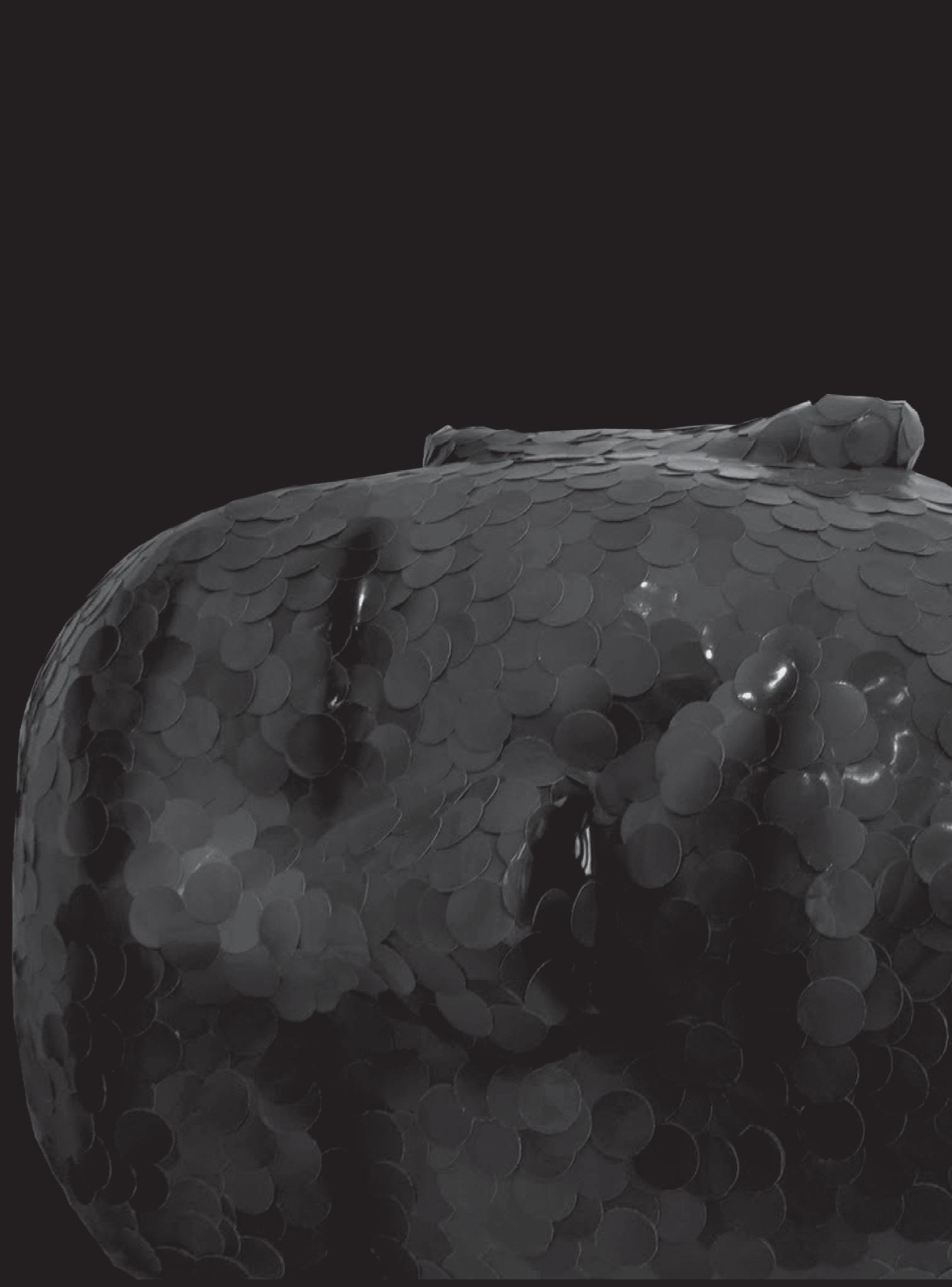


Manual Tucumán
de arte contemporáneo



Carlota Beltrame
Editora

Manual Tucumán de arte contemporáneo

*Hacia la comprensión de nuestro arte
en el siglo XXI*

Textos:

Griselda Barale
Carlota Beltrame
Jorge Figueroa
Marcos Figueroa
Mónica Herrera
Kevin Power
Aldo Ternavasio
Alejandra Wyngaard

Tucumán – Argentina
2010

Manual Tucumán de arte contemporáneo.
Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI
© 2009, Carlota Beltrame

Diseño: Gustavo Sánchez, Carlota Beltrame
Edición gráfica: Gustavo Sánchez
Imagen de tapa: tratamiento digital sobre *Flameando*, fotoperformance de Gabriel Chaile (2008)
Impresión y encuadernación: Artes Gráficas Crivelli

ISBN

Impreso en Argentina

— Autoridades —

Gobernador de la Provincia de Tucumán
C.P.N. José Jorge Alperovich

Secretario General de la Gobernación
Dr. Ramiro González Navarro

Presidente del Ente Cultural de Tucumán
Prof. Mauricio Daniel Guzman

Vicepresidente del Ente Cultural de Tucumán
Sr. Salvador Manuel Díaz

Secretario General
Dr. Martín Ruiz Torres

Dirección Técnica
Arq. Susana Cristina Robles

Dirección de Producción y Gestión
Lic. Victoria Beatriz Adji Keter

Dirección Artística de Artes Visuales
Lic. Claudia Epstein

Jefa de Patrimonio Artístico y Área Personal
Lic. Silvia Carrizo

Jefa de Producción, Coordinación y Montaje
Lic. Raquel Zeitune

— Unión de Gestión del Bicentenario —

Secretario General de la Gobernación
Dr. Ramiro González Navarro

Ministra de Educación
Lic. Silvia Rojkes de Temkim

Presidente del Ente Cultural de Tucumán
Prof. Mauricio Daniel Guzman

*A la memoria de Ricardo Abraham,
primer director del Museo Provincial de Bellas Artes
en democracia.*

*A la memoria de Carlos María Navarro,
primer Decano de la Facultad de Artes
de la Universidad Nacional de Tucumán.*

Agradecimientos

Mi especial agradecimiento a Andrés Labaké y a Griselda Barale por asesorarme sobre los recursos posibles para llevar a cabo este proyecto. A Claudia Fontes por escuchar pacientemente mis dudas y darme respuestas que conmovían los pilares sobre los que se asentaban mis convicciones estéticas y por eso mismo me fortalecieron. Al Ingeniero Hugo Berreta, ex presidente de la Comisión Directiva de la Peña Cultural “El Cardón” quien confió en nuestro trabajo avalando nuestra presentación al Fondo Nacional de las Artes, hecho que permitió que concretáramos la primera etapa de investigación, escritura y edición de este libro. También agradezco al C.P.N. Ramón Romero y al Sr. Kamiya quienes, con su atenta disposición agilizaron todos los trámites que fueron necesarios para la obtención del Subsidio para Entidades Privadas, (Expte. N°: 1226/08, Res. N°: 10.171) con el que esa entidad nos distinguiera en diciembre de 2008. A Mercedes Viegas, Coordinadora de Cultura de la Representación Oficial del Gobierno de Tucumán en Buenos Aires, quien se acercó a colaborar sin que yo se lo hubiese demandado. A Mauricio Guzman, a Salvador Díaz y a Claudia Epstein por hacer suyo este manual al considerarlo un aporte sustancial, no tanto para su propia gestión, como para toda nuestra comunidad. A Carlos Casal, siempre amigo del arte y de los artistas. A los autores de los diferentes capítulos que tuvieron que soportarme como novel editora. A Esteban Lavilla cuya amorosa mirada de investigador avezado me contiene y guía.



Índice general

Palabras preliminares	000
<i>por Claudia Epstein</i>	
Presentación	000
<i>por Carlota Beltrame</i>	
Sobre los autores	000

SECCIÓN 1

Lo pasado y sus vínculos con lo actual

CAPÍTULO 1

Notas para la historia de un pasado cercano (1958-83)	000
<i>por Alejandra Wyngaard</i>	
I. Los años sesenta	000
<i>La actividad cultural de Tucumán. Sujetos, espacios y discursos</i>	000
<i>El caso de la plástica y el teatro</i>	000
II. La oleada revolucionaria: 1966-76	000
<i>Onganía y la Revolución Argentina</i>	000
<i>Hacia los años '70. Radicalización política y violencia</i>	000
III. De los años de oscuridad al retorno a la libertad: 1976-83	000
IV. La vuelta a la democracia	000
Bibliografía	000



CAPÍTULO 2

Tradición popular en cuatro artistas tucumanos	000
<i>por Griselda Barale</i>	
Tradición	000
Cultura popular	000
Los artistas	000
<i>Alfredo Gramajo Gutiérrez / Víctor Quiroga</i>	000
<i>Blanca Machuca / Guillermo Rodríguez</i>	000
Bibliografía	000

CAPÍTULO 3

Metáforas perdidas	000
<i>por Carlota Beltrame</i>	
I. Generación extraviada	000
II. El contexto	000
III. El texto	000
<i>Antecedentes inmediatos</i>	000
<i>El “maestro”</i>	000
<i>“Feliz pintando bodrios” (o de cómo el contexto hizo al texto)</i>	000
IV. Tradición académica y censura	000
V. Los '80. El comienzo del viaje	000
VI. La autoexclusión como autocensura	000
VII. La conclusión	000
Bibliografía	000



CAPÍTULO 4

Tucumán. Escena local y arte contemporáneo	000
<i>por Marcos Figueroa</i>	
I. Expandiendo límites / Estrechando vínculos	000
II. Nuevos modos de apropiación	000
<i>a) Los nuevos enfoques o re-posicionamientos frente a la historia del arte</i>	<i>000</i>
<i>b) Re-posicionamientos del arte ante la política y lo político</i>	<i>000</i>
<i>c) Renovados planteos sobre cuestiones relativas al arte</i>	<i>000</i>
III. Finalizando	000
Bibliografía	000

SECCIÓN 2

Lo actual

CAPÍTULO 5

El Pop que se piensa a sí mismo	000
<i>por Jorge Figueroa</i>	
El Pop en escena	000
Del Neo Pop	000
Con nombres propios	000
Emergente	000
En frentes diversos	000
“Metetele que son pasteles”	000
El artista ideal	000
Del blog a la vida real	000



<i>Performeando por un sueño</i>	000
Top, geniales y re-geniales	000
Irónicos, paródicos, autorreferenciales	000
Puestas en escena	000
Bibliografía	000

CAPÍTULO 6

Solicitudes de enemistad. Estéticas de la latencia y políticas de resurrección en el arte contemporáneo tucumano	000
<i>por Aldo Ternavasio</i>	
Introducción	000
I. La globalización del arte como un esencialismo posmoderno	000
<i>El marco global</i>	000
<i>Más que local, menos que global</i>	000
<i>Lo global singular</i>	000
<i>La universalidad es no-global</i>	000
II. Estéticas de la latencia, políticas de resurrección y lo global singular en Tucumán	000
<i>La imagen más allá de la imagen</i>	000
<i>La invención de Gabriel</i>	000
<i>Acerca de una 'Bioestética'</i>	000
Fabricando cuerpos con palabras: la resurrección como desacuerdo ..	000
Bibliografía	000

CAPÍTULO 7

La imagen y sus límites	000
<i>por Mónica Herrera</i>	
A modo de introducción (inicios que no pretenden introducirse)	000
De la forma al concepto	000



Reduccionismo	000
Ocultamiento	000
Desmaterialización	000
Desaparición	000
Camuflaje	000
Notas pendientes: producción y contexto	000

CAPÍTULO 8

Pablo Guiot, Mariana Ferrari, Sandro Pereira: Acerca de ellos, che	000
<i>por</i> Kevin C. Power	
Parte I	000
Parte II	000
Parte III	000
Parte IV	000
Parte V	000
Bibliografía	000

Índice de ilustraciones	000
Índice de nombres	000

Palabras preliminares

Escribir sobre lo contemporáneo tiene sus riesgos. Coincido plenamente con Marcos Figueroa que estamos involucrados en el presente y sólo el tiempo nos dará la distancia necesaria para releer y reinterpretar obras, conceptos y acciones con la perspectiva suficiente que nos permita juzgar los hechos con alguna certeza.

Tanto la producción artística emergente de los años 70 como la de los años posteriores, representó una fractura profunda con respecto a lo conocido hasta el momento, rompiendo así los vínculos con las certidumbres que tenía el público aficionado. Un nuevo texto cobraba cuerpo fisurando lo conocido, generando inseguridades y desconfianzas, manejando nuevos lenguajes y abriendo una brecha entre la pieza artística y el espectador. Si a ello le sumamos la cultura fragmentada de nuestra época, que por censura o autocensura, por su ritmo alocado o por su constante mutación presenta lo efímero y lo trivial como invariables de una realidad diversa y diseminada, se imponía una investigación seria sobre las repercusiones de estos fenómenos en nuestra escena local, así como su posterior edición y publicación de resultados. Por estas razones, el propósito del MANUAL TUCUMÁN DE ARTE CONTEMPORÁNEO ha sido construir un puente entre los artistas, la obra, los teóricos, las instituciones y el público de nuestro medio.

El Ente Cultural de Tucumán hace suya la iniciativa de publicar este libro, cuya primera etapa fue subsidiada por el Fondo Nacional de las Artes y avalada por nuestra Peña Cultural “El Cardón”. Creemos firmemente que sus contenidos construyen memoria y serán materia de estudio, de debate y alimento para la producción de los artistas de las nuevas generaciones.

Felicitemos a los autores y a todos quienes tuvieron la iniciativa de apoyar este proyecto y agradecemos a Carlota Beltrame por invitarnos a ser parte de él.

LIC. CLAUDIA R. EPSTEIN
Directora de Artes Visuales

Presentación

De alguna manera este manual es un homenaje a ese libro abarcador de todas las disciplinas que, en mis tiempos, exigía la escuela pública. Si bien tenía uno o dos editores principales, reunía en su interior textos de variados prosistas o poetas (nunca faltaba algún capítulo de *Platero y yo*, de Juan Ramón Jiménez, *En paz*, de Amado Nervo, o *La Higuera*, de Juana de Ibarbourou), y esos escritos, junto a los mapas de Tucumán que se multiplicaban en todas sus versiones fueron armando un *ideopaisaje* que todavía me acompaña, no importa cuánto lo interroge. Pero, lo sabemos, tanto la historia como la geografía se producen influenciándose mutuamente y en ese contexto nuestro arte actual contribuye a replantear nuevas genealogías, constelaciones de un mapa que modifica los relatos lineales de nuestra tardía modernidad, alterando así los contenidos del viejo manual. En efecto, hoy no pienso que el pasado meramente se actualice cada tanto; creo más bien en la repercusión que el futuro pueda tener en él y por eso imaginé un libro que hablara de nuestro arte actual, pero que avanzara hacia atrás con el fin de reconocer y profundizar el proyecto intelectual y político que los artistas tucumanos estamos construyendo en el presente. Cualquiera fuera la circunstancia, en los últimos veinte años hemos creado más espacios de producción, análisis y distribución que en todos los precedentes, intentando así reconocer las particularidades de nuestro arte con la secreta ambición de producir significaciones que también pudieran ser globales. En efecto, hemos sido los artistas quienes desenfadadamente cubrimos el rol de agitadores de la escena local como resultado de un fenómeno que no sólo tuvo lugar porque sentíamos que las voces que escuchábamos ya no nos representaban, sino porque aquellas iniciativas nos permitían generar un contexto más adecuado para la propia producción. Todos necesitamos salir del taller para hacer algo que otorgue nuevo sentido a nuestra obra.

Hacer un aporte sustancial a la reescritura y redistribución de nuestra historia del arte reciente es otra de las aspiraciones de este pequeño manual, por eso he invitado a voces que, de una manera u otra, con más o menos fuerza, han

contribuido a generar el pensamiento escrito o visual en nuestro medio a lo largo de las últimas décadas. No están todas, pero de alguna manera se hallan presentes a través de las diferentes menciones que de ellas se hace en los diferentes capítulos porque, es necesario aclararlo, lejos de aspirar a construir una visión hegemónica de los sucesos, este manual se ha escrito no sólo a partir de documentos fidedignos, sino también desde una afectividad latente en tanto que la mayoría de sus autores ocupa el incómodo lugar de haber sido protagonistas de los hechos.

“Las historias, dice Camnitzer¹, sirven invariablemente a propósitos que trascienden la mera organización de los datos”, por eso invité a Alejandra Wyngaard a escribir, a proponer una lectura sobre nuestra historia reciente, con sus feroces operativos “Tucumán” (1966) e “Independencia” (1975) a partir de la cual el lector podrá enlazar los textos posteriores, abocados de lleno a analizar diferentes aspectos de nuestro arte porque, y es preciso tener esto muy en claro, a pesar de su apariencia individual, toda obra es hija de la época en la que fue creada.

Griselda Barale aborda el tema de la tradición, que aquí en el norte es tomado como un valor predominante en tanto se liga con el pasado y la tierra. Por esta razón la invité a analizar este fenómeno sobre el que quizá se apoyen los productos estéticos más celebrados de la provincia, a fin de dilucidar hasta qué punto la tradición aún puede ofrecernos lecturas compatibles con otros ámbitos.

Así como cada generación necesita conocer su rostro², toda generación construye una metáfora propia de su tiempo aportando la imagen especular a la que las sociedades acuden de tanto en tanto, para indagar sobre ellas mismas. En mi texto, *Metáforas perdidas*³, hablo sobre el problema que ocurre cuando este natural proceso se ve cercenado por diferentes razones y, humildemente, intento sacar a luz piezas y artistas injustamente olvidados que durante los años '70 y '80 prepararon el terreno para la explosión positiva que viviera nuestro arte en la década inmediato posterior.

Marcos Figueroa también levanta ese guante pero, dialogando con el pasado reciente y analizado las vicisitudes de nuestra escena local, se concentra específicamente en el arte tucumano de los últimos tiempos y justifica su eclosión en las condiciones socioculturales que ya estaban dadas y que favorecieron su exitosa inserción a nivel nacional.

Por su parte, Jorge Figueroa, Mónica Herrera, Aldo Ternavasio y Kevin Power, se esfuerzan por comprender y explicar el arte que han visto emerger, desdeñando las ideas tardías que teorizan (a veces de manera tan equívoca) sólo

¹ Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Editorial H.U.M. Centro Cultural España en Montevideo (C.C.E.) - Centro Cultural España Buenos Aires (C.C.E.B.A.). Uruguay, Argentina, 2008.

² Ver “Pablo Guiot, Mariana Ferrari, Sandro Pereira: Acerca de ellos, che”, por Kevin C. Power, en esta misma edición.

³ *Metáforas perdidas* es la profundización del texto que acompañó a *Inscripciones invisibles*, muestra homónima que curé en 2007, en el Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”.

sobre lo que ya ha sucedido. Es un riesgo que valientemente asumen aunque depositen su mirada en aspectos muy diferentes del mismo fenómeno: su sesgo pop; cómo se las apaña para ser en un mundo en donde lo global tiende a convertirse en un nuevo esencialismo; las diferentes estrategias que éste encuentra para alejarse de la producción meramente objetual o el análisis minucioso de tres casos observados desde la particular mirada de quien no pertenece a nuestro medio. Estos cuatro últimos autores dan fe de las estrategias de nuestros artistas contemporáneos quienes, manejando las mismas herramientas que sus colegas de otras partes del mundo, construyen una perspectiva *glocal* en sus producciones que, a la manera de una imagen holográfica, tanto los acerca como los aleja de su lugar de origen: Tucumán.

Gracias por interesarse.

Tucumán, primavera de 2009

Sobre los autores

GRISELDA BARALE (Río Cuarto, Córdoba, 1951). Licenciada y doctora en Filosofía, ha analizado el fenómeno *kitsch* desde sus múltiples perspectivas. Está a cargo de las cátedras “Introducción a la Filosofía ” y “Estética” en la Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T. Ha sido Directora del Departamento de Filosofía, Consejera del H. Consejo Directivo de Filosofía y Letras y Consejera del H. Consejo Superior de la U.N.T. Sus intereses la han vinculado con las artes plásticas y la cultura popular, tema en el que se inició con María Eugenia Valentí. Entre varias publicaciones académicas —que incluyen un estudio sobre el pensamiento de Wittgenstein dirigidos por Roberto Rojo— es autora de numerosos libros: *Demonio, riqueza y poder. Mitos de Santiago del Estero y Tucumán* (en colaboración con Raúl Nader) (1998); *El kitsch y su dimensión estética y sociológica* (2002), *El patrimonio olvidado* (por el que recibe una Mención del Fondo Nacional de las Artes, 2007), entre otros. En 2007 creó y dirigió la Especialización en Tecnologías de Gestión Cultural, que se realizó a través de la Secretaría de Extensión de la U.N.T.

CARLOTA BELTRAME (Tucumán, 1960). Licenciada en Artes Plásticas y Doctora en Artes. Egresada de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán en donde actualmente se desempeña como docente en el Taller «C». Ha organizado encuentros entre críticos, jóvenes artistas, galeristas y coleccionistas de arte y obtuvo numerosas becas entre las que se destacan la otorgada por la Fundación Antorchas para trabajar en el Taller de Barracas (1994-1995); la beca otorgada por la Deutscher Akademischer Austauschdienst (D.A.A.D.), para realizar estudios de escultura en la Staatliche Kunstakademie Düsseldorf, Hochschule für bildende Künste, Alemania (1996-1997), la beca TRAMA de gestión cultural para artistas (2002) y la beca del Centro de Investigaciones Artísticas (C.I.A.) para asistir a talleres dictados por artistas de renombre internacional. Ha integrado los colectivos Tenor Grasso y La Baulera. Entre 2000 y 2005 ha sido representante por Tucumán de “TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas” creado por Claudia Fontes. Carlota Beltrame está considerada un referente de la plástica de su provincia, y sus obras pueden observarse en museos y colecciones privadas.

MÓNICA HERRERA (Tucumán, 1971). Licenciada en Artes Plásticas, egresada de la Facultad de Artes de la U.N.T. Es Miembro del Instituto de Investigaciones Estéticas Facultad de Artes de la U.N.T. y ha participado de dos proyectos de investigación, bajo la dirección de Marcos Figueroa y el patrocinio del C.I.U.N.T., institución que en 2009 le otorga una beca para realizar estudios de doctorado. Desde Octubre de 2007 se desempeña como adscripta docente (área profesional) en la cátedra “Prácticas de taller III IV V” (Taller “C”) de la Facultad de Artes (U.N.T.) Entre 2007 y 2008 coordinó el Área de Desarrollo Comunitario de la Dirección de Acción Cultural del Ente Cultural de Tucumán. Desde Marzo de 2008 y como representante de su provincia, es directora ejecutiva en “Plano azul.com. Portal de arte y cultura”.

JORGE FIGUEROA (Tucumán, 1957). Crítico de arte, curador independiente, investigador, docente y periodista. Doctor en Artes por la U.N.T., ha publicado, entre otros libros, “Texto y discurso de la generación del 80” (1993), “De marcos y marcas” (2000) y “En el palimpsesto” (2005). Su trabajo se reparte entre el estudio de las expresiones artísticas contemporáneas, la realización de prácticas curatoriales y la enseñanza de estética en la Facultad de Artes de la U.N.T. . Jorge Figueroa ha escrito más de 200 textos para catálogos, artículos y notas, y como curador ha sido responsable de medio centenar de muestras realizadas en Tucumán, Salta, Rosario de Santa Fe y Buenos Aires. Estudioso de Derrida, dicta habitualmente el seminario “La deconstrucción en el arte”. Algunos de sus artículos han sido publicados en los diarios “La Gaceta” (Tucumán) y “Página/12” (Buenos Aires).

MARCOS FIGUEROA (Tucumán 1954) es arquitecto, artista plástico, docente e investigador. Fue integrante del grupo NORTE (1980-1982) con el que realizó ambientaciones en museos y galerías de Buenos Aires, Córdoba y Tucumán. Luego fundó el grupo SURCO (1987-1990) con el que concretó numerosas intervenciones rurales y urbanas. Entre los años 1995 y 2000 fue miembro del grupo TENOR GRASSO con el que realizó numerosas *performances*-espectáculos. Como investigador y gestor (1993) fundó “El Taller. Espacio alternativo destinado a la producción, investigación y difusión del arte contemporáneo de la región” y a co-organizado los “Encuentros de producción y análisis de obra para jóvenes artistas del N.O.A.” subsidiados por la Fundación “Antorchas” así como la primera etapa de organización de las actividades de TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas, creado por Claudia Fontes. Desde 1986, hasta la actualidad, dirige el equipo docente que se desempeña en el Taller C de la Facultad de Artes de la U.N.T. institución de la que fue decano por dos períodos consecutivos. Publicó libros y artículos sobre su especialidad y dictó conferencias en universidades de Argentina, España, Brasil y EE.UU. En 2009 se ha desempeñado como curador invitado en el marco de la TRIENAL de Chile.

KEVIN POWER (Gravesend, Kent. Gran Bretaña). Desde 1981 es catedrático de Literatura norteamericana en la Universidad de Alicante (España) desde 1981, también es profesor invitado en el Instituto Superior de Artes de La Habana (Cuba); Universidad de Buffalo, Nueva York; Universidad de San Diego, California (ambas en EE.UU) y en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (Argentina). Entre 2003 y 2005 fue subdirector del área de Conservación, Investigación y Difusión del Museo Nacional Centro de Arte “Reina Sofía” de Madrid (España). Actualmente se desempeña como crítico de arte y curador independiente. Entre las exposiciones que curó, se destacan, “Juan Usle”, Instituto Valenciano de Arte Moderno (I.V.A.M.), Valencia (España, 1998); “*While Cuba Waits*”, Galería Track 16, Los Ángeles (EE.UU. 1999); “Puerto Rico: los 90”, Instituto de América, Granada, (España 2000); “El poder de narrar”, Centro de Arte Contemporáneo de Castellón, (España. 2000); “*From B.A. to L.A.*”, Galería Track 16, Los Ángeles, (EE.UU., 2005), “Eco: arte contemporáneo mexicano”, Museo Nacional Centro de Arte “Reina Sofía”, Madrid, (España, 2005), y “Políticas de la diferencia. Arte Latinoamericano de fin de siglo”, Museo de Arte Latinoamericano de Bs. As. (M.A.L.B.A.), (C.A.B.A. Argentina 2001), entre otras. Es autor de doce libros de poesía y ha realizado el libreto para la música de Michael Nyman en la Exposición Mundial de Lisboa.

ALDO TERNAVASIO (Tucumán, 1970) Licenciado en Artes Plásticas. Video artista, se desempeña como docente en la carrera de Cine y de Ciencias de la Comunicación de la U.N.T. En 1995 recibió un subsidio a la creación de la Fundación Antorchas y en 2002 fue invitado a conducir una residencia de artistas junto al prestigioso artista internacional Sigurdur Gudmundsson, en el marco de TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas. Ha escrito numerosos textos sobre arte contemporáneo y estética.

ALEJANDRA WYNGAARD (Tucumán, 1958) Licenciada y Profesora en Historia. Facultad de Filosofía y Letras de la U.N.T.; también es escribana, título otorgado por la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la misma universidad. Es Profesora Adjunta en la cátedra “Historia General de la Cultura” que se dicta en las Licenciaturas en Artes Plásticas, Teatro y Música de la Facultad de Artes de la U.N.T. Es investigadora categorizada y actualmente realiza estudios de doctorado con el tema: “Sujetos, espacios y discursos en el Tucumán de los años sesenta. El caso de las artes plásticas y el teatro”. Ha publicado “Los plásticos por los plásticos” y “Tito Quiroga y la cultura popular” en formato CD, así como también el libro “Los plásticos de los primeros sesenta” (C.I.U.N.T.). Desde hace más de diez años, tiene a su cargo la Sala de Exposiciones del Colegio de Escribanos. Fue consejera docente ante el H. Consejo Directivo de su Facultad y representante por su estamento ante el H. Consejo Superior de la U.N.T.

1

Lo pasado
y sus vínculos
con lo actual

Notas para la historia de un pasado cercano (1953-1983)

por *Alejandra Wyngaard*

Dice Pierre Vilar¹ que quien no tiene conciencia de su pasado, se convierte en un individuo amnésico. Trataremos de esbozar en este ensayo algunas ideas centrales para la comprensión de este pasado reciente. La sola referencia a esta expresión —pasado reciente— nos remite a un mundo en el que muchos de sus actores sociales aún se encuentran en plena actividad, por eso, las ideas y los hechos que aquí se desarrollarán han sido concebidas para tratar de explicar los movimientos culturales en tanto productos de los fenómenos socio-económicos y políticos acaecidos en la provincia de Tucumán.

I. Los años sesenta

Entendemos por “década de los sesenta” a un período de quince años entre 1958 y 1973, etapa en la que se dio un corte significativo en las conductas y percepciones políticas y culturales, en los modos de hacer y en la conciencia social. Así pues, esas creencias, aspiraciones y perspectivas de sectores sociales que nos hablan de la constitución de un ideario setentista, implicaron en Tucumán un centro de desarrollo y expresión con características de “nueva cultura”, cuyo origen se remonta a la década precedente. Fueron años jalonados por coloquios informales, producciones artísticas, renovación en el teatro, en el cine experimental, etc.

Sabemos que Tucumán contaba con una centenaria tradición cultural, pues había sido el asiento de una élite ilustrada proveniente del derrame de la época de oro de la oligarquía azucarera. Sin embargo, en los años 60 aparecerán formas de expresión que no tenían antecedentes locales, entre las que se destacarán nuevas propuestas figurativas junto a un conceptualismo embrionario,

¹ Vilar, Pierre. *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*. Ed. Crítica. México, 1980.

evidentes tanto en el terreno de la actividad plástica como en las nuevas formas expresivas teatrales derivadas de Stanislawski y Genet.

Dice Altamirano² que después de 1955 y durante quince años, el discurso desarrollista inspiró a una amplia franja intelectual teniendo al gobierno de Frondizi como orientador ideológico y político. Sus temas encontraron adeptos entre los diferentes partidos políticos, la Iglesia, las Fuerzas Armadas, la Universidad y el mundo de la cultura en general, todos ellos profundamente influenciados por el nacimiento de la sociología moderna y los estudios sistemáticos de la economía. El objetivo del desarrollo era la industrialización general del país y las fuerzas sociales de esa transformación serían los trabajadores y los empresarios pero, como el ahorro nacional era insuficiente se debía recurrir al apoyo de capitales transnacionales de empresas norteamericanas. Se argumentaba que Argentina debía dejar de ser un país productor de materias primas y que esa transformación sobrevendría con el Estado como agente promotor del cambio. Las reformas que se exigían eran impostergables y debían iniciarse inmediatamente.

El gobierno de Arturo Frondizi fue el intento más acabado por tratar de establecer un proyecto integrador con claras referencias a los problemas estructurales del país en sus aspectos económico, político, social y cultural. De esta manera el concepto de integración implicaba sobre todo a los dos primeros y hacía referencia a la unidad nacional pero también a la inserción de la Nación en el mundo. Desde el punto de vista estrictamente político, Frondizi aspiraba a terminar con la antinomia peronismo / anti peronismo y pretendía generar un movimiento de síntesis e integración bajo su proyecto desarrollista. Consecuentemente convocó a todas las fuerzas capaces de construir un país moderno: burguesía nacional, sindicatos, militares, universitarios y gente de la cultura. Tal vez por eso mismo sus primeros meses estuvieron marcados por una fiebre de iniciativas: “aumento de salarios en un 60 %, amnistía en la proscripción del peronismo, ley de asociaciones profesionales, autorización para el funcionamiento de las universidades privadas, contratos petroleros con compañías extranjeras, leyes de promociones industriales, entre otras. Sin embargo Frondizi no logró la conciliación necesaria que lo llevara al éxito. Luis Romero señala:

Aun cuando se llegó casi al autoabastecimiento de petróleo y la producción de acero y automotores creció de manera notable, las dificultades de la balanza de pagos llevaron al lanzamiento de un Plan de Estabilización que dio lugar a programas liberales de congelamiento de salarios. Aquella política liberal, implementada por su ministro de economía Álvaro Alsogaray sería exactamente lo contrario de su política desarrollista inicial. El año 1959 implicó un punto de inflexión en su gobierno poniendo a gran parte de los factores de poder en su contra.³

² Altamirano Carlos. *Bajo el signo de las masas (1943-73)*. Biblioteca del Pensamiento Argentino. T. VI Editorial Ariel. Buenos Aires (Argentina) 2001.

³ Romero, Luis Alberto. *Breve historia de la Argentina contemporánea*. Pág. 188-193. Ed. FCE, Buenos Aires (Argentina). 1998.



Gerardo Ramos Gucemas: *Figura*.
Óleo sobre tela, 1,00 x 0,80 m, 1974.
Propiedad del Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro".

La reacción del movimiento obrero no se hizo esperar, jalando el período con huelgas cada vez más profundas, mientras Perón, desde el exilio, sostenía "la traición de Frondizi" ya que continuaba proscripto. Sin embargo, la dificultad

más significativa fueron los sucesivos “planteos” (más de treinta) realizados por las Fuerzas Armadas, lo que significaba una intromisión cada vez más fortalecida en las decisiones políticas y en las designaciones de colaboradores y funcionarios, amén de los problemas internos entre azules y colorados. Halperin Donghi nos explica: “la dinámica entre las promesas de un desarrollo futuro y la oposición del peronismo, del comunismo y de las Fuerzas Armadas, representaba una amenaza constante al equilibrio político”.⁴

Uno de los rasgos diferenciados del momento fue la creciente politización de la cultura que atravesaba los núcleos intelectuales y a gran parte de la sociedad argentina, en donde los libros y las ideas tuvieron un importante protagonismo, nos explica Beatriz Sarlo.⁵ En efecto, el movimiento existencialista daba sustento a los intelectuales de izquierda, de lo que las revistas “Contorno”, “Pasado y Presente”, “La Rosa Blindada” son un claro ejemplo. Estos jóvenes de clase media tenían acceso a los círculos intelectuales en un contexto que combinaba modernización cultural y un clima de creciente violencia por la proscripción del peronismo. El resultado fue un florecimiento de trabajos literarios y socio-históricos, movimiento que fue acompañado por la expansión de la industria editorial: Centro Editor de América Latina, Eudeba, serán editoriales que signaron una cultura libresca que respondía a las demandas de un público universitario cada vez en mayor expansión.

*La actividad cultural de Tucumán. Sujetos, espacios y discursos.
El caso de la plástica y el teatro*

Desde el siglo XIX, Tucumán encontró en el azúcar un cultivo rentable cuya importante demanda marcará su historia hasta nuestros días. En efecto, nuestra provincia fue el principal núcleo mono productor de ese alimento para el mercado interno, y su gran demanda la convirtió en un centro agro-industrial.⁶ Durante el gobierno peronista la provincia había gozado de la protección y regulación de su industria madre, pero esa estructura comenzó a mostrar signos de agotamiento desde comienzos de los cincuenta, década a partir de la cual se harán diferentes y fuertes intentos de reconversión económica que, hasta el presente estarán marcados por profundas crisis y penurias sufridas por grandes sectores de la población.

En 1958, Celestino Gelsi fue llevado como gobernador de Tucumán por jóvenes progresistas que se alineaban en nuevas formaciones políticas como el

⁴ Halperin Donghi, Tulio. Argentina en el callejón, Pág. 54. Ed. Ariel, Buenos Aires (Argentina). 1995.

⁵ Sarlo, Beatriz. La batalla de las ideas (1943-73). Biblioteca del pensamiento argentino. Pág. 81 T. VII. Ed. Ariel Historia. Buenos Aires (Argentina) 2001.

⁶ Ramírez, Ana Julia, Tucumán 1965-1969: el movimiento azucarero y radicalización política. Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Debates, 2008, Puesto en línea el 12 Juillet 2008. URL: <http://nuevomundo.org/index38892.html>

frondizismo y que militaban en el campo de los laicos cuando la reforma de la enseñanza.⁷ Se observa la impronta desarrollista de su política en el área de la obra pública: el dique “El Cadillal”, la Maternidad, el Hospital de Niños, la instauración de la zona tambera de Trancas para el abastecimiento de leche a toda la provincia o el Casino se construyeron durante su gobernación. La cultura no quedó al margen y a semejanza de lo que sucedía en el resto del país, en nuestra provincia había apuro por hacer todo y con mucha urgencia, tal vez porque se intuía que Tucumán era una provincia problematizada, baluarte tradicional del peronismo, donde los conflictos no tardarían en llegar.

Tucumán se caracterizaba por ser una de las provincias más densamente pobladas del país. Con una fuerte tradición universitaria, la enseñanza superior se irradiaba en todo el N.O.A. Por otra parte, la tarea cultural del Estado se vio favorecida por un organismo pluripersonal: el Consejo Provincial de Difusión Cultural (C.P.D.C.), cuyo impulsor fuera el escritor Julio Ardiles Gray, quien nos narra:

En mayo del 58 me nombraron Subdirector de Cultura. Me encontré con un panorama espantoso ... yo ganaba \$5.000 en ese cargo y por todo presupuesto tenía \$20.000. Ese dinero me alcanzaba para un saloncito de artes plásticas que se hacía el 9 de julio, dos conferencias y un concierto. Entonces me puse a trabajar en la ley de cultura y de \$20.000 pasamos a un presupuesto de \$4.000.000. Así comenzamos a enriquecer la pinacoteca, logramos la Casa Avellaneda para Bellas Artes, se impulsó el Museo Folklórico, empezaron los cuerpos estables que también se mandaban al interior, al campo, en un jeep destartado ... En fin, llegaba así el momento de la profesionalización.⁸

El C.P.D.C. era un organismo colegiado y autárquico cuyo presupuesto procedía de un porcentaje de las utilidades de los juegos de azar explotados por la provincia (5% del casino y la quiniela). Estos montos se concentraban en las actividades culturales organizadas por la institución, lo que representaba una auténtica novedad en el país siendo sus fines específicos la promoción y el desarrollo de actividades culturales en toda la provincia. Se componía de un Directorio integrado por varias vocalías pertenecientes a las áreas de Teatro, Plástica, Radiofonía, Cine y Literatura (más tarde se agregará la de Medios Audiovisuales). Bajo su égida se encontraba el Teatro “San Martín”, el Museo Provincial de Bellas Artes y las escuelas de enseñanza artística: El Conservatorio de Arte Dramático, la Escuela de Danzas, la Escuela de Declamación, el Conservatorio Provincial de Música, el Instituto de Investigaciones Folklóricas y la Escuela Infantil de Artes Plásticas. También debemos al C.P.D.C. la creación y organización de los cuerpos estables de Teatro y Danza.

El Departamento de Artes Plásticas reabrió el Museo de Bellas Artes que en aquél entonces se ubicaba en la Casa “Avellaneda”, reorganizando y catalogando su pinacoteca, que ya contaba con más de 200 piezas. Organizó además los Salo-

⁷ Nos referimos a la Reforma Universitaria de 1918.

⁸ Ardiles Gray, Julio. Entrevista personal. 6-8-99.

⁹ Cabe destacar que además de la actividad desarrollada por este Departamento existían otros salones en la provincia como el Salón “Otoño” y el Salón “Primavera” organizados por la

nes Nacionales, “Primavera”, de Estudiantes, de Poema Ilustrado, y numerosas muestras de plásticos de la región.⁹ También hacía las gestiones necesarias para que las exhibiciones de artistas tucumanos viajaran al interior de la provincia, a todo el N.O.A. y algunas veces hasta Buenos Aires, en donde solían exponer en la Galería “Wittcom”. Además, en un intento por mantener actualizado al público tucumano invitaba anualmente a figuras de la plástica nacional como Antonio Berni, Raquel Forner, Juan Carlos Castagnino, Juan Grella, Leónidas Gambarte, Ernesto Deira, Miguel Dávila o Rómulo Macció quienes conjuntamente a la exhibición de sus obras, dictaban cursillos y conferencias intercambiando opiniones con los plásticos locales. Merecen destacarse especialmente la muestra del III Salón IKA Renault¹⁰ y la visita del Grupo “Espartaco”.¹¹

Los artistas repartían su tiempo entre la producción de su obra, sus alumnos y las exposiciones que organizaba el C.P.D.C., la Universidad¹² o alguna otra institución cultural como la Peña Cultural “El Cardón”,¹³ las galerías “Dipiel Goré” o “Solá Sánchez”. Desde allí partían hacia cafés como “Los dos gordos” o “El Colón” donde, en una habitación trasera, mientras degustaban vino y empanadas, discutían enfervorizadamente sobre temas culturales de la región así como del desarrollo de las artes plásticas. Otras veces se reunían en un café político-intelectual: “La Cosechera”. Allí era común encontrar a los concurrentes reunidos en mesas según la especialidad: la gente de teatro, la de música, la de plástica, la de los militantes políticos, la de los periodistas etc. La mesa de los artistas plásticos casi siempre se hallaba liderada por los dibujantes Aurelio Salas y Juan Lanosa que siempre discutían sobre la escuela dibujística que habían dejado Lino Enea Spilimbergo y el húngaro Lajos Szalay.¹⁴ Sus obsesivas preocupaciones se concentraban en los recursos expresivos de las formas anatómicas

Peña Cultural “El Cardón”; el Salón de Artes plásticas de la Federación de Estudiantes Universitarios (F.U.N.); el Salón Municipal, organizado por la Municipalidad de San Miguel de Tucumán y Salón A.T.E.P. organizado por la Agrupación Tucumana de Educadores Provinciales.

¹⁰ El III Salón IKA- Renault era organizado por las industrias automovilísticas Kaiser Argentina, con asentamiento en la provincia de Córdoba. Fue uno de los pocos certámenes plásticos con capitales privados que se organizaban desde el interior del país.

¹¹ Grupo “Espartaco”: integrado por Ricardo Carpani, Juan Manuel Sánchez, Mario Molinari, Carlos Sessano, Espirilio Butte, Juana Elena Diz y Pascual Di Blanco. Su ideología estética sintetizaba la propuesta inserta entre la vanguardia formal y los contenidos populares y latinoamericanos.

¹² Muchos de los aquí nombrados trabajaban como docentes en el Departamento de Artes de la U.N.T., la cual vivía un período de bonanza económica ya que se había completado la planta docente por medio de contratos y concursos.

¹³ La Peña Cultural “El Cardón” es una institución que en 1947 reunía a artistas, escritores y músicos. Entre sus objetivos se encuentra el fomentar y estimular las manifestaciones artísticas y auspiciar expresiones de los jóvenes. Según la descripción de Miguel Ángel Asturias: “La Peña El Cardón nos devuelve al clima de catacumbas, donde nosotros, nuevos cristianos, creamos con el arte la fraternidad de América” [La Gaceta, 1958].

¹⁴ Cabe aquí recordar que estos artistas se habían formado en el Instituto Superior de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Tucumán fundado en 1941, el cual en 1947 había traído para su dirección al ya destacadísimo artista Lino Enea Spilimbergo. Alrededor de

mientras que los pintores Timoteo Navarro y Luis Lobo de la Vega discutían sobre el paisaje, el color, la mancha, la composición.¹⁵ Dante Cipulli y Juan Bautista Gattí debatían sobre lo americano, la sensibilidad del color, o el expresionismo. Era una mesa de hombres, a la que ocasionalmente podían sumarse algún profesor de letras, periodistas o simples admiradores.¹⁶

Estos artistas representan al Tucumán de entonces. Defensores de lo telúrico, lo vernáculo y lo regional, priorizan el arte en relación al terruño y amaban lo folklórico cultivando una manera de hablar que daba constantes muestras de “tucumanidad”. Virtuoso, talentoso, de gran destreza en el manejo de las técnicas, hacían gala de una diaria ejercitación. Consecuentemente eran figurativos pues provenían de una formación clásica y académica admirando a sus maestros por quienes sentían un respeto reverencial. Por esta razón, los artistas de los tardíos años 50 y comienzos de la década posterior no produjeron rupturas, por el contrario, es posible sostener sin temor a equivocarnos que fueron continuadores fieles de aquella tradición.

Respecto a la actividad teatral, había unos siete u ocho grupos de actores. Se trataba de agrupaciones vocacionales conformadas en su mayoría por estudiantes.¹⁷ Tenían en común la limitación de medios y de recursos, lo que se reflejaba en la incapacidad de abordar obras complejas en personal, escenografía, vestuario e iluminación; por lo que sólo eran aceptados por un público selecto, generalmente universitario. El público masivo prefería las puestas que hacían compañías que venían de Buenos Aires y el radio teatro popular. Estos últimos, también hacían giras por el interior de la provincia realizando modestas puestas en escena.

Desde fines del 57, Julio Ardiles Gray había impulsado un grupo de teatro en la Peña Cultural “El Cardón” desde donde se convocó a una “Muestra tucumana de teatros independientes” buscando así una identidad local. En el manifiesto que redactan se definen como “(...) un movimiento estético abierto a la búsqueda y experimentación de nuevas formas de realización escénica (...)”, presentando renovadas versiones de obras clásicas, entendiendo que ese era “(...) el camino para la creación de un Teatro Nacional en todos sus aspectos (...)” Como resultado se constituyó la “Federación de Teatros Independientes” y se forma la primera Escuela de Arte Dramático que, lamentablemente, sobrevivió pocos años.

esta figura se concentró un grupo muy notable entre los que se hallaba el dibujante húngaro Lajos Szalay, pero también el chileno Lorenzo Domínguez y otros artistas destacados.

¹⁵ Lobo de la Vega, Luis. Entrevista personal. 10-9-95 “Por esa época discutíamos con Timoteo por el tema de la composición que para mí era un tema fundamental porque es lo que da equilibrio al cuadro... Se puede utilizar bien el color, manchar mejor pero si falla la composición el cuadro queda desequilibrado...”

¹⁶ Wyngaard, Jorge. Entrevista personal. Febrero, 1995.

¹⁷ Uno de los grupos pertenecía al Gymnasium Universitario y otro a la Escuela Sarmiento, colegios secundarios dependientes de la U.N.T. y con una enseñanza experimental. De allí surgieron varios “referentes”: Víctor García, Miguel Ángel Estrella, Rosa Ávila. También en el Colegio Nacional había un grupo de teatro. En todos se produjo un proceso de politización que se manifestaría en las movilizaciones en defensa de la enseñanza laica.

Al año siguiente (1958), también por la mediación de Ardiles Gray, la U.N.T. crea un “Seminario de Teatro” en la Facultad de Filosofía y Letras contratando para su conducción a Alberto González Muñoz, reconocida personalidad del ambiente teatral de Buenos Aires y realiza el “1er Simposio de directores escénicos latinoamericanos de la actividad teatral y universitaria”. Para este acontecimiento, visitaron nuestra provincia Juan Carlos Gené y Carlos Izcovich, quienes posteriormente se desempeñarían como docentes de teatro en la U.B.A., pero también asistirán directores de Uruguay, Perú y Chile.

En 1959 y siempre bajo la iniciativa de C.P.D.C. se crea el Teatro Estable y el Conservatorio Provincial de Arte Dramático. Así, sólo en el lapso de dos años los tucumanos se encontrarían con un nuevo panorama cultural, en el que la actividad teatral de la provincia se había modificado radicalmente. Este cambio profundo sorprende por la rapidez en que acaeció, sobre todo si tenemos en cuenta que esos grupos irregulares dieron lugar a la creación de tres espacios bien definidos:

a) El teatro independiente, conformado por grupos que continuaron con la Federación arriba mencionada, en la que sobresalió el grupo “Nuestro Teatro” creado por Guido Parpagnoli y en el que destacaron los actores Oscar Quiroga y Rosa Ávila.

b) El Teatro Estable de la Provincia, que tuvo como directores al ya mencionado Rodríguez Muñoz, a Armando Discépolo y a Eugenio Dittborn Pinto.

c) El Teatro Universitario que, si bien se creó en 1963, es considerado como una continuidad del Seminario de Teatro y cuyo mentor fuera el recordado Boyce Díaz Ulloque.

Como se puede observar, nos encontramos no sólo frente al afianzamiento del sector profesional/institucional que divergirá del vocacional/experimental/independiente que hasta entonces había prevalecido, sino frente al establecimiento de espacios formales de estudio sistemático de la práctica teatral. Se puede afirmar entonces, que en el mundo del teatro a finales de los años 50, en San Miguel de Tucumán se produjo un cambio, una ruptura importante que consolidó un nuevo escenario de profesionalización. Por el contrario, el mundo institucional de las artes visuales se hallaba mucho más fortalecido, ya que desde 1909 contaba con la Escuela de Bellas Artes y desde 1948 con el Instituto Superior de Bellas Artes,¹⁸ ambas instituciones dependientes de la U.N.T.

Este estallido de la actividad teatral y plástica, como así también el de otras expresiones artísticas y culturales como el ballet o el teatro de títeres, más los permanentes encuentros entre escritores, poetas y folcloristas, no puede explicarse sólo por la actividad misma de sus protagonistas. Desde el punto de vista sociopolítico podemos afirmar que el peronismo tucumano, como en el país en general, no dejó importantes tradiciones en el ámbito cultural ya que numerosos

¹⁸ El Instituto Superior de Bellas Artes creado por Guido Parpagnoli en 1948, posteriormente se convirtió de Departamento de Bellas Artes, en Escuela Superior de Artes (1985) y en Facultad de Artes (1986) respectivamente, siempre dependiente de la U.N.T.



Eugenia Juárez: *Elegía para un espectador*
Óleo sobre tela, 1,25 x 0,98 m, 1978.
Propiedad del Museo Provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro".

intelectuales y artistas le eran refractarios. Para muchos de ellos, la Revolución Libertadora de 1955, había significado mayores libertades de organización y de expresión, aunque debemos tener en cuenta que las mayorías populares vivían la proscripción del peronismo con angustia. Estos sectores estaban atravesando por un ciclo de fermento político que ya se hará presente a mediados de la década. Políticamente, la Unión Cívica Radical se había fracturado durante la Convención Nacional de 1956 en Unión Cívica Radical del Pueblo (U.C.R.P.) y en Unión Cívica Radical Intransigente (U.C.R.I.) de extracción frondizista, emergiendo sin embargo como una nueva fuerza junto a la Democracia Cristiana y formando parte del campo crítico que podríamos denominar “progresista”. Se trataba de desarrollistas modernizantes que, junto a la juventud humanista de la Democracia Cristiana, se orientaban hacia el sector “social y comprometido” de la iglesia que se había manifestado en el Concilio Vaticano II. Había pues, una tendencia hacia la renovación y el hasta entonces paradigma dominante del costumbrismo y de la estética realista comenzaba a resquebrajarse lentamente.

En este contexto, la contratación de Ezequiel Linares (1927-2001) como Jefe de la Sección Pintura del entonces Departamento de Artes de la U.N.T. constituyó un hito de gran relevancia. Llegó a Tucumán en 1962 y fue cálidamente recibido por el cuerpo docente de la institución y en esta provincia formó una nueva familia, quedándose a vivir hasta su muerte. Como él mismo decía, “adopté Tucumán como el lugar perfecto para vivir (...) allí es donde encuentro las raíces nutricias, la sabia inspiradora de mi arte, en la conjunción mágica de mis ancestros andaluces con lo propiamente americano (...) esa América Latina más inventada que descubierta (...)”.¹⁹ A su arribo, Ezequiel Linares era un pintor abstracto informalista pero la naturaleza exuberante y el clima provinciano de Tucumán lo devolvieron a la figuración. Es en Tucumán donde reaparece la figura humana con su poderosa capacidad de evocar historias renovando su discurso sobre el hombre y su problemática. Eduardo Joaquín, alumno, colega y amigo, asevera que Linares descubre la voluptuosidad de Tucumán, no sólo relativa al paisaje sino también a la historia política y social, y es esa misma voluptuosidad la que lo regresa a lo figurativo, y consecuentemente a la narración.²⁰ A partir de allí su pintura se hace narrativa, con gran influencia de la literatura latinoamericana pues Linares era un ávido lector de Gabriel García Márquez, Mario Vargas Llosa, o Alejo Carpentier. En efecto, estos autores contribuyeron a la génesis de la muy conocida serie “El Virreinato del Río de la Plata” en la que refleja la decadencia política de Latinoamérica, mezclando claras alusiones a la historia colonial con el momento sociopolítico contemporáneo. Posteriormente aparece el “Segundo Virreinato” serie en la que cambia los óleos con los que trabajaba las texturas, por los acrílicos que le permitían refinadas transparencias, dejándose salpicar asimismo con elementos de la cultura pop. Realiza la serie de “Las casas de la turca” y “La larga noche de los Generales” con un lenguaje

¹⁹ Linares, Ezequiel. Entrevista de Alejandra Wyngaard. 20-11-96.

²⁰ Joaquín Eduardo. Entrevista de Alejandra Wyngaard. 3-10-2005.



Ezequiel Linares: *Virreina o La favorita en el tocador*.
Tinta gráfica sobre papel, década del 70, Colección Nacul.

político e irónico en el que refleja la hipocresía de la vida provinciana. En “El fusilamiento”, obra que remite a “El 2 de mayo de 1808” de Goya, Linares invierte la dirección de las armas y los personajes representados ahora están fusi-

lando al público; es más, puede afirmarse que, aunque el autor se encuentra fuera de la escena, se pinta a él mismo siendo fusilado. Así, el artista se mueve en un plano de denuncia, de crítica social aguda y molesta, que sin embargo revela un plano íntimo y personal donde están presentes las preguntas existenciales. Él mismo se denunciaba narrativo: “trato de ajustar mi pintura a la novelística latinoamericana. Cada personaje es parte de un relato, cada serie, el capítulo de una novela”.²¹

Por aquellos días, Luis Felipe Noé declaraba en el diario *La Nación*: “Pintar es nada menos que permutar un mundo por otro y uno —el pintor— es el sacerdote de semejante operación (...) yo quiero poner orden en el caos para descubrir un nuevo orden, para saltar a un mundo nuevo (...)”.²² Esta tendencia, este modo de pensar la pintura que, por otra parte se caracterizó por un acentuado expresionismo, impactó fuertemente en nuestra provincia y un importante número de artistas locales adhirió a las amplias posibilidades que esta posición estética les brindaba. Quienes se destacan en este período son: Ernesto Dumit, Eugenia Juárez, Luis de Bairos Moura,²³ Raúl Ponce, Myriam Holgado, Enrique Guiot y más tarde (hacia fines de la década) el español Gerardo Ramos Guce- mas. Linares fue el maestro de muchas generaciones a lo largo de sus casi cuarenta años frente al Taller de pintura del Departamento de Artes de la U.N.T.²⁴

Simultáneamente, en el mundo del teatro ya existía un clima de estudio sobre las estructuras escénicas y los métodos de Stanislavsky y Brecht y se atendía a nuevas temáticas como la pareja, la identidad sexual y las situaciones existenciales. Por este motivo se arriesgaban puestas de autores como Jean Paul Sartre, Arthur Miller, Eugene O’Neil, John Osborne, Ionesco, Samuel Beckett o Jean Genet, mientras simultáneamente se lo hacía en Buenos Aires. Debemos tener presente que eran tiempos sin televisión y con una pobre telefonía, de manera que la conexión con la gran ciudad era esporádica y su producción sólo podía conocerse a través de los diarios o bajo la extraordinaria circunstancia de que alguien viajara. Así, en tiempos cada vez politizados muchas veces la comunicación se realizaba a través de los delegados sindicales.

II. La oleada revolucionaria: 1966

Años de conflicto, ilusión y violencia en los que la sociedad se presentará crispada, movilizada y dividida. Se enfrentarán “(...) bandos irreconciliables signados por la ausencia de propuestas democráticas debido a su escasa valoración.

²¹ Linares, Ezequiel. Op. Cit.

²² Giunta, Andrea. Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Pág. 173 Ed. Paidós, Buenos Aires, [Argentina] 2001

²³ También Luis Debairismoura

²⁴ Como se explicó, el Departamento de Artes de la U.N.T. se convirtió en Facultad de Artes en 1985 bajo la gestión del Decano interventor Carlos María Navarro.



Ricardo Abella, sin título.
Dibujo coloreado s/ papel, 0,50 x 0,80 m, 1979.

Por eso las alternativas estarán centradas en un sindicalismo antiburocrático y en la lucha armada”.²⁵ Culturalmente, la “radicalización de las tendencias modernizadoras —que impulsará el abandono de la práctica específica del intelectual (y los artistas) en beneficio de la política—”²⁶ se hará cada vez más visible. Así, este imaginario se complementará en 1973 con el regreso a nuestro país de Juan Domingo Perón, quien simbólicamente encarnaba la respuesta a todos los problemas nacionales. Pero el viejo líder no pudo solucionar los conflictos del país y su muerte provocó un espiral de fanatismo desatado entre los diferentes sectores desembocando en una nueva suspensión del estado de derecho a manos de las Fuerzas Armadas. En efecto, el golpe militar de 1976, desató una represión y una violencia social cuyos niveles nunca habían sido alcanzados en la historia de Argentina debido, entre otras cosas, a la novedad “de un estado clandestino que operaba de noche y aparentaba normalidad durante el día”.²⁷

²⁵ Romero, Luis Alberto. La crisis argentina. Pág. 65 Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires (Argentina) 2003.

²⁶ Terán, Oscar. Historia de las ideas en la Argentina. Diez lecciones iniciales, 1810-1980. Pág. 281 Siglo XXI Editores Argentina, Buenos Aires (Argentina) 2008.

²⁷ Romero, Luis Alberto. Op. cit. Pág. 78.

Onganía y la Revolución Argentina

Pero retrocedamos unos años con el fin de analizar cómo se fue preparando el terreno para que la dictadura del '76 golpeará con tal fuerza. El 28 de junio de 1966 se había producido en el país un golpe de estado que fue acogido por los más variados sectores sociales bajo la esperanza de renovación y fortalecimiento argentinos. El gobierno del Dr. Arturo Illia no había podido solidificarse; en efecto, había llegado con el apoyo de sólo el 25 % del electorado, y el peronismo, fuertemente representado en el movimiento sindical, le era totalmente hostil razón por la que vieron en el golpe el camino para retomar el poder. El gobierno de Illia implicaba una Argentina demasiado gris que pretendía una transformación gradual de la economía y de la sociedad por vía de reformas y búsqueda de consensos. La nueva clase gerencial que había nacido junto al frondizismo, hábilmente influenciada por la prensa²⁸ sostenía que los nuevos conceptos de “eficacia y modernización” eran fundamentales para llevar a cabo la metamorfosis del país. Para esto era necesario que “el poder estuviera concentrado en una sola mano de una vez”.²⁹ Así, con el golpe de 1966, las tres fuerzas estuvieron encabezadas por un comandante en jefe y actuaron unidas a la manera de una corporación disolviendo el parlamento y reemplazando la Constitución Nacional por el Estatuto de la Revolución Argentina, ante el cual juró Juan Carlos Onganía.

En esta nueva fundación de la Argentina no había lugar para los partidos de manera que se reprimió toda actividad política persiguiéndose cualquier posible expresión de pensamiento crítico. En ese contexto el primer blanco serán las universidades las cuales fueron interviniéndose una a una. Vaya como ejemplo la tristemente recordada “Noche de los bastones largos”,³⁰ pero la censura se extendió a todas las manifestaciones culturales, como por ejemplo la cancelación de la revista “Tía Vicenta”,³¹ creada y dirigida por el tucumano Juan Carlos Colom-

²⁸ Semanarios Primera Plana (en las distintas editoriales de Mariano Grondona), Confirmado, Panorama entre otros

²⁹ Primera Plana, 20 de junio de 1966.

³⁰ A fines de julio de 1966 la dictadura militar encabezada por Juan Carlos Onganía decretó la intervención de las universidades nacionales, ordenando a la policía que reprimiera para expulsar a estudiantes y profesores. La destrucción alcanzó los laboratorios y bibliotecas de las altas casas de estudio y la adquisición más reciente y novedosa para la época: una computadora. A esto le siguió el éxodo de profesores e investigadores y la supresión de los centros de estudiantes. Una feroz persecución se desplegó hacia los militantes de izquierda en las facultades. Este hecho se conoció como “La Noche de los Bastones Largos”. Fue el 29 de julio de 1966.

³¹ Tía Vicenta apareció el 20 de agosto de 1957 y se cerró con la censura impuesta por el dictador Onganía el 17 de Julio de 1966, quien se había ofendido por la manera en que Landrú lo parodiaba como una morsa de enormes bigotes. Durante este período brindó nueve años de desopilantes ocurrencias con un formato bastante revolucionario para su época, pues se usaron por primera vez los fotomontajes echando mano del humor absurdo que tenía éxito en teatros de revistas para aplicarlo al tema de la política argentina. Pero tal vez su característica más original fue que así como aún hoy todos los diarios y revistas tienen



Marcos Figueroa: *El Café*.
Fragmento de Registros, ambientación colectiva del Grupo Norte.
Medidas variables, 1981. Archivo de Marcos Figueroa.

bres, alias “Landrú”, o aspectos de la cultura cotidiana como el uso de minifaldas, el pelo largo o las prácticas del amor libre. Naturalmente esta ideología paternalista y autoritaria fue compartida por la jerarquía y gran parte de Iglesia Católica que permaneció al lado del régimen en su lucha contra las ideas progresistas y/o libertarias; pero no estuvo sola pues la acompañaron los sectores agroexportadores tradicionales y la burguesía en general. Se “racionalizaron” la administración pública y las empresas del Estado, por lo que los sindicatos organizaron planes de lucha que tuvieron como respuesta su intervención y el retiro de sus personerías gremiales.

A pocos días del golpe, el 9 de Julio de 1966, el general Onganía había visitado Tucumán con motivo de la celebración del Sesquicentenario de la Independencia y según las estimaciones del periodismo y de la policía, fue aclamado por una multitud de cerca de 200.000 personas. En efecto, para recibirlo, se había movilizado desde la pequeña burguesía hasta la poderosa F.O.T.I.A.³² y, además de los clásicos desfiles, se organizaron presentaciones teatrales y varias exposicio-

secciones fijas que siempre se encuentran en la misma página, *Tía Vicenta* era una sorpresa cotidiana, cambiando secciones y estilos, y hasta modificando la cubierta para parodiar otras revistas de moda.

³² Fotia: Federación Obrera Tucumana de la Industria Azucarera

nes de artes visuales. Sin embargo, para desarrollistas y liberales, Tucumán simbolizaba un modelo de desarrollo retrógrado y estancado que era necesario erradicar con el fin de modernizar el país, de manera que a los pocos días de estos festejos, con la excusa de una crisis azucarera de superproducción y de los bajos precios externos e internos, el Ministro de Economía del gobierno de facto, Néstor Salimei informó que se había dictado el Decreto 16.926 por el que se disponía la intervención, cierre y desmantelamiento de siete fábricas azucareras, las cuales, en resoluciones posteriores llegarán a ser once. Para desgracia de Tucumán, esto representaba el 40 % del parque industrial e implicaba el súbito achicamiento de la industria madre de la provincia en beneficio de los ingenios de Salta y Jujuy. Esta catastrófica medida dejó un saldo de 250.000 tucumanos desocupados que debieron emigrar en busca de otras posibilidades engrosando las villas miserias de Rosario y Buenos Aires, en tanto que los que permanecieron en la provincia, quedaron sumidos en la pobreza y la miseria. Así, la estructura socio-económica, cultural y demográfica de la provincia se desquició completamente produciendo un desarrollo repentino de lo que mucho después se llamarían “economías informales”.³³ Como si esto fuera poco, existieron otras graves consecuencias:

a) Sobre la combativa F.O.T.I.A.: luego de la clausura de las fábricas azucareras, de los casi 40.000 afiliados con los que contaba en el 63 sólo quedaron 5.000.

b) Se produjo una caída del 35 % del producto bruto y una reducción de la superficie sembrada que pasó de 210.000 a 165.000 hectáreas”.³⁴

Así, el “Operativo Tucumán” fue un intento de compensar el descalabro económico y social que había provocado la desatinada medida del ministro Salimei. El mismo consistía en indemnizaciones a obreros, créditos, fomentos y facilidades impositivas para la instalación de empresas no azucareras.³⁵ En términos actuales, la crisis del 66 consistió en un “ajuste de mercado”.

Como todos los organismos oficiales de la provincia, también el exitoso Consejo Provincial de Difusión Cultural (C.P.D.C.) debió padecer la angustia presupuestaria y sufrió el acoso de la censura oficial en todas las actividades culturales programadas, llegándose a producir ridículas situaciones en las que a la censura

³³ Pucci, Roberto. “Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán 1966”. Ediciones del Pago Chico. Buenos Aires, 2007. Vale decir: el “cuentapropismo” y el servicio doméstico en las zonas urbanas, y desocupados plenos o empleados del estado, en las zonas rurales.

³⁴ La Gaceta. Sec. Economía. 21-8-2006.

³⁵ A través de facilidades impositivas se trató de incentivar el establecimiento de nuevas industrias que no utilizaran el azúcar como materia prima. Entre las nuevas fábricas que se instalaron se puede mencionar a “Fabulosos de Tucumán”, “Confecciones de Tucumán”, “Grafanor”, “Vilmar”, “Robert Bosch Argentina” y Saab Scania”. Ninguna de ellas tenía la capacidad de captar la mano de obra que podía manejar un ingenio en época de zafra. Tras algunos intentos la mayoría fue quebrando y desapareciendo al tiempo que demostraban que el Operativo “Independencia” había sido un fracaso.



Eduardo Joaquín: *Dibujo en busca de un texto escrito.*
Tinta trabajada con pluma y aguada s/papel, 0,74 x 0,40 m, 1982.

política se añadía la pacatería provinciana.³⁶ Con los brazos maniatados, esta institución perdió su impulso inicial, al tiempo que los organismos culturales privados y/o independientes como la Peña Cultural “El Cardón”, la Sociedad “Sarmiento” o la Sociedad “Alberdi”, uno a uno irán contagiándose del mismo mal.

La Universidad Nacional de Tucumán también fue intervenida designándose como rector al ingeniero Rafael Paz, hombre consustanciado con el régimen de facto y perteneciente a los Cursillos de Cristiandad. En efecto, desde los días inmediatos posteriores al golpe militar todas las unidades académicas se hallaban vigiladas por las fuerzas policiales, de manera que tanto alumnos como profesores debían acreditarse para poder ingresar a los claustros. El entonces Departamento

³⁶ El artista plástico Raúl Ponce se presentó con un grupo de pinturas al VIII Salón “San Pablo”, entre las que se encontraban desnudos. El Director del C.P.D.C., profesor Gaspar Risco Fernández, consultó con sus superiores acerca de la conveniencia de su exhibición ante el público. Se le ordenó retirarlas del Salón por lo que el profesor Risco Fernández, tratando de atenuar la situación sostuvo que el jurado debía tenerlas en cuenta a la hora de evaluar las obras. Sin embargo Raúl Ponce decidió retirarse del certamen en tanto que sus colegas se manifestaban contra la censura.

mento de Bellas Artes de la U.N.T. no fue una excepción, y, como otra forma de censura y persecución ideológica, no se renovaron los contratos de algunos profesores.³⁷ Desde entonces, aquella academia se convertirá en un ámbito especialmente controlado por las fuerzas de la represión ya que era considerado un “antro de homosexuales, personas de vida bohemia e ideas peligrosas”. Como toda dictadura, la de Onganía también negaba autonomía a las prácticas artísticas e intelectuales.

Pero nuevos aires estaban llegando a la Argentina, los ecos de un movimiento juvenil³⁸ que se desarrollaba en países lejanos bajo el lema “haz el amor y no la guerra”, difundía su mensaje de no violencia, libertad sexual y desinterés por integrarse al sistema de producción económica. Por esto mismo, en nuestro país el gobierno vio en ellos motivos de sospecha y persecución, de modo que los senderos juveniles comenzaron a bifurcarse y rápidamente dejaron de lado la “civilización del amor” para así volcarse hacia la teoría del compromiso sartreano con la revolución.³⁹ Así, el clima de revuelta internacional se imprimía en la Argentina, país que, signado por el destierro de Perón, favoreció que sus jóvenes, intelectuales y artistas se propusieran repensar al peronismo hacia finales de la década del 60. Paradójicamente el golpe de las fuerzas militares imponía la censura, mas sin desearlo, potenciaba la reflexión crítica sobre la realidad que se vivía, de manera que el cierre de los ingenios tucumanos y la intervención a la universidad sirvió de fermento para la utopía de la redención revolucionaria. A pesar de la censura, en los distintos diarios y revistas que circulaban estaban presentes imágenes de Tucumán, la caña de azúcar y la miseria. También la figura del “guerrillero heroico”: un joven presto a tomar su fusil disponiéndose a dar su vida para lograr la liberación de América Latina.⁴⁰

Es inevitable mencionar a estas alturas, que en 1968, un colectivo de artistas plásticos e intelectuales rosarinos comprometidos con la causa popular corona un proceso investigativo con una obra conceptual política que se exhibirá en las sedes de la “Central de los trabajadores argentinos” (C.G.T.A.) de Rosario y de Buenos Aires. Sus autores habían advertido que el “Operativo Tucumán” era la causa de la destrucción de la provincia. Tucumán ardía y aquellos artistas⁴¹ se

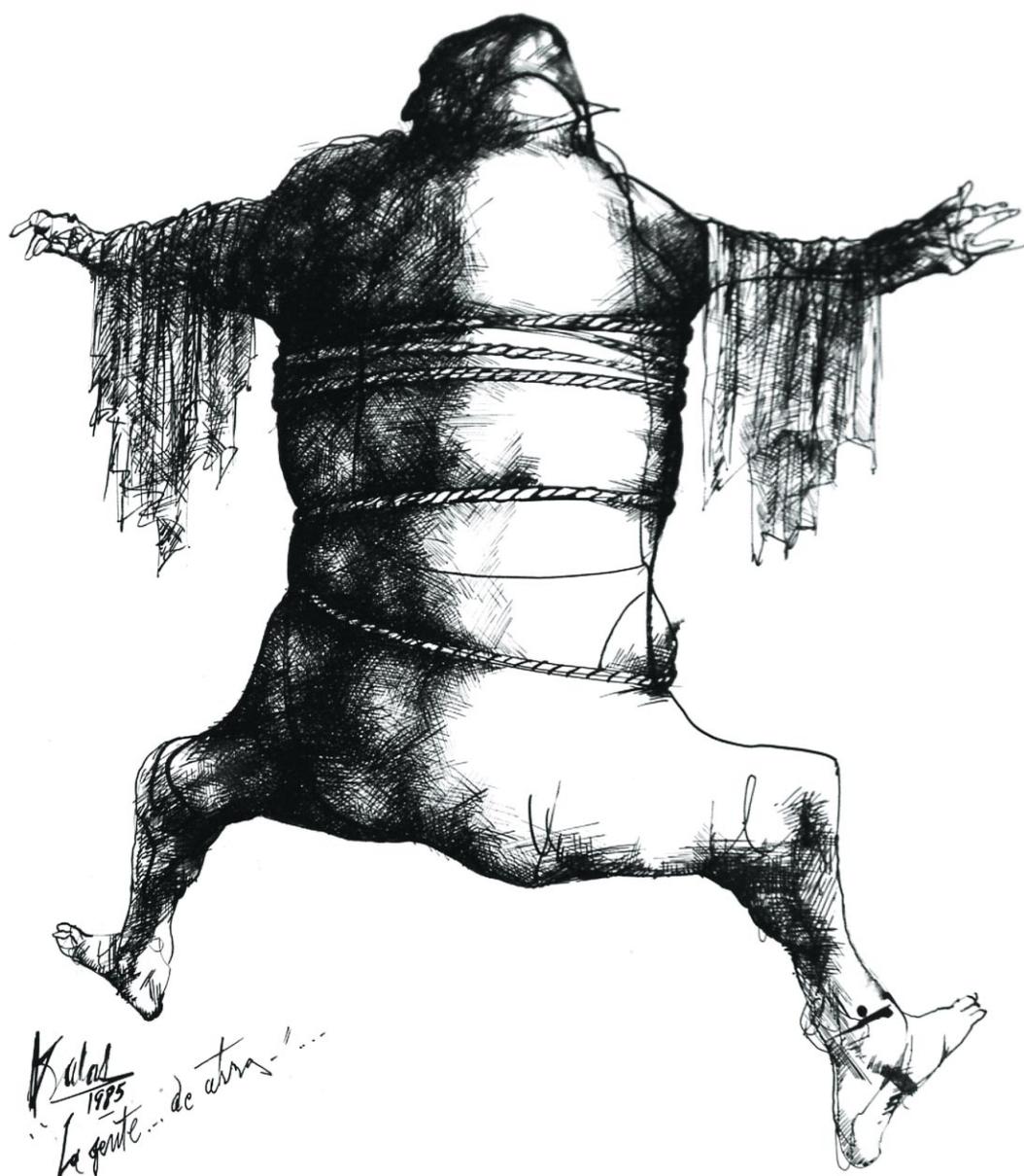
³⁷ Un ejemplo paradigmático es el del grabador catalán Pompeyo Audvert, Jefe del Taller de Grabado, quien desde 1951, trabajaba en la U.N.T.

³⁸ Nos referimos al movimiento hippie, que Agnes Heller denomina “generación alienada”.

³⁹ En nuestro país, la empatía con la “generación existencialista” de posguerra se prolongará hasta la década de los '80.

⁴⁰ La figura de Ernesto Guevara de la Serna, “el Che”, se transformó entre los jóvenes una figura romántica: un hombre que había dejado las comodidades de su clase social para luchar primero en Cuba y luego internarse en la selva boliviana por la libertad de América Latina de las potencias del primer mundo y por su opción al lado de los desposeídos.

⁴¹ Noemí Escandell, Graciela Carnevale, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, María de Arechavala, Estela Pomerantz, Nicolás Rosa, Aldo Bortolotti, José María Lavarello, Edmundo Giura, Rodolfo Elizalde, Jaime Ripa, Rubén Naranjo, Norberto Puzzolo, Eduardo Favario, Emilio Ghilioni, Juan Pablo Renzi, Carlos Schork, Nora de Schork, David de Nully Braun, Roberto Zara, Oscar Pidustwa, Domingo Sapia, Raúl Pérez Cantón y Sara López Dupuy de



Aurelio Salas: *La gente desde atrás*.
Tinta sobre papel, 0,18 x 0,22 m, 1985. Colección Lavilla.

propusieron poner el arte al servicio de una causa política. Algunos de ellos se trasladaron a Tucumán y, aunque sabían que encontrarían con miseria, injusticia y desesperación, se sorprendieron por la “inusitada actividad cultural” de la

Rosario, Graciela Bortchwick y Jorge Cohen de Santa Fe, y León Ferrari, Roberto Jacoby y Beatriz Balbé de Buenos Aires.

provincia. En efecto, les daba la impresión de que Tucumán tenía dos mundos que si bien se rozaban, no se compenetraban nunca pues el arte y la cultura estaban circunscriptos a los circuitos estrictamente institucionales. En nuestra provincia existía un diálogo de sordos que impedía que intelectuales y artistas se hicieran eco del mundo inmediato que los rodeaba.

“Tucumán arde” es un fenómeno artístico muy estudiado desde la perspectiva del movimiento en sí, pero opinamos que falta un análisis riguroso desde lo local. ¿Qué pensaban nuestros artistas?, ¿qué sentían?, ¿tenían conciencia de la situación?, ¿estaban atemorizados?, ¿quizás concebían al arte como un conjunto de meros procesos formales? Son preguntas que las investigaciones históricas deberán discutir y analizar de manera crítica. Mucho más nos sorprende que hasta entrados los 90, la mayoría de los profesores de arte de nuestras instituciones desconocían “Tucumán arde”, tal como hemos podido comprobar en las diversas entrevistas realizadas en la Facultad de Artes.

Hacia los años 70. Radicalización política y violencia

A dos años del golpe, Onganía avanzaba con una política cada vez más autoritaria sin aceptar el disenso que comenzaba a manifestarse en los diferentes grupos, clausurando medios de comunicación, centros de distribución de la cultura como el célebre Instituto “Di Tella” y todo tipo de manifestaciones, las cuales eran duramente reprimidas. El resultado fue un proceso de resistencia que rápidamente invadió a toda la sociedad. La dura represión a las huelgas lanzadas por la C.G.T. producirá el debilitamiento del sindicalista Augusto Vandor⁴² aunque en el congreso celebrado 1968 surgirá un sindicalismo combativo que comprendía dos facetas ideológicas:

a) La C.G.T. de los Argentinos, liderada por Raimundo Ongaro de origen peronista y social cristiano.

b) Un sindicalismo clasista dirigido por Agustín Tosco e integrado por socialistas, comunistas y radicales. Éstos organizaron numerosas movilizaciones contra el régimen y en defensa de los más afectados por la política de racionalización: obreros del azúcar, de los ferrocarriles, etc.

Por su parte, la universidad fue decididamente intervenida y la feroz censura hizo que muchos profesores emigraran principalmente a Méjico, a Estados Unidos y a Europa. Desde Madrid, Perón alentaba el descontento de los jóvenes estudiantes, de manera que surgirán numerosas organizaciones entre las que se puede mencionar a la Juventud Peronista (J.P.) integrada por militantes de dife-

⁴² Augusto Vandor era el sindicalista más importante de la Argentina, al punto que rivalizaba con el propio Perón. La mañana del 30 de junio de 1969 fue asesinado por un comando que lo abatió a balazos en su búnker, la sede de la Unión Obrera Metalúrgica. El crimen, que nunca fue aclarado, sacudió al país, pero sus autores, inspiradores y beneficiarios quedaron en la sombra.



Carlos Alcalde: *Dioses de la guerra* (de la serie *Naves latinoamericanas*).
Técnica mixta, 2,35 x 5,33 m, 1986.

rentes sectores sociales y de orientaciones ideológicas diversas que reivindicaban la lucha de la resistencia peronista desde el '55 y el retorno de Perón. John William Cooke⁴³ comienza a pensar al peronismo como una variable nacional del socialismo al que llamó Tendencia Revolucionaria e instaló en la escena política ideológica la conocida propuesta revolucionaria de “liberación o dependencia”. Así pues, cualquier programa para nuestro país debía ser anti oligárquico y anti imperialista. La toma del poder por Fidel Castro en Cuba y la utilización de la guerrilla como estrategia, difundida por Ernesto “Che” Guevara contribuirán a la consolidación de las ideas del peronismo revolucionario. Otras agrupaciones importantes serán el Peronismo de Base y las Fuerzas Armadas Peronistas (F.A.P.),⁴⁴ fundadas por sectores de la resistencia en 1967. que aceptaban la violencia y se oponían a la burocracia sindical y a la dictadura. Las Fuerzas Arma-

⁴³ Cooke nació en La Plata, en una familia de intensa tradición política; su padre, Juan Isaac Cooke, era diputado por la Unión Cívica Radical, y sería Canciller durante el gobierno de Edelmiro Farrell. Cooke militaría ya durante sus años universitarios, mientras estudiaba Derecho en la Universidad Nacional de La Plata, formando parte de la Unión Universitaria Intransigente; aproximándose a las ideas de FORJA. Se recibió de abogado en 1943. Fue electo diputado por el peronismo con tan sólo 25 años para el período 1946-1952. En el ámbito universitario fue profesor titular de Economía Política en la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires entre 1946 y 1955. Fue uno de los primeros organizadores de las guerrillas argentinas. Murió de cáncer en 1968 en el Hospital de Clínicas de la Ciudad de Buenos Aires, dejando un legado importante dentro del peronismo.

⁴⁴ F.A.P.: Fuerzas Armadas Peronistas que provienen del peronismo de la resistencia y de la juventud peronista. En Septiembre de 1968 en Taco Ralo, Tucumán intentan entablar una guerrilla rural pero son prontamente descubiertos.

das Revolucionarias (F.A.R.)⁴⁵ eran otra organización revolucionaria, pero más importante por sus acciones y por la cantidad de sus miembros fue Montoneros, cuya propuesta de base era la guerrilla urbana. Fundada por un grupo de alumnos del Colegio Nacional Buenos Aires,⁴⁶ militantes de la Acción Católica relacionados con sacerdotes tercermundistas, sostuvo que el método para lograr el regreso de Perón a nuestro país y la instauración del socialismo nacional, sólo podría darse través de la lucha armada.

Por su posterior actuación en los años 70 en la guerrilla rural de la provincia, merece especial atención la izquierda no peronista. El Partido Revolucionario de los Trabajadores (P.R.T.) será el producto de la fusión de “Palabra Obrera”, de procedencia trotskista con cierta inserción en los trabajadores azucareros y el Frente Indoamericanista Popular (F.R.I.P.) de tendencia nacional-antiimperialista con inserción en el movimiento estudiantil tucumano de filiación trotskista. El P.R.T. comienza su trabajo político en las fábricas y pronto organizará su brazo armado: el Ejército Revolucionario del Pueblo (E.R.P.). Así, dada la política de exterminio a la industria madre de nuestra provincia, ésta se transformó en un espacio simbólico para el desarrollo de la experiencia foquista insurreccional.

Tucumán volvió a ser noticia durante los primeros meses de 1968, debido a la ola de protestas organizadas desde la C.G.T.A., con apoyo de curas obreros y de estudiantes universitarios que hicieron público su repudio a la cesantía de más de noventa obreros en el Ingenio “San Pablo”. Los estudiantes universitarios tuvieron una importante actuación política jalonando estos meses con actos relámpago en distintos puntos del centro de la ciudad, asambleas en las diferentes facultades y en el patio central del rectorado, además de acompañar las multitudinarias misas de campaña realizadas en zonas rurales aledañas a los ingenios cerrados.⁴⁷ Desde la C.G.T.A. se puso en marcha un programa de investigación y difusión acerca de la realidad tucumana, ofreciendo un apoyo fundamental a la muestra rosarina ya mencionada “Tucumán Arde”. Esta candente situación, más el descubrimiento de un grupo guerrillero peronista en la localidad de Taco Ralo, significó la inmediata respuesta del gobierno bajo una fuerte represión que estuvo a cargo del ejército.

El año 1969 marcará el comienzo de una ola de revueltas obrero-estudiantiles en diferentes puntos del país que se prolongarán hasta el año 1975. Si bien en la universidad tucumana, los centros de estudiantes y las agrupaciones políticas estaban proscriptas por el régimen golpista desde 1966, el anuncio del cierre de su comedor universitario fue la gota que colmó el vaso. Los estudiantes se levantaron, tomando el Rectorado y organizando ollas populares al tiempo que solicitaban la restitución de la autonomía universitaria, reclamaban el aumento

⁴⁵ F.A.R.: Fuerzas Armadas Revolucionarias. Organización proveniente del antiguo partido socialista argentino de vanguardia, del partido comunista y del peronismo cristiano. Participan en numerosas acciones guerrilleras y terminan fusionándose a Montoneros en 1973.

⁴⁶ Fernando Abal Medina, Carlos Gustavo Ramos y Mario Firmenich.

⁴⁷ Los sacerdotes Amado Dip y Francisco Albornoz dan misas en el Ingenio Esperanza. Primera Plana, 7-5-68. Pag. 15.

de salario a docentes y no docentes, criticaban la política económica y la situación de la provincia después de la instauración del “Operativo Tucumán” y exigían el levantamiento de todo tipo de censura. A estas protestas se sumaron las de los obreros de la C.G.T. de los Argentinos. Toda la ciudad quedó sitiada por barricadas y el gobierno respondió, una vez más, reprimiendo con una violencia tan brutal que dejó como saldo más de cien detenidos. Finalmente, tanto el interventor de la provincia, Lic. Carlos Imbaud como el rector de la U.N.T. Ing. Rafael Paz, debieron renunciar. Estos hechos son históricamente conocidos como “el tucumanazo”.

Sin embargo el clima de agitación continuó no sólo en la universidad sino en la provincia toda. Durante 1971 una larga huelga de maestros será sindicada por el gobierno como “perturbadora del orden”. Más tarde estallará el segundo “tucumanazo”⁴⁸ pues, aun cuando la U.N.T. había reabierto su comedor y autorizado la actividad política de sus estudiantes, los jóvenes consideraron insuficientes estas medidas por lo que decidieron tomar la sede de Localizaciones Universitarias. El gobierno respondió invadiendo la universidad con su ejército y deteniendo a cientos de estudiantes en una represión que dejó como saldo la muerte del estudiante Víctor Villalba. A diferencia del año anterior, el sector obrero y la ciudadanía replicaron apoyando las movilizaciones y en algunos casos saliendo a la calle para demostrar su malestar. El enemigo común era el autoritarismo.

Entre tanto, la opción por los pobres de los sacerdotes del Tercer Mundo sostenía que las rebeliones de los sojuzgados se justificaban por la injusticia social, a la que consideraban como una forma aún mayor de violencia. Estos sacerdotes trabajaban con los sectores populares en villas de emergencia y promovían formas de organización solidaria que permitían ordenar las demandas. De esta manera facilitaron la incorporación de incontables jóvenes a la política y a la militancia en los humildes barrios del gran San Miguel de Tucumán y de pueblos del interior de la provincia.

La feroz radicalización ideológica que se produce hacia el final de la década, influirá fuertemente en el discurso artístico tucumano. Como en otros tantos centros de producción cultural, aparecía con frecuencia un horizonte unificador en las representaciones simbólicas de intelectuales y artistas, a través de los personajes libertarios de América Latina como “el Che” y su temprana muerte, Fidel Castro, Camilo Torres, Augusto César Sandino y todos aquellos que pudieran relacionarse con la mítica figura del ya mencionado “guerrillero heroico”. Se hallaban presentes las ideas del “sacrificio en la muerte por la liberación de los pueblos”, de “la muerte por la política del compromiso con la justicia social”, de “la figura del joven revolucionario que traiciona a su clase para colocarse del

⁴⁸ Las protestas sociales en Tucumán comenzaron mucho antes de noviembre de 1970, por lo que algunos investigadores hablan de dos “tucumanazos”, el primero de ellos ocurrido incluso en los días previos al “cordobazo” en mayo de 1969. Por otra parte, las protestas no sólo se circunscribieron a la capital tucumana, sino que el interior de la provincia se vio convulsionado con manifestaciones violentas por parte de los trabajadores que buscaban defender la apertura de los ingenios azucareros, motor de la economía tucumana.

lado de los desfavorecidos”, todas ellas a lado de imágenes de la pobreza, de una América Latina explotada y sojuzgada. Así, artistas como Eugenia Juárez, Luis de Bairos Moura, Efraín Villa, Gerardo Ramos Gucemas, Ernesto Dumit, Enrique Guiot, o Myriam Holgado, transmitían en sus obras un desbordante desconformismo y el deseo de la utopía porque, aunque nebulosa en su imaginario, también en el arte se vislumbraba la revolución social. Debemos destacar que con frecuencia artistas e intelectuales vivían en los centros urbanos y estaban mayormente relacionados con grupos universitarios, de manera que su identificación con el “pelador de caña”, “el obrero del ingenio” o “el trabajador azucarero”, era más desde una perspectiva afectivo-ideológica que desde una real pertenencia de clase. Sin embargo, cansados del atropello de la dictadura, los intelectuales tucumanos comenzaron a exigir el fin de la angustiada situación económica, la pobreza, la marginalidad y la falta de libertad de expresión. Cabe aclarar que, a través de entrevistas con algunos de estos plásticos, se desprende que la idea de revolución era aún bastante confusa, vaga, e inorgánica, lo que no impedía que un gran número de estudiantes de artes plásticas realizara pasantías organizadas por el C.P.D.C. en el interior de la provincia impartiendo talleres. La consigna pues, era trabajar con los sectores más carenciados “llevando cultura al pueblo”.

Por su carácter institucional y profesional, tanto los elencos del Teatro Estable como el del Teatro Universitario eran casi impermeables al compromiso político, aunque no pudieron sustraerse al clima de violencia.⁴⁹ No sucedió lo mismo con el teatro independiente ya que, en sintonía con los estudiantes de artes visuales, los teatristas organizaban talleres en villas miserias, sindicatos y salas de la F.O.T.I.A.⁵⁰ Las nuevas generaciones de artistas se hallaban a tal punto politizadas que quedaron envueltas en una encerrona producida por sus propias posiciones extremas que las hacía subordinar cualquier acción o pensamiento estético ante lo que se entendía como la inminencia de un posible cambio social.

Con el retorno de la democracia, en 1973, se interviene al C.P.D.C. porque la “estructura y la ideología con que este organismo había sido creado no encajaba con los nuevos horizontes políticos del gobierno popular”, según expresara su interventor, el Dr. Gregorio Sales, “la tarea que hoy asumo, en representación del gobierno popular, es la afirmación de la voluntad de recuperar, en nombre del pueblo, una identidad cultural. Mi tarea está encuadrada en las pautas del gobierno nacional”,⁵¹ afirmó. Se consideraba entonces que en todo lo actuado por los gobiernos anteriores (democráticos y naturalmente la dictadura), no

⁴⁹ En el estreno de “Marat Sade”, de Peter Weiss, obra presentada por el Teatro Estable, irrumpió un grupo de jóvenes católicos ultra conservadores y, lanzando bombas de estruendo y gritando consignas políticas favorables al autoritarismo, hicieron suspender la función. La situación pudo superarse debido al inteligente artilugio de la primera actriz, Marta Forté quien se puso a cantar el Himno nacional haciendo que el ataque cesara.

⁵⁰ La cooperación entre actores y artistas plásticos también se dio a un nivel profesional como por ejemplo la cooperación de Ernesto Dumit como escenógrafo en el grupo de teatro independiente “Nuestro Teatro”, liderado por Rosita Ávila y Oscar Quiroga.

⁵¹ La Gaceta. Tucumán, 29-8-73.

había habido una real integración con el pueblo trabajador, pues se gestionaba una cultura elitista, concebida para la oligarquía, dejando afuera lo nacional y lo popular. Por esta razón se incorporaron al organismo representantes obreros de la C.G.T. y de F.O.T.I.A. transformándose sus departamentos disciplinares en direcciones y agregando la Secretaría de Relaciones Políticas Culturales. Cabe destacar además que, como asesor cultural se contrató al cineasta tucumano Gerardo Vallejo⁵² quien había trabajado en cortos para la televisión y se proponía, en tanto interventor, llevar el radio del C.P.D.C. más allá del centro capitalino: la cultura a sindicatos, ingenios, centros vecinales, unidades básicas, clubes y bibliotecas. Para ello se convocó a diferentes tipos de organizaciones: sindicatos, colegios profesionales, club de Leones, Filarmónica de Tucumán, rama femenina del movimiento justicialista, Juventud Peronista (J.P.), Juventud Universitaria Peronista (J.U.P.) y otras agrupaciones.

Como se deduce, el advenimiento de la democracia en 1973 con el presidente electo Héctor J. Cámpora,⁵³ lejos de traer paz constituyó un período de agitación política, y de luchas ideológicas. En Tucumán el peronismo se impuso con holgura con el 51,3% de los votos, pero a pesar de que la bandera política era coincidente con la del gobierno nacional, éste rechazó la reapertura de los ingenios cerrados en el 66 y continuó con la misma política azucarera impuesta por la dictadura saliente, buscando terminar definitivamente con los ingenios azucareros que se consideraban deficitarios. Como contrapartida, no existieron políticas de empleo genuinas que pudieran ofrecer alternativas a los miles de desocupados de los ingenios, y el gran San Miguel de Tucumán continuó plagado de villas miserias y barriadas pobres, consecuencia del abandono social que sufrían los habitantes de los pueblos del interior.

Como ya es conocido, la cercanía del presidente Cámpora con la izquierda peronista terminó en un enfrentamiento con la derecha partidaria, representada entre otros, por los líderes sindicales. El 20 de junio de 1973, al regresar Perón al país, tiene lugar la “masacre de Ezeiza”, donde Montoneros y sectores de de-

⁵² Gerardo Vallejo, cineasta tucumano, formó parte del Grupo Cine Liberación junto a Fernando “Pino” Solanas y Octavio Getino, que identificados con el peronismo concebían al filme como un acto político comprometido con la idea de descolonización. Había sido contratado por la U.N.T. y entre 1972 y 1974 produjo una serie de cortometrajes “Testimonios de Tucumán” y “Testimonios de la Reconstrucción” que se transmitieron por Canal 10, de esa universidad. En los primeros se mostraban los conflictos, pensamientos y necesidades de vastos sectores de la población y los segundos, ya producidos por F.O.T.I.A., se ocupan de la historia de este gremio y del cierre de los ingenios en 1966. El impacto que produjeron sus películas en la provincia se tradujo en una bomba que estalló en casa de sus padres (23-12-74), destruyendo su obra y confinándolo a su exilio en Madrid.

⁵³ Héctor J. Cámpora, el delegado de Perón para los peronistas y “el dentista” para sus detractores, nació en Mercedes, Buenos Aires, en 1909. Fue presidente de la Cámara de Diputados de la Nación entre 1947 y 1951. En 1955 fue encarcelado en el penal de Ushuaia, de donde logró fugarse. Convocado por Perón, fue su delegado político, se encargó de reorganizar el movimiento, ganar las elecciones y concretar su regreso. Fue elegido presidente de la Nación el 11 de marzo de 1973, cargo que ocupó durante 49 días, y al que renunciaría para posibilitar el acceso de Perón al poder efectivo. Murió en México en 1980.

recha del peronismo se enfrentaron por el control del palco de honor, dejando un saldo de varios muertos y centenares de heridos. Perón retiró su apoyo a Cámpora quien debe renunciar el 13 de julio de 1973, a escasos 43 días de haber iniciado su mandato. Así, se convocaron a nuevas elecciones resultando elegidos Juan Domingo Perón y María Estela Martínez de Perón⁵⁴ como presidente y vicepresidenta respectivamente, con más del 60% de los votos. El 1 de julio de 1974, en su condición de vicepresidenta y tras la muerte de su esposo, “Isabel” o “Isabelita Perón” asumió como presidenta de los argentinos pero, lejos de morigerarse, la situación en nuestro país se hizo más y más compleja ante las luchas intestinas de su partido que, ya había desnudado una izquierda y una derecha completamente antagónicas y agresivas entre sí. Desde el gobierno nacional se organizó la temible Alianza Anticomunista Argentina (A.A.A. más conocida como “Triple A”)⁵⁵ que, junto al movimiento sindical y la Juventud Peronista de la República Argentina (J.P.R.A.)⁵⁶ luchará violentamente contra la guerrilla y sus simpatizantes. Se trataba de organizaciones que sostenían que había que “limpiar” al Partido Peronista regresando a la ortodoxia verticalista, de manera que estos grupos de dirigentes de ultraderecha enquistados en el poder, consideraban que había que re-encauzar a la juventud y sostenían que la universidad era la cuna de la formación marxista, de las ideas ateas contrarias a “la moral y las buenas costumbres”.

Naturalmente Tucumán no era una excepción en este panorama y comenzaron a sucederse una serie de allanamientos, explosiones de bombas en casas de profesionales del derecho,⁵⁷ en partidos políticos⁵⁸ en librerías⁵⁹ en periódicos,⁶⁰ en dependencias de la U.N.T. o sindicatos.⁶¹ Paralelamente, el E.R.P.

⁵⁴ María Estela Martínez de Perón (La Rioja, Argentina, 4 de febrero de 1931) Presidenta de la Nación Argentina y primera mujer al mando de una república americana. Asumió el 1 de julio de 1974 en su condición de vicepresidenta, tras la muerte de su esposo, el Presidente Juan Domingo Perón. Fue depuesta el 24 de marzo de 1976 por un golpe de estado militar que dio origen al autodenominado Proceso de Reorganización Nacional y que la mantuvo detenida ilegalmente varios años. Al ser liberada en 1981 se radicó en España, donde vive desde entonces. A comienzos de 2007, a raíz de la apertura de causas judiciales por asesinatos políticos realizados durante su gobierno llevó a la presentación de una solicitud de extradición en su contra.

⁵⁵ La “Triple A” fue un grupo paramilitar de ultraderecha liderada por José López Rega, que en la Argentina llevó a cabo cientos de asesinatos contra guerrilleros y políticos de izquierda durante la década de 1970, además de amenazar y perseguir sistemáticamente a artistas e intelectuales. Sus acciones fueron catalogadas como delitos de lesa humanidad por el juez federal Norberto Oyarbide en 2006.

⁵⁶ J.P.R.A.: Juventud Peronista de la República Argentina (“Jotaperra”). Organización de jóvenes perteneciente a la derecha peronista que respondían a José López Rega, ministro de bienestar social del 3º gobierno de Perón.

⁵⁷ Dres. Ángel Gerardo Pisarello, Gerardo Maxud, Arturo Ponsatti y otros.

⁵⁸ Por ejemplo en la Unión Cívica Radical o en el Partido Comunista.

⁵⁹ Librería *To be*.

⁶⁰ Diario “El Pueblo”

⁶¹ Sindicato de peluqueros; A.T.E.P.; en la casa del secretario de Sindicato de obreros y empleados municipales de Famaillá. .

continuaba su lucha armada contra el ejército y contra las empresas transnacionales pues había decidido instalarse en los montes tucumanos desde mediados de 1974. Su idea era actuar sobre las poblaciones adyacentes a la propia capital ya que querían intensificar la formación de combatientes capaces de sobrellevar una guerra de larga duración⁶² y crear una “zona liberada” con el apoyo de la población local para reclamar un reconocimiento internacional ante la Organización de las Naciones Unidas (O.N.U.) “como fuerza beligerante”. Al tratarse de marxistas no peronistas, el E.R.P. era considerado infinitamente más peligroso que Montoneros u otros grupos, por lo que, como más razón, se debía exterminárselos a toda costa. Isabel Perón no dudó en firmar un decreto por el cual se disponía “neutralizar y/o aniquilar el accionar de los elementos subversivos que actúan en la provincia de Tucumán, hasta su total aniquilamiento”.⁶³

En medio de este panorama, las ideas sobre “lo nacional y popular” empapaban todo emprendimiento y el área de la cultura no era una excepción. En Tucumán eso trajo serios problemas con los cuerpos estables ya que los enfrentamientos entre los diferentes modos de ver la cultura se profundizaban cada vez más: desde la Asociación Gremial Artística Provincial Estatal (A.G.A.P.E.) se exigían innovaciones en la estructura de la institución. Al mismo tiempo, un grupo de artistas plásticos, escritores y actores se oponían a la “destrucción”⁶⁴ del C.P.D.C., firmando comunicados contra su intervención y sosteniendo que su director era alguien ajeno al quehacer cultural, sin especialización alguna e incapaz de programar una agenda racional y concreta, situación que estaba generando el éxodo de los artistas. La J.P. por su parte, respondió con un cerrado apoyo a la gestión de Gregorio Sales tomando la sede del C.P.D.C. “Las vacas sagradas del Consejo Provincial de Cultura tratan de evitar que ésta llegue al pueblo”,⁶⁵ decía un comunicado de prensa que nos ejemplifica claramente los niveles de la confrontación, a la par que deja traslucir los intereses ideológicos que estaban puestos en juego. El 80 % del presupuesto se destinaba al pago de sueldos y por lo tanto no se podían realizar los tradicionales salones de artes plásticas, editar libros u organizar el prestigioso “Septiembre Musical” que cada año se había caracterizado por traer figuras de carácter internacional a San Miguel de Tucumán. Finalmente las diferencias ideológicas contribuyeron al empobrecimiento gradual de una institución que otrora había sido tan original en su diseño como exitosa en su funcionamiento. Pocos años más tarde, la dictadura de 1976 dará el golpe de gracia al C.P.D.C. negándole definitivamente el 5% mensual obtenido de los juegos de azar y transformándola en Dirección General de Cultura.

El 5 de febrero de 1975, Isabel Perón firmaba una orden secreta ordenando al ejército iniciar en Tucumán el “Operativo Independencia”. Apenas cuatro días después el Comandante Acdel Edgardo Vilas y el ejército se instalaban en las

⁶² Seoane, María. “Todo o nada”...

⁶³ In memoriam. Círculo Militar. p. 176.

⁶⁴ La Gaceta. “Panorama Tucumano”. 29-3-73.

⁶⁵ La Gaceta. Tucumán, 29-8-73.

sierras tucumanas y bajo el marco de la doctrina de la Seguridad Nacional y utilizando la metodología de “guerra contra revolucionaria” rodeó a los guerrilleros (en su mayoría integrantes el E.R.P.) persiguiéndolos hasta su total exterminio. Así se desarrolló la teoría del “delincuente subversivo” como un “elemento” al que debía extirparse de raíz. Mas el problema era la acepción que se le daba a ese término debido a su significado ambiguo y vago, pues “subversiva” era toda persona que hiciera algún cuestionamiento político y social, que tuviera alguna actitud de protesta o lucha política o sindical en una fábrica, en la universidad o en cualquier otro lugar de trabajo. Según palabras del propio Vilas, los principales elementos a combatir eran obreros, estudiantes universitarios, abogados y “elementos disolventes” como psicólogos y psiquiatras. Mientras tanto, desde el gobierno peronista de Amado Juri,⁶⁶ desde el rectorado de la U.N.T.⁶⁷ y desde varios sectores de las fuerzas vivas se aplaudía la llegada del ejército. La población civil poco a poco fue callando mientras se instalaban centros clandestinos de detención, secuestro y asesinato. Sobre los artistas y los universitarios cayó un manto de sospecha pues se consideraba que se movían en un ámbito propicio para la formación de “elementos subversivos”. Pensadores y creadores lo eran.

El 25 de octubre de ese mismo año concluye la campaña rural y, según las palabras del Comandante Vilas, éste entrega “el territorio recuperado” al General de Brigada Antonio Domingo Bussi,⁶⁸ nuevo jefe de las fuerzas armadas, quien trasladó el centro clandestino de detención que su predecesor había creado, ordenando la descentralización de las torturas. La maniobra fue realizada para evadir las inspecciones de los organismos internacionales, a los que engañó

⁶⁶ Gobernador Amado Juri: “Vaya con nuestra afirmación de solidaridad y decidido apoyo a todos los cuadros de las fuerzas armadas y de seguridad que hoy luchan contra los enemigos de la patria, la más enérgica repulsa por el tremendo desprecio que han demostrado hacia fundamentales derechos humanos aquellos que declaman y reclaman esa protección” (La Gaceta, 3/8/75).

⁶⁷ Rector de la UNT: Roberto Paine: “En representación de la comunidad universitaria, el consejo de decanos y el rector rinden homenajes a las Fuerzas Armadas de la Nación ante el tributo en heroica defensa del orden y la paz de la República, alterada por una acción subversiva que pretende crear el caos como objetivo para alcanzar sus propósitos antinacionales” (La Gaceta, 10/10/75).

⁶⁸ Antonio Domingo Bussi (Entre Ríos, 17 de enero de 1926) militar, político y gobernador de facto argentino. General del el Ejército Argentino terminó con el Operativo Independencia. Combatió, contra las guerrillas revolucionarias en la provincia de Tucumán a la que gobernó después del golpe del 24 de marzo de 1976, que dio inicio al llamado “Proceso de Reorganización Nacional”. Ya en democracia, fue enjuiciado y encontrado culpable de secuestro, asesinato y peculado por las actuaciones realizadas, pero se benefició de la Ley de “Punto Final” que impidió su procesamiento. A partir de 1987 comenzó una carrera política, reflotando al partido “Defensa Provincial - Bandera Blanca” y logrando en 1996 ser electo gobernador de Tucumán. También fue elegido diputado pero la Cámara rechazó su nombramiento. En 2005, fue detenido debido a varios centenares de causas por delitos de lesa humanidad cometidos en el marco del terrorismo de Estado. Fue juzgado y condenado en la provincia de Tucumán, donde cumple prisión domiciliaria perpetua.

ocultando o trasladando a los prisioneros ante sus visitas. En la madrugada del 24 de Marzo el gobernador Amado Juri y sus ministros fueron llevados por la fuerza a la casa de gobierno para que hicieran la entrega del poder a Bussi, quien será el nuevo gobernador de facto. Juri es arrestado en el penal de Villa Urquiza mientras sus ministros José Chebaia y Juan Eduardo Tenreiro, y los diputados provinciales Dardo Molina y Guillermo Vargas Aignase⁶⁹ entre otros, son secuestrados y continúan desaparecidos. Bussi gobernó autoritariamente la provincia avalada por la adhesión, la ignorancia y el terror. [Así las cosas, podemos decir sin temor a equivocarnos que en Tucumán, la dictadura tuvo lugar desde 1975 y no, como en el resto del país, a partir del 24 de marzo de 1976.

III. De los años de oscuridad al retorno a la libertad: 1976-83

Como tantas otras veces, los militares se hicieron del poder sin necesidad de doblegar a nadie. Después de la muerte de Perón todo se había desbarrancado y la falta de autoridad hizo que tomaran el poder, vencieran, reprimieran la guerrilla y posteriormente a la sociedad toda. Instauraron el terror porque estaban convencidos de que un rígido autoritarismo solucionaría, valga la redundancia, los problemas de falta autoridad institucional en los que había caído el gobierno de Isabel Perón. De esta manera, impusieron una represión nunca vista en la historia de nuestro país, que incluía censura, secuestros, centros clandestinos de detención, torturas, asesinatos y desaparición de personas. Los militares estaban convencidos de la eficacia de la Doctrina de la Seguridad Nacional, en tanto que en el plano económico, florecía la voluntad del mercado acentuándose el neoliberalismo que había dado comienzo en la dictadura precedente de Juan Carlos Onganía. De esta manera, la política económica del ministro José Alfredo Martínez de Hoz dejó como saldo un feroz endeudamiento estatal y una gran masa de desocupados, la destrucción del aparato productivo y la asfixia de los sistemas educativos, de salud y de seguridad ya que, con el aporte de jueces y policías corruptos que no se atenían al imperio de la ley se había logrado acallar la voz del sindicalismo. Pero no estuvieron solos pues recibieron el apoyo de la jerarquía de la Iglesia Católica, los grandes empresarios, la pequeña burguesía, los medios de comunicación y muchos periodistas e intelectuales.

El mundo de la cultura también se disciplinó, produciendo un cierre de la escena pública donde sólo se oía una voz que instauraba un pensamiento único.

⁶⁹ Antonio Domingo Bussi fue juzgado y condenado a cadena perpetua en 2009, por el secuestro y desaparición del Senador Guillermo Vargas Aignasse. Se presume que su cuerpo fue arrojado desde un helicóptero a las aguas del Dique "El Cadilla" en la Provincia de Tucumán.

En efecto, la dictadura de 1976 maduró y ejecutó un plan que produjo una depuración ideológica que censuraba todo lo ajeno a su pensamiento. La figura del “delincuente subversivo” como el sujeto nefasto que había que exterminar fue imponiéndose poco a poco y empapó, como dijimos, al mundo de la cultura, de la educación, de la investigación científica y del arte, ya que sus protagonistas podían ser cesanteados mediante la aplicación de la ley 21.260 o la censura lisa y llana. Podríamos así sintetizar diciendo, que el marco ideológico se sostenía en un discurso anticomunista, antiprogresista y oscurantista en el que promiscuamente se mezclaban loas a Dios con “lo nacional”, “lo propio” y las formas de vida “occidentales y cristianas”.

El resultado final de este régimen del terror será el silencio, y la sociedad, en un acto de defensa casi instintivo, hizo de la autocensura un modo de vida que se prolongó hasta muy adentrados los años de la democracia que sobrevendría en 1983.⁷⁰ A todos aquellos que sostenían un discurso laico, libertario, progresista o marxista sólo les quedaba el exilio interior o exterior. Recién en los años finales de la dictadura aparecerán comentarios y opiniones contrarias en la prensa escrita, como por ejemplo en la revista “Humor”, o en el diario “Buenos Aires Herald”, que junto a revistas literarias como “Punto de Vista”, “Crítica”, “Utopía”, las canciones de María Elena Walsh y los programas de humor político de Tato Bores, conformaron una reserva de pensamiento crítico.

El ciudadano era concebido como una tábula rasa en la cual imprimir el discurso oficial. Desde los medios de comunicación se motorizó el concepto atávico inconsciente basado en la imagen autoritaria del “padre”, único habilitado para pensar y domesticar a la díscola juventud. Los discursos de dominación fueron manejados por la cultura de masas imponiendo el consumo de entretenimientos livianos como el cine de comedias y el fútbol, y revistas como “Para Ti”, “Gente”, “7 Días”. Es interesante destacar cómo, al estar principalmente inspirados por la economía de libre mercado, los medios de distribución masiva, si bien consiguieron la buscada desmovilización y el disciplinamiento sociocultural, lejos de refundar al “hombre viejo”⁷¹ occidental y cristiano, impusieron la cultura del individualismo, que llegaría a su máxima expresión durante la década de los años 90.

Tucumán fue una de las provincias más castigadas por la dictadura pues, como dijimos, ésta no sólo había comenzado un año antes respecto del resto del país, sino que la represión se profundizó, aún cuando en los montes, la guerrilla estaba prácticamente quebrada. En el plano económico, se continuó con la política económica iniciada con Onganía y la oligarquía azucarera cumplió un rol fundamental en la legitimación del gobierno de facto, ya que no sólo algunos ingenios funcionaron como centros clandestinos de detención⁷² sino que, a través

⁷⁰ Cabe acotar que en el caso de Tucumán, si bien se produjeron muchos trabajos sobre la vulneración sistemática de los Derechos Humanos, para otros aspectos del período se cuenta con muy poca bibliografía, lo que habla por sí solo de la autocensura de los provincianos.

⁷¹ En contraposición con el concepto de “hombre nuevo”, fundamento de la ética guevariana.

⁷² Como los ingenios “Fronterita”, “Nueva Baviera” o el ex ingenio “Lules”.



Roberto Koch: *Zoo-Ilógico*.

Xilografía taco perdido, edición variable, 1,20 x 0,74 m, 1998.*
Colección Casa de las Américas, La Habana (Cuba).

del “Fondo Patriótico Azucarero” (F.P.A.) aportaron varios millones de dólares en el lapso de 15 meses.⁷³ A cambio, el gobierno les aseguraba el silencio, la muerte o la desaparición de los dirigentes sindicales así como el aplastamiento de cualquier intento de protesta popular. Pero la política económica liberal impuesta por el régimen, no alivió la situación de los ingenios azucareros tucumanos que siguieron de crisis en crisis, mientras que las fábricas que habían sido instaladas durante el “Operativo Tucumán” cerraron una a una haciendo evidente el fracaso de las soluciones propuestas para paliar la gran desocupación que había asolado la provincia. Las superficies de caña de azúcar cultivadas decrecieron mientras que el Estado no tuvo otra alternativa que agrandarse acogiendo en su seno a la mayor parte de la mano de obra desocupada.

En la Universidad Nacional de Tucumán se produjeron cesantías masivas de profesores,⁷⁴ persecución de alumnos y una profunda limpieza de material

⁷³ Cabe destacar que a Tucumán le correspondían 5 millones de dólares mensuales por Fondos Coparticipables de la Nación.

⁷⁴ En el Departamento de Artes de la U.N.T. fueron cesanteados por aplicación del decreto ley 21.260 los profesores: Imelda Cuenya, Enrique Guiot, Lucrecia Rosemberg, Pedro Molina y Myriam Holgado. Esta situación, más la partida de Linares a España tiempo después, hizo que el Departamento quedara virtualmente desmantelado.

* Reproducimos esta imagen reciente a falta de documentación de alguna de las décadas anteriores.

bibliográfico. El Departamento de Artes no fue una excepción ya que los militares pusieron como interventora a la profesora Manuela Mur cuya principal función fue la de vigilar los estamentos y reportar las “irregularidades” que en ellos pudiera observar.⁷⁵ Aparte de avalar el avasallamiento a la libertad profesional que implicaban las continuas demandas a los profesores del taller de escultura para la construcción compulsiva de monumentos públicos, el pudor de Mur le hizo censurar los desnudos escultóricos que ornamentaban los jardines de la institución y no permitió que los modelos vivos posaran desnudos en la prácticas de taller, propias de la carrera de Licenciatura en Artes Plásticas que allí se dictaba. Ezequiel Linares⁷⁶ recuerda:

El ambiente se volvía irrespirable (...) Impidió que los modelos posaran desnudos, prohibición a la que me oponía. Exigía horarios estrictos, típicos del régimen (...) Empecé a andar mal de salud (...) no podía sentarme en un café (...) iba al Departamento (de Artes) lo justo como para no abandonar el trabajo (...) Después vinieron a mi casa y me amenazaron. El jefe de policía me dijo que la casa era muy linda y que la podía hacer volar (...), que estaba en peligro la vida de mis hijos”.⁷⁷

Una tradición de los alumnos del Departamento de Artes eran sus muestras anuales en la Sala de Exposiciones de la U.N.T. en donde hoy funciona el Centro Cultural “Eugenio F. Virla” y durante la intervención de la profesora Mur, las autoridades institucionales y militares pasaban revista, aceptando o rechazando tanto a la totalidad de la exposición, como a cualquiera de las piezas allí exhibidas. El artista Eduardo Joaquín, alumno de aquellos años, recuerda:

La censura era demencial. La sufríamos todos los compañeros. Uno colgaba y luego venía un señor que no entendía nada de arte y miraba fundamentalmente si no había desnudos (...) Recuerdo que a Sergio Tomatis y a mí nos censuraron cuando presentamos dibujos con unas gorditas desnudas y una escultura en cerámica cada uno (...) pero también estaba la cuestión de la autocensura. Si querías exponer seleccionabas lo que sabías que no traería problemas y a los otros cuadros los guardabas para mejor ocasión.⁷⁸

⁷⁵ Ecilda Manuela Mur Delfino, nació en 1914 en la provincia de Mendoza. Profesora de filosofía, recibida en la U.B.A., se había jubilado como directora de la Biblioteca San Martín, en su provincia natal. Durante el rectorado del Dr. Carlos A. Cornejo, fue contratada desde noviembre de 1976 hasta marzo de 1982 con el cargo de Profesor Titular con dedicación exclusiva, con el que se desempeñó como Directora del Departamento de Artes. En su legajo se informa que su ‘profesión era: “escritora, profesora y periodista” y se piensa que la conexión con Tucumán se debió a que era tía de Coronel Julio E. Ballofet, Secretario de Estado de la Provincia de Tucumán. Además de imponer una recia disciplina en el Departamento, Manuela Mur denunció en junio de 1980 a siete estudiantes del Departamento de Artes, los cuales fueron secuestrados entre la tarde del 11 y la madrugada del 12 de junio de 1980. Los mismos fueron llevados a un centro clandestino de detención e interrogados. Posteriormente fueron “blanqueados” en la Policía Federal acusándolos de atentar contra la seguridad y el régimen, hasta que de a poco fueron liberados y su causa finalmente sobreesida.

⁷⁶ Linares, Ezequiel. Entrevista de la autora.

⁷⁷ Linares, Ezequiel. Entrevista de la autora. Noviembre de 1996.

⁷⁸ Joaquín, Eduardo. Entrevista de la autora. Septiembre de 1999.

Por su parte, a partir de marzo de 1976, la Dirección General de Cultura de la provincia quedó cargo del Dr. Carlos Páez de la Torre (h) quien nombró a la profesora Celia María Terán como jefa en el Departamento de Artes y Medios Audiovisuales. Desde allí se realizó una importante labor de clasificación de la pinacoteca, salones nacionales y provinciales así como numerosas exposiciones, y retrospectivas de los maestros tucumanos, acompañadas por importantes catálogos. Sin embargo, el control por parte del régimen de facto también se hacía sentir en los salones de artes visuales que la provincia organizaba, en cuyos reglamentos se especificaba qué tipo de obras podían o no aceptarse, exhibiendo sin tapujos la ideología de un régimen autoritario que, como dijimos, se caracteriza por ser integrista, familiarista, homofóbico y anti liberal.⁷⁹

Entre los jóvenes plásticos destacados se encontraban los que luego fundarían el “Grupo Norte”,⁸⁰ colectivo de artistas que, entre 1975 y 1976, se había conocido en aquél Departamento de Artes. Todos eran pintores figurativos, claramente posicionados respecto a la necesidad de embeberse en la cultura popular y en el espíritu de las utopías revolucionarias y tenían una formación estética que los reunía en torno a la figura del maestro Ezequiel Linares. En los albores de los 80 se plantearon la necesidad de realizar una experiencia colectiva que, no obstante respetara las individualidades. Así, alrededor del tema de su ciudad, crearon “Registros”, la primera ambientación, experiencia plástica inédita en nuestro medio que era acompañada por sonidos⁸¹ que traían reminiscencias de la ciudad y que se llevó a cabo en el Museo Provincial de Bellas Artes⁸² “Registros” proponía un recorrido que demostraba la preocupación del grupo por el manejo del espacio real, exigiendo la participación activa del espectador, de esta manera, por primera vez en Tucumán se introdujo el desdibujamiento entre los límites de la pintura, la escultura y la arquitectura. Como era de esperar esta muestra también fue objeto de censura: so pretexto de organización, no se abrió en la fecha prevista sino días después, luego de ser inspeccionada por las autoridades.

En la esfera privada y buscando un espacio alternativo para la libertad de expresión, la escultora Lucrecia Rosemberg montó la galería de arte “Lucre’s” que logró subsistir gracias al aporte de amigos. Durante aproximadamente dos años funcionó como una sala alternativa en donde se organizaron muestras colectivas e individuales, exponiendo tanto artistas de la generación de la escultora,

⁷⁹ Recién en 1983 los artistas se unieron en la Asociación de Artistas Plásticos (A.T.A.P.) para defender sus derechos y expusieron públicamente su oposición al XXV Salón de Tucumán debido a la censura que sufrían los artistas. En La Gaceta del 22 de octubre de aquél año, sale la convocatoria de A.T.A.P. para boicotear ese salón y realizar una protesta organizando una exposición en La Peña Cultural “El Cardón”.

⁸⁰ El Grupo “Norte” estaba formado por Ricardo Abella, Sergio Tomatis, Víctor Quiroga, Eduardo Joaquín, Marcos Figueroa, Alicia Peralta, Kelly Romero y Vicki Muro. Todos eran del Departamento de Artes, con la excepción de Figueroa que estudiaba arquitectura. Para más detalles ver “Metáforas Perdidas” en la presente edición.

⁸¹ Música compuesta para “Registros”, cercana al concretismo y cuyo autor fue Carlos Caram.

⁸² Hoy denominado “Timoteo Navarro”.

como jóvenes valores. Sin embargo, la difícil situación económica y un mercado de arte casi inexistente, hizo que este intento también se frustrara.

El teatro tucumano también soportó las persecuciones del régimen. Se cerró para siempre el Conservatorio de Arte Dramático y su director, Bernardo Roitman, debió emigrar de la provincia ya que se le aplicó la ley 21.260 por la que no podía trabajar en ninguna oficina del Estado. Las actividades teatrales en las ciudades del interior casi habían desaparecido y, poco a poco, las salas de Aguilares, Alberdi, Monteros y Concepción fueron cerrando sus puertas. De manera que el público que otrora asistiera asiduamente a ver teatro, comenzó a desintegrarse, desarmándose en pocos meses el trabajo de muchos años que, con tanto esfuerzo, había comenzado el C.P.D.C., creado por Julio Ardiles Gray.

Durante este período, el Teatro Estable estuvo casi exclusivamente dirigido por Carlos Olivera con éxitos como la comedia musical “Mi bella dama” de Lerner y Lowe, inspirada en la obra “Pigmalion” de Bernard Shaw con la que se inauguró en 1979 la sala “Paul Groussac”. El montaje de esta pieza, con gran cantidad de actores, bailarines, costosísimos trajes, importante escenografía y “un programa de mano de diez páginas, fotografías individuales y datos personales de los responsables artísticos”,⁸³ denota una producción más que importante. En la sala “Orestes Caviglia” por su parte, Olivera también dirigió con éxito “El conventillo de la paloma” de Alberto Vacarezza y ambas obras se presentaron en Buenos Aires y Córdoba respectivamente. Cabe acotar aquí que “la legitimación de un público que acompañó masivamente las largas temporadas de cada uno de los espectáculos”⁸⁴ ya que algo había cambiado en Tucumán: desde el poder se censuraban obras y puestas “comprometidas”, imponiendo espectáculos de buen nivel, pero que sin embargo garantizaran la ausencia de conflictos ideológicos.

El Teatro Universitario por su parte, pudo sobrevivir por algún tiempo montando comedias livianas como el “El loro y la paja” (Barillet y Gredy), “El Tamboril de Damasco”, obra de teatro Noh de Zeami Motokiyo⁸⁵ y, en un desesperado intento de Boyce Díaz Ulloque por agradar al régimen, “El martirio de San Sebastián” de Gabrielle D’Annunzio. Pero la metafórica caracterización de un San Sebastián homosexual, no agradó a las autoridades y la suerte de Díaz Ulloque quedó signada. En efecto, en 1979, el rector interventor de la U.N.T., Dr. Raúl Landa no toleraría más a este polémico director y simplemente no le renovó su contrato de trabajo, cerrando a su partida las puertas del organismo.

Paradójicamente una nueva sala nacía: el “Teatro de la Paz”, emprendimiento del empresario Carlos Oscar “Lito” Socolsky, quien traía espectáculos de Buenos Aires como “Donde madura el limonero”, unipersonal de José María Vilches sobre textos de Antonio Machado, producía puestas como “La Nona” de Roberto Cossa, organizaba ciclos de cine proyectando películas como “Napoleón” de Abel Gance, exposiciones de artes visuales e incluso llegó a traer “La

⁸³ Tribulo, Juan. “El Teatro oficial en los tiempos del proceso”. Publicación en prensa.

⁸⁴ Tribulo, Juan. Op. cit. En prensa.

⁸⁵ También Kanze Motokiyo.

Bella y La Bestia” obra montada por el Roy Hart Theatre de París. Sin embargo su subsistencia no resultó nada fácil y luego de muchas amenazas, la sala del “Teatro de la Paz” fue quemada por grupos parapoliciales.

Para subsistir “Nuestro Teatro” recurrió por su parte al “Café Teatral” con el que montó piezas como “El guiso caliente” o “La fiesta” y creó personajes inspirados en la cultura popular local como “la María superchou”.⁸⁶ Estas puestas, merecen especial atención por el valioso aporte del artista Ernesto Dumit, quien formaba parte del equipo desempeñándose como escenógrafo. Más que el caso de las artes visuales, el teatro social y políticamente comprometido de los años 70 debió transformarse en cultura del divertimento para subsistir pues la autocensura también estuvo presente en la elección de las obras realizadas por los diferentes grupos. Habrá que esperar los años 80 para escuchar voces más contestatarias, como por ejemplo “Los prójimos” de Gorostiza, bajo la dirección de Oscar Quiroga o “Un brindis bajo del reloj” de Carlos Alsina y Gustavo Geirola, dirigida por este último.

Debemos destacar en este punto que, a partir de 1977, Antonio Domingo Bussi, fue sucedido por el General de Brigada (R) Lino Domingo Montiel Forzano quien, ante la presión de los organismos internacionales de Derechos Humanos, fue morigerando la dureza de su gobierno, utilizando la cultura como pantalla de las acciones represivas que aún continuaban practicándose al amparo de la noche. Su principal aporte fue la creación del Coro Estable de la Provincia y la restauración del Teatro “San Martín” por la que se recuperaron sus instalaciones a la “italiana” habilitándolo definitivamente como un espacio para la presentación de piezas de ballet, ópera y conciertos sinfónicos. En él se presentaron el prestigioso violinista Ruggiero Ricci, el conjunto de cámara “I Musici”, el ballet ruso de danzas folklóricas “Berioska”, el percusionista de jazz Lionel Hampton, la bailarina Maia Plisetkaia y muchas otras figuras internacionales. Sin embargo se trataba de una maniobra siniestra ya que esta estrategia/pantalla que ofrecía una nueva imagen de Tucumán ante el exterior, formaba parte del terrible Plan “Cóndor”.⁸⁷

⁸⁶ “La María” es un viejo personaje creado Rosa Ávila con el que caracteriza a una joven empleada en el servicio doméstico que entabla relación con “El Gamuza”, astuto electricista. Estos cafés estaban ambientados en Tucumán y representaban a campesinos que llegaban a la ciudad en busca de mejores horizontes, personificando irónicamente la voz del pueblo.

⁸⁷ La Operación “Cóndor” es el nombre con el que se conoce al plan de inteligencia, imposición y coordinación entre los servicios de seguridad de las dictaduras militares del Cono Sur de América (Argentina, Chile, Brasil, Paraguay, Uruguay y Bolivia) y la C.I.A. Bajo sus directrices radicales y bajo la simple sospecha, durante la década del ‘70 se reprimían salvajemente todos los movimientos de la izquierda política en América Latina. En efecto se trató de una organización clandestina internacional para la práctica del terrorismo de Estado que asesinó y desapareció a decenas de miles de opositores a las mencionadas dictaduras.

IV. La vuelta a la democracia

Con la llegada de la democracia en 1983, la sociedad conoció un régimen político republicano y muy lentamente fue surgiendo una nueva convicción ciudadana, un nuevo aprecio a la ley y a las formas institucionales pues a partir de ese momento las ideas podían debatirse en libertad. Lejos quedaban los ideales de transformación de la sociedad a través de una revolución violenta y el consenso sobre el valor de los derechos humanos abrió un nuevo momento utópico en el que se pensaba que la democracia solucionaría todos los problemas⁸⁸ por sí sola. Pero luego de los primeros años sobrevino el desencanto. En su inmensa mayoría los dirigentes políticos, no tenían cabal conciencia del grado de destrucción y derrumbe que había sufrido el Estado argentino ni de las transformaciones operadas en el contexto del capitalismo mundial. Los problemas dejados por la dictadura como la deuda externa y la hiperinflación; una Iglesia que no quería abandonar el terreno conseguido; la fuerza furiosa de los militares derrocados; el aparato estatal clandestino desocupado; y una clase política que no estaba a la altura de esos problemas, más los miedos y la auto censura de la sociedad, hicieron que no tardara en esfumarse la ilusión inicial.

Como en otras provincias del interior del país, en Tucumán la transición democrática se dio de la mano de dos gobernadores justicialistas: Fernando Riera y José Domato quienes no pudieron plantear soluciones a las viejas dificultades. En efecto, la situación económica de la provincia continuó con la crisis estructural de su principal fuente de ingresos: la caña de azúcar, a la que se agregaron las dificultades provenientes del cultivo de citrus. Así, creció el empleo público estatal como una forma desesperada de paliar la siempre creciente desocupación al tiempo que hubo un marcado descenso del poder adquisitivo que trajo un malestar político y social que se manifestó en numerosos reclamos y huelgas populares.

En el campo de las artes plásticas se produjeron cambios importantes. Como en el resto de las universidades del país, el Departamento de Artes de la U.N.T. recibió a sus docentes cesanteados. Nos dice Linares: “me reincorporé y me llamaron del Rectorado para ofrecermela dirección y les dije: Mire rector, no me siento director de nada, sólo quiero volver a mi cátedra, quiero estar con mis alumnos y pintar con ellos”.⁸⁹ En su lugar fue nombrada Myriam Holgado,⁹⁰ quien regresaba de su exilio en Méjico pero le sucedió el Licenciado Carlos María Navarro, quien primero fue designado por resolución del rectorado pero posteriormente será votado por el H. Consejo Directivo.

El 26 de agosto de 1985, mediante la Resolución Nº 2159/85 del Ministerio de Educación de la Nación, se crea la Facultad de Artes de la Universidad Nacio-

⁸⁸ Era un lema de la campaña de Alfonsín, que lo repitió en sin números discursos: “con la democracia se come, con la democracia se educa, con la democracia se vive”.

⁸⁹ Linares, Ezequiel. Entrevista de Alejandra Wyngaard. 20-11-96.

⁹⁰ Se desempeñó como directora entre abril y agosto de 1984.

nal de Tucumán. Luego el mismo Lic. Navarro tendrá la misión de normalizar la institución de acuerdo al Estatuto Universitario y será electo 1er Decano de esa casa de estudios. Para ese entonces, en la nueva Facultad ofrece a la comunidad la Licenciatura en Artes Plásticas (que innova su currícula con la introducción de un taller experimental),⁹¹ la carrera corta de Decoración de Interiores,⁹² y la naciente Licenciatura en Teatro. Un nuevo ciclo en la cultura tucumana daría comienzo. Sin embargo los artistas, bastante ingenuamente por cierto, al toparse con las rígidas y antiguas estructuras de la provincia se mostraron descontentos, enfadados y con desconfianza hacia el sistema. Pronto comprendieron que debían seguir luchando por la libertad de expresión en todas sus formas y por obtener su “lugar en el mundo”. El teatro, que había comenzado a reconstruirse, no sufrió censuras pero sí la pauperización general del presupuesto destinado a su producción. “Nuestro Teatro” por ejemplo, bajó el telón para siempre y en su lugar aparecieron numerosos grupos que “se caracterizaron por la atomización, la diversidad y la coexistencia pacífica”. Así, desde el punto de vista cultural Tucumán crecerá e incorporará nuevos actores sociales al campo cultural, pero paradójicamente la calidad de sus políticas decaerá notablemente. Las recurrentes crisis económicas y políticas más el desinterés por la cultura entendida como fenómeno integrador de la sociedad, hicieron que las partidas presupuestarias estatales, fueran cada vez más exiguas.

Por fin, sólo unas palabras sobre el advenimiento democrático: la recuperación de los derechos políticos y las libertades civiles y de expresión hizo que los diferentes y nuevos movimientos culturales aparecieran a la luz pública. Mientras que algunos artistas regresaban del exilio y se incorporaron a sus trabajos de otrora, aquellos que quedaron trabajando en silencio comenzaron a distenderse atravesando el miedo y la autocensura para liberar, de a poco, sus modos de expresión. Otros no volvieron a tomar sus herramientas de trabajo y varios se perdieron en mundos irreales apelando constantemente a la utopía setentista. Muchos otros se incorporaron a los nuevos tiempos replanteando sus problemáticas estéticas pero, de una u otra forma, todos cargaban dolorosamente sobre sus espaldas las heridas de los años de plomo.

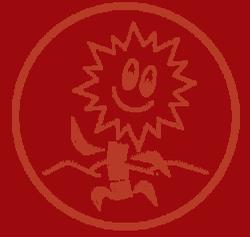
Entre tanto, una nueva generación comenzaba a hacerse presente, una generación que no había conocido las luchas utópicas de la resistencia o de la violencia. Nuevos modos de ver el mundo permitían la paulatina aparición de lenguajes expresivos diferentes. Su problema será otro: moverse en un mundo pautado por el advenimiento de las nuevas tecnologías y el creciente mercado. Pero eso será tema de otro ensayo.

⁹¹ A pesar de los intentos de los decanos como la Dra. Celia Aiziczon de Franco o el Arq. Marcos Figueroa, la currícula de la Licenciatura en Artes de Plásticas nunca de renovará, por lo que hasta la actualidad su actualización depende de la voluntad progresista de los docentes.

⁹² Creada durante el proceso.

Bibliografía

- Altamirano, Carlos. Bajo el signo de las masas (1943-73). Biblioteca del pensamiento argentino. Vol II. Ed. Ariel. Bs. As. 2001.
- Burrucúa, José Emiliano. Arte, sociedad y política. En Nueva Historia Argentina. Vol II. Ed. Sudamericana. España, 1999.
- Beltrame, Carlota. Catálogo "Inscripciones invisibles". Museo Provincial de Bellas Artes y Fondo Nacional de las Artes. San Miguel de Tucumán. 2007
- Cavarozzi, Marcelo. "Autoritarismo y democracia". Ed. Ariel. Buenos Aires, 2009
- Crenzel, Emilio. "Memorias enfrentadas. El voto de Bussi en Tucumán". www.nuncamas.org/investig/crenznel/crenznel.05.html
- Dubatti, Jorge. "Teatro y regionalización. Resignificación de la teatralidad en la cultura actual desde un enfoque ontológico". En "Otra Boca". Revista del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la UNT. UNT, 2004.
- De Riz, Liliana. Historia Argentina. La política en suspenso: 1966-76. Ed. Paidós. Bs.As, 2007.
- Figueroa, Marcos. "Política cultural en Tucumán. Deudas pendientes del Estado con la cultura". Bibliografía de curso de posgrado "Cultura y política: una pareja desavenida" dictado por el Dr. Américo Castilla.
- Giunta, Andrea. Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta. Ed. Paidós. Bs. As., 2001.
- Halperin Donghi, Tulio. Argentina en el callejón. Ed. Ariel. Bs.As., 1986.
- Lida, Clara, Cresto, Horacio y Yankelevich, Pablo (Compiladores). "Argentina, 1976. Estudios en torno al golpe" FCE. Argentina, 2008.
- Liams, Raymond. Marxismo y literatura. Editorial Península/Biblos. Historia, Ciencia, Sociedad. Nº 265. Barcelona. 1997, p. 137.
- Pucci, Roberto. Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán, 1966. Ed. Del pago chico. Bs. As, 2007.
- Ramírez, Ana Julia. "Tucumán 1965-69. El movimiento azucarero y radicalización política". Nuevo Mundo mundos Nuevos, Debates, 2008. Puesto en línea el 12 juillet 2008. URL. <http://nuevomundo. Renues.org/index38892.html>.
- Romero, Luis Alberto. La crisis argentina. Una mirada al siglo XX. Ed. Siglo XXI. Argentina, 2003.
- Sarlo, Beatriz. Batalla de las ideas (1943-73). Biblioteca del pensamiento argentino. Vol. II Ed. Ariel. Bs.As, 2001.
- Terán, Oscar. Historia de las ideas en la Argentina. Ed. Siglo XXI. Bs.As, 2008.
- Tríbulo, Juan. "El teatro oficial en los tiempos del proceso". Inédito.
- Vilar, Pierre. Iniciación al vocabulario del análisis histórico. Ed. Crítica. México, 1980.
- Wayra Killa. Fundación grupo cultura. "Tucumán es teatro". Tucumán, 2005.



Tradición popular en cuatro artistas tucumanos

por *Griselda Barale*

“La tradición pertenece al tiempo, por tanto es un fluir constante”.¹

MARÍA EUGENIA VALENTÍ

Mi tarea en este libro es referirme a cuatro artistas tucumanos muy diferentes pero unidos sutilmente porque en sus obras se refieren, se apropian o recrean un aspecto de la tradición del Noroeste Argentino: su cultura popular. Ellos son Alfredo Gramajo Gutiérrez, ya desaparecido y distante temporalmente de los otros tres: Blanca Machuca, Guillermo Rodríguez y Víctor Quiroga, quienes, en la actualidad, viven y producen en Tucumán.

He utilizado dos conceptos: “tradición” y “cultura popular”, sumamente frecuentados en diferentes ámbitos pero no por ello comprendidos estrictamente, especialmente cuando son usados en el ámbito del arte, pues conducen a confusiones en algunos casos lamentables para la visibilidad, valorización y comprensión del arte que se produce en el “interior”, en las provincias argentinas, razón por la que me detendré en cada uno de ellos.

Tradición

Tradición, según el diccionario es: “comunicación o transmisión de noticias, composiciones literarias, doctrinas, ritos, costumbres por relación sucesivas de unas a otras generaciones. Noticias de un hecho antiguo transmitida de este modo. Doctrina, costumbre etc., transmitida de padres a hijos. Entrega (acción de entregar una cosa)”.² Pero más allá del diccionario, la tradición es un complejo problema filosófico que involucra temas como prejuicio, determinación, libertad, repetición, creación, comprensión.

¹ Profesora Emérita de la U.N.T.

² *Diccionario ilustrado Sopena*, Editorial Ramón Sopena. Barcelona España, 1977.

Por la aspiración de dejar fuera los prejuicios que actúan como barreras para alcanzar objetividad, o bien con el afán de superar todo esclavizante principio de autoridad, la tradición, como lo heredado, puede ser excluida, de manera forzada, de los dominios de la comprensión y el conocimiento. Las ciencias llamadas duras han tenido un papel destacado en este modo de pensar y, más aún, se han convertido en modelo para todo “verdadero” conocimiento. Sin embargo, en el ámbito de las ciencias humanas y/o sociales, la hermenéutica, entre otros métodos y teorías, revisa estos “postulados”, especialmente el de la pretensión de objetividad y de certeza. H. G. Gadamer, un hermeneuta, en *Verdad y Método* se refiere a la tradición, al papel que ésta juega en el proceso de comprensión; sus apreciaciones, claras y rigurosas, permiten pensar y enmarcar de manera general el tema.

Este autor ve a los prejuicios de otro modo, no como ideas o creencias que aceptamos rígida e irreflexivamente y que obstaculizan la libertad de pensar y de actuar, sino, y atendiendo a su significado,³ como condiciones para la comprensión, puesto que ella no es posible sin los prejuicios que hacen las veces de pre-comprensión, en sentido heideggeriano, lo que supone posesión de saberes y pertenencia a una comunidad, especialmente comunidad lingüístico-cultural. Dice Gadamer: “Así se cumple el sentido de la pertenencia, esto es, el momento de la tradición en el comportamiento histórico-hermenéutico, en virtud de la comunidad de unos prejuicios fundamentales y subyacentes. (...) el que intenta comprender está ligado a la cosa transmitida y mantiene o adquiere un nexo con la tradición (...)”.⁴

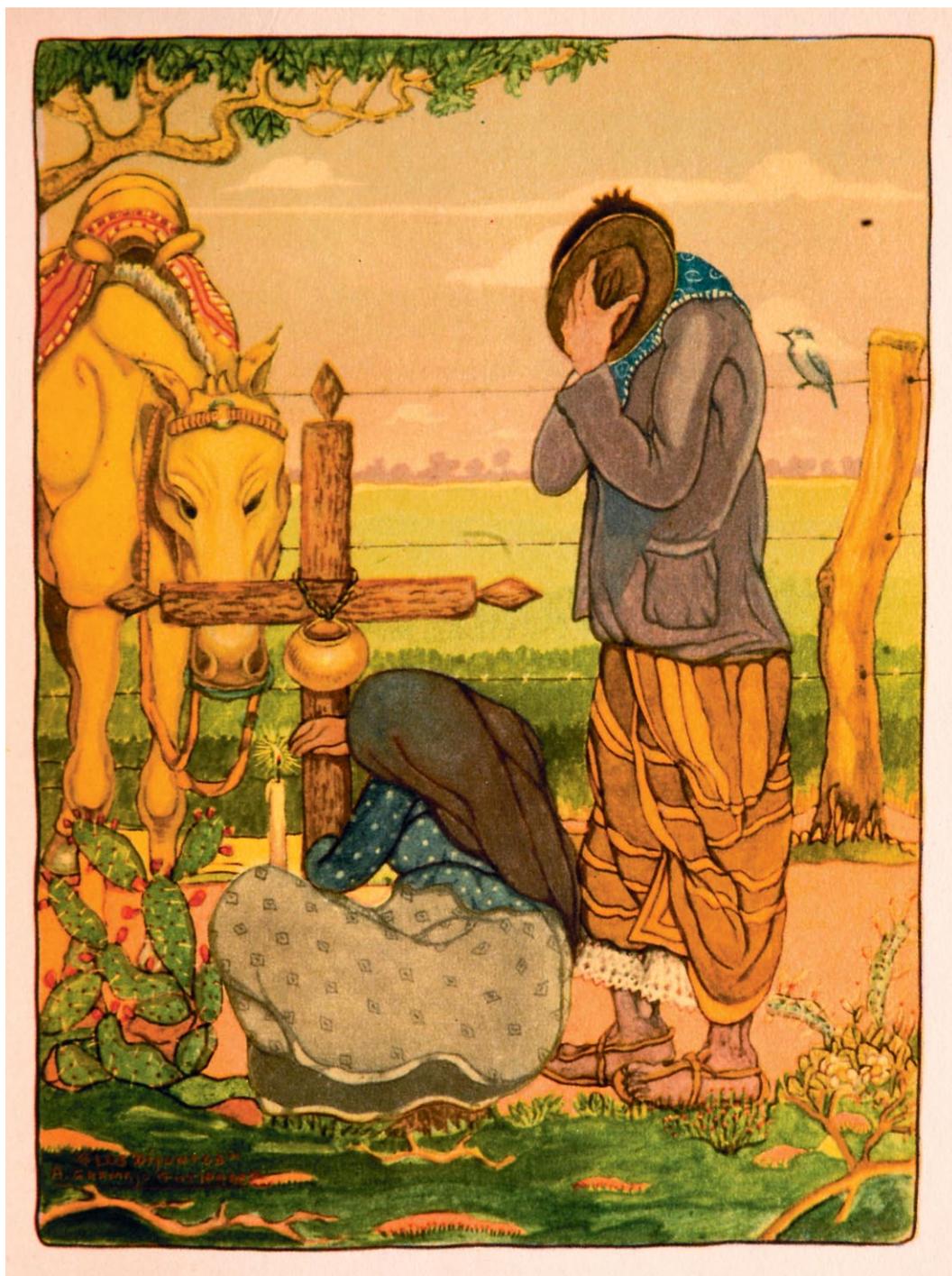
La obsesión por los prejuicios deriva, en buena medida, de un prejuicio no cuestionado o revisado: el prejuicio contra los prejuicios que la Ilustración tuvo fundadamente, puesto que debía luchar contra la idea de que es verdadero sólo aquello que descansa sobre una certeza anterior sostenida por la autoridad, la de las Sagradas Escrituras, por ejemplo. Ese pensamiento dogmático la condujo a rechazar la tradición en la búsqueda de una verdad que se apoye sólo en la razón. Dice Gadamer:

A los ojos de la Ilustración la falta de una fundamentación no deja espacio a otros modos de certeza sino que significa que el juicio que no tiene fundamento en la cosa, es un juicio sin fundamento. Esta es una conclusión típica del espíritu del racionalismo. Sobre él reposa el descrédito de los prejuicios en general y la pretensión del conocimiento científico de excluirlos totalmente.⁵

³ Dice Hans Georg Gadamer en *Verdad y Método*, Tomo I, p. 337. Ediciones Sígueme. Salamanca (España) 1977 “Prejuicio no significa en modo alguno juicio falso, sino que está en su concepto que pueda ser valorado positivamente o negativamente. La vecindad con el *prae-judicium latino* es suficientemente operante para que no pueda haber en la palabra, junto al matiz negativo, también un matiz positivo.

⁴ Op. cit. Tomo I pág. 336.

⁵ Op. Cit. Tomo I pág. 338.



Alfredo Gramajo Gutiérrez: *Difuntos*.
Ilustración para el libro *El país de la selva* de Ricardo Rojas, pág. 135,
Editorial Guillermo Kraft Ltda. Buenos Aires (Argentina), 1946.

Para Gadamer no hay oposición necesaria entre razón y tradición, pero va más allá y se pregunta sobre la posibilidad de encontrar, a la manera cartesiana, una verdad que no le deba nada a la tradición, a lo que contesta negativamente puesto que, si así fuera, la verdad estaría desligada del lenguaje, lo cual es imposible. En este sentido destacado por Gadamer, a pesar de sus esfuerzos, el mismo Descartes se llevó consigo a la tradición cuando, como bien lo viera Nietzsche, dudó de todo pero no dudó del lenguaje.⁶

Toda tradición puntual, todo patrimonio cultural específico —tangible o intangible— presupone aquello por lo que la tradición es posible: que hay lenguaje, que hay apertura de sentido. No se trata de la transmisión de este u otro discurso significante sino de la posibilidad misma de que cualquier hecho u evento sea significativo. En este sentido es que Giorgio Agamben dice: “Toda reflexión sobre la tradición tiene que comenzar con la constatación, en apariencia trivial, de que antes de transmitirse algo los hombres deben ante todo transmitirse el lenguaje”.⁷

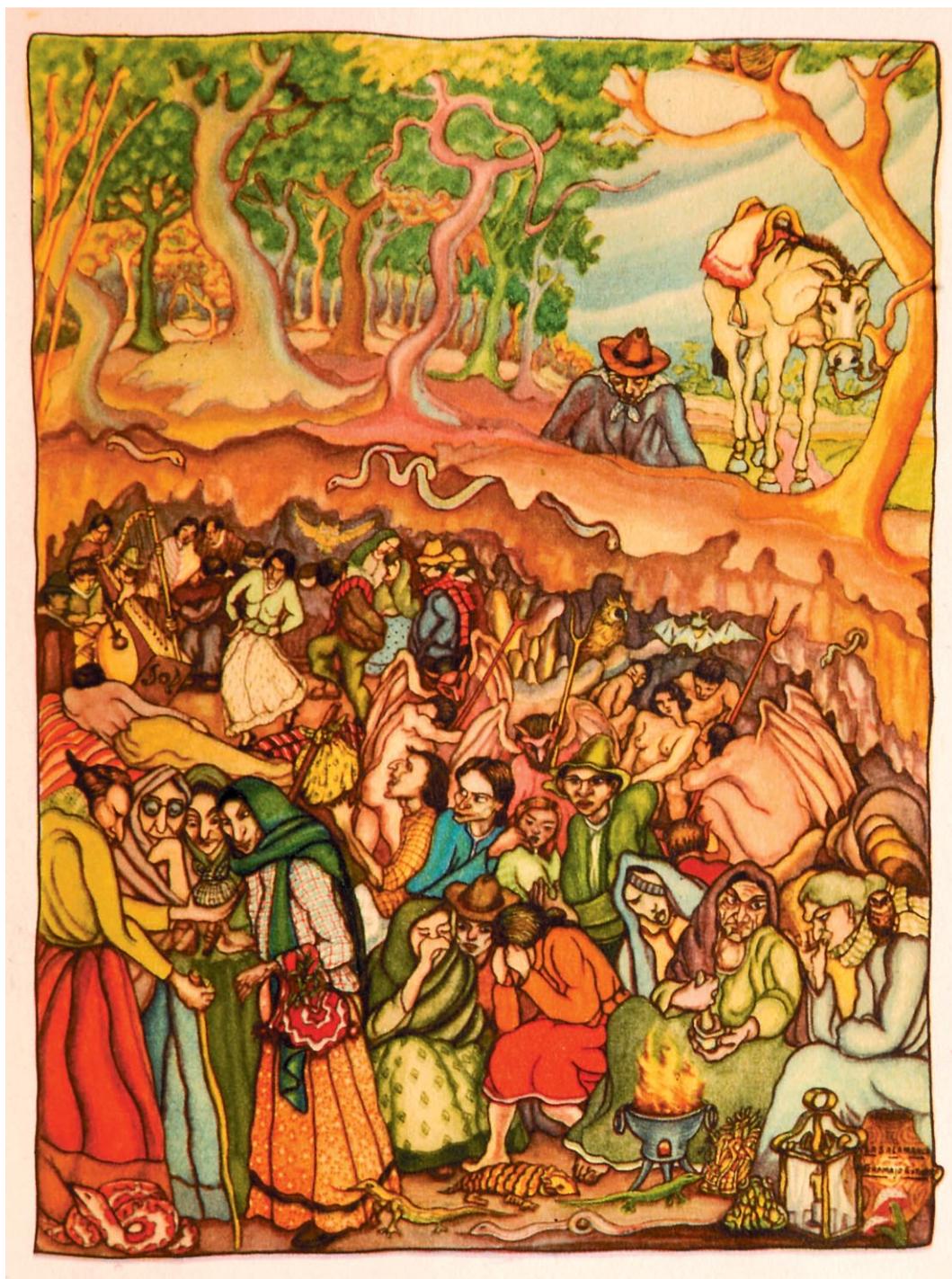
Lo que importa para comprender e interpretar no es liberarnos de todo prejuicio sino distinguir los prejuicios verdaderos de los falsos, es decir, poder despejar a nuestro pensamiento de aquellos prejuicios que son obstáculos para el libre pensar, lo que no es igual a liberarnos de la tradición. La tradición no es sólo el conjunto de hechos, cosas, gestos, sentimientos, preferencias objetivas que nos preceden, sino que es también lo no objetivable pero profundamente determinante que interviene en la comprensión, valorización y toma de decisiones, puesto que toda existencia humana, aún la más libre, está limitada y condicionada de muchas maneras. Una de éstas es lo que le precede como lenguaje; entonces la idea de una razón absoluta, primera, prístina, no cabe como posibilidad de la humanidad histórica.

Este modo de ver la tradición es sumamente importante especialmente porque subraya la imposibilidad de salirnos de ella, de pensarnos como *tabula rasa*, como si la robinsonada fuera posible. Robinson, en la isla, no podía sino reproducir aquello que llevaba consigo, la sociedad inglesa del siglo XIX; la ciudadela que construye expresa un modo de ver las cosas, de comprenderlas y valorarlas; tiene el naufrago un interlocutor que lo salva del silencio y la inacción, que le permite “ser con otros” aunque sólo y perdido: tiene la tradición, puesto que “...la tradición no es un simple acontecer que pudiera conocerse y dominarse por la experiencia, sino que es lenguaje, esto es, habla por sí misma como lo hace un tú”.⁸ La robinsonada, entendida como experiencia cero o desde cero, es imposible. Cada hombre y cada sociedad son el resultado de otros destinos que

⁶ Ver Piossek Prebisch, Lucía. *El filósofo topo. Sobre Nietzsche y el lenguaje*, p. 60 y ss. Facultad de Filosofía y Letras U.N.T. Tucumán (Argentina) 2005.

⁷ Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, p. 189. Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires (Argentina) 2007.

⁸ Gadamer, Hans-George. *Verdad y método*, Tomo I Pág. 434. Ediciones Sígueme. Salamanca (España). 1993.



Alfredo Gramajo Gutiérrez: *La salamanca*.
Ilustración para el libro *El país de la selva* de Ricardo Rojas, pág. 192,
Editorial Guillermo Kraft Ltda. Buenos Aires (Argentina), 1946.

los precedieron en el espacio y en el tiempo y que los atraviesan irremediablemente.

La tradición es la herencia imposible de rechazar, nos determina desde las instituciones, los conflictos, los fracasos, los aciertos, lo axiológico, el modo de ver las cosas más simples y más complejas, nuestro ser y actuar con los otros y con nosotros mismos.

Aún estando de acuerdo con Gadamer en que "(...) los prejuicios de un individuo son, mucho más que sus juicios, la realidad histórica de su ser",⁹ y con el valor que ellos tienen en el proceso de comprensión, no es posible dejar fuera de toda consideración la necesidad de la crítica ideológica; es decir, tener en cuenta que la tradición además de develar puede ocultar; ya que los prejuicios pueden ser también, en sentido negativo, ideas, creencias, convicciones que, arraigadas rígidamente, no pensadas ni revisadas en la sociedad y transmitidas de generación en generación, conservan lo ya dado y no permiten que advenga lo nuevo, con lo que estamos atrapados sin posibilidades de superar nuestros propios límites. Cuando esto ocurre la tradición se convierte en instancia clausurante de todo cambio, pero cuando no es clausura en el pasado sino diálogo "...el contenido de la tradición entra en juego y se despliega en posibilidades de sentido y resonancias siempre nuevas y siempre ampliadas de nuevo por su nuevo receptor. Cuando la tradición vuelve a hablar, emerge algo que es desde entonces, y que antes no era".¹⁰

La tradición nos constituye, ciertamente, pero es necesario pensarla, preguntarnos por los alcances de su determinación, preguntarnos, por ejemplo, por los extremos, es decir, si es que ella hace de nuestra existencia una reiteración sin fin siendo la libertad no más que una ilusión o si, por el contrario, carece de todo peso, nada es determinante y, por tanto, avanzamos hacia el futuro sin determinación alguna, en improvisación constante. Entre estos dos polos se enmarcan los modos más frecuentes de considerar la tradición.

Por un lado tenemos la concepción que hace de la tradición un depósito¹¹ de lo supuestamente originario y auténtico. Reservorio de arquetipos eternos e inamovibles en donde está cifrado lo valioso, sea esto la verdad, el ser, la belleza, lo justo, lo bueno, etc., y, lo único que es dable esperar y aspirar bajo su régimen es la repetición sin fin. Muchas son las preguntas que surgen frente a esta mirada, veamos una: ¿Quién y cómo se decide acerca de lo que es originario y auténtico de una sociedad o cultura? En Tucumán, por ejemplo, es posible, y de hecho se ha hecho, tomar el azúcar como lo originario; Tucumán es azúcar, esa es su tradición y desde allí de forja su identidad. Sin embargo, para llegar al azúcar con sus arquetipos míticos, sociológicos, económicos, estéticos, pasó la sociedad tucumana por crisis identitarias profundas a las que podemos simbolizar con

⁹ Gadamer, op. cit. Tomo I Pág. 344.

¹⁰ Op. cit Tomo I pág. 553.

¹¹ En *Cultura y región*, (U.N.T., pág. 9, 1991, Tucumán, Argentina), Gaspar Risco Fernández la llama "concepción bancaria", seguramente tomando el concepto de Paulo Freire.



Blanca Machuca: *Ex voto para protegernos del mundo inferior.*
Assemblage pintado y articulado, 1,20 x 1,40 m, 1995.

otro cultivo, el maíz, con las etapas por las que atravesó el maíz: fue sustento de los primeros pobladores de la región, antes de la llegada traumática de los españoles y, luego, es parte de la cultura de la América mestiza y colonial que es arrasada por la modernidad de la fábrica azucarera, traída por inmigrantes ya no españoles sino franceses en su mayoría, pero no de manera excluyente, pues llegan otros de lejanas tierras como sirios, árabes, palestinos, alemanes, italianos, etc., de diferentes religiones y costumbres. Lo originario, lo auténtico ¿será lo más lejano en el tiempo? ¿Lo que logra más poderío económico? ¿Lo que está más en contacto con la tierra, es decir el indio o el gaucho que cultivaban el maíz o el pelador de caña? Y ¿dónde queda el obrero de la fábrica azucarera entonces? En Tucumán (y en el N.O.A.), como en tantas otras regiones, se encuentran, cruzan, fusionan o enfrentan distintas lenguas y mitologías, las de la tierra y el

hierro, como vemos, entre otras. La tradición entendida como depósito de arquetipos inamovibles no logra integrar la variedad cultural, sino que opta, elige, recorta, cae en peligrosas arbitrariedades y hasta en intolerancias. El tiempo que valora es el pasado.

Otra concepción es la que dice respetar la tradición pero considera que sobre ella está la necesidad de cambio, es la que está atravesada por los mitos del progreso y el desarrollo; lo nuevo por encima de todo. Cuando la sociedad piensa de este modo suele desprenderse de bienes tradicionales valiosos, materiales o espirituales, tangibles o intangibles para estar en la ola de un progreso que muchas veces, y como ya lo advirtiera Juan Bautista Alberdi, va a contrapelo de la identidad cultural. Aquí la tradición es algo del pasado, en absoluto determinante de lo actual a la que le corresponde sólo una conservación museológica. Es la que arremete contra el patrimonio arquitectónico de nuestras ciudades, por ejemplo, y contra muchos otros, con el pretexto de la funcionalidad, la economía, la limpieza, etc. Tal negación sólo acarrea inestabilidad cultural e insatisfacción. El tiempo que valora es el futuro.

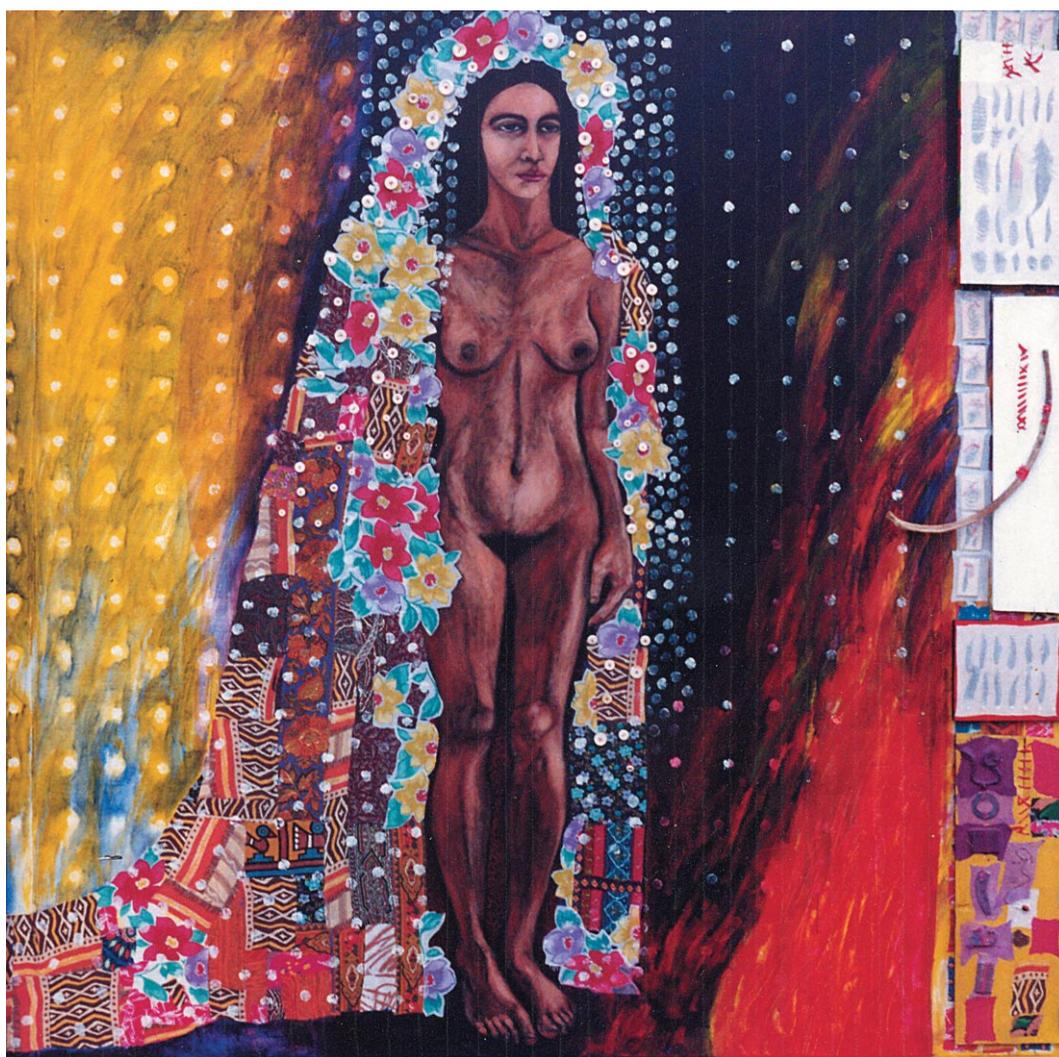
Ambas concepciones se parecen en tanto la consideran (a la tradición) como algo estático, puesto en el pasado, al que califican de sagrado en el primer caso y de inútil en el segundo. Sin embargo, la tradición es algo dinámico sujeto a cambios, marchas y contramarchas, ni lo mejor ni lo peor de lo que somos como pueblo y/o comunidad, inevitable en tanto lenguaje que nos contiene y precede, determinante culturalmente pero no invariable. Ninguna comunidad histórica es el núcleo originario de sí misma pero todas son portadoras de ese núcleo a la manera de actos fundantes del pasado, ubicación en el presente y proyecto para el futuro. Pero no es la tradición algo misterioso que no pueda ser pensado, sino un permanente desplegar de sentidos que deben ser sometidos a crítica y revisión constante para que su fluir no permita el anquilosamiento socio-cultural o ideológico.

La tradición es herencia que se recibe y se dona. Como herencia no le corresponde ser idolatrada pero tampoco despreciada, sino valorada y aumentada para que la donación generacional siempre supere lo recibido, abierta a la fusión y a la hospitalidad. Si es una voz que nos envuelve desde el pasado, es también voz que anuncia el futuro, en el sentido de que: “Uno tiene que dejar valer a la tradición en sus propias pretensiones y no en el sentido de un mero reconocimiento de la alteridad del pasado sino en el que ella tiene algo que decir”.¹²

Cultura popular

Definir el concepto de cultura popular no es lo que me propongo dada su extensión y su complejidad significativa; sí pretendo ensayar una noción que jun-

¹² Gadamer. Op. Cit., Tomo I. p. 438.



Blanca Machuca: *Protectora de las palabras*.
Pintura sobre tela intervenida, 2,00 x 2,00 m, 1999.

tamente con la aproximación que he hecho al concepto “tradición”, de iguales características, sea funcional al objetivo de este trabajo. Necesariamente debo partir de una noción más general, la de cultura y, también, jugar con oposiciones.

Propongo entender por cultura a la red de significados comunicables elaborada —tejida— por los hombres a partir de la cual se organiza el mundo, sin perder de vista que, al mismo tiempo, esa red “hace” —teje— al hombre, de modo que hablar de hombre es hablar de esa urdimbre. Ningún fenómeno es en sí especialmente misterioso o significativo pero cualquiera puede llegar a serlo y, haciendo significativos a los fenómenos, es cómo el espíritu humano convierte el entorno animal en mundo. La cultura, en sentido general, es, entonces, el producto de esa capacidad de significar que da como resultado el mundo humano.

Ahora bien, dentro de esa producción constante de la humanidad hay áreas, matices, caracteres y denominaciones distintivas. Entre las más amplias y comunes de esas denominaciones están cultura culta y cultura popular.

La llamada cultura culta es la responsable de producir aquellos objetos (red de significados) que son el resultado del trabajo de los que suman a las condiciones personales un esmerado nivel de escolaridad. A ella se dedican los especialistas en distintas áreas: ciencias, tecnología, letras, artes, etc. Esta cultura, además, produce circuitos o mecanismos de autoevaluación, controles de calidad, exámenes, críticas, *referatos*, jurados, etc.

La cultura popular es la trama tejida por el pueblo. Entiendo aquí por “pueblo” a la comunidad formada por los hombres que, perteneciendo a una geografía determinada dan sentido y carnadura al tiempo y al espacio cotidiano, comparten una historia de triunfos y fracasos en la dura lucha por vivir y hacen la historia con la fuerza de su trabajo. Esta cultura es producto de una sabiduría que generalmente viene desde muy atrás —aunque no necesariamente— y abarca (su red) creencias religiosas y a veces mágicas, normas de vida, poesía, narraciones, objetos estéticos de todo tipo, repertorios de saberes prácticos para resolver cotidianamente la adversidad, etc.

Actualmente suele decirse “cultura popular” a la cultura de masas. Es mi intención aquí diferenciarlas, puesto que esta última sería la red de productos-significados que circulan y se comunican a través de los medios masivos, que alcanzan a todo el mundo, cuyos productores y consumidores no comparten necesariamente una geografía determinada, tampoco una lengua, ni tienen una historia o una vida cotidiana en común con sus éxitos y fracasos. Soy consciente, sin embargo, de que la fuerza invasora de la cultura de masas difícilmente hace posible que encontremos una cultura popular a salvo de toda contaminación con ella. Sin embargo, en América Latina podemos seguir hablando de una rica cultura popular que, aunque con rasgos híbridos, sigue siendo claramente distinguible. Por otro lado, son los saberes de la cultura culta, su producción científica y tecnológica —sumados a los cambios sociopolíticos del último siglo y medio— los que han hecho posible la cultura de masas con su alucinante capacidad de difusión y reproductibilidad.

Por su parte, la cultura culta también es nombrada como cultura de elite o elitista. Esta denominación puede tener dos significados. Si tomamos a la elite cultural como el grupo social, cada vez más estrecho, que accede a la educación en todos sus niveles y es indiferente frente a los excluidos, entonces ésta será una cultura poco menos que despreciable; sin embargo nada más deseable que la expansión de la cultura culta, nada más deseable que todos los miembros de una comunidad accedan a una educación esmerada. Si esto fuera así este significado de elite desaparecería por la falta de su contraste. Pero hay otro sentido de elite que es el que da Ortega y Gasset, en especial en su controvertido libro *La rebelión de las masas*. Allí Ortega dice que el hombre de elite es el hombre que supera al hombre mediocre en su atroz señorío y que esta clasificación nada tiene que ver con clases sociales. Cito:

Y es indudable que la división más radical que cabe hacer en la Humanidad es distinguir dos clases de criaturas: las que se exigen mucho y acumulan sobre sí mismas dificultades y deberes y las que no exigen nada especial, sino que para ellas vivir es ser en cada instante lo que ya son, sin esfuerzo de perfección sobre sí mismas, boyas que van a la deriva".¹³

La elite en este segundo sentido no coincide con lo entendemos por cultura culta. En cualquier estrato social, económico o cultural hay hombres de elite.

Hecha la salvedad volvamos a la cultura culta y a la cultura popular. Ambas pueden producir, y de hecho lo hacen, objetos excelentes, mediocres y malos. Aunque son diferentes, tienen importantes espacios de intersección y de mutua influencia y a veces sus productos pueden confundirse o simplemente pertenecer a ambas, puesto que no son contrarias ni contradictorias. Ninguna es mejor que la otra, las dos dan cuenta de la grandeza del espíritu humano y de su enorme fuerza creativa. No constituyen compartimentos estancos sino que pueden alcanzar distintos grados de fusión. Hay producciones que se originan en lo popular y desde allí pasan a lo culto, o bien producciones cultas que se apropian de contenidos, temas, representaciones populares, que es lo que mostraré en este trabajo.

El Noroeste Argentino —el N.O.A.— es una zona rica en cultura popular y de larga tradición y en ella se entretajan personajes míticos que persisten de los pueblos originarios juntos o fusionados con otros, pertenecientes a la mitología traída por los españoles. Estos son personajes como el Zúpay o Supay y el demonio cristiano, la Pacha Mama o Madre Tierra y la Virgen María, santos y milagrosos, animales poderosos y de enorme significado como el *uturunco*, el sapo, la mula. Tradición de artesanos eximios que lejos, muy lejos, tallaban y modelaban, componían figuras e imágenes exquisitas que, luego, reaparecerán en el barroco. Pienso el barroco en dos sentidos: uno, el estilo barroco, que se forja en América, ni totalmente europeo ni totalmente de los pueblos originarios, híbrido, mestizo, abigarrado, exuberante y rico en metales y maderas o pobre pero no menos exuberante, con sus pliegues pintados en el estuco o trabajado en el cardón, etc.;¹⁴ el otro, tomar el barroco como categoría para pensar el arte latinoamericano por su fusión de tradiciones y profusión de pliegues y despliegues híbridos de símbolos, signos, referencias, etc. Creo que no es una categoría que pueda abarcar, como se ha pretendido, la totalidad de la producción de Latinoamérica ni la producción, en sentido estricto, de los artistas tucumanos, como bien lo demuestra este libro. Sin embargo, creo que es una categoría válida para pensar la obra de los cuatro artistas —Alfredo Gramajo Gutiérrez, Víctor Quiroga, Blanca Machuca y Guillermo Rodríguez— a los que me referiré, puesto que el

¹³ Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*, p. 1159. Editorial Espasa Calpe. Tomo II, Madrid (España).

¹⁴ Ejemplos de estos dos modos: la Capilla de Yavi con sus altares en oro y las capillas de Casabindo y Susques, sin oro pero con el arabescos barrocos pintados en sus muros de barro.

pliegue barroco en el sentido deleuziano¹⁵ está en sus producciones en tanto en sus obras se pliegan —como los pliegues de un abanico— la cultura popular tradicional con la cultura culta a la que los cuatro pertenecen. Todos encuentran el punto de inflexión entre ambas, aunque de distintas maneras. Todos, además, repliegan o despliegan temas de la tradición popular haciéndose cargo de narraciones, imágenes, escenas, cuentos que vuelven a contar replegándose, como en retaguardia, sobre la palabra, sobre la tradición lingüística, que no es lo que se proponen investigar como reliquia del pasado, como lo residual, sino como lo que se transmite, como lo que se dice bien bajo la forma del relato, en la que tienen su vida el mito, la leyenda, los usos y las costumbres o, bajo la forma de la tradición escrita. Hacen que el contenido de la tradición entre en juego y se despliegue en posibilidades de sentidos y significados nuevos, permiten que la tradición vuelva a hablar y que emerja sobre lo dicho lo no dicho, que haya algo nuevo, paradójicamente, en la donación tradicional. Dice Ortega y Gasset: “El poeta aumenta el mundo, añadiendo a lo real, que ya está ahí por sí mismo, un irreal continente. Autor viene de *auctor*, el que aumenta. Los latinos llamaban así al general que ganaba para la patria un nuevo territorio”.¹⁶ Estos *auctor(es)* aumentan lo que ya está ahí como tradición, entonces no la reproducen en la repetición sin más sino que la amplían; le agregan espacios de sentidos a lo que, como tradición ya es familiar, posee certezas y es parte de la historia.

Son barrocos también porque pliegan y despliegan el límite, la frontera.¹⁷ El pliegue barroco se extiende al infinito, dice Deleuze. Colocados por nacimiento en Tucumán y, por opción productiva, en una región, el N.O.A.; todos, sin embargo, empujan con sus obras los límites regionales primeramente geográficos y, especialmente, culturales. Amplían la región cultural N.O.A. porque comparan, fusionan o simplemente se apropian de contenidos, personajes, significados que van más allá de ella y lo hacen de manera consciente y deliberada, es decir que, de alguna manera, investigan los alcances de la región y sus posibilidades plástico-discursivas pero, también, cuestionan la concepción “bancaria” de la tradición puesto que, más que conjunto de valores depositados dentro de límites estrictos, la tradición en sus obras es reconocimiento, fluidez, acrecentamiento de los valores en tanto pueden ser pensados y recreados con otros que están fuera del límite, más allá de las fronteras. Pero también cuestionan la concepción museológica de la tradición porque muestran que el pasado no es lo ya superado por lo nuevo, sino que puede ser pensado y reinterpretado, que el arte no reconoce como límite el respeto por una evolución lineal sino que su “progreso” es

¹⁵ Ver Deleuze, Giles. *El pliegue. Leibniz y el barroco*, Editorial Paidós, Buenos Aires (Argentina). 1990.

¹⁶ Ortega y Gasset. *La deshumanización del arte*, pág. 35 Revista de Occidente, Alianza, Madrid (España) 1981.

¹⁷ El concepto “frontera” se entiende como una línea arbitraria trazada sobre un territorio o un accidente geográfico que opera como valla o un espacio de interacción cultural. La frontera como límite tiene esa característica esencial que señala Hegel en la *Lógica*: es aquello que puede ser corrido, superado.

complejo y espiralado. Algunos, además, atraviesan otra línea fronteriza cuando desde el fondo mismo de la antigua tradición popular hacen propuestas de arte contemporáneo.

Los artistas

Alfredo Gramajo Gutiérrez – Víctor Quiroga

Con frecuencia se encuentran referencias sobre Gramajo Gutiérrez¹⁸ como un pintor “ilustrador” y esto dicho, en ocasiones, con un cierto matiz descalificador. El diccionario de la lengua española dice “ilustrar: aclarar algo de difícil comprensión con ejemplos o imágenes. Adornar un libro con láminas o grabados. Instruir a una persona”. Salvo el último uso, los dos primeros tienen que ver con una tarea que podemos calificar como segunda tarea, puesto que la primera, la idea compleja —que hay que analizar u explicar— o el libro —que es necesario “adornar”—, le pertenecen a otro y, ese otro, es el que piensa.

Dentro de la jerga del arte, además, el concepto “adornar un libro” es poco feliz; los artistas no adornan sino que producen obras que, efectivamente, pueden ser decorativas, o bien, más estrictamente, interpretan textos y, sobre éstos, producen su propia versión, su propio texto. Gramajo Gutiérrez no es, por cierto, un adornador de libros, sino un artista a quien escritores importantes como Ricardo Rojas o Carlos B. Quiroga le encomiendan sus obras para que él las traduzca en imágenes. Esta tarea la cumple también en revistas, tal es el caso de *Riel y Fomento* editada por Ferrocarriles Argentinos a partir de la década del 20.¹⁹

¹⁸ Alfredo Gramajo Gutiérrez nace en Monteagudo (Tucumán, 1893) y muere en San Isidro (Buenos Aires 1961). Desde muy niño se radica en la ciudad de Buenos Aires y en 1917 recibe el título de Profesor de Dibujo en la Academia Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires. En 1919 recibe el Premio Sívori y en 1920 Leopoldo Lugones escribe sobre él un artículo en el diario La Nación cuyo título es “El pintor Nacional”. Participa en numerosas exposiciones individuales y colectivas. Su trabajo en el ferrocarril le permite viajes constantes por el interior del país y, en especial, por el N.O.A., que nunca dejará de estar en sus trabajos. Otros premios que recibe son 1938 Premio de la Comisión Nacional de Cultura; en 1954 recibe el Gran Premio de Honor del Ministerio de Educación de la Nación. Argentina.

¹⁹ La revista *Riel y Fomento* fue editada desde 1922 a 1934. Es un mensuario institucional, de formato oficio de 100 páginas en papel ilustración. Gramajo Gutiérrez fue ilustrador junto a otros pintores importantes como José Boveri, Centurión, Rodolfo Franco, Raúl Rosarivo, Hugo Garbarini, Gregorio López Naguil, Lino Palacios, Emilio Petorutti, Lorenzo Gigli y otros. Gramajo ilustra cuentos, leyendas, notas periodísticas y en varias oportunidades sus trabajos aparecen como tapa. Se pueden consultar en la Biblioteca Nacional aunque no está la colección completa. Es una revista sumamente interesante cuyos artículos son sobre el Ferrocarril no sólo argentino sino en el mundo, sobre noticias científicas (hay, por ejemplo, un reportaje a Einstein), se incluyen crónicas sobre artistas argentinos y también críticas de arte, notas sobre turismo en relación a los lugares adonde llega el ferrocarril.

Traducir no es cambiar palabra por palabra, o como en este caso, cambiar palabras por imágenes como si fuera posible la identidad entre unas y otras, sino captar la diferencia entre los dos lenguajes. La traducción es entonces una suerte de transformación, una especie de perfeccionamiento. Dice Benjamin: “La traducción es la transposición de una lengua a otra mediante una continuidad de transformaciones. La traducción rige espacios continuos de transformación y no abstractas regiones de igualdad y semejanza. (...) Es por tanto la traducción de una lengua imperfecta a una lengua más perfecta, y no puede menos que agregar algo, es decir, conocimiento”.²⁰ Cuando la traducción es de una lengua a otra el original lejos de perderse o desvalorizarse alcanza su despliegue. Cada traducción asume del original su naturaleza en desarrollo. Lo que hace el artista-traductor-ilustrador es otro texto y entre uno y otro los campos semánticos no se superponen; las sintaxis no son equivalentes puesto que los elementos son otros, los giros idiomáticos son diferentes a los giros de las imágenes, las connotaciones sobrevuelan a las denotaciones más claras y hasta pueden hacerlas ambiguas. Entonces, el texto escritura se le presenta al ilustrador como un desafío.

No existe la obra-escrita / obra-imagen perfecta, a la manera de las ideas platónicas o modelos. Por el contrario el desafío es decir lo mismo de dos maneras diferentes, hay entre ellos: texto-escrito y texto-imágenes, construcción de equivalencias pero no adecuación. Lo idéntico no está dado en ninguna parte. El único recurso es la recepción crítica de lectores que, a la manera de jueces competentes, juzgan acerca de las equivalencias que propone el artista (o los artistas), e interpretan la puesta en imágenes desde la letra o, incluso, a viceversa en sentido contrario: cómo la letra es puesta a las imágenes.

Gramajo Gutiérrez no sólo ilustra libros o textos en revistas, también pinta óleos sobre tela, sobre tabla, también acuarelas, pasteles, aguafuertes y témperas. Sin embargo, hay una continuidad entre unos trabajos y otros en los temas y en los modos.

Este es un artista que se detiene en tipos humanos, en escenas de trabajo, de viajes, de fiestas profanas o religiosas, de amor, de muerte, de leyendas, mitos y ritos preferiblemente del N.O.A. profundo, campesino y trabajador. Él revela en sus producciones un particular vínculo con la tradición popular, es decir, recibe de su tierra natal (y cuando digo tierra digo gente) la vida surcada de dolores, injusticias, soledades y desamparos; pero lejos está el pintor de victimizar al pueblo sin más. Por el contrario, lo que deja ver es la trama de una cultura segura en símbolos y significados, de exquisita textura en lo religioso, en lo artesanal, en lo estético y en sus costumbres sociales, éticas y festivas. El equilibrio entre lo uno (el dolor) y lo otro (la fortaleza identitaria) lo consigue de diversos modos, pero especialmente, con el uso del color y con una persistencia en composiciones planas, a veces de una simetría casi matemática, que aligeran la pesadumbre y desrealizan las escenas, respectivamente.

²⁰ Benjamin, Walter. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, pág. 91. Ensayos escogidos, Ediciones Coyoacán. México. 1999.



Victor Quiroga: *Siempre vivió rodeada de talismanes*.
Óleo sobre tela, 1,10 x 0,97 m, 2005.

El país de la selva ²¹ de Ricardo Rojas llega a manos de Gramajo Gutiérrez, cuando es ya una obra conocida, pues aparecieron algunos de sus capítulos en 1901 en la revista “Caras y Caretas” y en 1905 en el folletín de “La Nación” o en el suplemento dominical del mismo diario; pero la primera edición en volumen data de 1907, publicada en París como parte de una serie de fina encuaderna-

²¹ Rojas, Ricardo. *El país de la Selva*, Editorial Guillermo Kraft Ltda., 1959, Ilustrada por Alfredo Gramajo Gutiérrez, Segunda Edición /primera:, Buenos Aires (Argentina). 1946.

ción, en la que se publicaron libros de Rubén Darío y Lucio V. Mansilla, entre otros. Es decir que cuando la Editorial Kraft Limitada le pide a Gramajo Gutiérrez (1945-46) que ilustre la obra, ésta ya está precedida de prestigio literario y más aún, forma parte de la tradición escrita de la Argentina. *El país de la Selva* narra precisamente el N.O.A. que obsesiona a Gramajo Gutiérrez, dice su autor: “Llámele “PAÍS DE LA SELVA” a la región argentina que se extiende desde la cuenca de los grandes ríos hasta las primeras ondulaciones de la montaña. Dicha región abarca en la actualidad varias provincias, pero constituyó una sola en tiempos del virreinato español”.²²

Diez láminas a todo color y numerosos exquisitos pequeños dibujos en tinta negra se encuentran en las páginas de este libro. Todos tienen que ver con el texto y se ajustan a él pero pueden verse con independencia; sostiene el artista en imágenes el discurso mágico y tremendo o cálido, hogareño y festivo del norte argentino.

En *La Mulánima, poema mágico de la montaña*, del catamarqueño Carlos B. Quiroga, las ilustraciones son dibujos en tinta, sin color, de tamaños diversos, de línea limpia que se metamorfosean con la escritura misma.

En ambos libros ilustra La Salamanca y lo hace de manera diferente. En *El País de la Selva* a todo color y con una estructura barroca, que recuerda “El entierro del Conde de Orgaz” dibuja y pinta el interior de la cueva satánica —en la parte inferior de la lámina— ahí está Mandinga con su corte: animales, hombres y mujeres, iniciados, brujas y atormentados, no falta la música ni el fuego donde se preparan las pócimas. En la superficie, en la parte media del dibujo, el paisano recién desmontado está por ingresar al averno, pero aún permanece (¿duda?) en un espacio de retorcidos árboles que, sin embargo, levantan sus ramas hacia el cielo, símbolo de los dioses celestes y benignos. El cuadro no tiene límites ni espacios vacíos, puro pliegue barroco que se extiende al infinito. En el libro de Quiroga el dibujo es apaisado y el pliegue divide la lámina con línea vertical. A un lado, de nuevo, Mandinga y su corte; de nuevo el árbol. Pero el paisano ahora es un jinete que sale ferozmente del recinto infernal. De nuevo el pliegue barroco que se extiende en todas las direcciones. Dice el poema de Quiroga: “(...) Y aunque yo no creía en la leyenda / de la cava endiablada, un calofrío* / nervioso culebreó en el cuerpo mío / como si fuera misteriosa ofrenda / al negro y clandestino brujeo (...)”.²⁴

Víctor Quiroga²⁵ recrea con su pincel los mismos contenidos que Gramajo Gutiérrez. Lejos están desde el punto de vista generacional pero cerca porque

²² Op. cit. pág. 19.

²³ Quiroga, Carlos B., *La mulánima, poema mágico de la montaña*, pág.139. Ediciones Peuser, 1957, Buenos Aires. (Argentina) . *El autor usa “calofrío” en lugar de “escalofrío”.

²⁴ Cardoza y Aragón, Luis. *Orozco*, p.39. Fondo de Cultura Económica, México. 1983. Citado por Luis Camnitzer *Didáctica de la liberación Arte conceptualista latinoamericano*, pág. 159. Casa Editorial HUM, Montevideo (Uruguay). 2008.

²⁵ Víctor Quiroga nace en san Miguel de Tucumán en 1955 donde aún vive. Estudió en el Departamento de Bellas Artes (actual Facultad de Artes) de la Universidad Nacional de Tucumán.



Víctor Quiroga: *De cuando me fui al gran silencio*.
Óleo sobre tela, 2,00 x 2,25 m, 2006.

ambos persisten en la cotidianidad elemental y en la literatura. Ambos pintan el mercado, las brujas, el zafrero, las creencias, la magia, el dolor, pero no con elaboraciones o abstracciones sino con detenimiento moroso en el día a día; ambos saben que el día a día es la fragua de la historia, allí es donde ocurre el trabajo y la injusticia, el amor y el abandono, la riqueza y la exclusión. Por otro lado, cuentan lo que ya cuentan las leyendas, los mitos, los narradores. Reciben orali-

mán, siendo alumno del Maestro Ezequiel Linares. En 1977 ganó una beca para perfeccionarse en Italia y en 1986 otra para estudiar en Francia, donde vivió ocho años. Participa en más de 80 exposiciones individuales y colectivas en Argentina, en centros culturales importantes como Centro Cultural Recoleta en el 2003, y en ferias de prestigio como arteBA y Expotrastiendas, Buenos Aires. También expone en países europeos como Italia, Francia, Suiza, Alemania y Holanda. Desde 1975 a 2006 ha recibido numerosos e importantes premios, tanto en Argentina como en Europa.

dad y escritura. Se hacen cargo de la poesía. A ambos les va lo que dice el artista mexicano José Clemente Orozco: “La pintura es un poema y nada más. Un poema hecho de relaciones entre formas, como otras clases de poemas están hechos de relaciones entre palabras, sonidos y e ideas”.²⁶

Pero mientras Gramajo Gutiérrez juega con el plano y enfría las escenas con recursos estéticos ingenuistas, Víctor Quiroga las teatraliza. El tomar al teatro como metáfora de la realidad tiene larga tradición. Bástenos recordar a Shakespeare y Calderón de la Barca: “el mundo es teatro” o “el gran teatro del mundo”. Pero, más allá de esto, quiero detenerme en el concepto mismo de “teatralidad” como un concepto válido para incursionar, comprender e interpretar en general a la cultura y a la sociedad, como así también, a producciones puntuales como la pintura o, mejor, las artes visuales. Existe una doble relación entre el teatro y la vida social porque a partir de cada una de ellas es posible entender a la otra. El teatro como la vida y la vida como teatro.

El término “teatralidad” alude en primer lugar a lo que, para muchos, es la esencia misma del teatro: a la puesta en escena. Otros ponen el acento en la comunicación o en la necesidad de la existencia de un espectador. También es definido como el registro, por parte de un espectador, de una relación con la realidad diferente a la cotidiana, un acto de representación, la reconstrucción de una ficción. Algunos identifican “teatralidad” como un conjunto de signos textuales, corporales y audiovisuales presentes en un espacio, ya sea textual o escénico, que interactúan entre sí frente a un lector o espectador. Otros destacan que la condición fundamental de la tetralidad social sería el hecho de que lo que sucede puede ser percibido por alguien como “teatral” y, además, requiere que haya alguien que se comporte como espectador. La presencia, en suma, de alguien consciente de ser espectador transforma una situación en teatral.²⁷

Creo que en la obra de Víctor Quiroga hay un doble proceso de teatralidad. Por un lado él es el espectador del N.O.A., que capta con toda conciencia la teatralidad que se desarrolla a su alrededor y se deja envolver por las escenas que se montan en la difusa franja realidad / ficción; realidad / ilusión, magia / religión, por donde transcurre la dura cotidianidad de la que, además, forma parte como artista tucumano. Dice Bernardo Canal Feijóo: “(...) la expresión dramática o en acto constituye a menudo la forma más firme y poderosa del lenguaje del pueblo acaso en necesaria compensación de sus pobreza verbales o musicales”.²⁸

Pero Víctor Quiroga, lejos de asumirse como espectador pasivo, recoge el sentido de lo que ve o escucha y, sobre él, compone nuevas escenas presuponiendo ahora, a la manera de un director de teatro, a los espectadores. Mediatiza Víctor Quiroga el dramatismo teatral de los contenidos de la cultura popular y

²⁶ Ver Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones Gestos. California U.S.A. 2000.

²⁷ Canal Feijóo, Bernardo. *La expresión popular dramática*, pág. 7. U.N.T. Facultad de Filosofía y Letras. Tucumán (Argentina) 1943.

²⁸ Villegas, Juan, op. cit. pág. 59.

profundiza en ellos con su propio estilo pictórico neoexpresionista, saturado de color y de nueva teatralidad.

El barroco en sus obras no es pliegue que se extiende al infinito sino la consideración del punto de vista; ese modo de preparar la obra para ser mirada en tanto "(...) la estética barroca busca la espectacularidad, la visualización, la construcción de objetos o discursos para ser vistos".²⁹

El pintor describe o inventa, con la exactitud del conocedor, interiores de la vivienda humilde del N.O.A. y ese otro paradójico interior tucumano, a cielo abierto pero sin horizonte, que es el cañaveral. Soledad profunda y miedo; creencias ancestrales, híbridas y protectoras de talismanes y cruces, pero a veces amenazantes o monstruosas como el *runaturuncu*, las brujas, el familiar o el patón.

Blanca Machuca – Guillermo Rodríguez

Gramajo Gutiérrez y Víctor Quiroga sin conflicto, y a pesar de medio siglo de diferencia en sus producciones, nos permiten visualizar la tradición de la cultura popular del N.O.A. de manera clara, puesto que sus producciones recorren y recrean la trama simbólica que reciben de la tradición para donarla, a su vez, elaborando nuevas versiones de lo mismo. Ellos juegan cuidadosamente con lo narrado, lo vuelven a narrar articulándolo con elementos, materiales, ideológicos, estéticos, políticos, tecnológicos, que los colocan en el tiempo que a cada uno le toca vivir. Pero éste no es el único modo de recibir y donar la tradición. Si ella, como hemos dicho, es dinámica y está sujeta a cambios pero, además, es inevitable, entonces tiene que aparecer necesariamente en producciones que enmarcamos en el llamado "arte contemporáneo". Su aparición puede ser, como lenguaje, precomprensión, prejuicio en sus dos sentidos positivo y negativo, pero puede ser más explícita con presencia efectiva y visual, referencial, calculada y aún olvidada pero emergiendo subrepticamente. Tal es el caso de Blanca Machuca y Guillermo Rodríguez.

El arte contemporáneo se caracteriza por su enorme pluralidad, por constituir un período de información desordenada o de entropía estética, equiparable probablemente a un momento de perfecta libertad; han desaparecido los estilos y se han desdibujado los géneros. Sin embargo, la creencia de que en el arte contemporáneo "todo vale" no es rigurosa ni justa con los estupendos artistas de hoy. Por mucho tiempo el arte contemporáneo fue "el arte moderno que se está

²⁹ ¿Qué es un criterio? ¿Cómo se construye? Los criterios, desde una perspectiva wittgensteiniana, son especificaciones que individuos o grupos de individuos (según convenga) ponen para juzgar que algo tiene un estatuto o un valor particular; por ejemplo que algo es un caso de angina, de feudalismo, de neurosis, de arte contemporáneo. Los criterios no son principios que planteen razones ni establezcan la existencia de lo que sea, son modos de entendimiento en la comunicación para hacer distinciones y poderlas justificar si se presenta el caso, en nombre, precisamente, del criterio que entonces se explicita, es decir, de manera circular. Las obras de estos artistas son el caso: "la tradición en el arte contemporáneo."

haciendo ahora”. “Moderno” ha pasado a denotar un estilo y un período y, “contemporáneo”, es algo más que el arte del momento presente; es un arte cuya estructura nunca fue vista con anterioridad, o quizá sería correcto decir cuya des-estructuración —en relación a lo anterior— nunca se vio. No es meramente un estilo, como ya señalé, ni siquiera un conjunto de estilos, tampoco puede ser agrupado teniendo en cuenta reglas canónicas en relación a materiales, modos de producir, ideas rectoras, significantes amos, etc. Sin embargo, los artistas que en las últimas décadas nos han entregado sus trabajos tienen (sus obras) entre sí ciertos aires de familia que nos permiten hablar de “arte contemporáneo”.

Los “aires de familia”, concepto usado por Wittgenstein para referirse a los juegos del lenguaje o, mejor, a la relación entre distintos juegos, precisamente es lo que nos permite pensar afinidades sin caer en el planteo esencialista, sin tener que definir por esencias. Cada propuesta, cada juego (obra o conjunto de obras), es parte de esa trama que llamamos arte contemporáneo, que es flexible, no cerrada, de límites móviles. Cada una es expresión de una subjetividad, entendida ésta como el individuo sujetado a la historia, a la educación, a su sexualidad, a su ser-con-otros, al poder, a la muerte como lo inminente. Es, en suma, lo que nos permite elaborar el criterio por el que encuentro que Machuca y Rodríguez tienen algo en común y muchas diferencias, un criterio que haga posible la relación arte contemporáneo/tradición, que nos permita mostrar con claridad cómo la tradición, en estos artistas es también, don que reciben y donación que realizan.³⁰

La des-estructuración del arte contemporáneo se evidencia en distintos niveles. En 1) el hecho de no pensar al arte en sentido evolutivo, sin seguir una línea imaginaria progresiva donde el pasado sea sólo museo muerto, sino sobre el paradigma de un museo donde cada pieza del pasado es una posibilidad para pensar, recrear, intervenir, fusionar, etc. Por tanto es falso el juicio según el cual el arte contemporáneo hace caso omiso a la tradición o la desprecia. Por el contrario, se ha desembarazado de ese mal prejuicio que exigía, falazmente, a los creadores creer en el mito o el prejuicio del progreso, lo que allana el camino de una relación más fluida y libre con la tradición; 2) (en) la liberación de solemnidad y búsqueda de lo único, permanente, paradigmático, a salvo de toda repetición, distante, etc., por tanto la repetición de los contenidos tradicionales o su recreación, como lo vimos en los ejemplos de Gramajo Gutiérrez y Víctor Quiroga, no escandaliza al artista contemporáneo y se nota en sus propios actos creativos; 3) (en) la relación obra/artista, obra/espectador; la sociedad de masas y la tecnología acercan el arte al círculo inmediato y cotidiano de cada quien y, también, lo expanden, llega a muchos. Es un hecho la altísima posibilidad de compartir más efectivamente las marcas identitarias que vienen de la tradición y trabajar en ellas; 4) (en) la pluralidad de las propuestas, lo que prepara para la aceptación de la pluralidad social, lo que significa que no toma a la tradición en el sentido “bancario”, como depositaria de modelos únicos e inamovibles, sino que puede desimbolizar y crear alegoría.

³⁰ Gadamer, Hans Georg, op. cit. Tomo II pág. 143.



Guillermo Rodríguez: Runaturunco.
Construcción de madera policromada, 0,75 x 0,45 x 0,20 m, 2007.
(Fotografía detalle: Darío Albornoz)

La obra de Blanca Machuca³¹ puede pensarse desde estas características. Sus trabajos son una muestra de su no-solemnidad pero, al mismo tiempo, un recorrido exquisito por el arte de otros tiempos; muchas de sus obras cargan con retablos del barroco americano, con ángeles medievales o renacentistas, con lo textil precolonial, con el *pop art* en tanto roba objetos de la más inmediata proximidad cotidiana. Viendo sus obras imaginamos su taller como la trastienda de un museo donde se guarda y cuida cada objeto; cada obra, cada trozo de material, por insignificante que sea, es clasificado y espera el momento de ser usado en nuevos trabajos para ser exhibido. Su museo es también de arte sacro, pero de una sacralidad profana: conjuros, exvotos, imágenes dolientes de la religiosidad popular católica del N.O.A. se entrelazan con lo más íntimo, cotidiano y desacralizado.

³¹ Blanca Machuca nace en San Miguel de Tucumán en 1959, donde actualmente vive. Es Licenciada en Artes Plásticas, Especialidad Pintura, título que le otorga la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Fue becaria de la Fundación Antorchas, Buenos Aires, en 1996. Ha realizado más de veinte exposiciones individuales y colectivas en Argentina en centros culturales importantes como Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires, en 1996 y participado en numerosos salones de prestigio. Desde 1983 a la actualidad ha recibido importantes premios y distinciones en Argentina.

Desdiferenciar es lo suyo, sus obras son objetos pintados o pinturas-objetos, cajas, esculturas que son muebles para guardar las joyas de familia —la esperanza, la protesta, los gestos de amor— o para encerrar el sufrimiento y la injusticia.

La tradición en esta artista es olvido. Freud muestra claramente cómo el pasado en apariencia olvidado es estructurante en nuestro aparato psíquico; Borges, por su parte, dice en más de una oportunidad en su obra, que el olvido es una de las formas de la memoria. Machuca olvida y, entonces, fluye el recuerdo cultural de la región que emerge sin regionalismos, atado a leyendas, mitos y ritos pero desatado de estereotipos; el olvido le exige la innovación permanente. Olvida nombres de vírgenes y santos entonces los nombra de otro modo, con poca ironía, como cosa profana pero jamás profanando. Olvida a la mujer, entonces lo femenino es un retorno constate en sus obras —la mujer en la presencia cotidiana, en el sufrimiento o despojamiento, en la violencia, la maternidad— la mujer vuelve como vestido, como alas, como puntilla o botón. Dice Gadamer:

Lo que una conciencia actualizante conoce como tradicional y acreditado y contrapone al afán innovador no es la tradición viva. Su auténtica verdad es más honda; reside en un ámbito que actúa precisamente cuando afrontamos el futuro y ensayamos lo nuevo. Una de las mayores intuiciones que yo he recibido por vía ajena es la que me proporcionó Heidegger hace algunos decenios cuando puso en claro que el pasado no existe primariamente en el recuerdo, sino en el olvido.³²

En las obras de Guillermo Rodríguez³³ hay también olvido. Olvida el límite, las fronteras temporales y geográficas se expanden en objetos, paradójicamente, muy acotados: esculturas preferiblemente de madera pero donde el metal y la pintura se incorporan con toda normalidad. La tradición es latinoamericana en sus obras pero lo es de modos variados, por ejemplo se hace cargo de la venerable imaginaria, que hunde sus raíces en el viejo mundo y se dibuja con nitidez identitaria en estas latitudes. Pero es un imaginero atrevido y pícaro que ha realizado, hace ya años, una fantasía infantil inconfesada: la de levantarle la falda a las vírgenes de los templos. Evidentemente lo que encontró allí fue más de lo esperado, o menos, según como se lo vea... porque las parodias de piernas bajo terciopelos y sedas no han dejado de metamorfosearse.

³² Ver Buck-Morss, Susan, *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes, La Barca de la Medusa*, pág. 189. Editorial Visos. Madrid (España). 1995.

³³ Guillermo Rodríguez nace en San Miguel de Tucumán en 1954, donde aún vive. Se forma en la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán. Actualmente es docente en dicha Facultad en la Licenciatura en Artes Plásticas. Recibe la Beca Guillermo Iglesias de la U.N.T. en 1989; es becario también en el taller de Leo Vinci, Buenos Aires, y en la Escuela Superior Ernesto de la Cárcova, Buenos Aires. En 1994 es invitado por la Universidad Politécnica de Valencia, España, donde realiza tareas artísticas y docentes. Ha realizado más de veinte exposiciones individuales y colectivas en Argentina, Canadá, España y EE.UU y participado en importantes salones. Desde 1976 a la actualidad ha recibido importantes premios y distinciones en Argentina.



Guillermo Rodríguez: *Guardadora de los buenos deseos*.
Construcción de madera y vidrio policromados, 0,90 x 0,40 x 0,25 m, 2008.
(Fotografía: Darío Albornoz)

Los elementos: el agua, la tierra, el aire, el fuego, según la mirada de distintas culturas de América ancestral o actual, se cuelan en la obra de Rodríguez, se convierten en diosas y dioses, en mujeres, hombres, animales. Los símbolos religiosos, étnicos, sociales de Latinoamérica híbrida y mestiza están en las obras de Rodríguez pero desestructurados por el gesto contemporáneo de ensamblar y desimbolizar para hacer alegoría.

La alegoría resulta del ejercicio de la escucha, en este caso el artista escucha la tradición latinoamericana y recorta, separa e intencionalmente confiere significado, traduce y al traducir transforma, agrega. La alegoría es el trabajo del arte carente de énfasis, el arte no aurático, desembarazado de toda pretensión cultural, metafísica, simbólica; tiene que ver según el pensamiento estético benjaminiano con el cine, con el montaje, puesto que siempre es recorte, toma de partes, de elementos que son sacados de sus espacios, contextos, sistemas, medios, etc. re-significados intencionalmente y puestos, según el caso, en otros u otros espacios. El alegorista es el que arranca las cosas de sus relaciones naturales y las expone aisladamente y les crea otra naturaleza.

Machuca y Rodríguez, comprometidos con la tradición y como artistas contemporáneos, recogen aún lo desechado y lo elevan como alegoría, como lo antitético del mito y del símbolo, a la manera de los poetas barrocos que mostraron que la alegoría no es una mera técnica de ilustración lúdica sino que, igual al discurso o a la escritura, es una forma de expresión en la que el mundo objetivo se impone al sujeto cognocitivamente.³⁴

La misión del hombre de tradición no es la permanente vuelta al pasado sino, y cito nuevamente a Gadamer: "Su misión no consiste en ampliar indefinida y arbitrariamente el horizonte del pasado, sino en formular preguntas y encontrar las respuestas que descubrimos, partiendo de lo que hemos llegado a ser, como posibilidades de nuestro futuro".³⁵

Creo que los cuatro artistas que he trabajado nos muestran el amplio espectro de la tradición popular. Concluyo con una cita —preguntas— de un autor tucumano, con la convicción de que Alfredo Gramajo Gutiérrez, Víctor Quiroga, Blanca Machuca y Guillermo Rodríguez de alguna manera responden a sus interrogantes: "Tradición equivale, antes que nada, a transferencia. Transferencia implica movimiento de "donación-recepción". Esta doble categoría, a su vez, corresponde a un modo peculiar a autorrelación del circuito "acción-pasión" (...) El verdadero desafío, por tanto, consiste en una doble exigencia. ¿Cómo dar, sin hipotecar la libertad del destinatario de la oferta? Y a la inversa, ¿Cómo recibir, sin hacer del donante un opresor introyectado en el acogimiento de su don?"³⁶

³⁴ Gadamer, Hans Georg, op. cit. pág. 143.

³⁵ Risco Fernández, Gaspar, op. cit. pág. 12. El encomillado es del autor.

³⁶

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *La potencia del pensamiento*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2007.
- Barale, Griselda. *Contingencia, mimesis y alegoría*, Malhoja, Cuadernos de arte contemporáneo, Dirigido por Marcos Figueroa, Ediciones Magna, Nro. 1, Tucumán, 2008.
- Barale, Griselda. *Posibilidad del juicio estético y arte contemporáneo*, en Revista Alternativa, Incorporada al Latindex, Catálogo 2001, Año 10, Nro. 38, Facultad de Ciencias Humanas, Universidad Nacional de San Luis, San Luis, 2005.
- Benjamin, Walter. *Sobre el lenguaje en general y sobre el lenguaje de los hombres*, en *Ensayos escogidos*, Ediciones Coyoacán, México, 1999.
- Buck-Morss, Susan. *Dialéctica de la mirada, Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*, La Barca de la Medusa, Visos, Madrid, 1995.
- Canal Feijóo, Bernardo. *La expresión popular dramática*, Facultad de Filosofía y Letras U.N.T., Tucumán, 1943.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación Arte conceptualista latinoamericano*, Casa Editorial HUM, 2008, Montevideo, Uruguay.
- Deleuze, Gilles. *El pliegue, Leibniz y el barroco*, Paidós, Buenos Aires, 1990.
- Gadamer, Hans Georg. *Verdad y Método*, Ediciones Sígueme, Dos Tomos, Salamanca, 1977.
- Ortega y Gasset, José. *La rebelión de las masas*, Espasa Calpe. Tomo II, Madrid, 1976.
- Ortega y Gasset, José. *La deshumanización del arte*, Revista de occidente, Alianza, Madrid, 198.
- Piossek Prebisch, Lucía. *El filósofo topo. Sobre Nietzsche y el lenguaje*, Facultad de Filosofía y Letras U.N.T., Tucumán, 2005.
- Quiroga, Carlos B. *La Mulánima. Poema mágico de la montaña*, Ediciones Peuser, Buenos Aires, 1867.
- Risco Fernández, Gaspar. *Cultura y región*, Universidad Nacional de Tucumán, Tucumán, 1991.
- Rojas, Ricardo. *El país de la selva*, Editorial Guillermo Kraft LTDA., Buenos Aires, 1946.
- Villegas, Juan. *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Ediciones Gestos, California, 2000.



Metáforas perdidas

por *Carlota Beltrame*

Todo acto de resistencia no es una obra de arte aunque de alguna manera lo sea.
Toda obra de arte no es un acto de resistencia y sin embargo de alguna manera, lo es.
Sólo el acto de resistencia resiste a la muerte, sea bajo la forma de obra de arte,
sea bajo la forma de una lucha de los hombres. Y ¿qué relación hay entre la lucha de los
hombres y la obra de arte? La relación más estrecha y para mí la más misteriosa.

GILLES DELEUZE

I. Generación extraviada

Cuando por cualquier motivo en una comunidad se pierde una generación, también se extravía la construcción metafórica que de esa comunidad hubiese hecho la generación sacrificada. En efecto, faltará un fragmento para completar el espejo que, década tras década, construyen los ciudadanos para reflejarse a sí mismos. Con el paso de los años, y ante el vacío simbólico que esto significa, a menudo surge la necesidad de indagar sobre lo sucedido para reconstruir con los pedazos faltantes una mejor versión de nosotros, pero no debemos caer en el optimismo falaz de creer que cualquier construcción objetiva es posible, aunque sí coincidiéramos con André Malraux en que el arte es la única cosa que resiste a la muerte, podríamos sospechar que una parte de aquel conjuro se ha vulnerado ante la ausencia forzada de algunas producciones que se originaron en una comunidad. Quizás ello otorgue sentido al esfuerzo por completar la metáfora.

Más que escribir acerca de la generación sacrificada en San Miguel de Tucumán durante los duros años 70 y 80, buscando una relación lineal de causa / efecto entre los hechos, preferí focalizarme en un fenómeno que, según observé, se repetía con frecuencia: la censura. La investigación de este síntoma me dio la posibilidad de avanzar sobre aquellas décadas de una manera dinámica, estableciendo relaciones más vitales con el contexto en el que tales obras y/o artistas fueron censurados. De esta manera pude inferir, al menos en parte, los motivos por los que ciertos discursos fueron silenciados para así aportar a la reconstrucción del eslabón faltante de una cadena (o cadenita, si se quiere) que es la de nuestra reciente historia del arte.

La memoria, ya se sabe, es esa cosa que construimos con lo que recordamos, con lo que olvidamos o con lo que inventamos, de manera que rescatar un

conjunto de piezas relegadas (piezas/objetos de arte y a la vez piezas de un rompecabezas) no implica, lo sé, dar presencia objetiva y real a lo que ha sido. Por mucho que deseemos, esta presencia del pasado no será más que una parte de lo ya olvidado, de manera que no podremos pensarla lineal y causalmente como si su sentido fuese unívoco y estático o nos fuese imposible percibirlo al margen de todo prejuicio. Por esta razón creí más propicio imaginar un campo conceptual en el que se reflejaran acontecimientos que coexistieron y detrás de cuya pista me encontraba. Naturalmente, me refiero a la censura.

II. *El contexto*

Como es conocido, en marzo de 1976 comenzó la última y más sangrienta de nuestras dictaduras, para la cual la provincia de Tucumán fue globo de ensayo de unas medidas económicas neoliberales que ya habían comenzado durante el gobierno del dictador Onganía¹ y que se consolidaron durante el de Carlos Saúl Menem, ya en plena democracia. En efecto, hasta mediados de los '70 se pensaban las cuestiones social y económica como partes de un todo indivisible y, consecuentemente, lo que llamamos justicia social era concebido como el resultado lógico de una estrategia económica que la implicaba. El neoliberalismo en cambio, impuso la idea de que en economía toda política debería perseguir como único objetivo el incremento *ad infinitum* de la rentabilidad, pues la situación de bonanza de los pocos sectores privilegiados se derramaría en pingües beneficios sobre los sectores sociales menos afortunados. De la política social se ocuparía un debilitado Estado, atendiendo subsidiariamente a todos aquellos que no lograban acceder a los beneficios de aquel progreso. La imposición de este proyecto que, como sabemos, se transformó en una cultura, dejó un costo de 30.000 desaparecidos y una sociedad quebrada a la cual, el advenimiento de la democracia significó apenas el pasaje de una sociedad severamente disciplinaria a una sociedad de control en la cual el proyecto neoliberal continuó profundizando sus raíces. La primera etapa, que durara desde 1976 hasta 1983, se había caracterizado por el miedo al arresto y a la desaparición perpetradas por el terrorismo de Estado, lo que a su vez terminó por imponer la autocensura en la franja de la población librepensante que sabía o intuía la existencia de los terribles centros clandestinos de detención. La segunda, ya en democracia, pero bajo la larga sombra de la dictadura saliente,² diseñó los carriles por los que sin duda había que transitar y

¹ Me refiero al "Operativo Tucumán", que en el año 1968 y durante la dictadura del general Onganía significara el cierre de once de nuestros treinta y cinco ingenios azucareros.

² Las Leyes de "Punto final" y "Obediencia debida", ambas de 1987, fueron un inequívoco signo de debilidad del gobierno constitucional del entonces presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) frente a las presiones ejercidas por los militares, quienes, para concretar sus objetivos, se amotinaron en varias oportunidades, reivindicando el accionar de las Fuerzas Armadas durante la dictadura.

desde los que todavía se controlaba las cualidades de todo tipo de producción social, en especial de aquellas fuertemente vinculadas al campo de la cultura.

Llamamos genéricamente “primavera de los pueblos” al momento en el que las comunidades identificadas como tales, es decir, unidas por la lengua, la religión, la etnia o un territorio geográfico específico, advienen al estado de democracia, ya popular, ya individual, después de un período de lucha o resistencia a un sistema de gobierno no deseado. Por ello, esa democracia no tiene lugar en el contexto de una lógica evolutiva, sino como resultado de un gran esfuerzo físico e intelectual de sus mayorías demográficas, quienes, cuando logran su objetivo, se sienten tentados por la idea de haber tomado al “futuro por asalto”. De esta suerte, se percibe inminente la concreción de los anhelos de justicia, progreso y equidad social, dejando un sabor de esperanza generalizada. Como la primavera, sin embargo, esta impresión pasa muy pronto y adviene el desencanto ante las ilusiones frustradas comprendiéndose de modo doloroso que la instalación de los valores democráticos en una comunidad implica, ante todo, una prolongada lucha cultural más que política o económica.

III. El texto

El mundo del arte fue un espejo de aquella realidad. Tucumán vivió idénticas y esperanzadas expectativas, pero muy pronto los artistas comprendimos que, paradójicamente, habíamos pasado de la autocensura a la censura lisa y llana. En efecto, al comienzo de la democracia, los artistas veíamos ilusionados cuánto se acrecentaban nuestras posibilidades de visibilidad merced a programas que se implementaban desde el Estado nacional,³ pero rápidamente los artistas tucumanos comprendimos hasta qué punto nuestro discurso estético e ideológico seguía siendo profundamente controlado.

Consideramos que la obra de arte es un texto que no informa o meramente comunica algún tipo específico de contenido; por el contrario, el texto artístico va mucho más allá, pues el simple acto de informar es imponer una interpretación que conviene aceptemos; de esta manera toda información forma parte del sistema de control de la sociedad en la que aquélla tiene lugar. El arte en cambio, no tiene nada que ver con la mera información o, si lo tuviera, es en su sentido contrario, antes bien se relaciona con la contra-información, entendida como acto de resistencia. En efecto, las obras de arte que en San Miguel de Tucumán

³ En 1984 se creó la “Fundación Plural para la participación democrática” que a su vez sostenía una galería de arte y desarrollaba un programa llamado “Descubriendo al artista desconocido”. Este programa implicaba recorrer las provincias haciendo un relevamiento de artistas locales sobresalientes ofreciéndoles la posibilidad de exponer en su galería y realizando todas las gestiones previas y posteriores vinculadas con la prensa especializada, la visita de expertos, la edición de un catálogo, etc. Representaron a nuestra provincia los artistas Marcos Figueroa, Eduardo Joaquín, Eli Cárdenas y Claudio Luchina.

se censuraron durante los duros años 70 y los no mucho menos dificultosos años iniciales de nuestra democracia fueron silenciadas debido a que escapaban al acto de control que subyace en la información manipulada, ya que, admitámoslo, todo acto de informar supone una manipulación. Eran pues, el resultado de pequeños episodios de resistencia simbólica que, ofreciendo una contra-información, nuestra comunidad aún no estaba preparada para tolerar.

Antecedentes inmediatos

La presencia de Marta Traba como jurado en la II Bienal Americana de Arte en 1964⁴ y su concepto de “estética de la resistencia” habían cautivado a los artistas tucumanos. Este concepto proponía desconfiar sigilosamente de algunos ismos de la cultura estadounidense como el Expresionismo Abstracto, por ejemplo. Para Traba, el arte del imperio norteamericano era el artífice de una “estética del deterioro” o “modernización refleja” que se nutría de las continuas y sucesivas vanguardias, las cuales, en su opinión, devaluaban el singular valor de la búsqueda estética emprendida por los artistas sudamericanos en un proceso paulatino de degradación cultural. En efecto, Marta Traba había realizado una invitación a los artistas locales a no dejarse seducir por la modernidad, proponiendo un camino hacia el localismo precisamente como arma contra los cantos de sirena de esa modernidad de la que tanto desconfiaba. En este sentido, Traba consideraba que el subdesarrollo principalmente tecnológico que caracterizaba a la mayoría de las naciones sudamericanas podía ser tomado como una ventaja que impediría que muchos artistas se domesticasen bajo el delirio vanguardista propio del arte hegemónico. “La revolución del arte latinoamericano consiste en que éste sea reconquistado como lenguaje”, dijo Traba, es decir, dejar de actuar como si lo único que pudiéramos hacer fuese organizar diferentes posibilidades formales a partir de un *kit* de casitas para armar; por el contrario, su propuesta era idear las reglas para nuestro propio *kit*. En este punto entramos en una dis-

⁴ Las Bienales Americanas de Arte fueron tres y se realizaron en Córdoba con el patrocinio de las Industrias Kaiser Argentina, empresa automotriz con capitales mixtos y fuerte perfil estadounidense. Contaron con prestigiosos críticos de arte, como Herbert Read (presidente del jurado de la I Bienal en 1962), Marta Traba (Jurado de la II Bienal), Umbro Apollonio (director de la sede permanente de las Bienales de Venecia y presidente del Jurado de la II Bienal, en 1964) y Alfredo Barr (vinculado al MOMA de New York, presidente de la III Bienal en 1966). En la Bienales Americanas de Arte participaron artistas latinoamericanos de prestigio internacional como Jesús Soto, Juan Cruz Diez, Julio Le Parc o Rogelio Polesello entre muchos otros. En la primera bienal participaron Brasil, Chile, Uruguay y Argentina; en la segunda se agregaron Paraguay, Bolivia, Perú, Colombia y Venezuela; en tanto que en la tercera se abrió la participación a todos los países de Latinoamérica. Las Bienales fueron precedidas por los Salones IKA a partir de 1958, restringidos al interior del país. En ellos participaron artistas tucumanos como los premiados Enrique Guiot y Dante Cipulli. Cabe destacar que los salones y las bienales fueron posibilitados gracias a la disposición general de una sociedad ávida por modernizarse industrial y culturalmente bajo la influencia del pensamiento desarrollista de la época.



Efraín Villa: *Indudablemente estos músicos están rayados.*
Óleo sobre tela, 1,55 x 1,00 m aprox., 1969.
Propiedad de Yolanda del Giesso.

quisición referida al Estructuralismo como método de análisis, tan en boga durante aquellos años. Éste propiciaba el estudio del texto artístico *per se* en desmedro del contexto, concentrándose en la “artisticidad” del arte (lo “dibujístico” del dibujo, lo “escultórico” de la escultura, lo “pictórico” de la pintura, etc.), que se ubicaba específicamente en el plano de la expresión excluyendo así toda intención ideológica. Opuestamente, lo que Marta Traba proponía era que la “latinoamericanidad” misma se convirtiera en la herramienta lingüística de nuestro arte. La importancia del pensamiento utópico que concebía a América Latina como una región refractaria a las culturas invasoras bajo las quimeras sanmartiniana y bolivariana de unidad continental había resurgido con inusitada fuerza a partir de la Revolución Cubana que en 1959 derrocara definitivamente a Fulgencio Batista y expulsara a los estadounidenses de la isla. La “estética de la resistencia” pues, tenía en donde apoyarse rechazando de plano no sólo el informalismo residual sino al naciente Arte Conceptual anglosajón que buscaba operar exclusivamente con la inmanente red de signos lingüísticos propios del arte.

Luis Camnitzer, en cambio, nos dice que en el arte latinoamericano tuvo lugar un “conceptualismo” diferente como modo de resistencia y cuyas raíces deben buscarse en la didáctica de la liberación de Simón Rodríguez (Venezuela, 1769 – Perú, 1854). Dicho conceptualismo implicó para las artes plásticas dos rupturas específicas: una formal y la otra institucional, las cuales en el Sur de nuestro continente fueron menos radicales que en los contextos hegemónicos porque entre nosotros habrían existido antecedentes más antiguos de prácticas conceptualistas, como la que, a juicio de Camnitzer, nos legara Rodríguez en el lejano siglo XIX.⁵ Sin duda fue en este tipo de conceptualismo en el que se alineó la famosa “Tucumán arde”,⁶ obra político-conceptual de la que tanto se ha escrito y que, si bien daba cuenta de nuestra situación socio-económica, no se

⁵ En *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, Camnitzer también pone como referentes del conceptualismo latinoamericano las acciones políticas estetizadas del Movimiento de Liberación Nacional- Tupamaros (década de los '60, comienzos de los '70), aunque reconoce que, como en Simón Rodríguez, en aquéllas la preocupación no era estética, sino *la eliminación de la erosión de la información* (sic).

⁶ El 3 de noviembre de 1968, en el local de la Confederación General del Trabajo (C.G.T.) de los Argentinos de Rosario, un grupo de artistas exhibió material fílmico, fotografías, carteles y grabaciones de contenido político y de denuncia sobre la grave situación que se vivía en la provincia de Tucumán. Era uno de los momentos más duros de la dictadura de Juan Carlos Onganía, la cual había eliminado de cuajo una parte importante de la principal industria local como parte de la experimentación económica que años después desembocaría en el neoliberalismo que conocemos. La exposición denominada “Tucumán Arde” fue sólo parte de un proceso que incluyó varias fases —anteriores y posteriores— en las que se desarrollaron relevamientos e informes sobre aspectos sociales y económicos y acciones conceptuales simultáneas, enmarcadas por estrategias de los medios de comunicación. Publicitada en la ciudad de Rosario como “Primera bienal de arte de vanguardia”, la exposición no fue censurada pese a las explícitas críticas al gobierno de Onganía. Sin embargo, cuando semanas más tarde se volvió a montar en la sede central de la C.G.T. de los Argentinos de Buenos Aires, la muestra fue levantada al día siguiente de la inauguración ante la amenaza policial de clausurar el local sindical.



Guillermo Storni: *Sin título*.
Dibujo coloreado sobre papel, 1,00 x 0,65 m aprox., década de 1970.
Colección Cangemi.

vinculaba en lo más mínimo con nuestra escena artística local. El pensamiento de Marta Traba, intransigente como dije, con el conceptualismo anglosajón, fue el que definitivamente encandiló nuestra escena a mediados de los años '60, y nuestros artistas abrazaron el concepto de "arte de resistencia" focalizándolo de una manera literal si se quiere, en el tema o en lo denotativo sin incorporar los cambios formales y las estrategias para-institucionales que fueron más propias de nuestro conceptualismo. Recordemos, para ubicarnos mejor, que las bienales de Córdoba se daban paralelamente a las actividades investigativas del Instituto "Torcuato Di Tella" de la Capital Federal y que "Tucumán Arde" no contó con ningún coprovinciano entre sus realizadores. En efecto, si bien muchos artistas tucumanos adherían a los ideales emancipatorios que involucraban el pensamiento de Marta Traba, éstos eran refractarios a todo tipo de cambio que vulnerara lo disciplinar (por lo tanto lo objetual) y continuaron operando en el marco de las instituciones tradicionales, es decir, la academia⁷ y el museo.

Es importante tener en cuenta estos antecedentes a fin de no ceder a la tentación de creer que, tanto durante los años 60 como en las dos décadas posteriores, se produjeron en nuestra provincia rupturas estéticas de gran envergadura. Mucho menos cuando, como dije anteriormente, se reivindicaba lo disciplinar en un contexto en donde el paradigma estético de la academia permanecía intacto. Mi hipótesis es que la creación del Instituto Superior de Bellas Artes en 1941 inauguró y consolidó aquel paradigma cuya estela se prolongó hasta los años 80 otorgando así (y todavía hay quien lo piensa) estatuto de verdad a lo bien hecho. No obstante, aunque no hubo rupturas radicales de carácter estético, debemos hacer justicia a nuestros artistas cuyas producciones innegablemente poseen un alto valor simbólico en tanto que la comunidad puede identificarse con ellas. Conviene recordar además a Nelly Richard, quien nos dice que en América Latina debemos ser cuidadosos con patrones de análisis que hayan sido forjados en el seno de las sociedades hegemónicas, pues éstos se basan en un presente que define el pasado y el futuro de acuerdo a una idea dominante de progreso, concepto iluminista que, las más de las veces, no se condice con la realidad de la periferia. Esta actitud significa valorar los pasos que se dan en el seno de una pequeña comunidad y con una realidad acotada muy diferente a la de los grandes centros, teniendo en cuenta que en la Tucumán de los tardíos años 60, si bien el paradigma estético de la academia se hallaba muy fortalecido, las nuevas generaciones de artistas reaccionaron contra la tradición francesa de plantar el caballete *au plein air* para captar la belleza de nuestro paisaje, y se volcaron a estructurar discursos que dieran cuenta de las

⁷ Debemos recordar que la fuerza inmanente de la presencia de Lino Eneas Spilimbergo, Lajos Szalay, Ramón Gómez Cornet, Víctor Rebuffo, Pompeyo Audivert, Lorenzo Domínguez, Carlos Alonso o Alfredo Portillos en el Instituto Superior de Artes de la U.N.T (1949) se hizo sentir al menos en las cuatro décadas posteriores. En efecto, durante los años '50, San Miguel de Tucumán fue un polo cultural de gran importancia que, bajo la dirección de Guido Parpagnoli, aprovechó el éxodo de artistas enemistados con el Ministro de Cultura del peronismo, Oscar Ivanisevich, enemigo de las vanguardias europeas, para atraer a estos artistas hacia la naciente academia.



Bernardo Kehoe: *Catch The Lamb*.
Óleo sobre tela, 1,00 x 0,75 m, 1976.

duras circunstancias contemporáneas por las que atravesaba nuestra provincia, el país y el sur de nuestro continente.

El arte en América Latina en la década del 60 se definirá entonces por una mezcla de diversas formas de resistencia cuyos matices se forjaron en relación a los contextos socioculturales en los que tuvieron lugar. Así pues, dado que no siempre podemos aspirar a la originalidad (cosa que para muchos de nosotros hoy carece de sentido), resulta más atinado evaluar nuestros aportes por su “grado de imprevisibilidad local”, según dice Luis Camnitzer. En efecto, aunque en las sociedades de la periferia hemos generado no pocas ideas y propuestas formales, resulta claro que éste no es el caso, menos aún si comparamos nuestro arte de aquellos años con el de otros centros de la Argentina durante el mismo período de tiempo. Como ya expresé, para nuestra comunidad, respecto a la tradición paisajística dominante de los años 50, los aportes de los artistas de la década posterior implicaron una contribución diferente y un giro conceptual que articulaba muy bien con la cultura local de aquella década y con las ideas emancipatorias de América Latina. Entre nuestros artistas no había existido hasta el momento la inquietud por la “desmaterialización”,⁸ así como tampoco un confrontamiento institucional o rupturas disciplinares,⁹ pero sí hubo una voluntad pedagógica de comunicar, dejando en claro sobre todo que el objetivo ya no

⁸ Luis Camnitzer consigna en su *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*, que este término fue usado por Lucy Lippard en 1967 para hablar de los procesos del arte conceptual de EE.UU., pero un año antes había sido utilizado por el crítico de arte argentino ligado al Instituto “Di Tella”, Oscar Masotta quien dijo “luego del Pop Art nos desmaterializamos”. Y mucho antes lo había hecho el ruso El Lissinsky en un ensayo en el que escribió: “La idea que mueve las masas hoy en día es el materialismo. Sin embargo es la desmaterialización lo que caracteriza a la época”.

⁹ Vaya como ejemplo la famosa carta de Pablo Suárez al Director del Instituto “Di Tella” del 13 de Mayo de 1968 con la que se demuestra que en otras escenas el contexto político profundizó la inquietud de la ruptura institucional, disciplinar y objetual: “Sr. Jorge Romero Brest: Hace una semana le escribí dándole a conocer la obra que pensaba desarrollar en el Instituto Di Tella. Hoy, apenas unos días más tarde, ya me siento incapaz de hacerla por una imposibilidad moral. Sigo creyendo que era útil, aclaratoria y que podía llegar a conflictuar a algunos de los artistas invitados, o por lo menos, poner en tela de juicio los conceptos sobre los que sus obras estaban fundadas. Lo que ya no creo, es que esto sea necesario. Me pregunto: ¿es importante hacer algo dentro de la institución, aunque colabore a su destrucción? (...) Ayer precisamente comentaba con usted cómo a mi entender, la obra iba desapareciendo materialmente del escenario, y cómo se iban asumiendo actitudes y conceptos que abrían una nueva época y que tenían un campo de acción más amplio y menos viciado/ Es evidente que, de plantear situaciones morales en las obras, de utilizar el significado como una materialidad, se desprende la necesidad de crear un lenguaje útil. Una lengua viva y no un código para elites. (...) / Creo que la situación política y social del país origina este cambio. Hasta este momento yo podía discutir la acción que desarrolla el Instituto, aceptarla o enjuiciarla. Hoy lo que no acepto es al propio Instituto que representa la centralización cultural, la institucionalización, la imposibilidad de valorar las cosas en el momento en que éstas inciden sobre el medio, porque la institución sólo deja entrar productos ya prestigiados a los que utiliza cuando, o han perdido vigencia, o son indiscutibles dado el grado de profesionalismo del que los produce; es decir que los utiliza sin correr ningún riesgo. Esta centralización impide la difu-



Tito Mangini: *El Bracero* (de la serie *El hombre en la zafra*).
Fotografía directa con negativo blanco y negro Ilford FP4, positivo Agfa clorobromuro
Cámara Asahi Pentax SV, objetivo Super Takumar 135 mm.
Medidas variables según revelado, 1969.

sión masiva de las experiencias que puedan realizar los artistas. (...) Si yo realizara la obra en el Instituto, esta tendría un público muy limitado de gente que presume de intelectualidad por el hecho meramente geográfico de pararse tranquilamente en la sala grande de la casa del arte (...) Si a mí se me ocurriera escribir VIVA LA REVOLUCION POPULAR en castellano, inglés o chino sería absolutamente lo mismo. Todo es arte. Esas cuatro paredes encierran el secreto de transformar en arte todo lo que está dentro de ellas (...) / (...) Nadie puede darles fabricado y envasado lo que está dándose en este momento: está dándose el Hombre, la obra: Diseñar formas de vida". / Pablo Suárez/ 1968/ "Esta renuncia es una obra para el Instituto Di Tella. Creo que muestra claramente mi conflicto frente a la invitación, por lo que creo haber cumplido con el compromiso".

era la búsqueda de la belleza de nuestro paisaje, exaltada a través de los paradigmas académicos que se habían tomado de la escuela francesa de Barbizon (1830-1870 aproximadamente).

El “maestro”

La creación del Instituto Superior de Bellas Artes en 1941 fue uno de los primeros pasos para la instauración de una escena artística en San Miguel de Tucumán. En ese mismo año se convoca al primer salón de artes plásticas y se crea la “Asociación de pintores y escultores de Tucumán”. A su vez, en 1947 se funda la mítica Peña Cultural “El Cardón” en donde comienzan a hacerse las primeras exposiciones independientes de artistas; pero fue recién en el '48 cuando nuestra capital provinciana se revoluciona con la llegada de Lino Eneas Spilimbergo. Esta institución, que pertenecía a la ya nacionalizada Universidad de Tucumán; fue la primera en América Latina de tal grado de complejidad pedagógico-académica, particularidad que en nuestro medio contribuyó fuertemente a dar origen y consolidación a la emblemática figura del “maestro”.

Un maestro era alguien cuya obra se consideraba de mérito relevante entre los de su clase y que, por lo tanto, puesto a enseñar arte (pero también una ciencia u oficio) estaba imbuido de una indiscutida autoridad. No obstante, en la palabra “maestro” subyacía además el concepto freudiano de “transferencia” ya que éste no sólo influenciaba profesionalmente a sus discípulos, sino que también lo hacía de una manera vital. La identificación era completa y podía observarse tanto a nivel del texto artístico propiamente dicho, con sus planos y contenidos de la expresión, como a nivel del contexto o escena comunicacional de la que surge el texto. Así, ambas características articuladas lógicamente y cohesionadamente produjeron lo que hoy reconocemos como el “estilo de época, autor o generación”

El tema, generalmente denotado a través del título de la obra, fue el lugar en donde se manifestó el cambio respecto de la tradición de la década del '50, principalmente centrada en el paisaje. Piezas como “Me matan si no trabajo y si trabajo me matan”, xilografía de Myriam Holgado (1964), “Los poderes” (1968), óleo de la misma autora, “Haber nacido para vivir de nuestra muerte” (1968), xilografía de Lilia Rojas, son ejemplos claros de aquel viraje. El caso más emblemático, tanto por su rareza formal como por el hecho de que su autor desapareció en 1976,¹⁰ fue el de Efraín Villa, quien producía pinturas de formato mediano con una resolución que a veces remite al Pop Art y a veces al estilo *naïve*, y en el que planteaba al menos dos niveles de lectura. Detrás de esa paleta vivamente colorida y de las figuras simples e ingenuas, la mirada atenta del espectador

¹⁰ El artista Efraín Villa era además activo militante del Ejército Revolucionario del Pueblo (E.R.P.) y había huido a Bolivia. Allí fue capturado y entregado por las autoridades bolivianas a las argentinas como parte del “Plan Cóndor”. Su caso constituye una de las pruebas fehacientes de la existencia de dicho plan durante la última dictadura.



Daniela Jozami: *Superman*.
Óleo sobre hardboard, 0,40 x 0,26 m, década de 1980.
Propiedad Hernández-Teitelbaum.

descubría situaciones de violencia explícita que hacían alusión a los duros años de la dictadura de Onganía y de las injusticias sociales pasadas, presentes y futuras. Hoy la obra de Efraín Villa, de la que al menos en Argentina¹¹ quedan muy pocas piezas, constituye una rareza porque su temprana desaparición impidió que se desarrollara dejando una huella más profunda. En cambio, lo que reconocemos como “marca de escuela o estilo de época” en el arte de Tucumán es una imagen muy diferente cuya fuente, a mi juicio, debe buscarse en cuatro artistas señeros del arte tucumano de la segunda mitad del siglo XX: Sixto Aurelio Salas, Ernesto Dumit, el porteño Ezequiel Linares y el español Gerardo Ramos Gucemas, aunque existen otros referentes en los que se reconocen no pocos artistas de las generaciones ulteriores: Myriam Holgado y Eugenia Juárez.

*“Feliz pintando bodrios”
(o de cómo el contexto hizo al texto)*

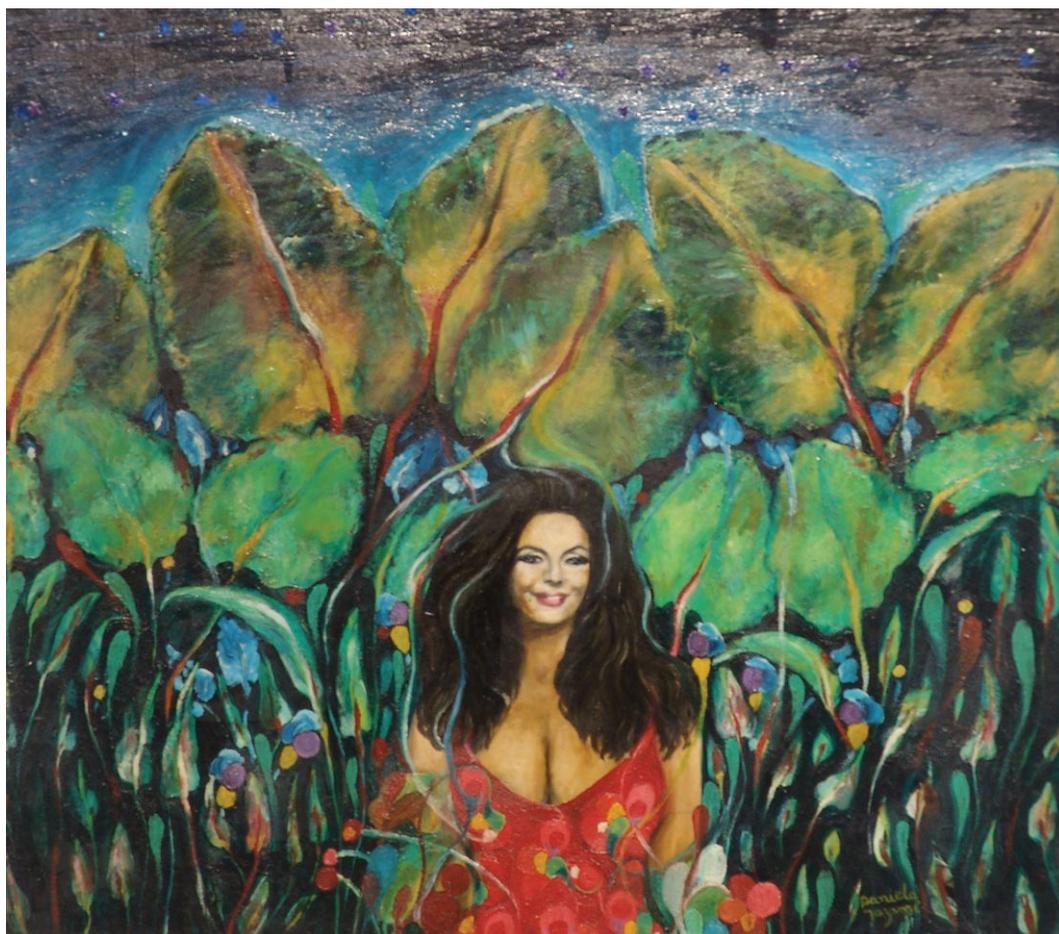
Ezequiel Linares vino a Tucumán contratado por su universidad nacional para desempeñarse como profesor titular del área “Pintura” de la Licenciatura en Artes Plásticas que se dictaba en el entonces Departamento de Bellas Artes. Provenía de Buenos Aires y allí había conformado un colectivo integrado por artistas formados en su mayoría en el taller de Adolfo de Ferrari que había sido bautizado por Rafael Squirru como “Grupo del Sur”.¹² Linares llegó a San Miguel haciendo una pintura abstracto-informalista resuelta en valores, pero rápidamente entró en otra sintonía: “(...) estoy feliz pintando bodrios (...)”, le había escrito a su amigo Cañás en alusión a su regreso a la figuración narrativa. Efectivamente, el contexto tucumano había hecho mella en el ánimo de Linares, quien sintió que los afrancesados rasgos informalistas, que vagamente habían caracterizado la producción de “Grupo del Sur”, desentonaban en un lugar caracterizado por sus veranos violentos y sensuales, su vegetación desmesurada y su gente maliciosa y reidora, al decir del poeta tucumano Juan José Hernández.¹³

Gerardo Ramos Gucemas (1941) nació en Llerena (Badajoz, España) a sólo dos años del triunfo de los rebeldes filo fascistas que pusieron en el poder a Francisco Franco, inaugurando así treinta y siete negros y asfixiantes años de gobierno en España. En ese clima vivió el pintor que en 1971 se instaló en Tucumán, cinco años antes de que diera comienzo nuestra última y más terrible dictadura. Sobradamente estaban dadas las condiciones para profundizar y conso-

¹¹ La mayoría de las piezas que le han sobrevivido se hallan en manos de familiares radicados en la ciudad de Santa Cruz de la Sierra (Bolivia).

¹² El “Grupo del Sur” estaba formado por Carlos Cañás, Aníbal Carreño, Mario Loza y el escultor Leo Vinci y fue denominado así porque tenían sus talleres en San Telmo y en Barracas, al Sur de la ciudad de Buenos Aires. En la década de los '60 este colectivo había sido celebrado por André Malraux y Lionello Venturi.

¹³ HERNÁNDEZ, Juan José, *Escritos irreberentes. El cuento y la realidad*. Editorial Adriana Hidalgo. Buenos Aires (Argentina), 2003.



Daniela Jozami: *Lujuria tropical*.
Óleo sobre tela, 0,50 x 0,45 m.
Propiedad de la Fundación Daniela Jozami.

lidar una pintura de matices existencialistas que daban cuenta tanto de los años transcurridos en su tierra natal, como en nuestra castigada provincia.

Si Velázquez y Bacon fueron las influencias más reconocibles aportadas a nuestro medio por Linares y Ramos Gucemas, para Dumit y Salas, en cambio, tucumanos de nacimiento y formados en el Instituto Superior de Bellas Artes, los antecedentes deben buscarse principalmente en Spilimbergo y Lajos Szalay.¹⁴ Todas estas influencias, a las que es necesario agregar la del surrealismo, se ha-

¹⁴ Lajos Szalay nació en Őrmező en 1909 y murió en Miskolc (ambos en Hungría) en 1995. En 1946 emigró a Francia, donde vivió dos años, luego de los cuales emigró con su familia a Tucumán (Argentina). Allí se desempeñó como profesor de dibujo en el Instituto Superior de Bellas Artes, creado por Guido Parpagnoli. En 1960 se trasladó a Chile y posteriormente a EE.UU. en donde se desempeñó como prestigioso ilustrador de libros y de ar-

llaban inmersas en un clima expresionista, entendiendo al “expresionismo” no como una estética, sino como una supra estética que teñía de denominadores comunes las voces individuales. Apasionamiento, vehemencia y anamorfosis voluntarias en el espacio y la figura humana fueron pues, el sello, la marca siempre presente que aunaba las particularidades.

Tito Mangini, fotógrafo, no fue un maestro propiamente dicho ya que no ha dejado discípulos, pero lo menciono porque posee una característica particular pues en Tucumán la fotografía comenzó a ser considerada muy recientemente como un lenguaje o una disciplina dentro del arte,¹⁵ de manera que las identificaciones de este artista se dieron alrededor de sus colegas pintores más que en torno a los otros fotógrafos del medio. En su obra es evidente no sólo el realismo denotativo propio de nuestra fotografía sino que es indudable la influencia del expresionismo que tanto marcara los realismos críticos. Así como pensamos a esa corriente como una estética que funde las diferencias, por “realismo” conviene entender la cualidad abarcadora del expresionismo que puede dar acogida al propio realismo en tanto actitud de la mente y de los procedimientos cuyo asunto no es el uso de una técnica específica, sino un tono, un clima especial en la observación de lo real. Para decirlo de una manera más llana, en Tucumán el expresionismo formaba parte del realismo, de manera que la fotografía de Mangini reflejaba perfectamente este fenómeno debido las propiedades inherentes del dispositivo utilizado (la máquina fotográfica) y a las influencias que recibía de la pintura local. Así, aunque su ojo se comportara (se comporta) a la manera de un “documentador” de la realidad, la perfección de su analogía, es decir la “objetividad” de sus fotografías, no oculta el plano connotativo de las mismas, pues en ellas (estoy pensando en su serie “El hombre en la zafra” de 1970) descubrimos las afirmaciones identitarias de una Tucumán que remite a la crisis provocada por el cierre de once ingenios y cuya atroz consecuencia fue un legado de 250.000 personas sumidas en la miseria de la noche a la mañana.

En este punto, creo, conviene detenernos para observar un detalle: si bien el pensamiento de Marta Traba había calado hondo en nuestra escena, nuestros artistas nunca dejaron de nutrirse del arte europeo decimonónico y aquella invitación a la búsqueda de un localismo sólo se remitió a cuestiones ideológicas puesto que el espectador continuaba enfrentándose al cuadro de caballete, al dibujo sobre papel o tela o a la fotografía analógica tradicional. Todavía debían pasar algunos años para que surgieran, al principio muy tímidamente, las búsquedas formales que superaran lo estrictamente disciplinar.

títulos, pero en las décadas del Pop-Art y el Minimalismo su obra nunca interesó a una galería de prestigio. “Sólo el dibujo me ofrece el ascetismo estético que exijo de mí mismo”, comentó en 1970. Por su parte, Picasso lo consideraba como el mejor dibujante del siglo XX.

¹⁵ Si dejamos de lado al italiano Ángel Paganelli, desde la década del ‘30 existen antecedentes interesantes en Tucumán, como la obra de Jeremías Elpiri, más conocido como “Dipiel Goré”. Más recientemente el “Fotoclub Concepción” con Argañaraz a la cabeza o en la capital con Alberto Posse o Kriner, quienes también constituyen antecedentes de valor en la historia de la fotografía de Tucumán.

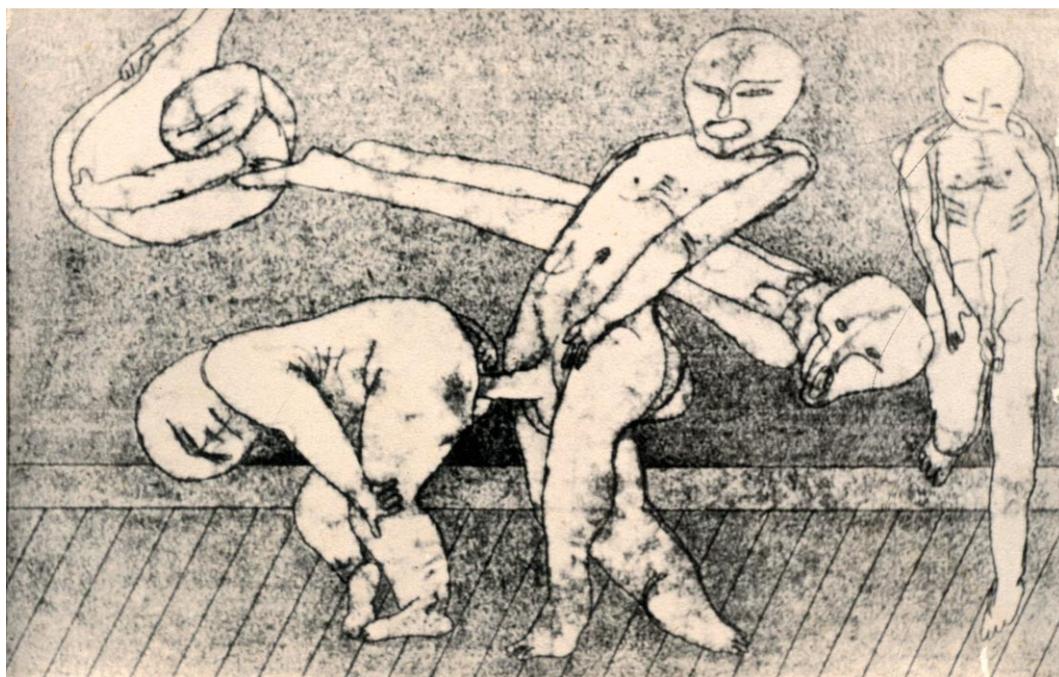


Daniel Rivadeo: *Happy birthday*.
Óleo sobre tela, 0,95 x 1,20 m aprox., 1980.

IV. Tradición académica y censura

(...) Recuerdo una vez cuando Virginia Muro y yo trabajábamos para una muestra y, por si alguien preguntaba, tratábamos de encontrar explicaciones para lo que ella estaba pintando. La explicación era: la vegetación de Tucumán, el parque 9 de julio, el cerro, junto con estudios de las pinturas de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina (...).

En esta cita de Sergio Tomatis intuimos el respeto por los paradigmas estéticos académicos como parte del legado que recibieron las generaciones de los años 70 y 80, así como también por la rebelión y la utopía, en una fórmula que extrañamente combinaba limitaciones y aperturas; localismo y universalidad; progresismo y acatamiento de mandatos institucionales, fórmula que no precisamente les ahorró tener que autocensurarse y, lo que es peor aún, ser censurados con frecuencia.



Sergio Tomatis Buffa: *El enmascarado no se rinde*.
Fragmento de ambientación, falso dibujo litográfico, 1986.
Archivo de Carlos Casal.

En la poca obra de Guillermo Storni y Bernardo Keohe que de aquellos años aún se conserva, observamos una lógica estética apoyada en el despliegue gozoso de la “intimidad de la mano”; pero, a mi juicio, lo más destacable será el hecho de que en ellos ya comenzara a manifestarse la autorreferencialidad cuya profundización exhaustiva recién tendría lugar durante los años 90. Decimos que todo arte es autorreferencial pues en algún punto siempre remite al autor, de la misma manera que siempre remite a su propia artisticidad. Sin embargo, me refiero aquí al hecho de que, en tanto Storni plantea sus personajes como “egos experimentales”, Keohe ya se postulaba a sí mismo como motivo de sus representaciones, tornando indivisible la posición sujeto/objeto. El “cultivo de la singularidad” (apropiándome de sus palabras) hacía que el sujeto-persona-artista fuera tan claramente identificable en una comunidad provinciana como la nuestra, que el pintor, ya denostado por excéntrico, terminó víctima de la censura en octubre de 1983, a poco más un mes de la asunción de Raúl Alfonsín.¹⁶

¹⁶ “Venus satisfecha” fue la exposición que Bernardo Keohe organizara junto a Gerardo Medina y que fue censurada por exhibir “Ceremonial diario”, pequeña obra pictórica en la que se representaba un militar al que una larga fila de personas esperaba con el fin de practicarle una *fellatio*. Como le exigieran retirarla, Keohe denunció la intimidación e invitó al público a descolgar los cuadros para trasladarlos a la casa de su abuela, en el barrio de El Bajo. Así partieron, no sin antes dejar de dar una vuelta a la Plaza Independencia exhibiendo los cua-



Sergio Tomatis: *El enmascarado no se rinde*.

Ambientación (medidas variables). Detalle con falsos dibujos litográficos en la Sala A.
Casa de la Cultura de la Municipalidad de San Miguel de Tucumán, 1986.

(Documentación cedida por el autor)

Pero regresemos atrás en el tiempo: en 1979, Daniela Jozami inauguró “La diva”, una exposición en el *palier* del Teatro de la Paz con la que homenajeaba a Isabel Sarli, actriz pionera en protagonizar películas eróticas de clase “B” durante los años 60 y 70. Con esta muestra, en cuya inauguración estuvo presente la actriz, Daniela Jozami se adelantó en una década al advenimiento del *camp* en nuestro medio, no sólo por el tema tratado sino por los recursos extra pictóricos con los que completaba sus cuadros pues, aunque “La diva” era esencialmente una exhibición de pinturas de caballete, su autora les había agregado lágrimas de acrílico, lentejuelas y hasta una falsa marquesina con bombillas de luz encendidas. Por otra parte, el hecho de que la exposición se realizara en un teatro con la presencia de Isabel Sarli debe entenderse como parte activa de la propia obra. Estábamos así, frente a otro aporte al grado de imprevisibilidad local en nuestra escena, pues la presencia programada de Isabel Sarli en la inauguración de “La diva”, invadió las piezas a la manera en que el *parergon* kantiano se subordina a la obra misma (el *ergon*). De esta suerte, el espectador se encontraba ante la imposibilidad de separar no sólo al marco de lo enmarcado, sino que tampoco podía retraer de los cuadros

dros a la manera de una improvisada muestra trashumante. Entre los asistentes se hallaba Carlos Navarro, futuro decano de la Facultad de Artes, que muriera asesinado en 1989.

colgados en las paredes presencia real de Isabel Sarli, construyéndose así la verdadera obra, a partir del juego de opuestos que se generaba entre representación y presentación. “La diva” sólo alcanzó a estar cuatro días abierta antes de que la censura cayera sobre ella y levantara la exposición.

Un año después, en 1980, otra pintora fue agredida con la prohibición, esta vez Eugenia Juárez, cuyas piezas expuestas en el *palier* del mismo teatro en el que había expuesto Jozami fueron quemadas debido a la virulencia con que el gobierno de facto se sintió atacado. Sin embargo, no hay duda de que la práctica de censura más recordada de aquellos años fue la que cayera sobre el “Grupo Norte”, colectivo constituido por los artistas más prometedores de la escena tucumana. Se había armado por consejo de Ezequiel Linares, Fermín Fèvre y Rafael Squirru y lo conformaban Sergio Tomatis, Marcos Figueroa, Kelly Romero, Eduardo Joaquín, Tito Quiroga, Ricardo Abella, Vicky Muro y Alicia Peralta, pero también habían participado esporádicamente de sus actividades Silvia Locascio y el catamarqueño Enrique Salvatierra. Ernesto Dumit fue el maestro sobre cuyos consejos estéticos se recostaban las actividades de algunos de estos artistas y fue él quien aparentemente sufrió la primera censura, pues su retirada del grupo se habría¹⁷ planteado como condición para que el colectivo pudiera llevar a cabo “Registros” en la actual sala “Spilimbergo” del Museo Provincial de Bellas Artes, “Timoteo Navarro”.

“Registros” fue la primera ambientación que se hiciera en San Miguel de Tucumán y se desplegaba por el espacio siendo ante todo un planteo escenográfico que lo “maquillaba”, más que resignificarlo. Se trataba de la suma de investigaciones subjetivas de la ciudad que los artistas habían elegido hacer según sus preferencias, a través de la profusión de elementos pictóricos y extra pictóricos, entre los que se hallaba hasta un gallo vivo.¹⁸ La ambientación proponía la visita libre o guiada de los espectadores que podían detenerse ante un detalle o volver hacia atrás modificando de este modo la percepción espacio/temporal de la pieza. Ésta estaba acompañada, a su vez, por una intervención sonora de aires concretos, creada por Hugo Caram, aporte con el que este músico contribuía a ilustrar las pulsaciones urbanas de una ciudad que ya no existe.

Escuchemos la voz de Sergio Tomatis respecto de su proceso en “Registros”:

Tuve dificultades para elegir. Yo sólo veía muertos y aberraciones en todos lados. El tema que elegí puede resumirse como el estado de ánimo/espiritual de la gente durante ese tiempo, una leve insinuación de lo que podría ocurrir detrás de las puertas. Por ejemplo hice un pequeño agujero, como de cerradura desde donde podían observarse maderas, tablas acomodadas de tal suerte que daban la impresión formar una hoguera. Al lado, una pintura con dos personajes (en un principio yo había construido una habitación en donde

¹⁷ Para la elaboración de este ensayo entrevisté a Marcos Figueroa, Eduardo Joaquín, Kelly Romero, Ricardo Abella, Hugo Caram y Sergio Tomatis. Algunos de ellos coinciden en que Dumit tuvo que alejarse del proyecto “Registros” y otros no lo recuerdan con claridad.

¹⁸ Este animal formaba parte de la sección correspondiente al mercado, a cargo de Víctor Quiroga.



Eli Cárdenas: *Proyecto de embarcación*.
Técnica mixta, 0,32 x 0,19 m de diámetro, 1986.
Propiedad de Walter Herrera.

todo estaba pintado de negro, pero después la desarmé) Lo único que quedó fue esa hoguera y la pintura; (inconciente autocensura, le llamaría hoy) (...).¹⁹

Estas palabras nos muestran el clima interior que los artistas vivían, así como las estrategias formales utilizadas para la construcción de “Registros”, pero también nos hablan de la autocensura preventiva que aquéllos ejercían sobre sí mismos. “Había que decir cosas sin nombrarlas”, continúa diciendo Tomatis, “es una aberración, pero lo hacés. Poco a poco vas aprendiendo ese “travestimiento”. ¡Cuatro años así en el Departamento de Artes! (...) Había que tener siempre una respuesta que los dejara tranquilos”.²⁰

“Registros” se inauguraba un noche de octubre de 1981, pero la gente que se apiñaba expectante frente a la puerta de la sala nunca pudo entrar porque éstas no se abrían. Sobre la autocensura ejercida por los propios artistas había caído la censura del gobierno de facto que, a último momento, quería verificar de qué se trataba la exposición. Como las alusiones a la violencia opresora de la dictadura se hallaban muy metaforizadas bajo el retrato urbano, finalmente no se tocó nada; o casi nada, porque Marcos Figueroa tuvo que suavizar sus alusiones al sexo, históricamente menos tolerado que la violencia misma. Esto ocurrió durante el lapso transcurrido entre el viernes para el que estaba prevista la inauguración y el lunes en que finalmente las puertas de la sala se abrieron.

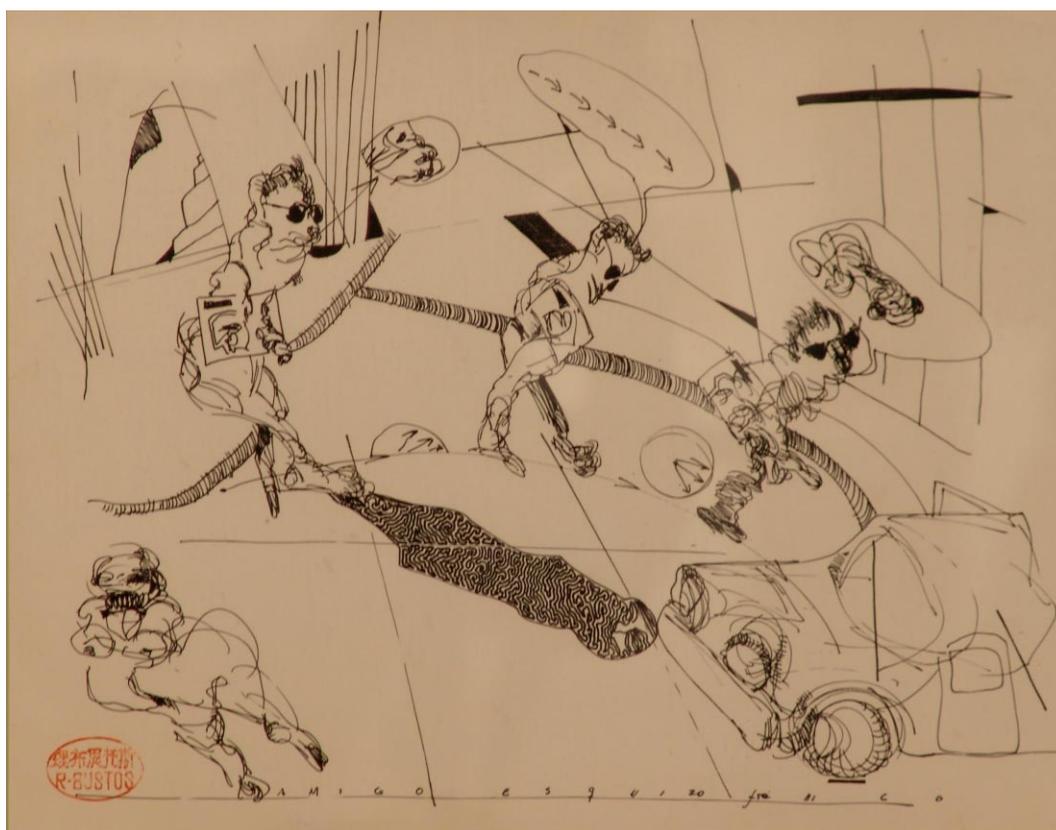
Hablábamos de sexo, o mejor dicho de su representación. Dice Patrice Pavis que el desnudo representado es un escándalo semiológico porque siempre va más allá de la representación de lo real, y no sólo nos recuerda la desnudez del cuerpo sino que lo convoca haciendo ostentación de él. “El cuerpo, el amor y la muerte, esas tres cosas que no son más que una (...) ¡ése es su terror y su enorme sortilegio!”, nos dice Tomas Mann. Tal vez en esta cita podamos encontrar las razones por las que “El enmascarado no se rinde”,²¹ la ambientación de Sergio Tomatis, fuera dramáticamente censurada en plena democracia, en mayo de 1986. En efecto, esta exhibición escandalizó a la comunidad pudibunda por sus desnudos autorreferenciales, generando tal resistencia y produciendo un ataque tan cruento sobre la figura del artista que éste tuvo que optar por el exilio en Suecia, país en el que aún reside. Las demandas llegaron hasta el Ministerio del Interior con cargos de apología de la homosexualidad y satanismo en una relación a todas luces caprichosa e ilógica que obligó a Tomatis a defenderse justificando su obra como una construcción metafórica del libro “Nunca más” ¡Como si la celebración del cuerpo y de la propia sexualidad no hubiesen sido temas harto repetidos a lo largo de la historia del arte!

Es importante observar en esta parte del análisis que, aunque no se tratara de la desmaterialización que Lucy Lippard había vaticinado, ni de una práctica para-institucional radical que intentara socavar los fundamentos de las políticas

¹⁹ Correspondencia por e-mail con Sergio Tomatis.

²⁰ Ibidem.

²¹ “El enmascarado no se rinde” debe su nombre a la poesía homónima de Ricardo Gandolfo.



Ricardo Bustos: *Sin título*.
Falso dibujo litográfico, 0,33 x 0,63 m, 1986.
Colección Lavilla.

culturales públicas, la obra del «Grupo Norte» ya había dado pasos importantes en la manera de producir y en sus experiencias formales donde texto y contexto lentamente intentaban formar parte de un todo.

V. Los 80. El comienzo del viaje

Con el advenimiento de la democracia los alumnos celebrábamos emocionados la incorporación de los profesores que habían llenado con su ausencia la institución en la que hasta entonces habíamos estudiado: el Departamento de Bellas Artes de la U.N.T. Ezequiel Linares, Enrique Guiot, Imelda Cuenya, Lucrecia Rosenberg y Myriam Holgado se reencontraban después de una larga noche de exclusión. Pero si el balance de los años hizo relativo el amanecer que esperábamos, no podemos negar que en ese momento se inició un proceso de renovación del que hasta hoy se ven sus huellas. Allí se encontraron jóvenes ta-

lentosos muy dispuestos a capitalizar los nuevos aires, entre los que se encontraban Carlos Alcalde, Nicolás Leiva, Roberto Koch, Ricardo Bustos, Eli Cárdenas, Gerardo Medina, Blanca Machuca o Graciela Ovejero. Un poco después Daniel Rivadeo, Pablo Soria u Octavio Amado renovaban la vida de la institución que pronto se convertiría en Facultad de Arte.

Al hablar de éstos y otros artistas se me ha reprochado establecer líneas de influencias formales que no se experimentaron en la realidad. A mi juicio esto empobrece la mirada sobre los hechos y sus posibles inferencias pues, al revisar la historia, resulta más rico y dinámico plantear vínculos estéticos que superen la relación lineal de causa y efecto para poder dar cuenta de acontecimientos estéticos ligados entre sí mucho más allá del tiempo y del espacio. De otra manera sería imposible deducir que Velázquez nos fuera legado a los tucumanos empapando, a través de Ezequiel Linares, las tempranas esculturas de Eli Cárdenas, por ejemplo. Si bien escribir sobre historia significa citar hechos, también implica poder arrancarlos de su contexto para analizarlos a la manera de un espécimen e inferir vinculaciones diferentes, generando así nuevas formas de conciencia histórica y cultural pues, como nos dice Luis Camnitzer:²² “las historias sirven invariablemente a propósitos que trascienden la organización de la información”.²³ Y ya que mencionamos al artista y teórico uruguayo, deseo poner sobre el tapete sus conceptos de “salpicón y compota” que, respectivamente, definen tanto a la “fruta cocinada en sus jugos, como a la mezcolanza de trozos de pollo, vegetales y mayonesa para establecer una analogía entre acciones y eventos que aparecen salpicados a través de la historia con algunas conexiones, pero sin tener necesariamente una relación causal entre ellos”.²⁴ En estos conceptos, Camnitzer encuentra acepciones más afinadas para definir trazos en nuestro arte que el de “constelación” de Benjamin o el de “ajjaco”²⁵ del cubano Gerardo Mosquera; así, más allá de estos matices conceptuales o, justamente por ellos, creo que es válido decir, por ejemplo, que la obra gráfica de Roberto Koch se halla atravesada por los *modus operandi* de Pompeyo Audivert, quien impuso en nuestro medio el grabado al linóleo.²⁶

En Graciela Ovejero y Ricardo Bustos es posible encontrar el influjo ideológico de algunos de nuestros maestros, más allá de los meros antecedentes técnicos atravesados por el Expresionismo que, como expliqué, se imponía por tradición en los talleres del Departamento de Artes, siendo por su imagen, funcional a nuestras ideologías. Sin embargo, en estos artistas subyacía la necesidad de incursionar, ahora sí, por experiencias que si bien no necesariamente implicaban el cuestionamiento institucional (no al menos en un primer momento), los acer-

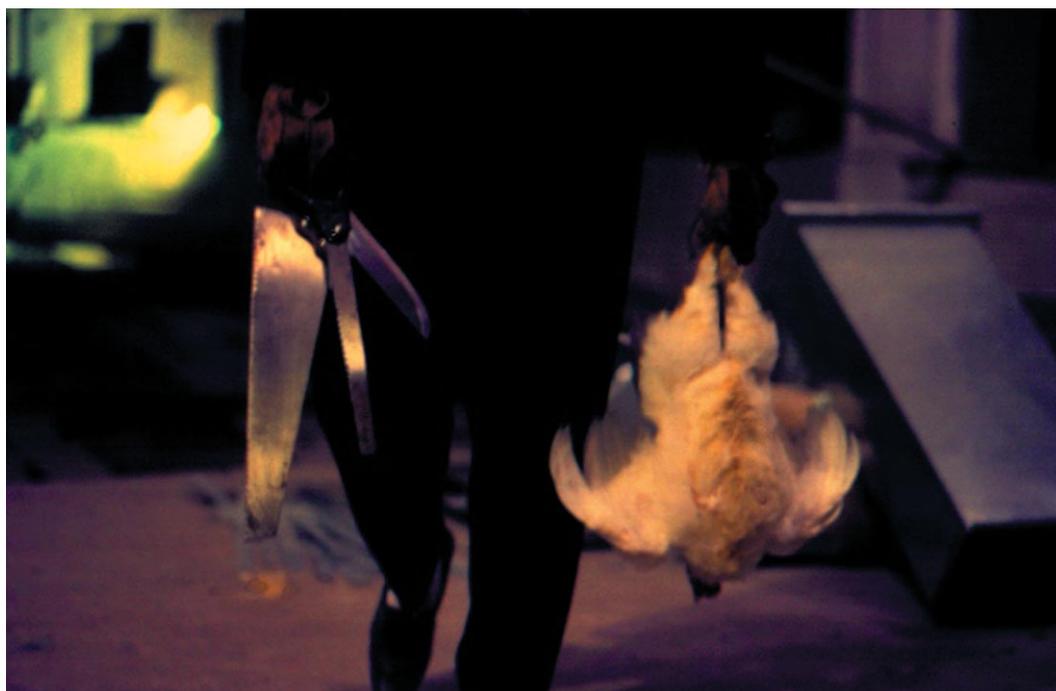
²² Camnitzer. Op. cit.

²³ Op cit. p 19.

²⁴ Op. cit. p 24.

²⁵ Nombre de la típica sopa caribeña.

²⁶ Koch *aggiornò* la técnica que se conoce como “taco perdido” aplicándola sobre linóleo, refrescando la imagen del grabado tucumano de una manera tal, que las generaciones de grabadores que le sucedieron se vieron vivamente influenciados por este artista.



Gerardo Medina: *Deshielo-Iceberg 87*.

Performance (evocación representada para la realización de tomas fotográficas), 1986.

Fotografías de Marcos Figueroa.

caban a la disgregación de lo disciplinar a través de la instalación, la *performance* y la fotografía asociada a ésta. En Eli Cárdenas, quien participaba activamente como coautora de estas prácticas, puede notarse una mayor presencia de los maestros (de Linares, para ser más exactos), pero hay en ella una sombra más sutil que entiendo capital para su obra: Bernardo Keohe. En efecto, este artista lega en Eli aquello de “tomarse a sí mismo como objeto”; me refiero a dar pasos más allá del simple autorretrato, para otorgarle una plusvalía de sentido basada en la obsesión del gesto repetido una y otra vez. De esta manera, Cárdenas avanza en la representación autorreferencial que habrá de profundizarse en la década de los '90 a través de artistas como Rodo Bulacio y más tarde Pablo Guiot o Sandro Pereira. Pienso también en la “proto *performance*” tucumana constituida por “Venus satisfecha” de Kehoe y Medina,²⁷ muestra que devino trashumante por una fatalidad del destino y que tal vez alumbrara desde lejos las investigaciones de Cárdenas, Bustos y Ovejero. Estos tres artistas terminaron pagando caro aquellas prácticas de un elevado nivel de imprevisibilidad local, pues la censura, decía, como antes a Daniela Jozami, a Eugenia Juárez, al “Grupo Norte”, a Bernardo Keohe o a Sergio Tomatis, también los alcanzó en dos oportunidades. En

²⁷ Ver referencia N° 16.

efecto, sus experiencias multimediáticas “Crónica del aplastamiento” y “Tragamonedas, reina del terror” perturbaban a una sociedad todavía identificada con el represor del que, en apariencia, ya se había liberado. Si la primera muestra fue defendida por la entonces Directora del Museo Provincial de Bellas Artes,²⁸ la segunda, en la Casa de Cultura de la Municipalidad,²⁹ nunca pudo inaugurarse debido al argumento inaudito que censuraba la presencia de textos del filósofo alemán Friedrich Nietzsche.

VI. La autoexclusión como autocensura

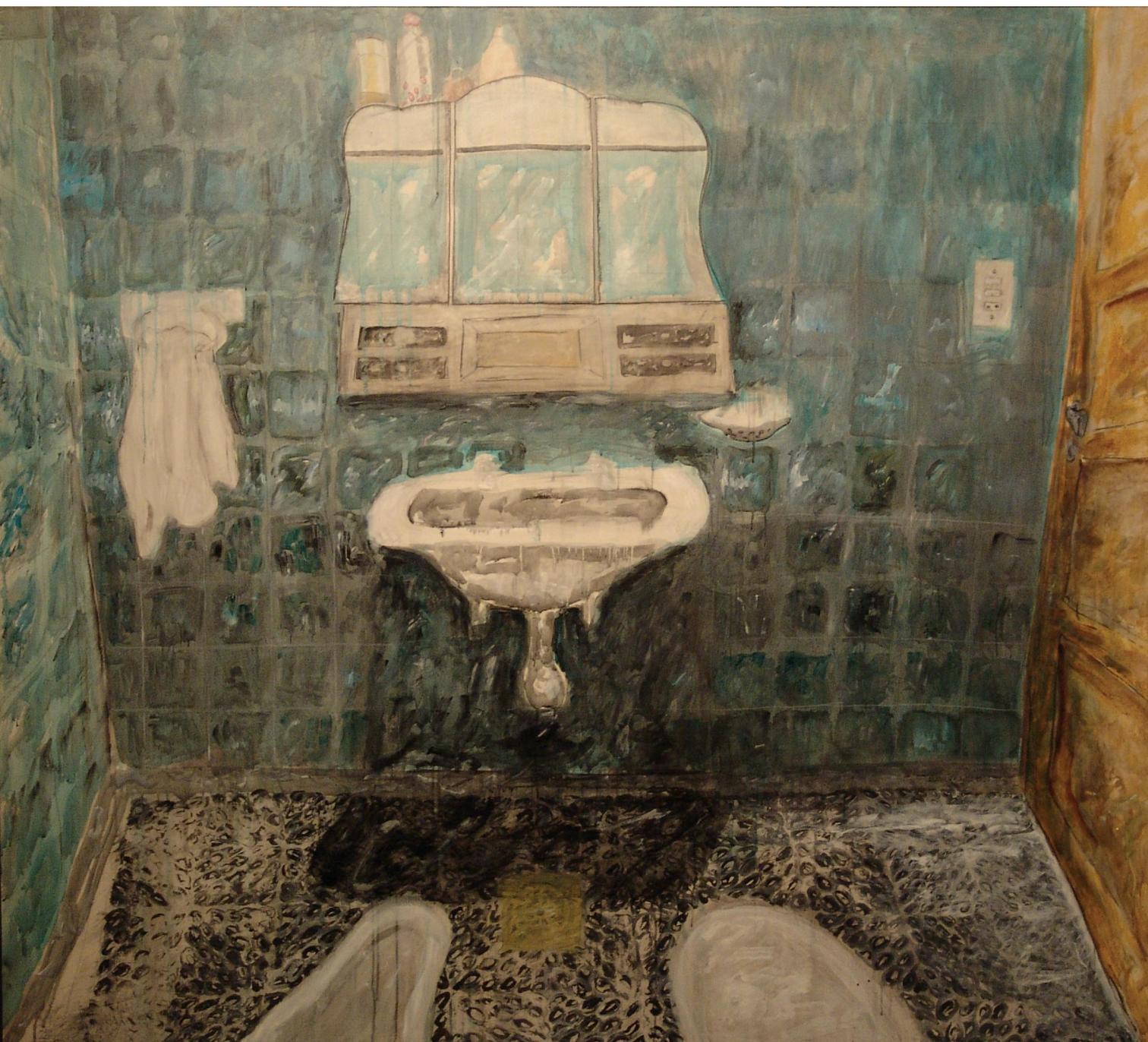
Quizás Eli Cárdenas compartía con Gerardo Medina, Rolando Gallardo (conocido como “Roly Bon-Bon”), Octavio Amado y Daniel Rivadeo la falta de anclaje institucional que, a veces, les impidió la maduración de un discurso formal que fundamentara la pertinencia de sus prácticas artísticas y les creara conciencia cabal del alcance innovador de sus propuestas en nuestra escena, sobre todo en lo que a una posible crítica institucional se refiere. No creo que sólo se tratase de no haber terminado sus estudios, insoslayables en nuestra comunidad, o de la falta de identificación con el perfil que ofrecía la Licenciatura en Artes Plásticas, sino más bien del desgaste que ya habían producido en ellos los intentos por introducirse en una escena que tanto los cuestionaba como les temía. De esta manera, en un mundo como el del arte, en el que la razón de ser de sus artefactos necesariamente se somete a las estrategias de visibilidad con que estos se dan a conocer ante los espectadores, no es descabellado imaginar que la renuncia a hacer circular la propia obra implique, tal vez, otra forma de autocensura.

Creo que Roly Bon-Bon tuvo su origen como artesano, como *bijuotero* que, sin proponérselo, abrió en Tucumán la puerta del pastiche posmoderno,³⁰ introduciendo ese recurso que heredara de su afición al reciclado en la construcción de volúmenes escultóricos. Las incursiones en la Transvanguardia de Gerardo Medina, por otra parte, eran apenas toleradas debido a su actitud transgresora frente al pasado del arte, a la reconversión, al reciclaje y a la mezcolanza de géneros con que éste encaraba su obra. Pero lo que más molestaba era que todo ese surtido le daba el típico tono de “mala pintura” con el que los residuales valores académicos de nuestra escena, todavía en vigencia, chocaban frontalmente. Aunque durante los preparativos para “Crónica del aplastamiento”, Bustos, Cárde-

²⁸ Lic. Mirta Lila Chambeaud.

²⁹ La directora de esta institución era la actriz y abogada Norah Castaldo.

³⁰ El pastiche, cabe aclarar, no es sólo un amontonamiento de piezas, sino que éstas deben imitar algo que, impostadamente, se quiere hacer pasar por auténtico. Se trata de una estrategia típicamente *kitsch* y sabemos que su dimensión estética constituyó en otros centros una estrategia formal y discursiva de los 80, pero en nuestro medio recién se desarrolló plenamente recién en la década posterior.



Daniel Duchén: *El baño*.
Acrílico sobre tela, 1,80 x 2,00 m, 1988.
Colección de la Caja Popular de Ahorros de la Provincia de Tucumán.



Rolando (Roly Bon-Bon) Gallardo: *Accesorio de indumentaria*.
Pastiche, 0,08 x 0,05 m, 1988.
Propiedad de Eli Cárdenas.

nas, Ovejero, pero también Hugo Heredia y Fernando Robles, habían realizado experimentaciones que los acercaron a la *performance* y a la *fotoperformance*, será *Iceberg* la primera pieza de este tipo presentada al público en el “Teatro de la Paz” en 1987. Su autor, otra vez Medina, mataba una gallina durante el transcurso de la misma y ello produjo el rechazo generalizado de la comunidad aunque, por razones obvias, no hubo tiempo para la censura.

Habitar en los márgenes no siempre se plantea como un acto de voluntaria condena. A veces es algo que está en uno acompañándonos asordidamente hasta que la transparencia autoimpuesta se torna insoportable, no para el protagonista de esa invisibilidad, sino para los demás. Daniel Duchén es uno de esos casos quien, por otra parte, compartía con otros artistas de su generación lo que Lupe Álvarez llama el “síndrome del artista distraído o la obra eventual” para denominar a aquellos productores de talento que, sin embargo, no pueden sostener una producción continuada que les permita generar un cuerpo de obra de envergadura. En efecto, en sus muy esporádicas apariciones Daniel Duchén aportó una pintura sin anécdotas en la que meramente presentaba los accidentes geográficos de la casita de barrio paterna, obteniendo con “Baño” un importante premio, aunque paradójicamente estuvo a punto de ser rechazada por la enti-



Graciela Ovejero Postigo: *Tierra (el sueño-altar)*.
Detalle de *Espectro*, instalación de base fotográfica con textos
(6 módulos objetuales y 4 pizarras), medidas variables, 1992.

dad patrocinante.³¹ No existía en este artista el deseo de rupturas, pero es justo señalar que su pintura inauguraba un alejamiento de los grandes relatos para instituir una narrativa ambigua que daba lugar a lo autorreferencial.

VII. *La conclusión*

No deberíamos, como ya expresé, estudiar nuestro arte en términos de originalidad, así como tampoco debemos analizarlo según las corrientes hegemónicas pues, cuando decimos “realismos críticos” o cuando decimos “expresionismo”, sabemos que lo hacemos siempre en el contexto de lo que Laura Bucellato denomina “equívocos estéticos”.³² Éstas y otras tendencias no sólo nos han llega-

³¹ Daniel Duchén obtuvo en 1989 el primer premio de Salón Nacional de Pintura organizado por la Secretaría de Cultura de la Provincia con fondos provenientes de la Caja Popular de Ahorros. Como la pieza premiada era un premio adquisición de la principal entidad patrocinante, esta institución se disgustó con el premio e intentó rechazar la pieza premiada.

³² Bucellato, Laura. *Escultura argentina. Los últimos 15 años*. Catálogo. Fundación San Telmo. En Homenaje al ICOM '86. XIV Conferencia General del Consejo Internacional de Museos. Bs. As. (Argentina) 1986.

do tardíamente sino que una vez que lo hicieron, adoptaron matices locales que los alejaban de los manifiestos del centro. Tal fue la situación de Tucumán, doblemente acentuada tanto por su lejanía de las grandes capitales del arte, como de la de nuestro país. Así, tomar a Marta Traba como la inspiradora ideológica del derrotero del arte tucumano de los años 60/70, no nos impidió interpretar sus propuestas a nuestro gusto, tan cercano a los valores académicos acuñados en la Europa del siglo XIX. Tardía, tímida e inconscientemente se fueron presentando las rupturas disciplinares e institucionales, tal vez como consecuencia de la dureza del contexto represivo de nuestra sociedad. Sin embargo, imaginar que debido a estas circunstancias nuestro arte no tiene gran valor sería una falacia. El arte se crea a sí mismo y siempre tiene un valor simbólico en el contexto en el que lo hace pues, al surgir en lugares diferentes aparecen nuevas fricciones poéticas que dan un sorpresivo e inesperado sentido a las viejas palabras.

A su vez, intentar poner a salvo del olvido a artistas, piezas y discursos que fueron censurados no nos garantiza la reconstrucción exacta de ese espejo roto e incompleto del que hablé inicialmente, pero hacerlo constituye un gesto obligado para refrescar al menos una parte de nuestra historia, de la cual han sido huérfanas las últimas generaciones de artistas tucumanos, a pesar de su cercanía geográfica, histórica y cronológica. Una paradoja un tanto triste cuando se piensa que éstas, al tiempo que iniciaban un contacto mucho más vital con artistas, curadores y gestores contemporáneos argentinos y extranjeros favorecidos por la coyuntura de nuestras políticas culturales,³³ se alejaban de aquellos que habitaron su pasado inmediato.

³³ Desde 1994 la Fundación "Antorchas" comenzó a incluir en sus becas a artistas tucumanos y posteriormente la misma Fundación organizó desde 1998 hasta el 2005 "Encuentros de producción y análisis de obra" en diferentes ciudades bajo la tutoría de prestigiosos artistas plásticos y críticos de arte contemporáneo. Cada ciudad elegida era cabecera de región (N.O.A., N.E.A., Cuyo etc.) y tenía un anfitrión local que organizaba los mismos. En San Miguel estos encuentros se repitieron por cuatro años consecutivos con la lógica participación de jóvenes nativos, entre los cuales se contó el artista Luis Romero, oriundo de la ciudad de Aguilares. Cuando los encuentros se realizaron en Salta a partir de 2003, la mayor parte de los becarios fueron jóvenes oriundos de San Miguel de Tucumán.

En 1998 fueron finalistas en la Beca Kuitca el tucumano Pablo Guiot y Claudia Martínez, catamarqueña formada en Tucumán. Esta última resultó seleccionada para integrar el plantel de jóvenes artistas que trabajaron junto a Guillermo Kuitca durante dos años.

Cabe destacar que la mayoría de las actividades organizadas por TRAMA tuvieron participantes tucumanos: Claudia Martínez en el "Encuentro de confrontación de obra" (Bs. As.) conducido por Víctor Gripo, León Ferrari (Argentina), Jaroslaw Kozlowsky (Polonia) y Richard Deacon (Inglaterra); Pablo Guiot y Rolando Juárez en el "Encuentro de análisis de obra" (Rosario de Santa Fé) conducido por Claudia del Río (Argentina) y Lisa Milroy (Inglaterra); Sandro Pereyra en el "Encuentro de análisis de obra" (Mar del Plata) conducido por Tulio de Sagastizábal y Lisa Milroy (Inglaterra) durante el año 2000. En 2002 se realiza en San Miguel de Tucumán la *performance* "Punto de vista" con la artista holandesa Germaine Kruij y la asistencia del grupo de *performers* y teatro experimental "La Baulera", como parte de "Contexto", también un proyecto de TRAMA. En el mismo año se realizó el "Taller de investigación artística y contextos de producción" conducido por los artistas Aldo Ternavasio (San Miguel de Tucumán-Argentina) y Sigurdur Gudmondsson (Islandia). Además yo misma fui becada para

Bibliografía

- Beltrame, Carlota; Figueroa, Jorge y Lichtmajer, Juan Pablo, *Inscripciones invisibles*. Publicación del Fondo Nacional de las Artes a propósito de la muestra homónima curada por Carlota Beltrame. Tucumán (Argentina) 2007.
- Camnitzer, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Editorial H.U.M. Centro Cultural España en Montevideo (C.C.E.) - Centro Cultural España Buenos Aires (C.C.E.B.A.). Uruguay, Argentina, 2008.
- Hernández, Juan José, *Escritos irreberentes. El cuento y la realidad*. Editorial Adriana Hidalgo. Buenos Aires (Argentina), 2003.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética y semiología*. Paidós Comunicación. Buenos Aires (Argentina), 2005.
- Mann, Thomas. *La montaña mágica*. Plaza & Janés Editores. España, 1983.
- Weigel, Sigrid. *Cuerpo, imagen y espacio en Walter Benjamin. Una relectura*. Paidós. Género y cultura. Tomo 4. Buenos Aires-Barcelona-México, 1999.

participar del "Taller de investigación en gestión cultural para artistas" que tuviera lugar en Luján, Provincia de Buenos Aires, bajo la dirección de Ricardo Basbaum (Brasil), María José Figuerero, María José Herrera, Fernando Frydman (Argentina) y Sue Williamson (Sudáfrica).



Tucumán: escena local y arte contemporáneo

por Marcos Figueroa

De seo comenzar este ensayo rescatando un recuerdo, allá por 1995 cuando la provincia de Tucumán iniciaba su proceso de renovación y el crítico valenciano Juan Ángel Blasco Carrascosa¹ se refería a la misma como un ‘pozo cultural’. Lo evoco porque su comentario nos ayudó a entender que detrás de la primera sensación de halago, se descubría el perfil estático y endogámico característico de las escenas provincianas. Su observación resultó pertinente ya que, según parece, fue dicha en el momento y lugar oportunos, convirtiéndose en una imagen generadora de acciones tendientes a dinamizar esa producción. Aquel “pozo” era parte de un país que mostraba realidades desarticuladas, desiguales y desconectadas, al decir de Néstor García Canclini,² en el que la idea de arte argentino se limitaba a la producción de la Capital Federal. Era también una versión más objetiva de una provincia que había tenido una importante dinámica cultural en el pasado, pero que con el tiempo perdió su vitalidad, sufriendo así el quebranto paulatino de su liderazgo regional.

Es hartamente conocida la historia entre ese Buenos Aires opulento y dominante, más atento a lo que ocurría en el exterior que a lo que se generaba en las provincias, y aquél que formaba parte del sistema de asimetrías propio de un país fragmentado y desagregado. Por cierto, el desconocimiento y la desidia no eran privativos de la capital hacia las provincias, pues este fenómeno también se daba entre provincias vecinas de una misma región y, aún con mayor crudeza, entre regiones diferentes cuya comunicación mutua era escasa o nula.

Sin embargo, este escenario postcolonial segmentado lentamente comenzará a mostrar signos de innovación que a su vez permitirán generar acciones de re-

¹ Juan Ángel Blasco Carrascosa, crítico de arte y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de San Carlos, de la Universidad Politécnica de Valencia, España. Junto a otros docentes y alumnos, formó parte de los intercambios académicos de aquella universidad con la Facultad de Artes de la U.N.T. El contexto de sus comentarios es importante porque se da en el marco de las primeras relaciones internacionales directas de nuestra Facultad, al margen de la ciudad de Buenos Aires.

² García Canclini, Néstor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. México. 1990.

activación y re-articulación a pesar de las crisis políticas y de los avatares de la economía (o quizás deba decir a partir de ellas), siempre cíclicos en nuestra joven democracia. Entiendo que esos cambios sociales estuvieron condicionados por el espíritu de época, en el que las nuevas tecnologías y la democratización de la información tendrán un peso decisivo, ya que incidirán directamente en los hábitos y representaciones de los sujetos, relativizando los límites geográficos y contribuyendo a una nueva percepción global del mundo.

Las ideas que me llevan a escribir estas notas están centradas en analizar contextualmente una serie de artistas visuales de Tucumán que muestran una franca actitud de avanzada en el plano estético, pero también plantean modos renovados de producir su obra y diferentes estrategias de visibilidad, consumo y legitimación que marcarán un punto clave en la historia de nuestro arte reciente. Deseo aclarar en este punto que, tanto el análisis de una producción artística específica como el de cualquier fenómeno social, representan una empresa compleja porque entran en juego una serie de saberes que implican un recorte siempre incompleto y contingente. Pero si, como es éste el caso, se trata además de focalizarlo en la expresión artística emergente, entonces estamos ante una labor que requiere un cuidado especial por tratarse de algo que está aconteciendo en el momento, es decir, que aún no está transitado por la historia.

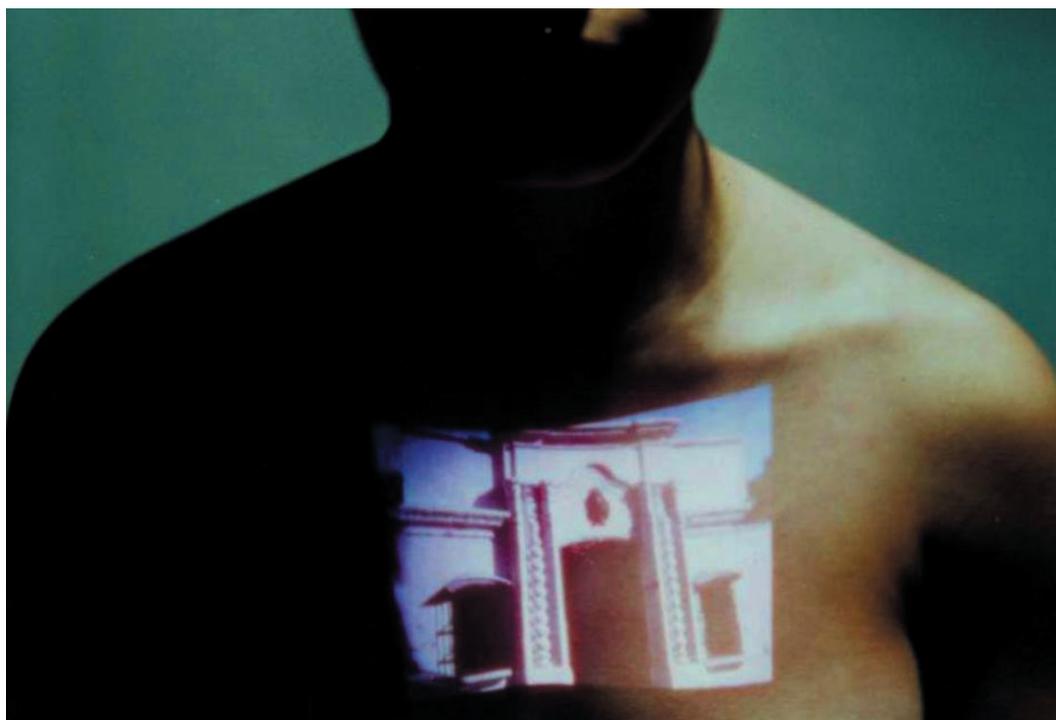
En este sentido tomaré un grupo de colectivos y de artistas independientes seleccionados en función de sus capacidades para expresar lo propio de una época, los intereses que generan en su medio y los cruces y diálogos que mantienen con otras obras y con la cultura en general. Es decir, no hablaré aisladamente de productores y sus obras, sino que, por el contrario, procuraré realizar un análisis contextual, entendiendo que las prácticas artísticas son prácticas “situadas” y como tales implican mediaciones entre códigos estéticos y procesos materiales, sociales e ideológicos. También debo aclarar que esa condición de “situadas” a la que hago referencia, se ha ampliado conforme fueron cambiando y relativizándose las nociones de *locus* frente a los actuales fenómenos transculturales.

Expandiendo límites / Estrechando vínculos

En Argentina, la modernización fue un proceso desigual, como dije, donde el grado de desarrollo de las provincias dependió de las posiciones que ocuparon en relación con el poder central, su ubicación geográfica, su realidad social y económica, provocando respuestas ante la aceleración de los últimos cambios globales que fueron proporcionales y acordes a sus propios *capitales* y *habitus*.³

La dimensión de las respuestas de Tucumán ante los actuales desafíos y avatares que imponen los nuevos tiempos, no parecen ser producto ni de una

³ Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona. (España) 1995



Colectivos La Baulera y Viva Laura Pérez:
09/07/04, *Fotoperformance*, 2002.

economía floreciente, ni de una vida política ordenada, sino todo lo contrario. Me inclino a pensar que su particularidad dependió más bien de una significativa masa crítica, fruto de la tensión de sus procesos políticos y sociales, de un desarrollo cultural en torno a sus universidades y de una importante tradición en el campo del arte, que hizo de la provincia un ámbito propicio para la emergencia artística que estoy analizando. En este punto, digo “emergencia”, y pienso en Reinaldo Laddaga,⁴ cuando toma conceptos de las “teorías de la complejidad” para explicar los procesos de cambio de estos últimos años y diferenciarlos del arte moderno. Esta idea de “emergencia” tiene lugar en sistemas de elementos que realizan acciones sencillas, los cuales, si bien pueden estar gobernados por leyes simples, cuando se juntan en campos de actividad e impacto, producen “regularidades” que ningún análisis por separado hubiera podido anticipar. Una situación social emergente vista de este modo, no es cualquier fenómeno que se deba a la simple interacción de un grupo de elementos, sino que se trata de una formación persistente en el tiempo, y esa persistencia poco tiene que ver con la perdurabilidad de los objetos, sino más bien “con la subsistencia de un torbellino

⁴ Laddaga, Reinaldo *Estética de la emergencia*. P. 27. Editorial Adriana Hidalgo. Buenos Aires (Argentina). 2006.

luego de la aparición y desaparición de sus átomos”.⁵ De algún modo la renovación cultural tucumana que se viene dando desde los ‘80 hasta la fecha puede ser entendida como el efecto de una sociedad que, luego de haber sido sometida a procesos de compresión (represión) extremos, y dadas unas condiciones favorables, reacciona liberándose, expandiéndose, reconfigurándose y multiplicándose. Dicho de otro modo, no podemos argumentar que esta renovación se haya dado por generación espontánea ni que se trate de un simple cambio formal o del reemplazo de una tendencia por otra. En efecto, lo que sucedió en Tucumán, y por primera vez en forma sincrónica con el resto del mundo, fue un cambio de paradigma o *episteme*, o si preferimos decir en términos de Laddaga, Tucumán participó de un cambio en el régimen del arte, concepto que, por otra parte, implica la idea de nuevos modos de vinculación. ¿Vinculación de qué o con qué?, podríamos preguntarnos. Pues bien: vínculos entre nuevas formas de producción, modos de difusión y visibilidad y nuevas estrategias de consumo que terminaron dando a nuestra escena una circularidad⁶ de actores y bienes simbólicos inusitados. Me parece importante señalar esto porque, de alguna manera, aquel concepto estuvo presente en los actores de la renovación estética tucumana inspirados, a su vez, por las teorías del arte de Juan Acha, que durante los años 80 ya concebían la producción artística desde un punto de vista sistémico. En efecto, muchos son los argumentos que podríamos citar como generadores de aquella emergencia estética, pero me limito a señalar el doloroso aprendizaje que representó la dictadura militar —incluida la guerra de Malvinas— y el posterior optimismo eufórico que trajera la nueva etapa democrática.

En el plano cultural, el acceso a la tecnología, especialmente a los nuevos modos de comunicación e información, ocupó un lugar determinante que, a su vez, incluía la renovación docente y curricular, el apoyo a la investigación científica y el fomento de intercambios académicos derivados de cierta accesibilidad para viajar al exterior. Estos acontecimientos no sólo crearon un propicio clima de libertad y conciencia crítica, sino que también redujeron las distancias y sincronizaron los relojes, materializando así nuevos vínculos entre las provincias, entre ellas y Buenos Aires y entre ellas y el exterior. No estamos hablando de cambios radica-

⁵ Ibidem.

⁶ Conformó este circuito nacional una extensa lista de espacios e instituciones, entre los que se encontraban y/o encuentran: el Centro Cultural Recoleta; la Fundación Banco Patricios; el Centro Cultural Borges; el Espacio Fundación Telefónica; el Taller de Barracas; los subsidios y becas otorgados por la Fundación Antorchas; las becas Kuitca y las que, junto a otros programas, ofrecía y ofrece el Fondo Nacional de las Artes; los mega eventos como la Feria Internacional arteBA y sus conocidos Premios arteBA Petrobras; “Estudio Abierto” organizado por el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, entre otros. Más próximos en el tiempo se sumarán espacios como el MACRO (Rosario de Santa Fe), el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (M.A.L.B.A.); el Museo de Arte Contemporáneo (M.A.C.) de Salta, y proyectos de convocatoria nacional dirigidos a jóvenes artistas como las diferentes versiones de “Currículum Cero” organizadas por la Galería Ruth Benzacar. En esta sucinta lista no puede dejar de nombrarse proyectos como “Bola de nieve”, organizado por la Fundación START (en alianza con Espacio Fundación Telefónica, y con el apoyo de MacStation).



Javier Juárez: *21-12-2001*.

Apropiación fotográfica de imágenes del monitor de TV, 1,00 x 2,00 m, 2001.

les ni definitivos; sin embargo, aún cuando vemos que permanecen muchos de los esquemas de subalternidad propios de nuestro modelo de concentración política y económica, es posible observar una tendencia a la resignificación y reconfiguración de algunos aspectos del mapa nacional. Así, a la antigua trama radial de intercambios basada en la actividad mercantil agroexportadora, se le superpuso una nueva estructura de relaciones en red en la medida en que las provincias empezaron a dialogar con mayor propiedad, al tiempo de algunas posiciones que, desde el puerto, también se modificaron abriéndose al país.

Los modelos de gestión privada como el de la Fundación Antorchas primero, luego TRAMA, Programa de cooperación y confrontación entre artistas⁷ y recientemente Entrecampos Regional,⁸ pueden ser interpretados como manifestaciones culturales de estas nuevas perspectivas del país. El mapa se “rizomatizaba” conforme se iban propagando las iniciativas de gestión independiente por todo el territorio,⁹ entre las cuales Tucumán tuvo lo propio con “La Baulera,

⁷ Creado en 2000 por la artista Claudia Fontes, egresada de la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (Amsterdam). Durante los cinco años en los que se desarrollaron los proyectos de TRAMA, esta iniciativa contó con el patrocinio de RAIN, las Fundaciones Prins Claus y DOEN (Países Bajos); la Fundaciones Antorchas y Espigas y el Fondo Nacional de las Artes (Argentina). Las actividades generadas en Tucumán contaron con el patrocinio de la Facultad de Artes de la U.N.T. la Fundación “Antorchas” y el diputado José Vitar.

⁸ Espacio de confrontación y reflexión de alcance federal, creado en 2008 por Patricia Hakim que cuenta con el patrocinio de la Embajada de España a través del Centro Cultural España Buenos Aires (C.C.E.B.A.).

⁹ Iniciativas generadas a partir de 2001 como Espacio “Duplus”, “Eloísa Cartonera”, “Belleza y Felicidad” o “Crear vale la pena” de Buenos Aires (Argentina), “El Basilisco” o la Resi-

Centro de arte contemporáneo” (desde 1993 hasta la actualidad) y “La Punta. Arte Contemporáneo” (desde 2007 hasta la fecha), espacios que sumaron nuevos y diversos entrecruzamientos en nuestra escena. Estas últimas iniciativas conducidas por artistas promovieron diversas exposiciones locales, pero también generaron intercambios con colegas provenientes de otros centros. Precisamente esto es lo que Justo Pastor Mellado¹⁰ denomina “el proceso de argentinización de Tucumán”.

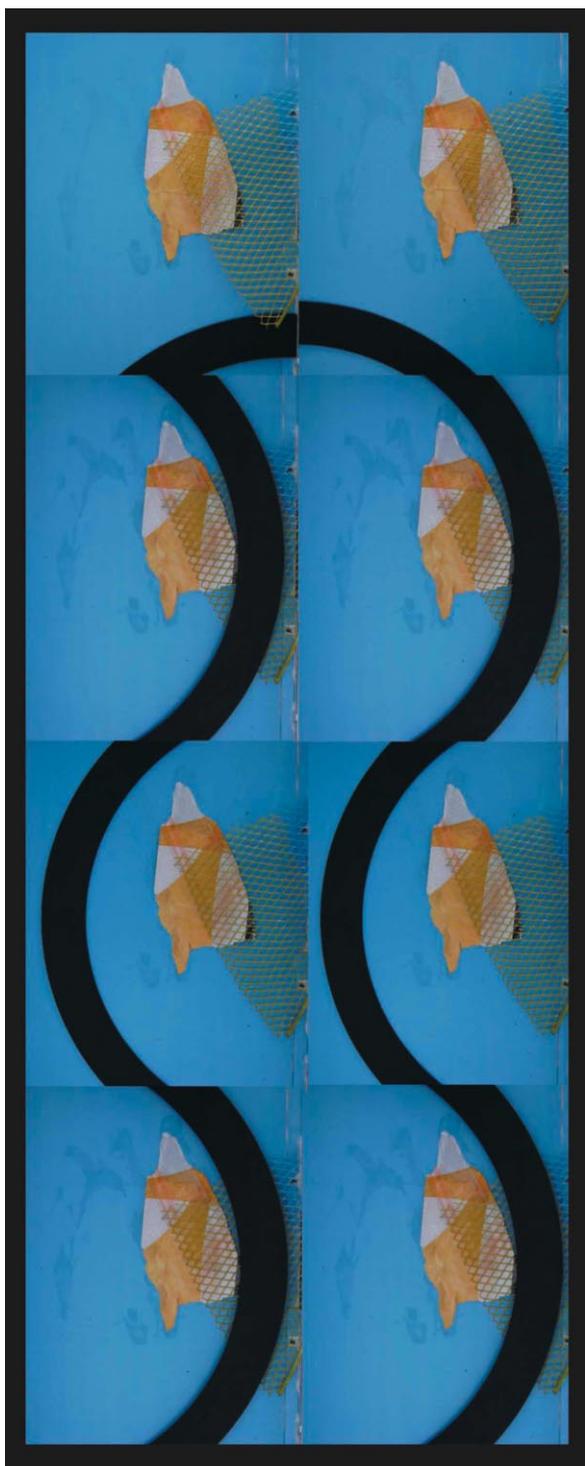
Desde la transición democrática hasta la fecha, serán varias las instituciones¹¹ estatales que apoyaron estas nuevas manifestaciones. Algunas lo harán en forma ocasional y otras asumiéndolo como política institucional sostenida. Entre éstas debo citar a la Facultad de Artes de la U.N.T.¹² que se ha desempeñado como una verdadera usina de ideas, debates y proyectos y que, por momentos, representó lo que podríamos llamar el proscenio de nuestra escena local. Esto se debe a que muchos de los conceptos estéticos contemporáneos o el espíritu de las políticas culturales que luego tomarán cuerpo en nuestra provincia fueron generados en sus claustros. En tanto institución estatal, la Facultad de

dencia Internacional de Artistas en Argentina (R.I.A.A.) de la C.A.B.A. u otros de las provincias como VOX Arte + Literatura de Bahía Blanca (Buenos Aires), M.a.c.U.N.A.M. (Misiones), “El Levante” (Rosario), CePIA (Córdoba), “La Baulera”. Centro de Arte Contemporáneo (Tucumán), son algunos de los muchos ejemplos. En San Miguel de Tucumán específicamente existieron y/o existen otras iniciativas como: “El Galpón” sala de teatro independiente (1985-1988); “La Papelera” (1988-1992); “El Taller”. Centro de arte contemporáneo (1993-1994); “La Zona” (1995-1999); “La Sodería” (creada en 1992 hasta la fecha), “Casa Club” espacio del Colegio de Arquitectos de Tucumán o “La Gloriosa” (creada en 2002) también salas de teatro independiente en donde eventualmente se realizan exposiciones de artes plásticas, pero que, a diferencia de “La Baulera” o “La Punta”, más dedicadas a las artes visuales, no siempre aspiran a institucionalizar la propia alternativa ni integran redes de trabajo nacionales y/o internacionales.

¹⁰ Pastor Mellado, Justo. Concepto mencionado en el curso de postgrado ‘Escena local. Gestión cultural e intervención institucional’, organizado por la Facultad de Artes de la U.N.T. Desgrabado por Mónica Herrera y Geli González. 2005

¹¹ La Universidad Nacional de Tucumán también generó acciones de política cultural trascendentes para la escena local como la creación de su Salón Multidisciplinario de Arte en el Centro Cultural Eugenio F. Virla y el Museo de la Universidad (M.U.N.T.), a cargo de Josefina Alonso de Andújar. Otro tanto podemos destacar de las diversas exposiciones curadas por Jorge Figueroa. El Estado provincial, en cambio, se caracterizó por políticas culturales más dependientes de los cambios de gestión, pero no debemos dejar de mencionar el espacio conducido por Carlota Beltrame en el primer piso del edificio “Lola Mora” de la Secretaría de Cultura de la Provincia (2001). El Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro” también ha tenido políticas discontinuas pero resurge con nuevos impulsos a partir de la creación del Ente Cultura Tucumán. Merece destacarse a su vez la gestión de Mercedes Viegas, quien desde la Representación Oficial del Gobierno de Tucumán en Buenos Aires (2005 hasta la fecha), ha desempeñado un rol facilitador para la visibilidad del arte tucumano en escenarios artísticos contemporáneos de esa ciudad.

¹² La Facultad de Artes de la U.N.T. adquirió su actual rango universitario en 1985 durante el proceso de democratización del sistema educativo superior, en sintonía con la reinstauración democrática en todo el país. Su jerarquización significó el reconocimiento de la labor docente del ex Departamento de Artes que le dio origen, e inaugura un nuevo proceso histórico en el campo de la producción artística tucumana.



Javier Soria Vázquez: *Lineal # 657*.
Registro de intervención sobre una superficie (ocho tomas directas),
1,68 x 0,18 m, 2007.

Artes pudo generar y facilitar la realización y continuidad de tales proyectos debido a sus políticas progresistas, reposicionándose así en el rol de referente regional que ostentara en períodos precedentes. En efecto, tras una extensa lista de docentes y artistas que retornaban al país luego de años de exilio y exclusión, como ocurriera con Myriam Holgado y Enrique Guiot,¹³ se sumaban los viajes de Juan Acha, Elsa Flores, Jorge Glusberg, Rosa María Ravera, Hugo Petruschansky, Fabián Lebenglik, Rodrigo Alonso, Justo Pastor Mellado, nombres de una larga lista a la que hay que sumar otros como Guillermo Kuitca¹⁴ y Jorge La Ferla,¹⁵ que pudieron visitarnos debido al accionar de gestores independientes. A su vez, esta política de intercambios inter-universitarios e inter-institucionales, facilitó vínculos con actores provenientes del extranjero, como el escultor Sebastián Miralles I Pujol,¹⁶ el ya mencionado Juan Ángel Blasco Carrascosa, Kevin Power¹⁷ o Gabriela Salgado.¹⁸ Pero esta Facultad no sólo fue receptora, sino que también fomentó que sus profesores y alumnos viajaran al exterior y se perfeccionaran en instituciones europeas y latinoamericanas, con las que mantenía convenios de reciprocidad académica.

Por su proyección posterior, no podemos dejar de lado los “Encuentros de producción y análisis de obra para jóvenes artistas”,¹⁹ organizados por el Taller

¹³ Myriam Holgado y Enrique Guiot desempeñaron un papel importante en el ámbito de la Facultad de Artes ya que durante el gobierno alfonsinista diseñaron variantes en las propuestas pedagógicas existentes. Resulta especialmente destacable la figura de Guiot, ya que para muchos jóvenes artistas-docentes fue un verdadero promotor de las ideas que revalorizaban el arte como proceso cognitivo. Fue además un activo difusor de textos de autores latinoamericanos hasta el momento resistidos o simplemente ignorados.

¹⁴ Visita organizada en 1993 por un grupo de artistas de gestión independiente reunido en torno a “El Taller”, espacio de gestión independiente

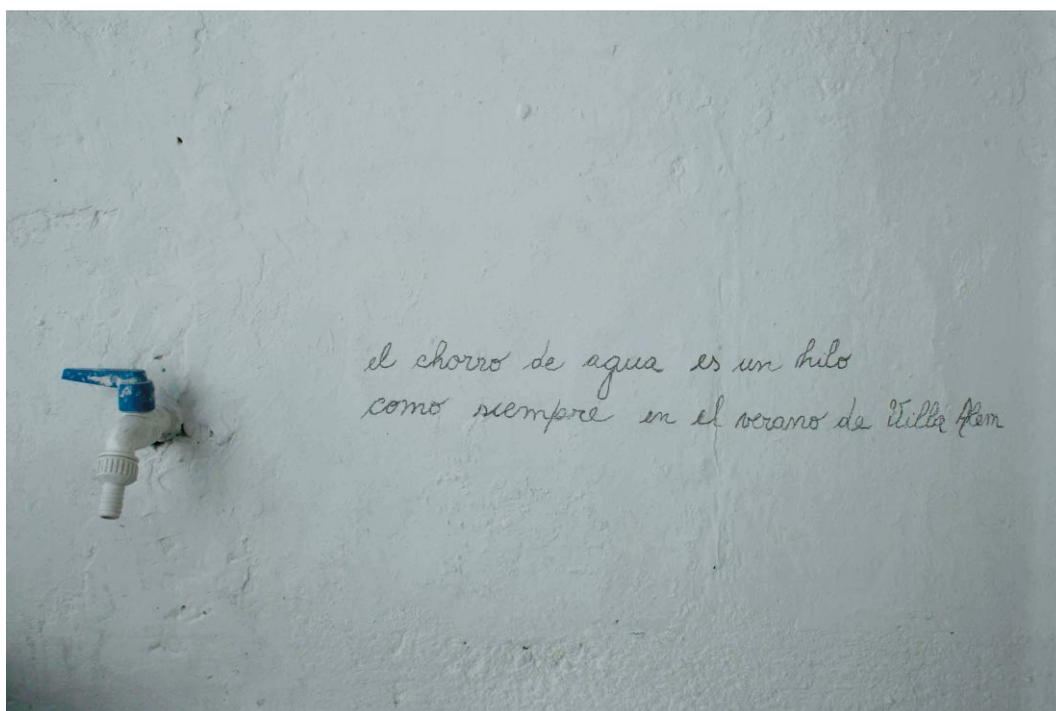
¹⁵ Visita organizada en 1994 por Jorge Figueroa y patrocinada por la Fundación “Lola Mora”, hoy desaparecida.

¹⁶ Sebastián Miralles I Pujol. Escultor y catedrático de la Facultad de Bellas Artes de “San Carlos” de la Universidad Politécnica de Valencia (España)

¹⁷ Kevin Power, profesor visitante del área de postgrado de la Facultad de Artes de la U.N.T.

¹⁸ Gabriela Salgado fue curadora de la Colección de Arte latinoamericano de la Universidad de Essex (U.E.C.L.A.A.) Colchester (Inglaterra). Organizó la conferencia del artista Guillermo Gómez-Peña en el Museo Británico y concibió y produjo el Taller de *performance* “Tucumán Chicano” con Guillermo Gómez-Peña en Tucumán, proyecto organizado por Carlota Beltrame y Patricia Sabbag y patrocinado por Prince Claus *Fundation for Culture and Development* de Holanda (2005). En el 2006 asume como curadora de programas públicos en la Tate Modern, Londres (Inglaterra).

¹⁹ En agosto de 1998 se dio comienzo a los *Encuentros de producción y análisis de obra para jóvenes artistas del N.O.A.* subsidiados por la Fundación Antorchas que se sucedieron por cuatro años consecutivos permitiendo el contacto sostenido de jóvenes productores con artistas y críticos de arte como Jorge Gumier Maier, Claudia Fontes, Pablo Siquier, Graciela Sacco, Fabián Lebenglik, Laura Batkís, María José Herrera y Marcelo Pacheco. En 2000, iniciativas de gestión independiente con Carlota Beltrame como coordinadora, trajeron a la galerista Cecilia Garavaglia, a los críticos Santiago García Navarro y Eva Grinstein y al coleccionista Gustavo Bruzzone. En 2001 se hizo lo propio el coleccionista Mauro Herlitzka, presidente de las Fundaciones Espigas, F.I.A.R. y arteBA.



Flavia Romano: *Diario*.
Grafito sobre pared/site specific (fragmento), Medidas variables, 2007.

C de la Facultad de Artes de la U.N.T., y que contaban con el formato y los recursos aportados por la Fundación “Antorchas”. Estos encuentros tuvieron como antecedente la experiencia del Taller de Barracas²⁰ organizado por esa misma Fundación en la ciudad de Buenos Aires y al que asistían artistas de todo el país. Al cabo de sus dos ediciones, ese modelo fue modificado por una conformación descentralizada con la que se evitó la desgastante migración de artistas hacia la capital. De este modo, se desarrollaron encuentros sistemáticos en diferentes ciudades del país siendo una de las primeras beneficiadas la provincia de Tucumán con una convocatoria abierta a jóvenes de todo el N.O.A. Estos espacios resultaron importantes por dos razones:

1. Porque a lo largo de sus tres ediciones, nuestros jóvenes artistas tomaron contacto con otros nombres de la escena nacional y pudieron acceder a otras lecturas sobre sus producciones. De esta manera se sorteaba eficazmente el peligro de la endogamia cultural a la que son propensas las escenas de provincia.

2. Porque rápidamente estos encuentros tendrían un efecto multiplicador de otros acontecimientos que articularían nuevos proyectos, negociaciones y transferencias. Una de esas destacadas derivaciones tuvo como protagonista a

²⁰ Dirigido por Ricardo Longhini, Luis Benedit, Pablo Suárez (1984) y por los dos últimos durante 1995.



Colectivo La Baulera: de la serie *Barricadas invisibles, Performance*.
(Los performers se detienen a atarse los cordones sobre la senda peatonal,
segundos antes de que el semáforo se ponga en verde), 2004.

Claudia Fontes, quien incorporara a Tucumán en TRAMA su programa internacional de cooperación y confrontación entre artistas.

Como consecuencia de todo esto, la circulación de artistas, críticos, teóricos, curadores y coleccionistas, que a su vez representaban gran diversidad de enfoques, fue generando nuevas y positivas “contaminaciones” estéticas en la escena local. Un caso claro fue la empatía de varios tucumanos con la obra de Jorge Gumier Maier y la natural apropiación de algunos rasgos de la denominada “estética del Rojas”.²¹

²¹ En referencia a la estética generada en el espacio del Centro Cultural “Ricardo Rojas” de la Universidad Nacional de Buenos Aires (U.B.A.) la crítica internacional coincidía en calificar a la muestra “Algunos artistas” como una de las exposiciones más importantes que se habían visto en el país. El espacio “del Rojas” se transformó en un lugar crítico y en un referente del arte de los ‘90 cuya estética fue calificada de *light, kitsch, gay*, menemista, “guaranga”, etc. Liliana Maresca, Omar Schiliro, Feliciano Centurión, Alejandro Kuropatwa, Marcelo Pombo o Beto de Volder fueron algunos de sus artistas. Por mayor información puede consultarse en la amplia bibliografía que trató el tema, pero también los artículos: “El Rojas” de Fabián Lebenglik publicado en *Página/12* (1997). Ver también “El Tao del arte”, en la misma publicación, donde el propio Gumier Maier fija su posición ideológica y curatorial.

Creo necesario aclarar, por otra parte, que la actuación de la Fundación “Antorchas” no incidió de igual modo en todas provincias, ya que cada una de ellas respondió en forma diferenciada condicionada por sus propios capitales y *habitus*, como comenté al inicio de este ensayo. En efecto, si bien es cierto que tales encuentros fueron muy importantes para la actualización y circulación de información y la generación de nuevos contactos, entiendo sin embargo que en el caso particular de Tucumán, la provincia ya se encontraba en pleno proceso de ruptura, favorecida por una importante insidencia institucional en expansión y una masa crítica formada en las nuevas problemáticas del arte. Esto permitió recibir con naturalidad aquellos aportes potenciándolos muy rápidamente. A su vez, cuando aquella primera etapa de dinamización desencadenó la conformación de TRAMA en nuestra provincia, los procesos fueron aún más ágiles debido a que los tucumanos ya contábamos con mecanismos de gestión reactivados por los encuentros para jóvenes artistas patrocinados por la Fundación “Antorchas” y nos encontrábamos en condiciones de ofrecer una visión estratégica más clara en cuanto a políticas de visibilidad regional. En nuestra provincia, las primeras actividades de TRAMA se concretan a partir de 2001, con la presencia de artistas como Richard Deacon (perteneciente al movimiento de la nueva escultura inglesa), Sigurdur Gudmundsson (ex integrante de FLUXUS), Germaine Kruij, Michael Coombs y Eric Olofsen (artistas de la Rijksakademie van beeldende kunsten de Amsterdam), Tulio de Sagastizábal, Amalia Pica (Bs. As.) y Lucas Di Pascuale (Córdoba) entre ocho artistas locales.²²

En un clima menos solemne que los oficiales, aparecerán espacios de auto-gestión más abiertos al riesgo y la experimentación, que representarán una alternativa de visibilidad y circulación fundamentalmente basados en redes de intercambios recíprocos. A corto plazo, éstos resultarán muy eficaces debido a los vínculos directos entre los propios artistas, evitando intermediaciones burocráticas innecesarias. De este modo, y sobre la base de otras experiencias como “El Taller”²³ y “La Zona”²⁴ durante los años 90, a partir de 2002 veremos actuar a

²² Geli González, Ricardo Fatalini/Charles Vuillermet, Damián Mirolí, Pablo Guiot, Roxana Ramos, Fabián Ramos, Karina Simón y Natalia Lipovetzky.

²³ “El Taller” fue un espacio de gestión independiente, ubicado en la calle Corrientes al 800 en la ciudad de San Miguel de Tucumán, que fue inaugurado en abril de 1993. Su objetivo fue la construcción de un ámbito que posibilitara la difusión de los lenguajes emergentes del arte contemporáneo de Tucumán y de la región, resistidos y excluidos tanto de los espacios culturales estatales como de las instituciones culturales privadas. “El Taller” cerró sus salas en diciembre de 1994 tras haber concretado una nutrida agenda de exposiciones y organizado numerosas charlas y cursos de perfeccionamiento. Visitaron “El Taller” Guillermo Kuitca, Américo Castilla, Jorge Glusberg, Sebastián López, Elsa Flores Ballesteros y Eduardo Galeano. En sus salas expusieron Ana Claudia García, Pedro Soria, Aldo Ternavasio, Claudio Luchina, Marina Véliz, Marcos Figueroa, Julio Villafañe, Geli González, Rodo Bulacio, Alejandro Gómez Tolosa, Rolando González Medina, Juliet Ruíz Fernández, Mario Vidal Lozano (Salta), Claudia Martínez (Catamarca), Carlota Beltrame y María Sola (Buenos Aires), entre otros.

²⁴ “La Zona” (1995-1998) fue un espacio alternativo conducido por artistas que inicialmente funcionaba en el primer piso de una casona ubicada en calle Laprida al 200, pero luego se trasladó a la calle San Juan al 800, en el edificio de la Sociedad Francesa. En

“La Baulera. Centro de arte contemporáneo” y desde 2007 al “Espacio La Punta. Arte Contemporáneo” —ya mencionados—, iniciativas independientes cuyas agendas buscarán fortalecer la inscripción del arte tucumano, asegurando su presencia en los principales escenarios nacionales.

“La Baulera”, colectivo de producción e investigación artística dirigido por Jorge Gutiérrez, fue inicialmente conocido en el mundo del teatro (1993). Con el tiempo se constituyó en asociación civil (2002) instalándose en un espacio próximo a lo que había sido el Mercado de Abasto y desde allí propuso distintas acciones para la activación cultural del barrio y la ciudad, dirigiendo su oferta a jóvenes artistas locales y de otros centros. En tanto colectivo generó diversas acciones, como por ejemplo “Millones de argentinitos” (2001),²⁵ e interactuó con otros como “Viva Laura Pérez” en la presentación de la *fotoperformance* “09-07-02” que tuvo lugar el día de la conmemoración de la independencia argentina. Ese mismo año realizó “Punto de vista” bajo la dirección de Germaine Kruip en el marco de “Contexto”,²⁶ proyecto de TRAMA que marcara un quiebre definitivo en la producción de “La Baulera”, ya que, a partir de esa experiencia, ésta se volcará de lleno a las artes visuales. Desde ese momento veremos a sus miembros en numerosas presentaciones en Buenos Aires, como lo fuera su notable participación en “Estudio Abierto” (2004) con “Barricadas invisibles”, *performance* realizada en la Biblioteca del Congreso de la Nación y otros espacios públicos de Buenos Aires. Asimismo, podremos encontrarlos en las ediciones 2005 y 2006 de arteBA, y en “Periférica”,²⁷ feria de espacios independientes que tuvo lugar en el Centro Cultural Borges de la ciudad de Buenos Aires durante los años 2005 y 2006.

Como ya expliqué, uno de los últimos colectivos en crearse fue el “Espacio La Punta, Arte contemporáneo”²⁸ (2007), dirigido por los artistas Pablo Guiot,²⁹

ambos locales se realizaron importantes obras de teatro y exposiciones, entre las que se destacó especialmente “Recuerdo de Tucumán – Antología Nómada de Objetos” (1997-2010/11), de Graciela Ovejero Postigo, exposición itinerante de 91 objetos de pequeño formato realizados por artistas tucumanos o radicados en Tucumán.

²⁵ *Performance* realizada en el espacio de la Secretaría de Cultura de la Provincia de Tucumán, creado y conducido por Carlota Beltrame durante 2001. En esa sala se realizaron además las siguientes exposiciones: “Los 90 en los 90”, con la participación de Raúl Loza, Jorge Gumier Maier, Beto de Volder y Mariana Ferrari; “Dispositivos”, con obras de Ernesto Ballesteros y Pablo Guiot y la muestra individual de Sandro Pereira llamada “Yo también soy un fragmento del otro” (2001).

²⁶ “Contexto” fue uno de los proyectos creado por Claudia Fontes en el marco de TRAMA, que consistió en la implementación de una red itinerante de acciones que partían de una matriz inicial pero que se modificaban sustancialmente, a la manera del juego ‘teléfono descompuesto’, según el contexto en el que se desarrollaban. Comenzó en San Miguel de Tucumán con la presencia de la artista holandesa Germaine Kruip quien realizó “Punto de vista” asistida por el colectivo “La Baulera” (2002).

²⁷ Feria alternativa de espacios independientes creada por Ana Gallardo, Florencia Sabá y Gustavo López.

²⁸ Existen otros espacios como el Hotel Catalina’s Park dirigido por Solana Catalán o los



Sandro Pereira: *Homenaje al sánduche de milanesa*.
Masilla epoxy policromada s/ poliestireno expandido, 2,10 x 1,60 x 1,60 m, 2000.



Guillermo Stefani: Promoción del Primer Salón de *Muypreciosa_Vidriera virtual*.
Arte digital/gestión virtual en la web, 2006.

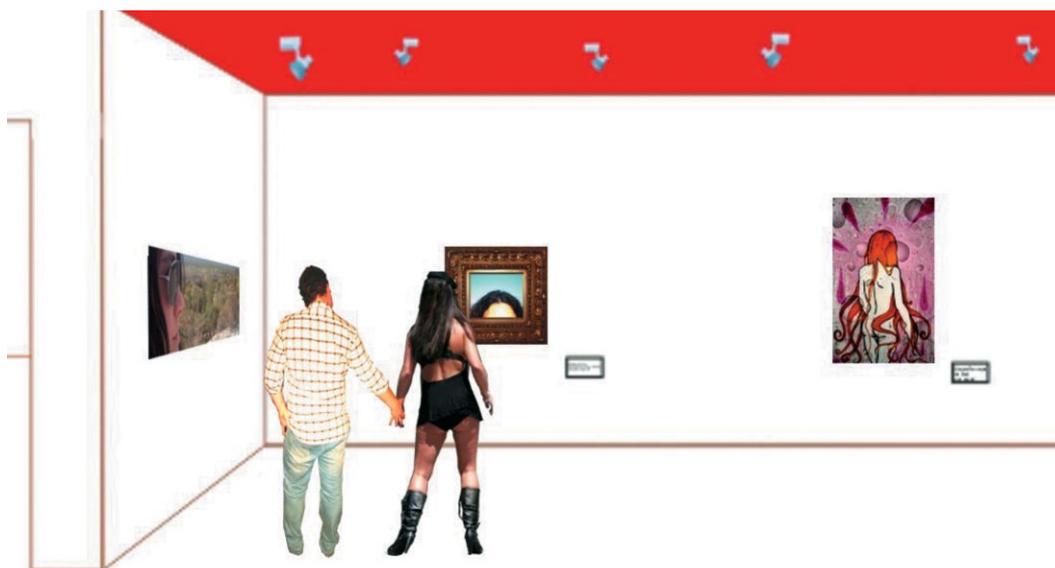
Pablo Córdoba y LuíS Carrizo, ya conocidos como ex miembros del grupo “El Ingenio”³⁰ que funcionara entre los años 2000 y 2003. “La Punta” es un espacio ubicado fuera del circuito céntrico (Villa Alem), que convoca a la presentación de proyectos para ser realizados en la totalidad de la arquitectura (incluidos baño y cocina) de lo que fuera una pequeña vivienda familiar. Más que una sala de exhibiciones, este espacio está planteado como una prolongación natural de las prácticas de taller en donde se puede investigar el carácter procesual y relacional de las obras que allí se exhiben. De este modo, además de su planificación anual de proyectos locales y/o foráneos, su agenda suele incluir una serie de otros acontecimientos como “Perfomeando por 1 sueño”³¹ en 2001, ferias de obras de pequeño formato que se realizan periódicamente o emprendimientos de mayor envergadura como su comentada participación en “Barrio Joven” de la 18ª Feria Internacional arteBA (2009).

de los bares “Plaza de almas” y “El árbol de Galeano”, conducidos por Rosa Ferré, todos ellos de reciente creación.

²⁹ No confundir con Enrique Guiot que fue su padre.

³⁰ Entre los años 2000 al 2003 el colectivo “El Ingenio” estuvo integrado por los artistas Rolo Juárez, Natalia Lipovetzky, Mariana Ferrari, Pablo Guiot, Cecilia Córdoba, Geli Gonzalez, Fabian Ramos, Marta Fernández, Ana Gutiérrez Vladislavic, Luciana Guiot, Ana Lía Canal-Feijóo, Raquel Zeballo, Martín Guiot, Pablo Córdoba, Carolina Leal, LuíS Carrizo, María Brunet, Magdalena Nazar, Flavia Romano, Andrea Elías y Sandro Pereira. Entre otras ocasiones, este colectivo expuso en “Colectivos & Asociados” (Casa de América, Madrid, España. 2002) invitado por la curadora Eva Grinstein.

³¹ “Perfomeando por un sueño” fue un ciclo de *performances* organizado por el colectivo [(atm)], integrado por Rolo Juárez y Marcos Bauzá, teniendo como marco los espacios interiores de “La Punta”, pero también las veredas en las que se cruzaban los *performers*, el público aficionado y los vecinos.



Guillermo Stefani: *Gerente de Muypreciosa acompaña a Britney*
(de la serie *Muypreciosa_Vidriera virtual*).
Arte digital/curaduría virtual en la web, 2006.

Tanto en el caso de “La Baulera” como en el de “La Punta”, las situaciones de borde en relación a la ciudad expresan una cuestión ideológica muy por arriba de la simple especulación económica de bajos costos. Estos espacios han logrado inscribirse como referentes culturales internos y externos, por cuyas salas circula gran parte de la emergencia regional y nacional, provocando además el lógico desplazamiento de público y especialistas, permitiendo de este modo el surgimiento de nuevos liderazgos y la inclusión de otros públicos, fenómeno que resulta inimaginable como resultado de la mayoría de las políticas de gestión cultural estatales.

Nuevos modos de apropiación

Una particularidad dominante en la tradición artística tucumana fue su notable adhesión a las estéticas realistas que, de modo excluyente, eran refractarias a los planteos del *arte por el arte*, en respuesta al peso de las contingencias sociales y en el convencimiento de que tanto el arte como el artista tenían una misión trascendental que cumplir. De esta manera, toda práctica que se alejara de dichos presupuestos se consideraba una pura evasión.

A partir de los 80, estas nociones, dogmáticas por cierto, que habían sido sustrato del arte de la región, comenzaron a mostrar dificultades para abordar las nuevas realidades ante la irrupción de acontecimientos que, desde la escena



Lucrecia Lioni: *Manualidad*.

Materiales de uso escolar s/ letras de poliestireno expandido, 0,20 x 2,00 m.
2007.

internacional, evidenciaban un cambio histórico sin precedentes a partir de la revolución informática y tecnológica, potenciando el proceso de la globalización y el fenómeno del multiculturalismo. Este nuevo contexto tecnológico, abierto a una enorme virtualidad que atravesará todo el espesor de la cultura, produjo cambios profundos en la configuración de las subjetividades y el consecuente surgimiento de nuevos modos de apropiación de la información. Grupos de tucumanos con sus “mochilas” más aligeradas se encontrarán motivados para ampliar sus marcos referenciales y teóricos y se dejarán llevar hacia la natural diversificación de los lenguajes y a la liberación de los discursos “pedagógicos”, unidireccionales y contenidistas, en un clima de mayor apertura para pensar los procesos identitarios, los cuales ahora se plantearán desde la diversidad, el culto al cuerpo y la resignificación del medioambiente. Sin embargo, también mostrarán una empatía tecnológica creciente que, como dice Jesús Martín Barbero,³²

³² Jesús Martín Barbero: *Reconfiguraciones de la comunicación entre escuela y sociedad*, en *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Siglo XXI editores. Emilio Tenti Fantani (compilador). Buenos Aires (Argentina). 2008

“representa el surgimiento de una generación cuyos sujetos culturales no se constituyen a partir de identificaciones con las prácticas tradicionales, sino a partir de la conexión/desconexión de los aparatos/juegos de interfaz”. Así, surgirá una nueva escena marcada por esta cultura de la información en la que se cruzan las nociones de pueblo con la de público, la lógica de la fragmentación de los relatos televisivos con las de Internet; una sociedad en la que ese *continuum* de imágenes enlazará el trabajo, el ocio, la información y la compra-venta, todo ello mezclado en la pantalla de nuestros monitores, proponiendo nuevos modos de participación ciudadana.

Nuestros artistas verán en estas herramientas la posibilidad de incorporar nuevos códigos de la cultura, más allá de los límites geográficos y temporales, buscando así ponerlos en funcionamiento en la medida de su oportunidad y conveniencia. Constituyen ejemplos significativos de esta cuestión las tomas directas que, entre 2001 y 2004, obtiene Javier Juárez de las transmisiones televisivas y que luego edita asociándolas a tantas otras imágenes que circulan por Internet, por los canales condicionados o por la televisión abierta. Evidencia así un interés por mostrar esa disponibilidad de múltiples relatos visuales, los cuales, al ser rearticulados en un mismo soporte papel, se resignifican y contaminan entre sí. A su vez, las pistas sonoras de la Señorita Li (Natalia Lipovetzky) realizadas entre 2006 y 2008 no son otra cosa que *collages* sonoros, en donde la artista corta y pega bandas de diferentes épocas y estéticas musicales, logrando un pastiche en el que todo puede convivir, más allá de las lógicas de las catalogaciones y los esfuerzos por distinguir al arte culto del arte popular y del comercial. En ellos podemos escuchar desde una desentonada Susana Giménez hasta la más pesada banda de *rock*, desde lo más cursi a lo más abyecto, creando así un festivo clima almodovariano, por momentos muy similar al del Centro “Parakultural” de Buenos Aires,³³ cargado de ironías y guiños a nuestra cultura urbana, pero sin pretensiones voluntaristas ni pedagógicas. Ciertos planteos de Guillermo Stefani también muestran los rasgos recientemente anotados. Tal es el caso de su película “Orientesen” (2006) en la que más que a un *film* de fuerte inspiración *animé*, asistimos a su última imagen y a sus créditos finales, planteándonos la necesidad de reconstruir imaginariamente el argumento de una película que no pudimos ver ni veremos jamás. Resulta interesante el modo en que Stefani se apropia de un mundo como el de la cultura oriental, tan lejano como inabordable y, sin embargo, tan familiar para una extensa franja de jóvenes a partir de su mediatización desde la industria cultural. Otro fenómeno interesante para destacar es la generación de nuevas espacialidades, las cuales propician comporta-

³³ El Centro “Parakultural” fue un centro artístico ubicado en la ciudad de Buenos Aires entre mediados de la década de los '80 y principios de la de los '90. “El Parakultural” se convirtió en el principal centro de expresión de una movida artística que se había gestado durante el final de la dictadura militar y los primeros años de democracia, ya durante el gobierno del Presidente Raúl Alfonsín. Además, este espacio sirvió para el desarrollo de artistas que, desde un perfil crítico, experimentaban los límites del arte.

mientos y diálogos contextuales inéditos en nuestra escena, como es el caso ya mencionado de “Orientesen”, que se exhibiera en una sala cinematográfica alquilada por el autor. Sin embargo, existen muchos casos de exposiciones realizadas en parques, estacionamientos públicos, jardines privados o el reciente ejemplo de “Sitios Tangentes”³⁴ que convoca a intervenir espacios en determinados sectores de la ciudad de San Miguel de Tucumán.

En consecuencia, para explicar mejor los nuevos modos de interpelación de esta producción emergente, organizaré lo que resta de mi presentación en tres vectores que, a mi juicio, condensan los cambios ocurridos en Tucumán:

1. Los nuevos enfoques frente a la historia del arte.
2. Los re-posicionamientos del arte ante la política y lo político.
3. Los planteos sobre cuestiones relativas al arte.

*1. Los nuevos enfoques
(re-posicionamientos frente a la historia del arte)*

Un primer punto que deseo señalar aquí como efecto de este proceso de cambio en nuestra escena, es la necesidad de revisar aquella noción de Historia como único cuerpo narrativo propio del pensamiento dominante, noción que en la actualidad se halla francamente devaluada ya que hoy se impone repensarla desde un lugar más plural y democrático que posibilite nuestra propia inscripción en ella. Se trata de una visión en concordancia con la crítica benjaminiana a ese concepto de *la* historia, que hace referencia a una linealidad homogénea y a una direccionalidad unívoca desde donde generalmente se construyó toda la historiografía Argentina y, en nuestro caso particular, los relatos oficiales de Tucumán.

Bastaría con revisar algunos episodios de nuestra vida política y económica para advertir que la carencia de relatos propios no ha sido un hecho aislado ni un fenómeno casual. Su ausencia representa un rasgo claro de dependencia cultural, en la que la educación (como sistema de reproducción), la academia (como ámbito regulatorio) y la historia (como guión del paradigma cultural occidental), desnudan una de las fisuras más claras del sistema educativo en tanto formador de sujetos libres. Se trata de deudas que hoy nos permiten entender la lógica de nuestra realidad poscolonial y muchas de las causas/consecuencias de nuestras dictaduras y democracias formales actuales. Así, debido a nuestro propio silencio, las provincias no ocuparon sus respectivos lugares en las narraciones del arte argentino, hasta el punto que, desde una perspectiva reduccionista, algunos autores llegaron a identificarlo sólo con el arte producido en Buenos Aires.

³⁴ “Sitios Tangentes” es un programa creado por Javier Vázquez, patrocinado por el Centro Cultural “Eugenio F. Virla” de la U.N.T. y A:BRA (Estudio de creatividad aplicada). Se trata de una convocatoria de proyectos para intervenir artísticamente el entorno urbano de San Miguel de Tucumán. El concurso, ya en su segundo año consecutivo (2008/2009), propone reflexionar acerca de los principios de comunicación e interrelación entre el sujeto y su entorno.

Tucumán también ha sido también vulnerable en este tema, aunque es justo decir que en estos últimos años se advierte un renovado interés en cubrir estas instancias³⁵ y algunos actores intentan superar esta disyunción entre relatos historiográficos y nuestras prácticas artísticas. Esto resulta evidente cuando observamos que nuevos investigadores inician un proceso de recuperación y resignificación de aquellos hechos neutralizados, cuando no negados, por las versiones oficiales de la historia que con frecuencia replicaban, y aún hoy lo hacen, anécdotas fetichizadas y legitimadas luego de haberlas despojado de su contexto político.

Un ejemplo concreto de estas interrupciones fue el caso de las “Jornadas y experiencias en Artes Visuales” conducidas por Gastón Breyer y Osvaldo Romberg³⁶ (1972). Estas jornadas proponían una avanzada, tanto de las prácticas del arte como de su enseñanza, pero pronto cayeron en el olvido debido a su falta de enraizamiento con las problemáticas dominantes del arte local que apuntaban a una dimensión opuesta. Pero también otros episodios como la presencia de tucumanos en los Salones IKA,³⁷ los contactos con el Grupo del Litoral en los años 60, o nuestra proyección nacional en la década del 70, habían sido hechos relevantes que en su momento se encontraban eclipsados por otros relatos y que hoy necesitan ser reconsiderados, ya que las últimas investigaciones están generando nuevas líneas argumentativas que ayudan a fundamentar la emergencia actual, al tiempo que recuperan la continuidad y las lógicas de nuestros procesos históricos.

Planteo este tema de carencias e interrupciones historiográficas con la intención de contextualizar los modos con los que actualmente los jóvenes se apropian, valoran y reelaboran los relatos locales. Modos que resultan totalmente diferentes ya que los vínculos que establecen con “las historias” son planteados pragmáticamente y en función de sus propios intereses y utilidades. En este marco se presentó la *performance Alochori*³⁸ (2007) de Pablo Guiot y Luis Carrizo, consistente en una choripaneada³⁹ donde cada *sánguche*⁴⁰ era servido en páginas de

³⁵ Muchos trabajos de Jorge Figueroa se encuentran en esta dirección. La exposición “Inscripciones invisibles” en el Museo de Bellas Artes Timoteo Navarro (2007) curada por Carlota Beltrame, es también un buen ejemplo de esta posición, ya que se proponía re-visitar y re-articular discursos y artistas de los años 60, 70 y 80.

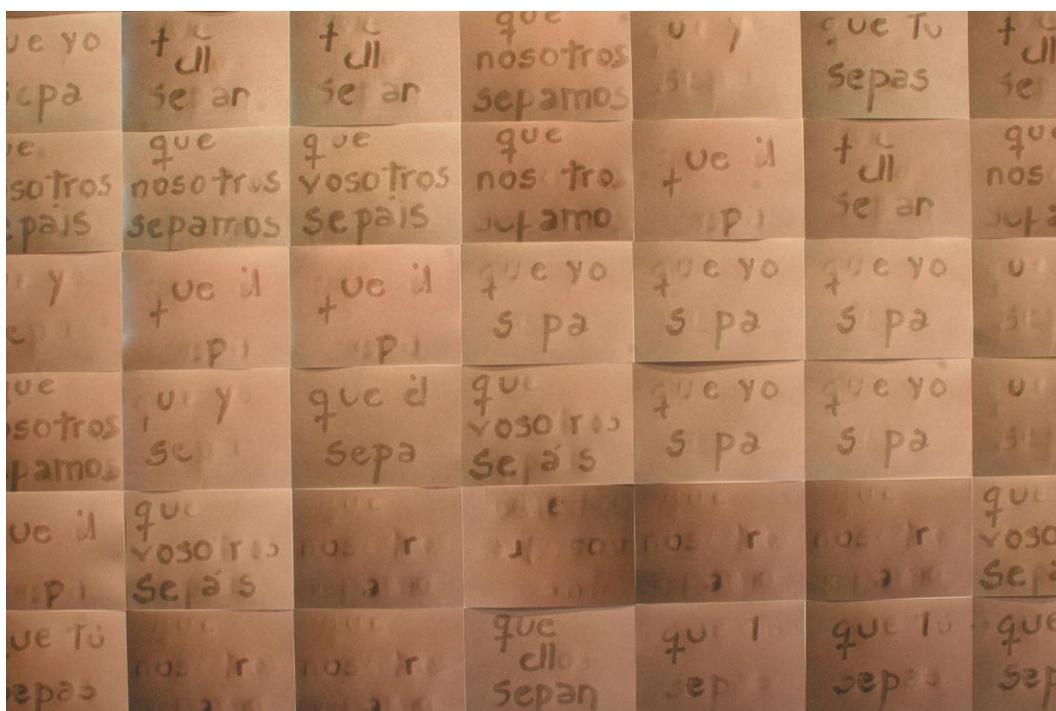
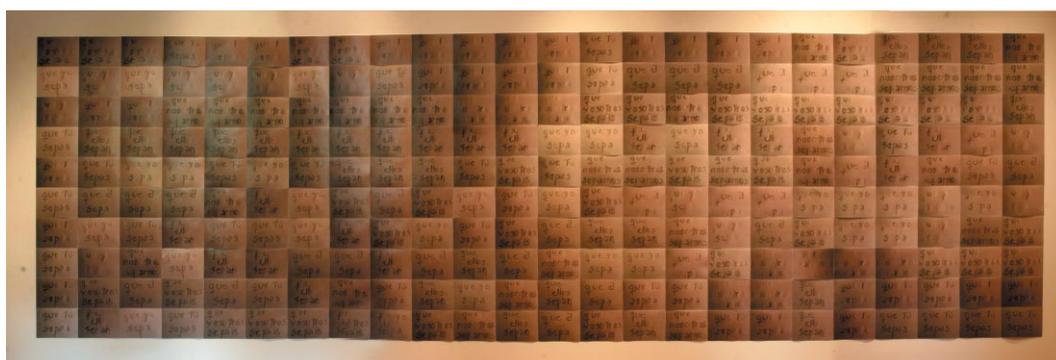
³⁶ Las *Jornadas y experiencias en Artes Visuales* conducidas por Osvaldo Romberg y Gastón Breyer en el Departamento de Artes de la U.N.T. (1972) proponían una serie de clases teóricas y prácticas que apuntaban a desarrollar la creatividad desde una posición conceptualizada de los procesos creativos. Nada más opuesto a la tradición dominante de la institución que los convocaba y que basaba su enseñanza en los métodos conocidos como ‘*caja negra*’, girando en torno a la relación maestro-discípulo, dirigida a los talentos y fundada en la inspiración.

³⁷ Idem 26.

³⁸ Voz local que hace referencia al grito “¡a los choripanes!” con el que se suele ofrecer el popular *sandwich* de chorizo.

³⁹ La “choripaneada” forma parte de la cultura popular argentina, ligada a los días festivos, los partidos de fútbol, etc. Una ‘choripaneada’ es un lugar donde se expenden “choripanes”, siendo el “choripán” una versión argentinizada del *sandwich*, consistente en un chorizo, previamente asado a la parrilla, colocado en medio de una pieza de “pan sanguchero”

⁴⁰ Manera local muy extendida en el país para pronunciar la voz inglesa *sandwich*.



Mónica Herrera: *Knowing by Heart*.

Escritura y re-escritura con agua sobre papel, Work in progress/instalación.
2005-2009. Fotografía de Margarita Fuentes.

textos teatrales de García Lorca a modo de servilletas. De esta manera, hacían dialogar signos que remitían a los conocidos debates sobre “civilización y barbarie”, “culto versus popular” o “alpargatas sí, libros no”, consignas que en otros momentos se presentaban como opuestos irreconciliables, tan caros a nuestra historia nacional y que se reactualizan periódicamente.⁴¹

⁴¹ Un caso visible de estos planteos de oposición entre “cultura popular” y “cultura de élite” fueron expresados en los lineamientos de gestión de Rodolfo Vargas Aignase, quien al

Otro artista en el que pienso es Javier Soria Vázquez. Cualquier intento de asimilar sus fotografías con el arte abstracto argentino incurriría en un craso error, ya que las imágenes resultantes provienen de acciones programáticas diferentes. Sin embargo, resulta difícil no asociar sus diseños en relación con algunos recursos formales utilizados por nuestros artistas abstractos tan afectos al marco recortado. Las formas de Soria Vázquez son puntos de llegada, el resultado de trabajar relaciones espaciales y temporales a través de tomas fotográficas directas que, a modo de operaciones aleatorias, dan como resultado un diseño que termina subordinándolas. Las superficies aparentemente homogéneas son pliegues que guardan, diría en forma siniestra, tiempos y espacios no mostrados.

En otro extremo se ubica Flavia Romano con sus pequeñas historias domésticas. Frases breves, ligadas a recuerdos cotidianos, escritas directamente sobre las paredes y pisos de la casa donde esos acontecimientos habían ocurrido. Un acto de señalamiento que representa un ejercicio de memoria de una persona que goza del singular privilegio de cumplir la doble experiencia de haber habitado la casa en la que posteriormente desempeñará su rol de artista.⁴² En su obra “Diario”, Flavia actualiza anécdotas familiares, advirtiéndonos que no hay grandes historias sin pequeñas hazañas, las cuales, más allá de sus aparentes insignificancias, constituyen las bases de sustentación de aquellas “grandes gestas”, reclamando así una dimensión propia. “Diario” nos recuerda que ambas historias, más allá de sus diferentes escalas, se determinan mutuamente, pues es imposible pensar la historicidad del hombre cotidiano sin articulación con una historia previamente narrada, y viceversa. Otra dimensión de “Diario” es su carácter irrepitible. Las historias no se repiten, del mismo modo que este *site specific* que ocupa toda la arquitectura sólo puede suceder allí, entre esas paredes, sobre esos pisos. Se trata de una obra absolutamente singular e irreversible. Ella misma explica:

Cada vez que estoy en “La Punta” —lugar en donde antes vivía— no puedo dejar de entrar a la casita de calle Florida y Las Heras, o “casita flor” como la llamaba mi hija. Allí se mezclan los recuerdos con las obras que se exponen en las salas, por eso, al pensar una propuesta para “La Punta”, no dudé que ésta debería estar conectada con los momentos

momento de asumir como Secretario de Cultura de Tucumán anunciaría su proyecto “Cultura para todos, diciendo: *“saldremos de los círculos del elitismo”*, (La Gaceta, 8 de febrero de 2004. Pág. 13).” También afirmaba: *“[...] Quienes hacen cultura dejarán de mirarse el ombligo para encontrarse con la sociedad... Tenemos que salir de los círculos del elitismo cultural [...] El objetivo es que la gente valiosa de la cultura sirva a la de carne y hueso que vive en los barrios, en la periferia, ya que ellos son quienes deben recibir los muchos o los pocos garbanzos que tengamos [...]”* El 18 de abril de 2004 ese matutino informaba sobre el avance del proyecto conocido como: “Los cumpleaños comunitarios”, señalando: *“El bullicio eclipsó al coro en la fiesta de 15. Vargas Aignasse lanzó el plan “Dignificar la vida” con una reunión en la que se agasajó a cinco adolescentes”*.

⁴² Cabe aclarar que el actual Espacio “La Punta” se encuentra emplazado en una pequeña casa ubicada en una esquina de Villa Alem, en la periferia de la ciudad de San Miguel de Tucumán, y fue habitada por Flavia Romano y Pablo Guiot antes de convertirse en espacio cultural.

vivididos en ese lugar íntimo que es la casa, confrontado con el lugar social que actualmente representa en tanto espacio de exposiciones. Entonces pensé en un diario desplegado en las habitaciones, un registro directo de algunas experiencias y en el lugar en donde ocurrieron.

2. *Re-posicionamientos del arte ante la política y lo político*

A los efectos devastadores de la dictadura debemos agregar la particular implementación de la democracia en Tucumán, en donde el concepto de “política” se asocia a desgobierno, corrupción y clientelismo, disvalores que se profundizaron en amplios sectores sociales y cuyo efecto directo fue la falta de compromiso de grandes porciones de la población, el descreimiento y la consiguiente crisis de representatividad. Si analizamos este proceso en el marco de la crisis mundial de las ideas políticas y la desactivación de las utopías del siglo XX, el resultado será el repliegue hacia los intereses personales por sobre los planteos de la *polis*. Encontramos evidencias de esto en la crisis de los partidos políticos que en los 90 diera lugar a los sistemas personalistas de gobierno, la fragilidad de nuestras democracias formales y la vulnerabilidad de nuestro sistema republicano.

En este contexto, el tema de la política, tan caro a los intereses de los artistas tucumanos hasta avanzados los 80, entrará en una etapa de resignificación. Digo re-significación porque lejos de quienes la caracterizan como momento de despolitización del campo del arte, creo que los artistas de las últimas generaciones han redireccionado sus visiones políticas en posiciones menos utópicas y por lo tanto más prácticas y específicas. Por otro lado, cuando hacemos referencia a la política como dimensión discursiva del arte, no creo que los artistas actuales hayan perdido la actitud crítica ni que el arte se haya despolitizado, como dije, sino que éste trabaja a partir de una visión más amplia del concepto. Por lo tanto, la noción de “política” irá más allá de las escenas partidarias, incluyendo problemáticas que habían permanecido al margen como las cuestiones de género, los problemas étnicos y los temas ecológicos, los cuales serán abordados a partir de nuevas estrategias retóricas como la ironía y la parodia. Creo, por ejemplo, que las “Latas *Campbell*” de Andy Warhol implican un gesto artístico tan político como la pintura “Manifestación” de Antonio Berni, aunque menos directo y pedagógico. Así, lo político no sólo respondería a comportamientos determinados por una ideología, sino que sería re-direccionado tanto hacia actitudes más individuales como hacia actividades productivas más concretas, a la manera de una instancia discursiva que se presenta simbólica y subyacentemente en todas las manifestaciones de la actividad social. Esta suerte de re-politización del arte se ha visto despojada de su activo rasgo militante y alejado de la mística de la acción y el compromiso basado en esa especie de metaconciencia ética que había prevalecido en los 70. Por el contrario, lo político se expresará en espacios intimistas, actuando más cercanamente a las relaciones humanas, allí donde suceden las cosas y articulándose de este modo, con los nuevos comportamientos sociales. En definitiva, se tratará de asumir lo político como un sistema de relaciones y de concebir a la obra de arte como un dispositivo de enlace.

En relación a esto encontramos una serie de obras como las acciones planeadas por el colectivo “La Baulera”. En este punto necesito retornar a su serie de acciones “Barricadas invisibles” (2004), ya que en una de ellas los artistas entraban a la Biblioteca del Congreso de la ciudad de Buenos Aires y, mimetizándose con los lectores, hacían rebotar pelotitas de ping-pong a intervalos discontinuos. La idea era generar una breve cadena de pequeños golpes al chocar cada pelota en el suelo, con el propósito de que la gente no pudiera ver de dónde provenía el sonido, ni saber quién era su responsable. Estas acciones, y otras similares realizadas en diferentes lugares de “Estudio Abierto”, si bien no estuvieron pensadas como arte político —quiero decir, no en los términos en los que tradicionalmente se había concebido “lo político”— no pueden ser vistas como un gesto ingenuo, desprovisto de intencionalidad. Acciones sutiles y lúdicas, actos casi inocentes que, sin embargo, después de la destrucción de las Torres Gemelas, podrían no serlo. Su aporte radica justamente en esa cuota de provocación, un corte imprevisible dentro de una situación cotidiana de lectores desprevénidos que, si bien se hallan en un lugar público, no se encuentran en situación de espectadores. Una acción que podría incluso no ser arte. “Barricadas invisibles” es una obra todavía menos ingenua si la analizamos en relación a su contexto, es decir, debemos tener presente que “Estudio Abierto” era un proyecto institucional del Estado y respondía a una política de revalorización de edificios porteños, haciéndolos dialogar con el arte contemporáneo. El calificativo de Eva Grinstein⁴³ que denomina a aquellas acciones como “actos de micro terrorismo ridículo”, resulta atinado porque lo describe en su dimensión absurda abriéndolo simultáneamente a su carga potencial. En efecto, en este punto de posibilidad precaria entre los límites de lo que puede ser o no ser, entre lo que se ve y lo que se cree ver, está el lugar en donde se ubican las acciones de “La Baulera”, iniciativa que simultáneamente fue capaz de instituirse como interlocutor ante el municipio de la ciudad de San Miguel de Tucumán para proponer políticas urbanas con su proyecto para un complejo cultural en el viejo mercado de aprovisionamiento fruti hortícola, El Abasto.⁴⁴

Sandro Pereira es quizás uno de los nombres de mayor proyección de esta etapa y uno de los artistas más representativos de los nuevos modos de concebir lo político en el arte. En efecto, la obra de Pereira se destaca por su referencia a discursos sobre aspectos identitarios relacionados con las minorías étnicas, la cultura de grupos específicos, la marginalidad, las políticas de exclusión social y las elecciones sexuales.

⁴³ Grinstein Eva. *Ping pong y bienalidad (algunos problemas del arte contemporáneo en torno a los gestos invisibles)*. Buenos Aires, julio de 2005

⁴⁴ Proyecto “Complejo cultural El Abasto” de Beltrame, Carlota; Gutiérrez, Jorge; Saksonoff, Sergio; Toscano, Pablo Agustín y Villalba, Marcelo (integrantes de La Baulera, Centro de Arte Contemporáneo). Presentado el 24/06/03 ante la Municipalidad de San Miguel de Tucumán, expediente N° 863/260.

Siempre se ha dicho que Argentina es un país tolerante. Hemos presumido de no ser antisemitas, ni xenófobos, ni homofóbicos y algunos hasta creyeron poder ocultar el avasallamiento sistemático a nuestros derechos universales repartiéndolo obleas y autoadhesivos con la frase “Los argentinos somos derechos y humanos”. Se trata sin embargo, de otra de las mitologías que cayó en los últimos años pues, en realidad, creo que somos tan racistas y discriminadores como muchos otros pueblos. Los calificativos de “morocho”, “negro”, “ponja” y “bolita” para denostar a nuestra gente, tanto como a grupos de inmigrantes orientales o de países vecinos, no hacen otra cosa que confirmar esta aseveración. Este es el punto en el que se instala Sandro Pereira. Sus esculturas, objetos y fotografías autorreferenciales parodian aspectos de una forma de ser y, por qué no, de parecer en estas latitudes. No enarbola las banderas de la lucha de clases ni denuncia las injusticias del capitalismo. Su planteo es más sutil, imperceptible, como su tono bajo al hablar. Se ha tomado a él mismo como ícono de un modo de ser argentino, más allá de la histórica centralidad que ha ocupado y aún ocupa el canon europeo, pero también el modelo del habitante de la Capital Federal en relación con el de las provincias. Así, Sandro ha encontrado una manera de decir de sí mismo y simultáneamente hablar de los otros. “Homenaje al sánduche de milanesa” es un claro acto de determinación en este sentido y por lo tanto es político. Se trata de una escultura de grandes dimensiones en la que un personaje (el autor), disfruta comiendo un típico sánduche de milanesa. Su presentación en el año 2000 consistió en un acto que podríamos calificar de performático, ya que fue emplazado provisoriamente en el Parque 9 de Julio en la ciudad de San Miguel de Tucumán, en medio de una degustación de sánduches de milanesa, a modo de *vernissage*. Es conveniente aclarar que la elección del emplazamiento no fue un hecho desprovisto de intenciones, ya que se trata de un parque concebido dentro de la tipología francesa y ornamentado con réplicas de esculturas clásicas y neoclásicas. A su vez, el sitio elegido por Pereira dentro del extenso predio se encuentra próximo a la Avenida Soldati, una de las cuatro que conforman el perímetro fundacional de la ciudad en la que, durante los tiempos de la dictadura, se ubicaron otros monumentos de próceres tucumanos, y por ello rebautizada con el nombre de “Avenida de los Próceres”. Con su “Homenaje al sánduche de milanesa”, Pereira protagonizó al año siguiente uno de los eventos más visibles para la escena tucumana a partir de su exitosa presencia en arteBA (2001)⁴⁵ contribuyendo de esta manera a la inscripción del arte tucumano en la escena nacional. Mucho se ha escrito sobre su obra, pero los conceptos de

⁴⁵ ‘Homenaje al sánduche de milanesa’ fue expuesto en arteBA 2001, instalándose como uno de los sucesos destacables de esa edición de la feria. Este hecho fue potenciado a partir de que Juan Cambiaso adquiriera la pieza. Los titulares de la prensa nacional hacían referencia a ‘Tucumán también existe’ (Santiago García Navarro, La Nación, 15 de julio de 2001) y ‘La verdad de la milanesa’ (Alicia de Arteaga, La Nación, julio de 2002) mientras que la revista de artes visuales “Ramona” y otros medios especializados también se hacían eco del fenómeno.



Rosalba Mirabella: *Selva*.
Pintura sobre pared/site specific, 2,45 x 9,70 m, 2006.
Museo provincial de Bellas Artes "Timoteo Navarro".

Kevin Power en el catálogo editado para la inauguración de aquella pieza, me parecen especialmente oportunos:

Sandro juega con diversas fuentes, ideas y apropiaciones que hacen el campo referencial de la obra más complejo, tanto en los términos de las tradiciones locales como los de la historia del arte contemporáneo. La obra sirve de modelo textual de colectividad y comunidad de discursos. (...) Cuando ataca el concepto de los monumentos del s. XIX, está criticando la historia estética desde un género particular; cuando eleva hacia el aire una milanesa estilo Oldenburg está parodiando la americanización; cuando escoge el plato nacional popular típico en tiempo de crisis económica está otorgando un componente político a sus propios problemas y predilecciones alimentarias.

Otro planteo coincidente con este mismo sentido es “muypreciosa_vidriera virtual” de Guillermo Stefani. En sus dos ediciones, el proyecto salió al cruce en medio de una lucha planteada por algunos sectores de la escena local ante la demanda de políticas culturales más eficaces y la necesidad de museos y espacios a escala de nuestro movimiento artístico contemporáneo. Así, “muypreciosa” parece surgir con el fin de resolver una carencia, pues se trata de un espacio

que sólo puede ser recorrido virtualmente por Internet, en el que se “montan” obras seleccionadas durante una convocatoria previamente difundida a través del correo electrónico. Desde la pulcritud aséptica de sus ambientes neutros que producirían la envidia de cualquier artista, “muypreciosa_vidriera virtual” exhibe mucho más que piezas virtuales. También desnuda realidades en el campo de la cultura local desde un lugar que simultáneamente es obra y gestión, al tiempo que sale a la búsqueda de otros públicos, planteando estrategias de visibilidad alternativas a partir de los hábitos culturales contemporáneos entre los que se destacan los nuevos códigos de exhibición y pertenencia como los *blogs*, los *foto-logs*, etc.

En un lugar diferente se ubica Lucrecia Lioni, que trabaja tomando esas pequeñas tareas escolares que procuran embellecer la vida, sobrevalorando la idea de un adorno edulcorado, enfatizando la noción de artificio y sobrecargando su tarea con un didactismo tal que finalmente termina por resultar tan sospechoso como fatigante. Desde un aire despreocupado propio de su generación, Lioni parece eludir todo discurso político formal acartonado, basado en los grandes relatos de nuestra cultura y en cambio elige, como estrategia de interpe-lación, los intersticios de esos pequeños gestos cotidianos en los que una enorme cadena de simples operaciones como cortar, pegar, bordar, parecen librar otras batallas diarias. Sin embargo, por acción de su sobresaturación, ese aire superficial y celebratorio de una vida ordenada donde no parece tener cabida ningún deterioro e irregularidad, termina comportándose como fina crítica al sistema educativo en tanto principal herramienta de regulación y reproducción de nuestras peores conductas sociales. En efecto, Lucrecia Lioni lo hace sin la sobrecarga pedagógica y dogmática de nuestra tradición artística pues responde a otros modos de conectar con lo social.

Knowing by Heart (“Saber de memoria”) de Mónica Herrera es otra versión crítica sobre nuestra escolaridad. Se trata de una pieza minimalista digna de Carl André, un rectángulo en el que, a primera vista, sólo percibimos texturas que siguen cierta modulación regular. Sin embargo, apenas nos aproximamos a ella, caen los supuestos minimalistas y entonces vemos que lo que la artista nos muestra son todas las conjugaciones del verbo “saber”, en tiempo presente del modo subjuntivo, escritas con el dedo mojado sobre cartulina porosa y absorbente. Estas escrituras efímeras han sido registradas fotográficamente en un intento, quizá inútil, de preservarlas de su fugacidad, y se disponen regularmente sobre la pared. Así, su sentido dispara en una dirección más abarcadora y profunda: el deber y la culpa, propios de nuestras sociedades inscriptas en la cultura occidental y cristiana.

3. *Renovados planteos sobre cuestiones relativas al arte*

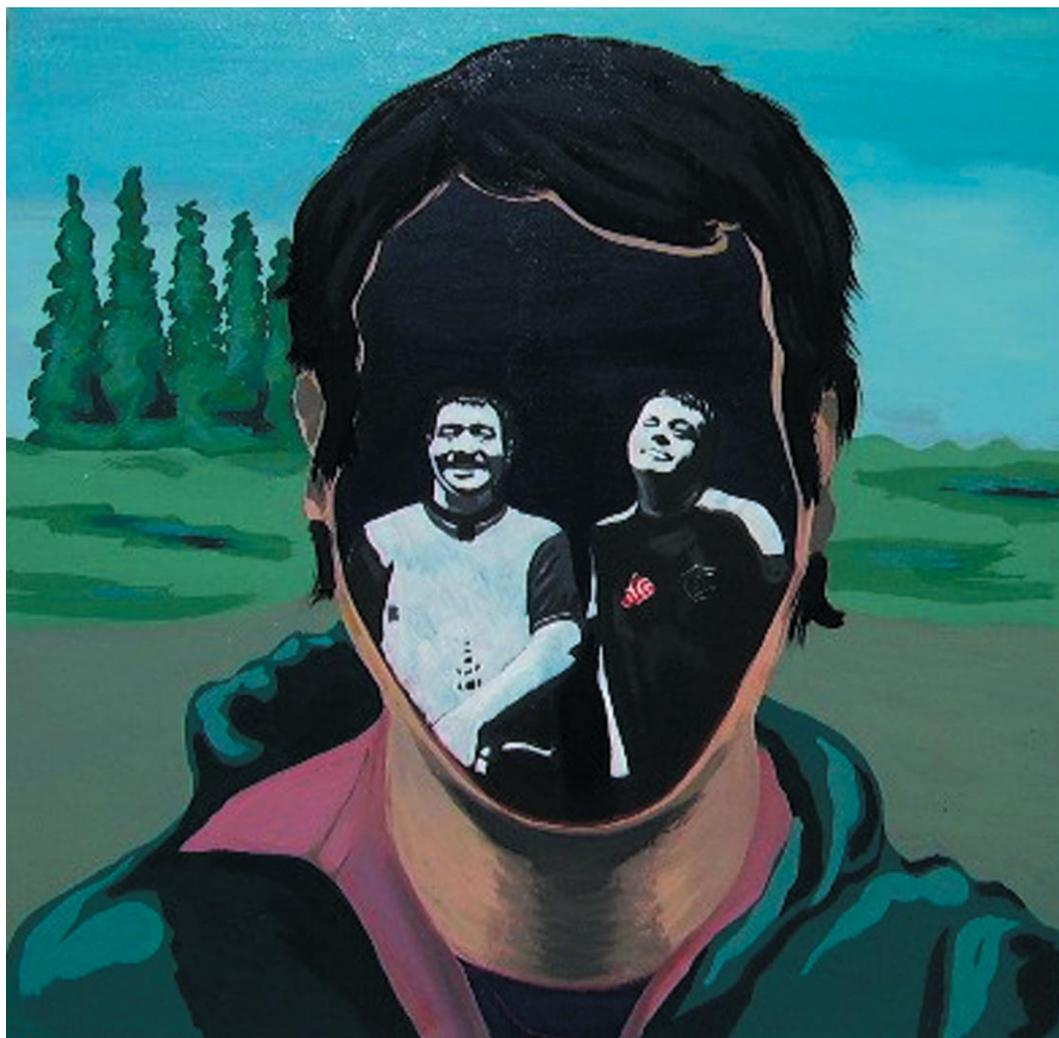
Resulta fuerte la tentación de poner en este título la palabra “nuevos”. A su vez parece inconveniente hacerlo porque las consideraciones que incluyo aquí como planteos sobre el arte, si bien son nuevas en la escena, en rigor no son desconocidos, ni para el mundo, ni para la historia del arte. De este modo, propongo usar el concepto de “renovación” ya que posee rasgos de humildad y una escala prudente que la objetividad de mi análisis exige.

Como dije anteriormente, la producción artística contemporánea, en tanto re-escritura en las que conviven una variedad de textos precedentes, se encuentra atravesada, como expresé, por los nuevos modos de apropiación de la cultura, por su reposicionamiento en relación con la historia del arte y por las diferentes formas de concebir y vincular el arte con lo político.

Es por este contexto generalizado y propicio a una mayor circulación de la información —en la que se replantean permanentemente las nociones de identidad y pureza cultural— desde el cual podemos entender que nuestras rupturas e innovaciones también son consecuencia de una actitud menos prejuiciosa y más abierta a dialogar con los modelos internacionales. De esta manera nos permitimos trabajar en las fisuras y quiebres, produciendo aportes sustanciales desde nuestros propios puntos de vistas. Aldo Ternavasio lo resume muy claramente al afirmar que “Tucumán ya no se parece a sí mismo”.⁴⁶

Son muchas las ideas que se plantean actualmente en el campo del arte y pretender reseñarlas aquí excede a mis propósitos. Sin embargo deseo comentar algunas de ellas como es el caso del cuestionamiento de la idea de autor en el arte contemporáneo, tras la cual las teorías del arte occidental han montado una verdadera cadena de conceptos que hoy resultan obsoletos -como aquello de “original”, “talento”, “estilo”, “pureza”, entre otros- y que fueran utilizados sistemáticamente para justificar y valorar los hechos artísticos. Pablo Guiot es un artista que pone en cuestión estas nociones, apartándose también de las ideas de “expresión”, “oficio”, “manufactura”, “gestualidad”, y de todos los estereotipos que edulcoraron las estéticas de la sensibilidad. Guiot es un tenaz constructor de artefactos y diseñador de mecanismos sofisticados, pero también es dibujante y pintor. Los dispositivos de Pablo Guiot son comentarios irónicos sobre la noción de autoría pues sus manchas y colores no son realizados por la mano del artista, sino por el dispositivo mismo. Guiot hace hacer. La obra entonces gana en autonomía porque los agentes externos a la pieza —como la lluvia, la gravedad, o los propios espectadores actuando sobre/con el dispositivo— son los que producen la obra. Tanto “Máquina para pintar con lluvia” (2000), como las distintas versiones de “Auto-retrato” (2001) y “Bicicleta” (2002), plantean invariablemente el mismo interrogante sobre el lugar que le cabe al autor.

⁴⁶ Ternavasio, Aldo. *Inaparente. Una introducción al paisaje*, Catálogo de “Pertenencia”. Casa de la Cultura del Fondo Nacional de Artes. Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Buenos Aires. 2005.



Rolando Juárez (Rolo): *Los pescadores*.
Acrílico sobre tela, 0,80 x 0,80 m, 2007.

Otros conceptos que se reformularon en nuestra provincia a partir de la década de los '80 son los de las disciplinas tradicionales; me refiero a las nociones de pintura, escultura, grabado y dibujo, conceptos que Rosalind Krauss⁴⁷ ya había puesto en cuestión en su paradigmático análisis sobre "La escultura en el campo expandido". En efecto, Krauss hablaba de la necesidad de pensar nuevas denominaciones para designar la inusitada proliferación de experiencias y objetos nuevos que excedían el acotado reservorio de las disciplinas tradicionales. Me refiero por extensión a los conceptos de "cuadro", "pedestal" y a la misma idea

⁴⁷ Foster, Hal (editor), Krauss, Rosalind, Said, Edward y otros: " *La Postmodernidad*". Capítulo *La Escultura en el Campo Expandido*. Editorial Kairós. Madrid (España).

de “marco” que, como recordamos, ya había tenido idéntica suerte desde nuestra vanguardia argentina de los años 40.⁴⁸

En nuestro caso, las pinturas de Rosalba Mirabella expanden el concepto de “cuadro” avanzando sobre el muro, pero alejándose sin embargo de la lógica del “mural” y estableciendo sutiles diálogos con el espacio arquitectónico. Sus *site specifics* son sutiles porque parten de imágenes fotográficas que, previa eliminación de la escala de grises, son transcriptas a la pared y pintadas en un tono levemente diferente al color de ésta. Así, las pinturas de Mirabella pasan frecuentemente desapercibidas ya que se mimetizan con el lugar, asemejándose a las manchas de humedad propias de los climas cálidos y húmedos como el de nuestra provincia. Esto es lo que ocurre con “Selva”, pieza en la que reprodujo la pequeña acuarela del suizo Adolfo Methfessel “Selva de laureles de Tucumán”,⁴⁹ a la que amplió pintándola sobre el muro de un pasillo del Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, cuyas reducidas dimensiones dificultaban su lectura. Tras la primera sensación de falta de concordancia entre imagen y espacio, la decisión de Mirabella cobra su verdadero sentido pues, al ubicar al espectador en un lugar de imposibilidad, lo condenaba a una percepción fragmentaria y secuencial, estableciendo de este modo un vínculo singular e intransferible entre imagen y espacio, los cuales se activaban determinándose mutuamente.

En otras oportunidades, la pared se vuelve pretexto para la expansión de su dibujo en su estado de escritura rápida, de trazo inmediato y gesto pueril. Es el caso de “Cuenta regresiva”, realizado en la residencia de *Gasworks*⁵⁰ durante la cual Mirabella intervino el espacio de su taller, previamente pintado de negro, al que luego sometió a un ejercicio de escritura/pintura diaria, transcribiendo frases e imágenes extraídas de su cuaderno de anotaciones. Este ejercicio de escritura y reescritura realizado con pintura blanca sobre la pared negra, de manera sistemática y constante a lo largo de su estadía, tenía como sentido mostrar el proceso de transformación del espacio, hasta dejarlo nuevamente del color original, tal como lo había recibido, pintado completamente de blanco.

Rolo Juárez es otro artista que acostumbra producir desplazamientos y reappropriaciones expandiendo límites y generando relaciones inesperadas. Es uno de esos artistas que permanentemente necesitan experimentar y enfrentar situaciones nuevas. Pinturas, grabados, objetos, acciones, fotografías, diseños de indumentaria... ¡En fin!, no creo que haya lenguaje que Juárez no haya explorado y del que no se haya dejado contaminar. Últimamente lo vimos cortar, copiar y pegar fotografías de su autoría, archivadas en su computadora, ubicándolas dentro de una “caja” obtenida del recorte de su rostro en retratos fotográficos. De

⁴⁸ Me refiero a los dos movimientos “Madi” y “Arte Concreto-Invencción” fundados en Buenos Aires (Argentina) en 1945 y a las nociones de “marco recortado”.

⁴⁹ “Selva de laureles de Tucumán”, acuarela del artista suizo Adolfo Methfessel que fue publicada en el álbum *Vues pittoresques de la Republique Argentine*, editada por Germán Burmeister en 1881.

⁵⁰ Esta obra de Mirabella fue realizada en el contexto de Gasworks International Residency Programme. Londres, Inglaterra, Enero/abril de 2006.



Geli González: 24".

Medición del tiempo en que el papel se rompe debido a la incidencia del grafismo.
Work in progress, Medidas variables, 2003.

esta manera, produjo una serie de autorretratos particulares en los que había sustituido su cara por otras imágenes tomadas compulsivamente con su cámara digital. Sus obras más recientes reunidas en una serie denominada “Los hombres de mi vida” son pinturas con las que busca homenajear a sus amigos. En ellas opera a partir de imágenes fotográficas y retoma sus reflexiones sobre el retrato, pero esta vez es el propio pintor el que “edita” haciendo y deshaciendo, cortando, pegando o borrando; tareas propias de la computadora y que ahora procesa manualmente. Sin embargo, estas opciones entre tecnológicas y manuales no entrañan posiciones escindidas sino complementarias y pragmáticas, posibili-

tando el planteo de matices discursivos diferentes, de otras relaciones transversales y de nuevos diálogos entre el retrato y las herramientas.

Si algo ha caracterizado a Tucumán fueron sus buenos dibujantes: Aurelio Salas y Juan Bautista Gatti, pero también Lino Enea Spilimbergo y Lajos Szalay, tucumanos por adopción. Se trata de nombres que han distinguido el arte regional con su oficio y han contribuido a construir una fuerte tradición en torno a esta disciplina. Pero las preocupaciones de Geli González no dan continuidad a ese legado histórico, sino que más bien plantean un cambio de rumbo. Con sus acciones busca resignificar el tema del dibujo trabajando algunos de los conceptos básicos que lo caracterizan, como el trazo, el soporte y la permanencia. El trazo, ahora liberado de su función representacional, queda reducido a una pura acción corporal limitada sólo por el tiempo de rotura del papel o bien, desplazándolo a grados de visibilidad precarios, como cuando dibuja con agua. ¿Cuáles son los límites del dibujo? ¿Hasta qué punto está determinado por los materiales y los soportes? Sus interrogantes la llevan a investigar el comportamiento del dibujo más allá del papel y del lápiz, desplazándolo al espacio real para operar desde la extensión del concepto y plantear acciones domésticas y cotidianas, como la de arrojar fideos probando el *dente* sobre los azulejos de la cocina, o replantear sus dibujos de “agujeros” realizándolos con cables que enrolla y desenrolla. De esta manera su trabajo adquiere ahora nuevas implicancias que empujan su discurso hacia poéticas con otras resonancias y otras derivaciones.

Finalizando

Pienso... ¡cuán lejos parece hoy aquello del “pozo cultural” enunciado por Blasco Carrascosa! ¡Cuán lejos se halla aquella escuela tucumana de artistas con rasgos bohemios tomando café en el “Buen Gusto”!⁵¹ ¡Qué alejado me parece Lobito de la Vega⁵² cuando, al enterarse de la muerte de Ezequiel Linares⁵³ me

⁵¹ “El Buen Gusto” fue un bar tradicional de San Miguel de Tucumán, en el que se reunía la intelectualidad de la provincia. Actualmente se encuentra demolido pero por muchas décadas conformó junto a “La Cosechera”, “El Molino” o el “Colón” el grupo de bares más concurrido por políticos e intelectuales provenientes de la literatura, las artes visuales, la música o el teatro.

⁵² Luis Lobo de la Vega, familiarmente llamado “Lobito”, pintor enrolado en la tradición paisajística tucumana, no había sido indiferente a esas dos importantes incorporaciones de artistas provenientes de la Capital Federal a nuestros claustros universitarios, como fueron los casos de: Lino E. Spilimbergo en el '48 y Ezequiel Linares en el '62. Siendo ya muy mayor fue designado Doctor Honoris Causa por la U.N.T. en mérito a su destacada carrera artística.

⁵³ Ezequiel Linares (1927-2001), fue un importante artista de Buenos Aires, radicado en Tucumán después de haber sido designado profesor de pintura en el Departamento de Artes de la U.N.T. Linares constituye una etapa clave en el desarrollo del arte de Tucumán y será el último artista plástico externo invitado a sumarse a las filas de docentes en nuestro medio. Sobre Linares existe abundante bibliografía en libros y catálogos y el Instituto de Investigacio-

preguntara preocupado a qué maestro de Buenos Aires traeríamos ahora! La pregunta, cargada de ternura, develaba sin embargo una manera habitual de posicionarnos respecto al campo artístico nacional, un recurso que había cumplido su finalidad durante demasiados años y que, no obstante, sería impensable en tiempos actuales. Un *modus operandi* que había jugado una doble condición estratégica, ya que no sólo había cumplido con los cometidos docentes, sino que había funcionado también como verdadero proveedor de vínculos, articulando actores y espacios de legitimación, y en consecuencia había facilitado la inscripción de los artistas locales, proyectando a Tucumán como provincia culta y desarrollada. Pero hoy, todo aquello se ve superado por cuanto el período que tratamos, también puede interpretarse como el primer signo de reproducción del sistema con recursos y actores propios, lo cual, a mi juicio, es algo que debe valorarse como un signo de consolidación de nuestra escena local. Pero... podríamos preguntarnos ¿por qué es un signo de consolidación de nuestra escena? Porque una escena se verifica a través del diálogo entre la propia capacidad de reproducirse como sistema y la emergencia artística de nuevas regularidades. Precisamente esto es lo que ocurrió en Tucumán durante el proceso desarrollado a lo largo de las últimas décadas.

Vuelvo sobre las teorías de la complejidad ahora que me encuentro ante el despliegue de esta especie de fotografía panorámica. Sin duda fue acertado introducir aquella idea de “emergencia” que me permitiera analizar actores, roles y acciones los cuales, al transitar el campo de nuestra escena local cobraron cohesión hasta constituirse en las nuevas “regularidades” de las que hablaba inicialmente. Digo esto porque repasando algunos de los nombres de nuestros actores sociales, no resulta sorprendente que muchos de ellos hayan surgido desde los espacios intersticiales de nuestras historias oficiales. Artistas que ocuparon lugares menos visibles en nuestra escena, como lo fueran Enrique Guiot o Myriam Holgado, serán rescatados por la historia del arte y cobrarán así su verdadera dimensión como auténticos facilitadores y articuladores. Otros, de generaciones intermedias, demostrarán que no surgieron de las filas alineadas con los maestros de décadas precedentes, o que sí, en algún momento lo habían hecho, pronto tomaron distancia de sus prédicas, motivados por otras identificaciones estéticas. De algún modo este proceso de ruptura era previsible ante el agotamiento de esos paradigmas estéticos basados en la representación y la expresión. Junto con ellos también entraba en crisis el modelo de educación sentimental, el binomio maestro-discípulo, y hasta el propio rol del artista en la sociedad.

Las características de estos hechos nos hacen pensar que no estamos ante episodios pasajeros, y por lo tanto nos impide hablar de “modas”. En efecto,

nes Estéticas (I.I.E.) de la Facultad de Artes le ha dedicado varios artículos. Su obra puede mirarse en *Dibujantes Argentinos del siglo XX*. Centro Editor de América Latina. Buenos Aires, 1982. En 2009 se realizó una importante retrospectiva sobre su producción en el Palais de Glace (C.A.B.A.) con el patrocinio del Ente Cultural Tucumán y Centro Cultural Alberto Rougés de la Fundación Miguel Lillo.

como expresé al inicio de estas reflexiones, el proceso descrito no consiste en un simple cambio formal, ni el mero reemplazo de una tendencia por otra ya que, insisto; nos hallamos ante un cambio de paradigma que renueva concepciones estéticas y dinamiza las maneras de encarar su política. Es que la capacidad de reconfigurarse que tienen las sociedades implica experimentar modificaciones profundas tanto en las conductas de los sujetos como en la de las agrupaciones e instituciones, reflejándose a su vez en los nuevos modos de actuar dentro del campo del arte, cuya *episteme* también se hará eco del cambio.

Quiero además volver a la idea de “espíritu de época” caracterizado por su cualidad invasiva pues, como vimos, hablamos de cambios multilocalizados que atravesaron todo el mapa nacional, de manera que lo ocurrido en Tucumán no puede ser visto como el resultado de causalidades internas incontaminadas, ni como condiciones puramente exógenas. Se trata de procesos dialécticos y de cruzamientos múltiples que hacen cada vez más difícil hablar en términos de pureza y originalidad. Procesos complejos que impiden reducir lo identitario al término moderno de singularidad, resultando así más pertinente cualquier noción que los defina desde lo diverso. Mucho menos en los tiempos actuales en los que nos encontramos reconsiderando los conceptos de “local” y “universal” frente a la ola de información globalizada que nos proponen las nuevas tecnologías y que se verifican en los nuevos modos de apropiación de la cultura.

Hará falta tiempo para ver los resultados de este proceso. El futuro se encargará de tamizar algunos nombres y de recuperar otros relativizando o potenciando algunos acontecimientos. Como expresé, los riesgos de nuevas interpretaciones son conocidos a la hora de encarar el análisis de lo contemporáneo.

Bibliografía

- Acha, Juan y otros: Hacia un pensamiento visual independiente, en *Hacia una teoría americana del arte*. Serie Antropológica. Ediciones del Sol. Argentina. 1991.
- Acha, Juan: Arte y sociedad latinoamericana. El producto artístico y su estructura. Fondo de Cultura Económica. México. 1985.
- Archivo de Marcos Figueroa.
- ArteBA. Catálogos de la Feria Internacional de Arte Contemporáneo de Buenos Aires en sus diferentes ediciones. arteBA Fundación. www.arteba.org. Argentina
- Amigo, Roberto; Flentge, Gertrude; Reyes Palma, Francisco y otros. TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas 2003. *La red como lugar común. Estrategias de participación y cooperación en proyectos de artistas contemporáneos en Argentina/The network as a common place. Participation and co-operation strategies in contemporary artists' projects in Argentina*. Vol. 3 Buenos Aires (Argentina) 2003
- Basbaum, Ricardo, Beltrame, Carlota; Herrera, María José; Lichtmajer, Juan Pablo, Ternavasio, Aldo y otros. TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas 2002. *Imágenes, relatos y utopías. Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino/Images, Narratives and Utopias Experiences and projects in Argentinean contemporary art*. Vol 2. Buenos Aires (Argentina) 2002

- Becker, Howard S.: *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes Editorial. Argentina, Bernal, 2008.
- Beltrame, Carlota; Gutiérrez, Jorge; Saksonoff, Sergio, Toscano, Pablo Agustín y Villalba, Marcelo (integrantes de La Baulera, *Proyecto Complejo cultural El Abasto*. Presentado el 24/06/03 ante la Municipalidad de San Miguel de Tucumán, constituyendo el expediente N° 863/260).
- Beltrame, Carlota. *Collar de perlas Modos de pensar implícitos en la producción plástica de San Miguel de Tucumán entre los años 1995-2002*. Tesis doctoral no publicada. Tucumán (Argentina) 2005.
- Benedit, Luis; Gumier Maier, Jorge; Pacheco, Marcelo: *Artistas Argentinos de los 90*. Fondo Nacional de las Artes. Argentina.1999.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I*, Taurus, Barcelona, 1973.
- Bourdieu, Pierre. *Las reglas del arte. Estructura del campo literario*. Anagrama. Colección Argumentos. Barcelona. 1995.
- Bourdieu, Pierre: *Campo intelectual y proyecto creador*, en Jean Pouillon, Problemas del estructuralismo, Siglo XXI, México. 1990.
- Bourriaud, Nicolas: *Estética relacional*. Los sentidos / Artes visuales. Adriana Hidalgo editora. 2006.
- Bourriaud, Nicolas: *Postproducción. La cultura como escenario: modos en que el arte reprograma el mundo contemporáneo*. Los sentidos / Artes visuales. Adriana Hidalgo editora. 2007.
- Breyer, Gastón y Romberg, Osvaldo: *Jornadas y experiencias de Artes Visuales*. Departamento de Artes. Universidad Nacional de Tucumán. 1972.
- Estudio Abierto. Catálogos de las diferentes ediciones de Estudio Abierto. Secretaria de Cultura del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Argentina. www.estudioabierto.com.ar
- Farina, Fernando; Echen, Roberto; Rojas, Nancy; Giunta, Andrea y González, Valeria: *Arte argentino contemporáneo*. MACRO. Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario. Rosario. Argentina. 2004.
- Figueroa, Jorge: *Texto y discurso de la generación del 80, Plásticos tucumanos*. Facultad de Artes. Universidad Nacional de Tucumán. 1992.
- Figueroa, Jorge: *En el palimpsesto. La producción artística de la generación del '90 en Tucumán. Texto y discurso*. Ediciones del Rectorado. Universidad Nacional de Tucumán. Argentina. 2005.
- Figueroa, Marcos: *Políticas culturales en Tucumán. Deudas pendientes del Estado con la cultura*. Malhoja, Cuadernos de arte contemporáneo N°1. Ediciones Magna. 2008.
- Figueroa, Marcos: *Conceptos, acciones y contextos en la producción artística de Tucumán desde los años 50*. Malhoja, Cuadernos de arte contemporáneo N° 0. Ediciones Magna. 2005.
- Foster, Hal y otros" *La Postmodernidad*". Capítulo *La Escultura en el Campo Expandido*. Krauss, Rosalind. Madrid. España. D. Kairós. Barcelona. 1985.
- García Canclini, Néstor: *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Editorial Grijalbo. México. 1990.
- García Canclini, Néstor: *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. Editorial Grijalbo. México. 1992.
- Geertz, Clifford: *Conocimiento local*. Ensayo sobre la interpretación de las culturas. Paidós Básica. Barcelona. 1994.
- Giarracca, Norma; Gras, Carla; Bidaseca, Karina; Mariotti, Daniela: *Tucumanos y tucumanas. Zafra, trabajo, migraciones e identidad*. Editorial Colmena. Buenos Aires. Argentina. 2000.
- Grinstein, Eva: *Ping pong y bienalidad (algunos problemas del arte contemporáneo en torno a los gestos invisibles)*. Buenos Aires, julio de 2005.
- Gumier Maier: *El Tao del arte*. Publicado en Diario: Página/12. Buenos Aires. Argentina. 1997.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Editorial Adriana Hidalgo. Buenos Aires. 2006.
- Lebenglik, Fabián: *El Rojas*. Publicado en Diario: Página/12. Buenos Aires. Argentina. 1997

- Martín Barbero, Jesús: Reconfiguraciones de la comunicación entre escuela y sociedad, en *Nuevos temas en la agenda de política educativa*. Siglo XXI editores. Emilio Tenti Fantani (compilador). Argentina. 2008.
- Martín Barbero, Jesús: *De los medios a las mediaciones*. Gustavo Gili. México. 1987.
- Martín Barbero, Jesús: Innovación tecnológica y transformación cultural. En *Telos*, núm. 9, Madrid. 1987.
- Pastor Mellado, Justo: Desgrabación de clases dictada en el contexto del curso de Postgrado Escena local. Gestión cultural e intervención institucional, organizado por la Facultad de Artes de la U.N.T. en 2005.
- Power, Kevin: *El impacto de lo global. La diáspora caribeña como modelo de disrupción*. Primer Foro Latinoamericano de Arte Emergente. Estéticas Latinoamericanas. Mendoza. 2005.
- Power, Kevin: *Sandro Pereira, Una sonrisa irónica en el medio de una milanese*. Homenaje al ságuiche de milanese. Catálogo de Sandro Pereira. Parque 9 de julio. Tucumán. 2000.
- Pucci, Roberto: *Historia de la destrucción de una provincia. Tucumán 1966*. Ediciones del pago chico. Tucumán. 2007.
- Rancière, Jacques *El desacuerdo. Política y filosofía*. Nueva Vision. Buenos Aires. Argentina. 1996.
- Rancière, Jacques *En los bordes de lo político*. Ediciones La Cebra. Buenos Aires, Argentina. 2007.
- Rancière, Jacques *Ūpartage du sensible. Esthétique et politique*. París: La Fabrique-Éditions, 2000.
- Ternavasio, Aldo; Labaké, Andrés y otros. *Inaparente*. Catálogo de "Pertenencias". Fondo nacional de las Artes. Bs. As. (Argentina) 2005.
- Williams, Raymond: *La política de la modernidad. Contra los nuevos conformismos*. Manantial. Buenos Aires, Argentina. 1997.
- Williams, Raymond: *Marxismo y literatura*. Península / Biblos. Barcelona. España. Segunda edición. 2000.

2

Lo actual



El pop que se piensa a sí mismo

por Jorge Figueroa

A lo largo de la historia, los interrogantes sobre la naturaleza del arte han sido numerosos como así también las respuestas que cada época ha ofrecido. Veamos pues algunos términos frecuentemente utilizados, tanto sustantivos a modo de sinónimos de la palabra “arte”, como adjetivos que caracterizan dicho concepto: mimesis, reproducción, representación, creación o invención, figuran entre las más usuales/habituales. Los ideales de belleza —subjetiva y objetiva— han sido también una constante al momento de atribuirle un contenido a la producción artística, sobre todo a partir del Renacimiento, cuando el neoplatonismo emparenta la búsqueda de la belleza con la de la verdad y la del bien.

En el diccionario, la definición de arte dice: “del latín, *ars, artis*. Conjunto de procedimientos para realizar obras que pueden ser juzgadas estéticamente”.¹ A fines del siglo XIX y muy particularmente en el siglo XX las vanguardias modernas propusieron otro/s modo/s de comprensión del arte. Los artistas adoptaron los nuevos conocimientos sobre el color (la teoría de Chevreul, por ejemplo) y así, los impresionistas y puntillistas pudieron construir con sus trazos y pinceladas, puntos y comas, una realidad-otra, alejada de cualquier mera reproducción; es el momento en el que el realismo deviene conservador y bate su retirada. Cézanne, en particular, partirá de los objetos geométricos para crear sus formas y trasladarlas al mundo de la naturaleza humana. Y en ese largo camino, la belleza no pasó a ser sino una de las categorías estéticas, al igual que la fealdad, con la que trabajaron los artistas. Expresionistas y cubistas, dadaístas y futuristas, constructivistas y surrealistas, abstractos y concretos, entre tantos otros, deformaron y transfiguraron el cuerpo humano hasta hacerlo desaparecer del arte, rompiendo las leyes de la perspectiva y revolucionando sus modos de representación.

¹ Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo I. Editorial “Aristides Quillet”. Buenos Aires (Argentina). 1970.

En cada uno de estos procesos, los debates sobre los objetivos del arte no dejaron de estar presentes: la tentación de imputarle la tarea de transformar la sociedad fue aceptada por la mayoría; recuérdese, además de las escuelas ya nombradas, la de la Bauhaus, uno de los proyectos más ambiciosos por tender relaciones entre arte, artesanías y diseño con la confesada meta de acercar aquél a la vida. De esta manera, la misión social asignada al arte caracterizará a las vanguardias modernas hasta avanzada la mitad del siglo XX.

En este contexto, aunque desde una posición distinta, no puede olvidarse el influyente pensamiento de Heidegger cuando destacaba al arte como la puesta en obra de la verdad;² más cercano a nuestros tiempos, en términos similares, Hans-Georg Gadamer ha dicho que el arte es “una transformación hacia la verdad”.³ En otro plano, tampoco puede obviarse la posición de Schopenhauer, quien sostenía que el arte era una forma de conocimiento, puesto que daba acceso intuitivo y directo a las verdades metafísicas. En concordancia, el pintor Piet Mondrian afirmaba que el arte abstracto revela el verdadero contenido de la realidad, “las leyes ocultas de la naturaleza”.⁴

En este rápido y recortado recorrido se podrá apreciar de qué modo filósofos y artistas han coincidido en otorgar al arte una trascendencia singular relacionada nada menos que con la verdad y con la búsqueda de la esencia del ser humano y de la naturaleza. Antes, mucho antes, Kant, en su *Crítica del gusto*,⁵ escribe sobre la “pura satisfacción desinteresada”. Kant habla precisamente de lo lúdico en el arte, del libre juego de la imaginación, del conocimiento y entendimiento; luego, será Schiller quien vincule directamente al arte con lo lúdico. Regresando a Gadamer, en su libro *La actualidad en lo bello*⁶ el filósofo destaca que el arte se fundamenta en la necesidad de juego, de símbolo y de fiesta: señala que es juego y fiesta porque en ellas hay una participación activa del espectador.

Al mismo tiempo hay otros temas que, igualmente, se imponen en la agenda: ¿qué debería provocar un objeto para que éste sea considerado “obra de arte”?; en otras palabras: ¿en qué consiste la experiencia estética? Me refiero, claro está, a lo que hay más allá del conjunto de procedimientos y técnicas, más allá del discurso y del saber incorporados en la obra. Desde Hans Jauss se responde que, para vivir la experiencia estética es necesario tanto disfrutarla como comprenderla.⁷ Así, el filósofo de la Escuela de Constanza (Alemania) incluye en sus consideraciones las antiguas categorías de los griegos como la *poiesis*, *aisthesis*

² Heidegger, Martin. El origen de la obra de arte. Editorial Alianza. Madrid (España), 1996.

³ Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Editorial Paidós. Barcelona (España), 1991.

⁴ Mondrian, Piet, *Arte plástico y arte plástico puro*. Editorial. Lerú S.R.L. Buenos Aires (Argentina), 1961.

⁵ Kant, Immanuel. *Crítica del gusto*. Editorial Espasa Calpe S. A. Madrid (España), 1977.

⁶ Gadamer, Hans Georg. Op cit.

⁷ Jauss, Hans, *Experiencia estética y la hermenéutica literaria*. Editorial Taurus. Madrid (España), 1992.

y *katharsis*, términos donde la palabra “placer” está presente, como denominador común. Por otra parte, desde Brecht⁸ en adelante, se consideró que el teatro, por ejemplo, debía entretener y en sus reflexiones al respecto, el mismo Borges⁹ sostenía que el arte debía entretener y conmover y no faltaron quienes añadieran la necesidad de agradar.

Sin embargo, después del Estructuralismo, que pretendió encerrar al arte en las coordenadas del significante y significado y en su imprescindible decodificación, las teorías postestructuralistas plantearán, un camino distinto orientado a la interpretación y no a la regimentación del lenguaje, a través de la noción de “texto artístico”, que implica la apertura de su significación y no el cierre de su significado; apoyándose a su vez en el concepto de “significancia”. Así parece indiscutible que el Postestructuralismo marcara una cisura durante la década del ‘60 en el siglo XX, cisura que influye notablemente en las producciones del arte a través de ideas que serán asumidas de una u otra forma por las diferentes manifestaciones artísticas. El texto como un mosaico de citas, en tanto absorción y transformación de otro texto, según explica Julia Kristeva con la categoría “intertextualidad”;¹⁰ el texto que dice y hace decir; el lenguaje, en definitiva, entendido más que como una expresión reproductiva, como expresión productora de sentidos, de “significancias”. A su vez, el pensamiento débil, acuñado por Gianni Vattimo¹¹ y Umberto Eco¹² entre otros autores, relativiza las nociones fuertes como por ejemplo la trascendencia del arte o, en términos más generales, las nociones de causa-efecto en la línea deconstructiva de Nietzsche. Es que desde los años 60 en adelante, la sucesión de tendencias había impuesto nuevas problematizaciones a la producción artística a tono con la conceptualización duchampiana. Baste pensar en la exaltación de su condición efímera, en su proclamada desmaterialización y en la valoración del proceso por sobre el producto final. En efecto, estas preocupaciones se orientaron decisivamente a desacralizar al arte, a impugnar el *aura* de la obra, un problema que en los años 30 había sido advertido por Walter Benjamin.¹³ En otras palabras, serán muy distintas las ideas que vendrán a ocuparse de las artes, muy lejanas y opuestas a las que la historia había legitimado hasta ese momento.

⁸ Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética. Semiología*. Pag. 58. Brechtiano. Editorial Paidós. Comunicación. Bs. As.-Barcelona-México. 2005.

⁹ Borges, Jorge. *Arte poética. Seis conferencias*. Editorial Crítica . Barcelona (España), 2001.

¹⁰ Kristeva, Julia. *Semiótica*. Editorial Fundamentos. Madrid. (España) 1981.

¹¹ Vattimo, Gianni, *El pensamiento débil*. Cátedra S. A., Ediciones. Madrid (España), 1995.

¹² Eco, Umberto . *El pensamiento débil*. S.A. Ediciones Madrid (España), 1995.

¹³ Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Editorial Taurus. Pensamiento. Bs. As. (Argentina), 1986.

El Pop en escena

Ciertamente no es la única tendencia que lo hace, pero el Arte Pop provoca una ruptura en muchas de estas consideraciones y desde ya debe entenderse dentro de un fenómeno mucho más abarcador: el de la llamada “cultura pop”, con expresiones en la música, en la literatura, el diseño, la indumentaria etcétera.

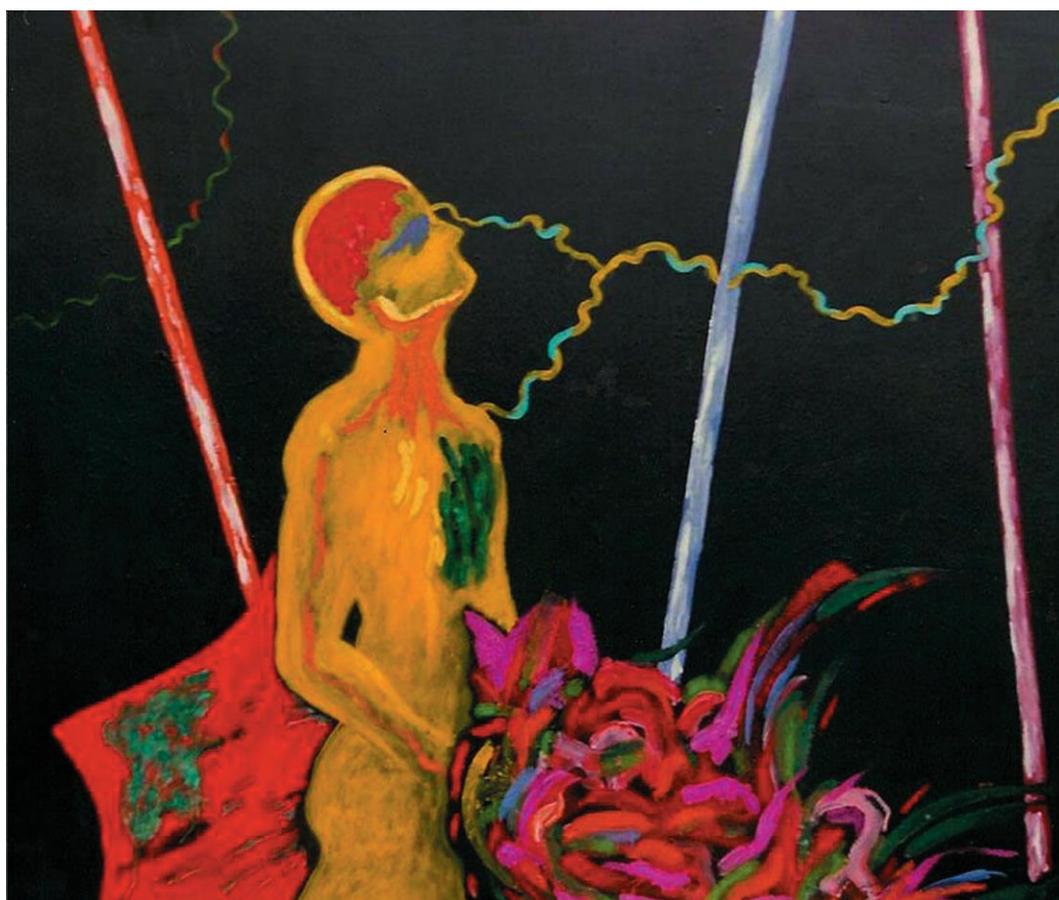
Un nuevo tipo de realismo, surgido a fines de los años 50 y principios de los ‘60 del siglo pasado. Más que representación, presentación. Se sabe, el *assemblage* y la ambientación fueron sus antecedentes más inmediatos, donde el artista no crea una obra-objeto sino antes bien, establece nexos entre diferentes piezas, uniéndolas o enfrentándolas. De este modo, integra el medio ambiente presentando su desacuerdo, por caso, con esa misma realidad. Así, el arte se desacraliza, en una operación que no debe subestimarse porque se plantea como una re-vuelta en el contexto de su historia.

Robert Rauschenberg pintó en la década de los años 50 una serie de cuadros completamente blancos en los que la única imagen era la propia sombra del espectador ya que sostenía que lo importante era el proceso de pintar, no así el cuadro terminado. En este autor hallamos, tal vez, el primer rastro: interesa más el modo de producción que el producto terminado. Los chocolates o hamburguesas de Claes Oldenburg, las historietas de Roy Lichtenstein, los desnudos de Tom Wesselman y las botellas de Coca Cola de Andy Warhol, por nombrar algunos pocos ejemplos, tienen una raíz común aunque difieran técnicamente.

Se ha pretendido que los artistas del Pop anestesian nuestra reacción frente a lo que la sociedad nos brinda diariamente, suponiendo que el mensaje decía: “Ahí están. Bueno, que sigan estando”. Sin embargo, mi conclusión es distinta pues mostrar lo trivial, lo cotidiano, lo que aparenta no tener importancia, es provocar una reflexión sobre ello, llamar la atención sobre una realidad que aparece como banal (muchos parecen olvidar por ejemplo, la serie “Desorden racial” de Warhol de 1964 con la que el artista plantea un verdadero documento de denuncia sobre la represión racial en Estados Unidos).

Afirmar que el Pop sólo representa o expresa a la sociedad de consumo es, cuando menos, un simplismo. Adoptando el *comic*, el diseño y la moda, las imágenes publicitarias dramatizan su contenido pues el típico paisaje de la ciudad norteamericana no puede plantearse desde un punto de vista neutral. Bien advierte Arnold Hauser¹⁴ que la técnica del *Pop Art* hace perder la idea de lo individual y único que tiene la obra artística tradicional; así, su producción es comercial al usar y asimilar las características publicitarias. Otro rasgo importante de este arte es la manera de reflejar y reforzar los cambios de pensamiento, mirando con frecuencia hacia lo *underground*, reparando en todo aquello que hasta entonces no había sido interesante para los artistas y produciendo de esta manera una revalorización de lo trivial a muchos niveles. Lo *kitsch* y las imágenes de

¹⁴ Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Vol III. Ed. Guadarrama. Madrid, [España] 1963.



Gerardo Medina: *Indefensos espacios para vivir*.
Acrílico sobre tela, 1,20 x 1,40 m, 1984.

la industria de artículos de consumo masivo, conformaron una nueva iconografía a base de latas de Pepsi y de Coca-Cola, botellas de cerveza, dólares arrugados, tenedores, banderas americanas, etcétera. Los artistas ponían sus ojos en el diseño industrial, en los elementos seductores a través de los cuales se manipulan las masas. Tales elementos producen una impresión de rechazo en las obras porque aparecen en un contexto inusual, porque exhiben las cosas como son y siempre en una pose provocadora, que rompe tabúes, mostrando las nuevas ideas de emancipación de la mujer y liberación de la sexualidad y expresando además, la emergencia de una cultura juvenil que caracterizará la época. En ese contexto, será paradigmática la afirmación de Richard Hamilton a fines de los años 50, con respecto a su deseo de que el arte fuera “efímero, popular, barato, producido en serie, joven e ingenioso”. En una carta fechada en enero de 1957 a sus compañeros del Grupo Independiente de Londres agrega: “joven, ingenioso, evasivo, atrayente, transitorio, producido en masa y un gran negocio”.¹⁵ El texto, escrito hace más de 50 años, parece retratar gran parte de la actualidad artística.

En Argentina, como sabemos, el Pop tuvo una manifestación casi simultánea en obras como las de Marta Minujín y Emilio Renart, versiones celebratorias de la cultura juvenil que contrastaban con otras, conceptualistas, políticas y contestatarias que también alentó y albergó el recordado Instituto “Di Tella” durante los años 60. En España, por el contrario, a través del “Equipo Crónica”,¹⁶ el Arte Pop tuvo un carácter político abierto al igual que en otros países de Latinoamérica.¹⁷

Del Neo Pop

Desde los años 60 y 70 a los 90, el Pop deviene “Neo Pop”, arte urbano si los hay, denominado también por algunos autores como “Pop posmoderno”. El Neo Pop plantea una visita de aquella tendencia, pero en un tiempo distinto, en el que el contexto se ha modificado. En efecto, desde los años 80 hasta nuestros días, nada ni nadie puede considerarse ingenuo ya que en cada uno de nosotros, lo sepamos o no, lo queramos o no, operan distintas clases de saberes (Umberto Eco dirá con ironía, que se retorna al pasado). Un dato para registrar: si el Pop de los ‘60 reproduce, copia, imita y se apropia de los objetos de la cotidianidad, el Neo Pop de las décadas siguientes incorporará, irónicamente, por cierto, al *kitsch*, pero a través de una mirada conceptual. Así, mientras que el Pop pone su mirada en elementos contrarios a la “alta cultura” y al “gran arte”, la distinción entre “baja” y “alta cultura” no será una preocupación para los artistas cultores del Neo Pop; es más, la mayoría de sus obras pretenderá ser auténticamente popular, aunque en los hechos exija un atento y experimentado espectador. Por esta razón muchos autores señalarán con frecuencia que este movimiento opera con una iconografía de mayor complejidad que aquél. Parafraseando a Zunzunegui, “el Neo-Pop no es tanto una imagen que se ve —como lo era el Pop— sino una que se piensa”.¹⁸ Esta puntualización, sostengo, es fundamental para comprender el presente del Pop ya que, a tenor de los tiempos, el carácter irónico y su tendencia a la parodia se planteará con mayor acentuación (obsérvese líneas abajo, de qué modo la ironía y la parodia se integrarán a lo lúdico y al juego, es decir, a las exigencias que reclamaba el mismo Richard Hamilton). Recuerdo

¹⁵ http://enciclopedia.us.es/index.php/Richard_Hamilton y http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hamilton_richard.htm

¹⁶ “Equipo Crónica” es el nombre del colectivo artístico formado en 1965 por los pintores valencianos Manolo Valdés y Rafael Solbes y disuelto en 1981 con la muerte de este último. Su obra conjunta es una de las más importantes del arte español de la segunda mitad del siglo XX. Aunque por cronología y aspecto visual se suele incluir a “los Crónica” en la escuela de Arte Pop, lo cierto es que su ideología política fue mucho más determinante que su relación con el Pop estadounidense, al que a menudo usaban como mero proveedor de imágenes. Valdés y Solbes tomaron los aspectos formales del Pop como instrumentos que, mezclados con otros recursos, dieron lugar a una obra ecléctica, pero de clara intención política.

¹⁷ Brasil y Argentina (algunas experiencias en Instituto Di Tella), por ejemplo.

¹⁸ Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra S. A. Barcelona (España), 1989.

aquí que Simón Marchán Fiz¹⁹ explicaba que la parodia es una figura que retiene la forma o el carácter estilístico de la obra primaria pero la vincula con un contenido o un contexto ajeno. No obstante, tampoco debe soslayarse la parodia como una estrategia reconstructiva en los términos estudiados por Mari Carmen Ramírez y Marcelo Pacheco.²⁰ Por lo demás, el Neo Pop comparte con otras corrientes la mezcla de elementos provenientes de producciones estéticas diversas (del mundo del *comic*, de los dibujos animados, de la publicidad, de la moda y del diseño), la combinación heterogénea de materiales y técnicas (telas, superficies metálicas, pintura acrílica, óleo, esmaltes), composiciones abigarradas y colores intensos, llamativos y fluorescentes.

Sea como fuere, la operación artística principal del Pop y del Neo Pop será la apropiación. En efecto, los medios masivos de comunicación, los *mass media*, serán el referente-soporte-conceptual por excelencia de estas expresiones. Warhol ya nos había advertido acerca de esa realidad, pero en sus tiempos, la máquina de escribir no había sido abandonada aún.

En Argentina de los años 90, el crítico de arte Rodrigo Alonso advierte, refiriéndose a los artistas que animaban la prolífica vida del Centro Cultural “Ricardo Rojas”, conducido por Jorge Gumier Maier, que

aunque la referencia histórica concreta no exista, los temas, las relaciones con el mundo del consumo, los materiales, las estrategias apropiacionistas, los recursos formales y una particular visión sobre el universo de la cultura popular, ubican a estos artistas en la línea de las reflexiones inauguradas por el Arte Pop. En algunos casos esa génesis no se oculta: la serie fotográfica más importante que desarrolla Marcos López en este período lleva por título “Pop Latino”. Un atributo común de esta generación de artistas es la insistencia sobre la factura artesanal de las obras y el carácter personal de las referencias a la cultura popular. Las piezas están atravesadas tanto por la mano de los artistas como por sus preferencias, deseos y recuerdos. Hay un alto grado de subjetividad en cada una de sus pinturas y objetos.²¹

Con nombres propios

En Tucumán pueden destacarse diferentes períodos del Arte Pop, pero es necesario alertar que su aparición fue tardía y no tuvo una relación directa con las experiencias del Instituto “Di Tella” de Buenos Aires. Antes bien, los artistas tucumanos de los años 60 y 70 estuvieron profundamente influenciados por la

¹⁹ Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Editorial Akal. Madrid (España), 1986.

²⁰ Ramírez, Mari Carmen y Pacheco, Marcelo. *La parodia y los juegos de la verdad* (texto del catálogo de la muestra “Cantos paralelos”. Editorial Jack Blanton, Universidad de Texas, Austin (EE.UU.), 1999.

²¹ Alonso, Rodrigo, *Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino. Inoxidable Neo Pop* (catálogo) Santiago de Chile (Chile), 2006.



Rodolfo Bulacio (Rodo): *One Rodo*.
Óleo sobre tela, 0,60 x 1,50 m, 1996.

Nueva Figuración,²² con un fuerte contenido político y consideraron al Pop como una moda pasatista, descomprometida y alejada de la realidad social. Los paisajistas y los neo figurativos de este tiempo se jactaban, incluso, de su aislamiento.

Un precursor de mediados de los años 80 fue sin duda Gerardo Medina. Su proclamada admiración por Warhol, no obstante, se observa más en sus dibujos que en su producción pictórica, como por ejemplo su serie de *comics*.²³ Con todo, Medina es uno de los protagonistas del llamado “parricidio

²² Ver “Metáforas perdidas” de Carlota Beltrame en la presente edición.

²³ Serie relativamente desconocida, aunque algunos de sus dibujos fueron publicados en la revista “Basta” y se exhibieron en una exposición de los años 90.

artístico” al tomar distancia de la dominante Nueva Figuración y de los “maestros”, planteando entre otros mecanismos, la ruptura de la tridimensionalidad en el plano de representación, eliminando la perspectiva y consecuentemente acentuando las dos dimensiones. En efecto, en la obra de Medina habrá un deliberado propósito de eliminar todo espejismo en la producción artística.

Algunos años más tarde, la posición de este artista será adoptada de un modo consecuente e indiscutible por Rodolfo Bulacio^{23bis} (más conocido como “Rodo”), a quien considero como el principal referente artístico de la década de los ‘90 en Tucumán. Consecuentemente, en su abundante producción podemos apreciar la influencia del Arte Pop y del Neo Pop y no sería aventurado asegurar que el primer trabajo pop de esta etapa, será la pintura *One Rodo* (1995), también denominada “Rodólar”. En este óleo, un billete de moneda argentina lleva el nombre del dólar estadounidense; el retrato que porta no es el de Belgrano ni el de San Martín, sino el del propio artista, adornado con margaritas. Simultáneamente, Bulacio llevará a cabo, una serie sobre las instituciones como la de los símbolos patrios, la del matrimonio o la de la familia (la suya misma); además, en sus xilografías y aguafuertes presentará a estrellas del espectáculo, como Marilyn Monroe, Michael Jackson, Mirtha Legrand, Nacha Guevara, Moria Casán o Susana Giménez. Su sentido de lo pop sin embargo, devendrá melodramático y decididamente *kitsch* con la incorporación de la iconografía propia de Pedro Almodóvar, de cuya obra disfrutaba particularmente. Todas sus últimas piezas sueñan a bolero, “el objeto *kitsch*”, asegura Abraham Moles, “cumple una función de decoración y ornamentación sobreañadida, suplementaria; el *kitsch* es divertido; hay en él una idea de profusión”,²⁴ añade finalmente. Está claro, pues, el principal recurso que utiliza este artista: la apropiación de imágenes de los medios de comunicación como la televisión y el cine, a través de los cuales todo deviene objeto de consumo masivo. Es necesario destacar sin embargo, al lado de tales “banalidades”, su mirada irónica y crítica sobre las instituciones sociales, entre las que no sólo estaban las de la familia o la de la patria por ejemplo, sino también la de la moda. En efecto, Rodo Bulacio pudo establecer relaciones con el mundo de la indumentaria a través de numerosas *performances*, muchas de las cuales se realizaron en el contexto de las presentaciones del grupo “Tenor Grasso”, del que fuera uno de sus miembros fundadores. Allí no sólo se exhibía como *performer* sobre la pasarela, sino a través de los diseños de las prendas que lucían tanto él como otros artistas. En la *performance* más recordada, su “Casamiento con el arte” dentro de la cual incorporó una exhibición de objetos llamada “Mu-

^{23bis} Rodolfo Bulacio fue a su vez cofundador del Grupo Tenor Grasso, también conformado por Jorge Lobato Coronel, Claudia Martínez, Rolo Juárez, Marcos Figueroa, Geli González, Jorge Gutiérrez y Sergio Gatica. Este colectivo se dedicó a la performance espectáculo, trabajando con el concepto de exhibición de indumentaria sobre la pasarela. Esporádicamente participaron Gerardo Medina, Pamela Málaga, Daniel Armella, Mabel González o Claudia Arias.

²⁴ Moles, Abraham, *El Kitsch: el arte de la felicidad*. Ed. Paidós Comunicación. Barcelona. [España]. 1992.

cha karakatanga en la coctelera”, construyó una verdadera puesta en escena de lo *kitsch*. A esto debemos añadir que, como artista de los ‘90, Rodo Bulacio recuperó el gusto por la “manualidad”, aquella factura artesanal doméstica mencionada por Rodrigo Alonso, y que, en el mundo del arte, los artistas pop habían sido los primeros en rescatar de su desprestigio. Por eso creo que en el señalamiento de la intertextualidad de su producción no podremos ignorar la cita *gay*. Como se verá más adelante, con la producción de Rodolfo Bulacio²⁵ quedará delineado el Neo Pop de nuestros días: fundamentalmente la ingerencia de lo *kitsch*, lo ornamental y lo decorativo, según los términos de Moles, desenfadado, alternativo —se verá— y finalmente “divertido”.

Compañero de Bulacio en el dúo de *performers* “Flora y Fauna”, Rolando Juárez (conocido como “Rolo”) planteará otra línea de trabajo dentro del Pop, al acentuar el carácter artesanal de la factura en sus series “Meteoritos” y “Bordados”, incursionando así en una dimensión marcadamente ornamental. Trabaja espolvoreando superficies con *givre* y bordando canutillos, lentejuelas y piedras de *bijouterie* sobre terciopelo. “Me propuse bordar motivado por la idea de recuperar una técnica no académica considerada, al menos en nuestro país, exclusiva del mundo de la mujer y propia del carnaval” comenta el artista. En su serie “Meteoritos” (1998) realiza estructuras utilizando alambres que luego reviste con capas de silicona, pintándolas y decorándolas con lentejuelas y piedras preciosas de imitación. Los “meteoritos” se exhiben suspendidos en la sala como si estuvieran flotando, solos o formando grupos, y algunos de ellos poseen iluminación y movimiento propio. Posteriormente, Juárez realizó una kermés (2001), “como una acción desde donde mirar o repensar la *performance*; buscando resignificar un hecho común como el juego popular en las kermeses de barrio, de una manera divertida, desde donde interactuar con los jugadores-espectadores”, nos dice. El juego de la kermés se llevó a cabo primero en el ámbito propio de la feria de San Roque, en donde anualmente se lleva a cabo ese ritual popular-religioso, que se realiza al lado de la iglesia homónima, en la ciudad de San Miguel de Tucumán. Posteriormente Rolo Juárez trasladó su obra a una plaza de Barrio Norte (2002), y en esta versión los premios eran pinturas, dibujos, objetos y grabados de diferentes artistas cuya colaboración había solicitado. Con Rolo Juárez, el Arte Pop funde sus raíces en la noción de juego. De esta manera decimos que en sus trabajos hay manualidad, ornamentación y juego.

Desde sus primeras pinturas observamos que Rosalba Mirabella comparte aquellas características pues, como en los artistas anteriormente mencionados, también en este caso es posible observar el gusto por la manualidad, lo ornamental en la profusión de líneas curvas y el neo decorativismo; en algunos casos el color está resuelto con tonos saturados y planos, mientras que en otros permanece relativizado y hasta difuso. Pero lo que se destaca a lo largo de su producción es la presencia de un personaje que bien podría haber sido extraído de una

²⁵ Rodolfo Bulacio falleció asesinado en 1997 y desde entonces se le han rendido numerosos homenajes en la comunidad artística tucumana.



Jorge Lobato Coronel y Jorge Gutiérrez para Tenor Grasso: *Sirenas*.
Performance-espectáculo (detalle), 1997.

historieta, y que protagoniza diferentes relatos planteados en distintos formatos (dibujos, libros de artista, videos y fotografías). De esta manera el *comic* se constituye en una de las vías más importantes de desarrollo para sus obras: en una plaza o en un parque de diversiones; sola —rodeada de lágrimas— o directamente contando sus días, a modo de un diario íntimo dibujado sobre papel o sobre la pared, o en sus últimos videos.

En los últimos años de la década del '90, otros artistas como Natalia Lipovetzky y Ana Gutiérrez también plantearon obras emparentadas con el Arte Pop. Los sensuales objetos blandos realizados por Mariana Ferrari tampoco pueden obviarse, ni las pequeñas piezas modeladas en goma de mascar de Virginia Vitar o las instalaciones con muñecos a la manera de viñetas de *comics* para armar, de Martín Guiot. Gran parte de los integrantes del grupo “El Ingenio”²⁶ (2000-2004) apostó por este tipo de producción.

La revista “Ridícula” (2003-2005) de Natalia Lipovetzky, puede considerarse como un firme eslabón en la actitud sobre concepto pop de los artistas de nuestros días, pertenecientes a una generación menor en quienes se insinúa lo que en la actualidad se denomina “arte *trash*”.

Otro de los referentes más relevantes del arte de los años 90 en Tucumán, será Sandro Pereira. Con su “Homenaje al sánduche de milanesa” fagocita el en concepto pop, tanto como sus autorretratos que se visten de Elvis Presley, Superman o personajes de Disney. Sin embargo, la obra de Pereira, es necesario aclarar, carga con una ironía y un mensaje que lo distancia de cualquier idea de entretenimiento, diversión o juego. Imágenes pop, sí, pero con un contenido neo conceptual; obra política, ciertamente.

Emergente

El único modo de proponer una denominación es aceptando la fatalidad de su insuficiencia; si urge abandonar palabras como “contemporáneo”,²⁷ la conceptualización de lo emergente debe, necesariamente, entenderse como una estrategia y como un verdadero *work in progress*.

Partiendo de la definición del Diccionario de la Lengua de la Real Academia Española, la producción artística emergente bien puede entenderse como un accidente, en tanto suceso que altera el orden regular de las cosas, en tanto “in-

²⁶ “El Ingenio” fue una iniciativa integrada por jóvenes artistas tucumanos y un espacio de producción y apoyo, con espíritu cooperativo. Creado por Pablo Guiot y Sandro Pereira, también estuvo integrado por Geli González, Rolo Juárez, Cecilia Córdoba, Ana Lía Canal Feijóo, Ana Gutiérrez, Pablo Córdoba, Luis Carrizo, Natalia Lipovetzky, Fabián Ramos, Mariana Ferrari entre otros.

²⁷ Término al que considero bastardeado debido a la moda impuesta por el mercado del arte y porque registra simultáneamente tiempos y producciones diferentes.

disposición” o “enfermedad” que sobreviene repentinamente y en tanto “síntoma” de algo grave. El diccionario, en una segunda acepción, define emergencia como “brote”. Así, por su propia naturaleza, lo emergente deberá pensarse como un principio que no necesariamente debe completarse o desarrollarse; un principio y, por lo tanto, un proceso inestable, volátil, siempre sujeto a cambios. ¿Arte “indispuesto”? ¿Arte “accidental”? ¿Arte “enfermo”? ¿“Síntoma”? ¿“Brote”?

Si en el arte contemporáneo la intertextualidad es la posibilidad de su propia existencia, en la emergencia hay dos operaciones que están registradas en la escritura: el saqueo y la apropiación. La apropiación toma lo ajeno con libertad, con determinada irresponsabilidad, debe decirse. El saqueo por su parte es un apoderamiento violento que no respeta orden, sin fijar prioridades, ni preferencias. Y es por estas marcas que, precisamente, la producción artística emergente no tiene “salida de emergencia”, de alguna manera está condenada a repetirse, a recurrir a diferentes fórmulas y formatos, a ser distinta, pero, al mismo tiempo, está condenada a ser la misma; a debatirse en la *différance*, como diferente y diferido.

En frentes diversos

“El Neo Pop no es tanto ya una imagen que se ve —como era el Pop— sino una que se piensa”,²⁸ re-escribo, parafraseando al pensador Santos Zunzunegui. Es que en el intertexto Pop habitan otros textos, saberes y conocimientos que se presentan en otros contextos y, como la ingenuidad ya no tiene posibilidad de ser, la reflexión se abre paso, tomando la palabra, aún en propuestas aparentemente irrelevantes o ligeras. ¿Es que podría esperarse otra escena, en la que toda producción se caracterice por la contaminación, la hibridación de los lenguajes y la desaparición de toda pureza? El Neo Pop, si se me permite, está atacado por el Neo Conceptualismo pues éste lo atraviesa, lo penetra, buscándolo aquí y allá en sus herramientas y en sus procedimientos; impidiéndole así desprenderse y liberarse del propio lenguaje, no le admite ser, únicamente, divertido, genial.

Se ha señalado líneas arriba, que la escena pop en Tucumán es emergente: irrumpe con características propias y desde hace alrededor de tres años puede observárselo en distintas expresiones de 2005 y 2006. Escuchando y creando música e interviniendo en las artes escénicas, sus artistas se multiplican y se confunden con lo “*indie*-alternativo” (paradójico, tal vez, esto de “linkear” lo alternativo con lo popular). Pero además, la escena pop irrumpe generando circuitos de visibilidad distintos y proponiendo otros espacios de circulación como exposiciones en domicilios privados y exhibiciones en *blogs* y *fotologs*. Debo adelantar que no hay problemática de nuestra época en la que no esté presente esta escena,

²⁸ Op. cit.



Rolando Juárez (Rolo): *Autorretrato espacial*.
Collage sobre terciopelo, 0,40 x 0,60 m, 2000.
Colección Casal. Fotografía de Andrés Figueroa.

con diversos grados y modos en sus manifestaciones. Asimismo debo anticipar que, lo que generalmente domina en sus trabajos será el tono festivo, lúdico y técnicamente artesanal; aunque tampoco puede ocultarse la dimensión política de algunas propuestas o el refinamiento técnico de otras. Del mismo modo constituye un hito la participación de artistas de otras generaciones como las de Rosalba Mirabella, Rolo Juárez, Javier Juárez o Sebastián Rosso.

Veamos pues algunos caracteres de este último fenómeno:

a) Como se ha escrito líneas arriba, los artistas visuales también son teatristas y músicos. En efecto, participan activamente en grupos teatrales, en bandas y en equipos de producción cinematográfica y de videos. Miembros de “Brillovox”,²⁹ “Monoambiente”³⁰, “Michael Stuart”,³¹ “Gente no convencida”³² y “Pan

²⁹ En un comienzo fue una obra de teatro, pero en concordancia con la idea fundacional, el trabajo fue mutando con los años, atravesando diferentes formatos hasta llegar a la *performance* audiovisual. Participaron en ella: Bruno Masino, Belén Romero Gunset, Maximiliano Farber, Alvaro Solís y Antonio Nicolau. Hoy es una productora.

³⁰ Grupo de músicos integrado por Maximiliano Farber, Juan Cruz Palacio, Bruno Masino y Federicio Orio.

³¹ Integrado por Agustín González Goytía y Sebastián Man.

³² Grupo de teatro integrado por Ezequiel Radusky, Agustín “Boby” Toscano, Alina Wainzinger, Soledad Alastuey, Cynthia Avellaneda, Esteban Zelarayán y Daniel Elías, entre otros.

Duro”³³ son estudiantes y productores de artes, admiradores tanto de Juan Diosque, como de Daniel Melero y de Federico Klemm. Tampoco se privan de escuchar al grupo “Miranda” ni de disfrutar del electro pop. Por ejemplo, en la obra de teatro “La familia punk”, penúltima puesta del grupo “Gente no convencida”, se escuchaban temas de “Los Chicles”, banda de culto de Tucumán cuyo líder es el novel director de cortos cinematográficos, Patricio García. En un video de Agustín Toscano, todos escucharon “Tardes de té”, himno pop local, cuya banda sonora es la del mencionado Juan Diosque.

b) Existe una marcada tendencia a funcionar como colectivos: “Los pasteles rojos”,³⁴ “Menos nosotras dos”,³⁵ “Como un avión estrellado”,³⁶ “((atm))”³⁷ y “Pan Duro”³⁸ entre otros. Es necesario aclarar sin embargo que estos grupos, a diferencia de las iniciativas de gestión independiente como “La Baulera. Centro de arte contemporáneo”³⁹ o “La Punta. Espacio de arte contemporáneo”,⁴⁰ se plantean menos como emprendimientos de gestión, que en relación a un pensamiento estético común (la precisión no es menor). Igualmente, debe apuntarse que estos colectivos no anulan las abundantes propuestas individuales, y que sus integrantes, como expliqué anteriormente, no sólo provienen de las artes visuales sino del teatro, como es el caso de “Gente no convencida”, o de la música, como es el ejemplo de “Brillovox”.

c) Hay una conciencia generalizada sobre la condición efímera y oscilante de la producción. Los compromisos no son firmes ni existen contratos de fidelidad, o lealtad⁴¹ y, creo, es desde esta perspectiva que debe comprenderse el predominio de las *performances* y de las acciones.

d) Estética *trash*: lo lúdico, la actitud relajada y la diversión son el estado de ánimo predominante. La ironía radica en que esta estética oscila entre una nueva

³³ Dúo multidisciplinario que trabaja con poesía, música y *performance*, integrado por Soledad Alastuey y Belén Romero Gunset.

³⁴ Integrado por Alejandra Mizrahi, Esteban Zelarayán, Soledad Aluastey, Mariana Rotundo, Agustín “Boby” Toscano, Alejandro Fanlo, Ezequiel Radusky, Lucrecia Lioni, Lucía Gasconi y Daniel Elías.

³⁵ Grupo de artistas plásticas creado en 2005 e integrado por Belén Aguirre, Juliana Estrada, Lucía Gasconi, Mariana Rotundo, Pamela Desjardins, y Lorena Kaethner.

³⁶ Colectivo de artistas plásticos integrado por Daniel Elías y Lucía Gasconi.

³⁷ Colectivo de artistas plásticos integrado por Marcos Bauzá y Rolo Juárez.

³⁸ Dúo multidisciplinario, integrado por Soledad Alastuey y Belén Romero Gunset que trabaja con la poesía y música y la *performance*.

³⁹ Iniciativa independiente de gestión y producción de teatristas y artistas plásticos creado por Jorge Gutiérrez y entre cuyos miembros se cuentan Susana “Tuly” López, Hernando Migueles, Sergio Saksonoff, Damián Miroli, y José Luis Balteiro. También pertenecieron Ezequiel Radusky, Agustín “Boby” Toscano, Esteban Zelarayán, Natalia Lipovetzky, Fabiola Vilte, Maximiliano Vera, Cecilia Casanova y Carlota Beltrame.

⁴⁰ Iniciativa independiente de gestión y producción, creado por los artistas Pablo Guiot, Pablo Córdoba y Luis Carrizo. Además cuenta con la asistencia de Ana Gutiérrez, Sonia Ruiz, y Alfredo Frías, así como ha contado con la de Marcos Bauzá.

⁴¹ Al momento de escribirse estas líneas, algunos de los grupos mencionados ya han desaparecido.

elegancia y la sofisticación, la suciedad y el desaliño, aunque si de algo no hay duda, es de que se trata de una estética exhibicionista. En ella existe un deliberado desinterés por la prolijidad técnica y una preocupación principal por saber cómo funcionará la obra, antes que por reflexionar sobre los mecanismos internos de la misma (no vaya a demandarse sofisticación o delicadeza). Se trata pues, de una actitud provocativa.

e) Internet cohesiona a un grupo tan heterogéneo de artistas. MySpace les sirve para promocionarse y para compartir experiencias porque su estilo deliberadamente *amateur* converge con el voyeurismo (y esnobismo) propio de la era YouTube.

f) En “Notas sobre el camp” (1964) Susan Sontag⁴² redefine el término y lo vincula al Pop. El *camp* (gusto hacia lo antinatural, artificioso y exagerado) es un conjunto de técnicas de resignificación, en donde convergen la ironía, lo burlesco, el pastiche y la parodia y que simboliza la nueva sensibilidad posmoderna. Para Sontag el *camp* y el Pop hacen un uso paródico de las representaciones y los objetos de la cultura popular. Me interesa destacar este concepto para poder alejarlo de interpretaciones erróneas como las de Jorge López Anaya⁴³ para quien “la mirada *camp* es siempre una mirada frívola” ya que el término, que en inglés clásico significa afeminado, comenzó a utilizarse en los años 60 para referirse a la teatralización de la feminidad en la cultura *gay*. Recordemos pues que también fue usado en relación a una serie de prácticas performativas que tuvieron un carácter colectivo y político así como un enorme potencial subversivo.

“*Metete que son pasteles*”

Dice Rosalba Mirabella:

Observo una gran experimentación, consecuencia de la mezcla con otras artes como el teatro, la música y más recientemente, el cine. Ahora veo un humor más sutil y más alegre, menos ácido. También veo mucho absurdo. Cero bajada de línea y más ruptura de los lenguajes (...) creo que se acentuó la búsqueda de lugares alternativos para exponer, cada vez más lejos de las instituciones.⁴⁴

Por su parte, Lorena Kaethner señala: “nuestro Neo Pop está pasado por todo tipo de tendencias, desde conceptuales, minimalistas, realistas y hasta el sin sentido. No conserva el espíritu del Pop, sino el de la cita y el de la parodia”.⁴⁵

⁴² Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos. Notas sobre lo “camp”*. Editorial Seix Barral. Barcelona (España) 1984.

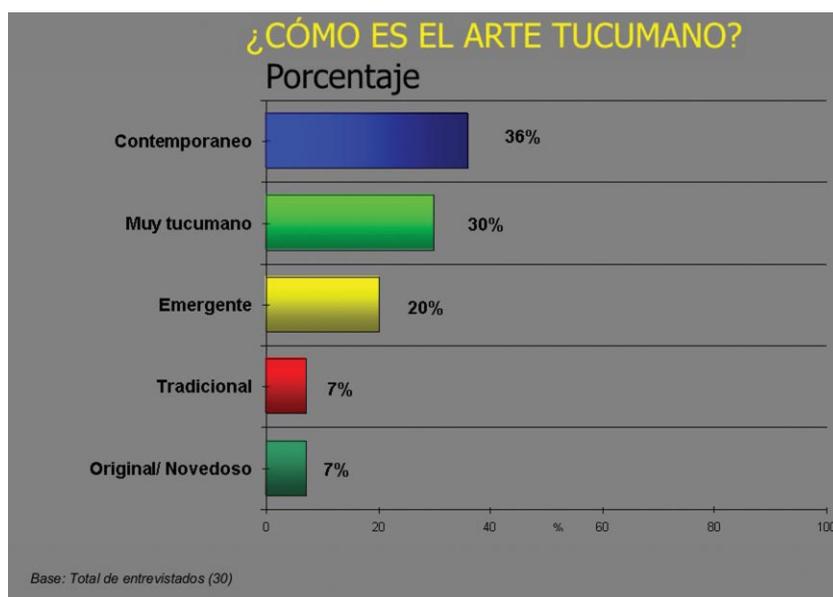
⁴³ López Anaya, Jorge, *¿Por qué es tan genial?* Diario La Nación del día 5/11/00

⁴⁴ Correspondencia por e-mail con la artista.

⁴⁵



Belén Aguirre: *Nilda's Garden*.
Instalación en dos salas de exposiciones de Espacio La Punta.
Arte contemporáneo. Fotografía y cartón, 2007.



Colectivo Menos Nosotras Dos (también MN2): *El artista ideal* (detalle).
Proyección de *power point*, diseñado a partir de investigaciones realizadas por un técnico especialmente contratado a tal efecto, 2007.

El ya desaparecido grupo “Los pasteles rojos”, creado en enero de 2006 con el declarado objetivo de investigar sobre la *performance*, encabeza su página *web* con la siguiente frase: “pura investigación, pura experimentación, pura búsqueda, pura diversión, pureza pura”. En su video “Del dicho al hecho” (2006) este colectivo trabaja en la representación de una serie de frases célebres que integran el imaginario popular, tales como “al que quiere celeste, que le cueste”. Así, en la imagen, una joven pregunta a un vendedor ambulante del Parque 9 de Julio el precio de dos algodones de azúcar: el rosa vale un peso, pero el celeste dos, y la joven adquiere el de mayor valor. Como puede observarse, el planteo de la acción es tautológico ya que, aunque de manera diferente, dos veces se dice lo mismo. Esta pieza, diseñada desde una interpretación lingüística, se ubica claramente en un plano denotativo y no de connotación pues lo que importa es lo que se dice, no lo que se quiere decir, postulando una refutación a los conceptos tradicionales del arte. En el mismo año, el colectivo participa en la Cultural Chandon de Salta, con el objetivo de cocinar un “pancho con poncho”⁴⁶ gigante que, incluso, procure un récord Guinness. En una primera lectura la acción se revela como trivial, pero creo necesario recordar que el “pancho” es una comida típica de los Estados Unidos (el *hot dog* es un ícono pop, debe indicarse), mientras que el poncho es un símbolo de la patria gauchesca. Una vez más, el grupo “Los paste-

⁴⁶ Nombre dado a un tipo de *hot dog*, típico de la provincia de Salta.

les rojos” llama la atención sobre las evidencias. En “Escena Pop”,⁴⁷ este colectivo realizó una instalación en la que una bola de espejos, la proyección de un video y fotografías pegadas en las paredes recreaban una discoteca, al tiempo que un petitorio hacía referencia crítica a la prohibición conocida como “4 AM” por la que, en Tucumán, la actividad nocturna local no puede extenderse más allá de ese horario. Otra acción: “Venta de ideas” (2006, Tucumán y Rosario de Santa Fe), un puesto callejero o un *stand* instalado en un espacio cerrado en el que vendían ideas y estrategias para su posible realización por el valor de cinco pesos. “El artista es, ante todo, un productor de ideas”, explicaron al fundamentar el trabajo, evidenciando así una fuerte influencia conceptual. En la fotografía y video “Consolamentum II” (Buenos Aires, 2007) la famosa pintura de la última cena de Cristo los tiene por protagonistas en una reconstrucción que banaliza la obra de Leonardo da Vinci a través de una profunda desdramatización de la famosa escena.

El artista ideal

En el texto del catálogo de “Escena Pop” se leía: “ligeramente despreocupada, irreverente, experimental y ocurrente, acentúa el carácter lúdico y posee una alta dosis de humor y de ironía”. Veinte fueron los artistas incluidos en la exposición, algunos de los cuales exhibían sus trabajos por primera vez.

El colectivo “Menos nosotras dos” (también denominado “MN2”) presentó, con formato *power point*, una pieza llamada “El artista ideal” (2007) en la que, recurriendo a metodologías y técnicas propias del campo de la investigación científica (encuestas, relevamientos, estadísticas) busca nada menos que determinar el atributo más importante para obtener éxito en el mundo del arte y las características del artista ideal y del arte tucumano, entre otras nociones. La pieza resulta más que interesante porque la búsqueda del artista ideal implica un posicionamiento sobre las prácticas artísticas y la apertura de dispositivos que se valen de herramientas pretendidamente veraces para establecer un discurso personal, como aquellas que provienen de la ciencia. Previamente, “MN2” había trabajado con *performances* autorreferenciales entre las que se destacan “Atrévase a soñar” y “Salón de belleza”, en donde las artistas intervenían salas de peluquería para producir sus propios peinados y registrarlos fotográficamente. A su vez, ironía y humor quedaban expuestos en sus afiches “Súper mini curso práctico de defensa personal femenino”. En una declaración las artistas indican: “no somos un grupo feminista, aunque se evoque con cierta ironía ese movimiento; feminista no, femenino sí”, definen. Así el color rosa predomina “como un signo distintivo de género impuesto al sexo femenino desde la infancia”. El fotomontaje “S/T”

⁴⁷ Exposición curada por el autor en mayo de 2007 y que tuvo lugar en el Museo de la U.N.T. (M.U.N.T.).

(2007) las muestra alegres, riéndose plenamente y con esa frescura que domina lo que bien podría identificarse como *actitud pop*. En otra obra llamada “Salón de té (laboratorio)” que en 2007, tuvo lugar en el espacio “La Punta” ofrecieron una opípara merienda a un grupo de personas que, sin conocerse entre sí, departieron amablemente a lo largo de la tarde, mientras que los espectadores miraban la escena por un televisor en la otra sala: la acción se limitaba a *eso*. La artista Lucrecia Lioni llama a esto “in-trascendencia”.

La idea de trascendencia en este tiempo se basa en la “in-trascendencia” que no es equivalente a la no-trascendencia, sino que es “estar” en ella. Se trata de algo cercano a la experiencia artística, a lo vivencial, a la frase de “lo que es”.⁴⁸

“Eso es lo que es”, “Salón de té (laboratorio)”.

En la exposición “Escena Pop 2. Clínica de rehabilitación para artistas adictos y en crisis”,⁴⁹ el grupo “Menos nosotras dos” presentó una instalación sonora denominada, llamativamente, “Queremos volver”, a través de la cual demostraban que habían asumido la propuesta curatorial de “rehabilitación”, ironizando por momentos, pero al mismo tiempo trabajando en términos profesionales. De esta manera el colectivo se sometió a una terapia grupal, y realizó el trabajo indicado para la elaboración de un duelo a modo de *anamnesis*, reelaborando imágenes personales y colectivas que incluían tanto fotografías de sus viajes de egresadas, como de la propia producción individual y grupal. Humor, ocurrencia y singularidad, pero también reflexión: “MN2” apuesta a un tipo de visibilidad que desafía al receptor, ya que por un lado divierte y entretiene, pero por el otro, observamos que, en un pliegue de la propuesta, interroga al propio lenguaje artístico (su repliegue y despliegue). Seguramente uno de los proyectos más emblemáticos ya que, insisto, el Pop de la actualidad se halla penetrado por el Neo Conceptualismo. Así, el cuerpo de obra de “Menos nosotras dos” sustenta claramente esta idea.

En la misma exhibición, Belén Romero Gunset expuso paisajes oníricos con reminiscencias surrealistas (en dibujos y pinturas posteriores la artista había instalado sus obras a modo de capas superpuestas con las que construía composiciones diversas convocando la participación del receptor a través de sus propias acciones y lecturas). El grupo “Como un avión estrellado” propuso a su vez una reflexión sobre el propio arte que partía de la mediática frase del programa de Disney *Art Attack*: “no es necesario ser un experto para ser un gran artista”. Lucrecia Lioni por su parte, expuso una mesa de trabajo que permitía apreciar su interés por las superficies, los colores, los brillos y el plástico, en celebrados *collages* con papel holográfico y metalizado (la exaltación de la manualidad, otro dato confirmado). Por su parte, Soledad Alastuey expuso su colección de cuida-

⁴⁸ Correspondencia por e-mail con la artista.

⁴⁹ Exposición curada por Jorge Figueroa en 2008, que tuvo lugar en el Museo de la U.N.T. (M.U.N.T.).



Lorena Kaethner: *Private Marlok*.
Instalación / performance, medidas variables, 2008.

das servilletas de papel y Esteban del Santo una composición con etiquetas de cigarrillos; objetos nimios, banales, expuestos en un museo. Finalmente, deseo destacar que durante la inauguración, “Max y Lowrey” (Maximiliano Farber) oficiaba como maestro de ceremonias, fiel a su línea de trabajo a la que define como “un proyecto múltiple que incluye *“musical performances, fotografía amateur y producciones literarias eventuales”*. Así, sus obras se caracterizan por un alto contenido político y de denuncia social que contrasta con el divertido clima de improvisación a través del cual, sin embargo, procura hacer que todo adquiriera sentido y no sean sólo vacías palabras y sonidos los que animan sus fiestas.

Del blog a la vida real

Durante la inauguración de “Escena Pop”, “Marlok” se presentó en sociedad. A la manera de una *pin up* de los años 50, la artista Lorena Kaethner dio

vida definitiva a este personaje que ya venía anunciándose a través de su blog. Con el maquillaje, la indumentaria y la actitud de aquellos años, esta diva limitaba su acción a firmar autógrafos y a posar en una instalación que incluía un antiguo tocadiscos: una *pin up* fuera de tiempo y de lugar. En el mencionado blog, “Marlok” incluía producciones de su serie “¿Qué pretende usted de mí?”, pero en octubre de 2007 Kaethner realizó una de sus acciones más emblemáticas: “Una cena con Marlok”, cuyo invitado especial fue seleccionado mediante un *casting* en el que los interesados debían anotarse previamente. A través de la vidriera de una sala, el público podía observar la acción que consistía precisamente en la romántica cena con el “galán/interlocutor” elegido.⁵⁰ La propuesta pop de Kaethner puede distinguirse por los colores que surgen de la apropiación de imágenes de revistas e historietas, por la presencia del juego y el carácter divertido de su trabajo. “Marlok” implica una obra performántica pero, en rigor, nació en el blog, de manera que parte del espacio virtual hacia al espacio real construyendo una obra que transcurre entre ambas realidades. Como toda *pin up* de los '50, “Marlok” es deseante y deseada y así la obra misma “linkea” con la estrategia propia de la publicidad. En “Escena Pop 2”, Lorena Kaethner presentó una instalación performántica en la que su *alter ego* tomaba un eterno sol en una playa privada, leyendo revistas, contestando cartas de admiradores y preguntándose si se tomaría un año sabático; todo ello en una de las salas del M.U.N.T. a la que había acondicionado con arena y cuyo acceso vigilaban guardaespaldas especialmente contratados para la ocasión. En efecto, su existencia entre dos realidades no es un detalle menor pues pasa de la desmaterialización del arte, a su materialización; de la realidad/ real, a la realidad/ virtual.

Cuando analizamos el espíritu de la época, no podemos soslayar la obra que se instala en *blogs* y *fotologs* de los artistas pop, aunque ciertamente no es exclusiva. Un rápido registro puede apuntar sitios como los de Lucrecia Lioni, la propia “Marlok”, “Manuelca”, “Max y Lowrey” y los grupos “Brillovox”, “MN2” y “Los pasteles rojos”, entre otros. Allí, a modo de diarios íntimos, se exhiben los procesos creativos, las propuestas de trabajo, obras concluidas, fotografías, presentaciones de *power point* y por supuesto videos. Entiendo que si algo puede definir esta producción, es la idea de *work in progress*, pero también el “posteo”, que facilita un nivel de interactividad con los receptores, planteando así una circulación diferente de las obras; circulación que, de un modo o de otro, interviene sobre la misma producción.

“Muypreciosa_vidriera virtual”, del artista Guillermo Stefani, avanza en la creación de un espacio que expone obras a la manera de una galería y que, en 2007 llegó inclusive a organizar su propio salón con premios y una muestra itinerante en la red. Se advertirá aquí de qué modo los artistas se apropian de la tecnología en general y de los medios de comunicación en particular.

Si bien hice la salvedad de que este tipo de estrategias no es exclusiva de los artistas pop, me interesa destacar sin embargo que son estos éstos los que han

⁵⁰ “Una cena con Marlok” también se llevó a cabo en la ciudad de Rosario de Santa Fe.



Lucrecia Lioni: *Tips para el arte contemporáneo*.
Collage sobre madera, 1,80 x 2,00, 2007

sabido aprovecharse mejor de los recursos que ofrece Internet con una mayor consecuencia, al punto de que se ha transformado en una de sus herramientas favoritas.

Performeando por un sueño

En el espacio “La Punta”, el grupo ((atm)) (Arte-Tecnología-Medios), organizó “Performeando por un sueño” en diciembre de 2007. Juárez y Bauzá nos explican el ciclo que se realizó durante dos fines de semana:

El nombre del evento se inspira en el conocido programa de televisión, del que rescatamos su estructura y de donde algunos participantes parten para la realización de las obras. Sin embargo, está tomado con absoluta seriedad ya que cada artista, del mismo

modo que en la televisión baila, canta o patina, en “Performeando...” desarrollará una *performance* de su autoría. Cuando éstas finalicen, se reunirá el jurado seleccionado para cada día y ofreciendo una devolución a cada una de ellas, les otorgará un puntaje el cual, sumado a un “voto sorpresa”, proporcionará un ganador.⁵¹

La convocatoria se realizó a través del correo electrónico, y durante cada uno de los días que duró el encuentro, se presentaron nueve *performances*. Los artistas justificaron su presentación agregando:

De alguna manera todos somos influidos por los medios de comunicación (...), los cuales transforman nuestros esquemas de representación cotidianos junto a los sueños y deseos profundos. El nexa entre lo que las personas piensan y sienten en el momento de transmitir una idea, se pone de manifiesto a través de las acciones.⁵²

“Performeando por un sueño” se trata tal vez de uno de los proyectos más singulares entre los artistas de la escena pop local ya que se apropiaron de un programa popular de los *mass media*, pero resignificando el planteo desde el arte. Al respecto recuerdo una frase leída en muchos libros: “el Pop procuró acercar el arte a la vida”, a lo cotidiano. ¿Esta propuesta no se trata acaso de un puente entre las expresiones artísticas y lo netamente popular? ¿Hay algo más Pop que lo popular? Por sí solo, el formato es lo que interesa más allá de las acciones que se desarrollaron en su contexto, pues en el trabajo de Juárez y de Bauzá encontramos ocurrencia, singularidad y actividad lúdica. Nada más cercano al Pop, al Pop de estos días, cruzado, como ya se ha dicho, con el Neo Conceptualismo.

En el diálogo “En tres tetas”,⁵³ que también debe leerse “entre estetas”, el grupo ((atm)) propone una conversación a modo del juego “teléfono descompuesto” en donde la conversación muta en monólogos independientes, pues cada aseveración o interrogante se disloca en la respuesta generando permanentemente un cambio de lugar del sujeto enunciador. Como bien se ve, el “mundo del arte” se pone en cuestión. ¿Es que la comunicación, tan contaminada, impide precisamente, la comunicación?

“Alberto”, un cortometraje de Mariana Rotundo proyectado en 2007, es un personaje dibujado, una especie de *alter ego*, según declara la artista. Durante los nueve minutos de la cinta, Alberto se ve en pijama, en la ducha, en la calle o en el colectivo; su vida transcurre en esa in-trascendencia ya mencionada, donde se acentúa lo cotidiano, esa realidad en donde nada extraordinario sucede. El planteo cinematográfico no es animado ni narrativo; a modo de viñetas el personaje de *comic* pasa de una escena a otra: literalmente plantándose en distintas situaciones.

⁵¹ Correspondencia por e-mail con los artistas.

⁵² Ibidem.

⁵³ Presentado en “Escena Pop 2” (2008), a través de dos videos exhibidos en monitores ubicados uno frente a otro.



Colectivo Los Pasteles Rojos: *Consolamentum*.
Fotograma de video-performance, medidas variables según impresión, 2008.
Fotografía de Pablo Masino.

Top, geniales y re geniales

El proyecto curatorial de Manuel Carlino denominado “*Casting* de obras para una muestra re genial en un lugar *top*”, está concebido como una convocatoria, presentación y selección de obras por blog, YouTube, MySpace, *e-mail* y *fo-tolog*. Así, el artista se propone, nada menos, que refutar la distinción de géneros en la clasificación de obras de arte y, en su lugar, utilizar como categorías “genial”, “re genial” y “top”. En el *casting* pide a los interesados categorizar su obra, su personalidad artística y una propuesta de co-curador y de espacios de exposición según aquellos términos. La muestra funcionará en la red como un evento que tendrá lugar en un ciber que se dará a conocer el mismo día de su apertura, poniendo a disposición de los concurrentes unas veinte o treinta computadoras alquiladas. Declarada y decididamente pop, el proyecto de Manuel Carlino es

original y en él pueden rastrearse nuevamente algunos de los términos que venimos trabajando: ocurrencia, singularidad y trabajo con los medios masivos de comunicación.

La convocatoria para el *casting* introduce un planteo distinto en las prácticas curatoriales que, obviamente, no se reducen sólo a su nombre. Hasta el momento, los curadores habían seleccionado artistas y propuestas a través de criterios que funcionan en relación a sus hipótesis conceptuales. Hacer un *casting* implica un proceso distinto, porque se trata de un *tour de force* en el que el artista deberá ganar una posición en base a sus planteos conceptuales. Dichos planteos, debe señalarse, enfrentan una clasificación fuera de control, porque, en definitiva ¿qué o quién establece las categorías de “genial”, “re-genial” o “top”? Manuel Carlino desafía, en todo caso, no a los géneros sino a los conceptos, e interviene sobre ellos. “¿Por qué son (somos) tan geniales?” rezaba el enorme cartel publicitario, ubicado en la porteña esquina de Florida y Viamonte y, acompañando a la pregunta, tres jóvenes sonreían hasta la carcajada. Pocos transeúntes lo sabían, pero las tres genialidades allí anunciadas eran los artistas Dalila Puzzovio, Carlos Squirru y Edgardo Giménez. Por aquellos días de fines de la década del ‘60, Pablo Mesejean y Delia Cancela, también artistas plásticos, afirmaban:

Amamos los días de sol, las plantas, los Rolling Stones, las medias blancas, rosadas y plateadas, las pieles, Saint Laurent y el *young savage look*, las canciones de moda, el campo, el celeste y el rosa. Ringo y Antoine, las nubes, el negro, las ropas brillantes, las *baby-girl*; las *girl-girl*, los *boy-girls*, las *girl-boy* y los *boy-boy*.⁵⁴

Nació el Pop argentino. Casi 50 años después, Manuel Carlino recupera una de esas categorías, “genial”, insertándola en el tono de nuestra época. De esta manera, Carlino interviene los trabajos de los artistas de “Escena Pop 2”, atribuyéndoles las categorías mencionadas.

La pieza “Obra de arte”, de Lucrecia Lioni, desarrolla un diagrama a través del cual conecta un compilado de consignas que todos hemos escuchado y sobre cuya reiteración ironiza; frases serias y solemnes que, en el contexto del *collage*, son aliviadas y transformadas en estereotipos. Lioni prosigue su investigación acerca de los *tips* que sobre el arte contemporáneo enuncian curadores, docentes o críticos destacados. Fuertemente contrastados en un contexto en el que abunda la manualidad escolar, logrará que las citas dialoguen o se enfrenten entre sí, de manera que el espectador pueda advertir hasta qué punto esta producción de carácter indiscutiblemente pop se halla atravesada por el Neo Conceptualismo: “Obra de arte” es una reflexión: qué duda cabe, sobre la propia obra, pero también sobre el sistema de distribución, circulación y consumo.

El video “Washington Clinique” de Rodrigo Amarillo promociona el tipo de encuentros de análisis de obra que comúnmente llamamos “clínicas” a la manera de la publicidad televisiva del “¡llame ya!”. Así, el *gurú/chaman* Washington Gonzá-

⁵⁴ King, John, *El Di Tella*. Editorial Asunto Impreso. Bs. As. (Argentina) 2007.



Rodrigo Amarillo: *Washington Clinique*.
Video, duración: 4' 05"
2008

lez Peña postula las ventajas de su servicio: un crítico a mano, podríamos decir, que propone soluciones, orientaciones y direcciones para la producción del artista novel. Con desopilante humor, Amarillo retrata una escena del arte contemporáneo, aquella en la que agentes de circulación y distribución, asumen un protagonismo inusitado y literalmente, “curan” las producciones artísticas; distribuyendo recetas a la manera homeopática (cada enfermedad es un paciente; cada paciente es una enfermedad), permitiéndose la pregunta de rigor, “¿y esto cómo sigue?”. La producción videográfica de Amarillo (convertido en un predicador o pastor de su previamente creada “Iglesia del Arte Contemporáneo”), se destaca como una de las más sobresalientes en el lenguaje del video, herramienta a la que, con frecuencia, recurren despolijamente los artistas de la generación pop.

Irónicos, paródicos, autorreferenciales

En la “Escena Pop 2” también se exhibieron escenas de la vida cotidiana, como el video-*performance* del Rosalba Mirabella “Cabecitas de limón”, en el que, a la manera del conocido programa para el público femenino “Utilísima”, se exhibe la preparación de una limonada. Sin embargo, lo que el espectador ve, son las imágenes de *background* de una plantación de aquel cítrico y de su *packing* en una fábrica local. Los aparentemente sencillos relatos de Mirabella ponen en escena la ironía: figura retórica del discurso mediante el cual se da a entender lo contrario de lo que se dice. En su origen griego, esta palabra significa simulación; el simulador (*iron*) finge ignorar aquello que conoce, dice Wikipedia (la cita es también una ironía, debe entenderse). La operación paródica se advierte tanto hacia el mismo trabajo (hacer una limonada) como hacia los *mass-media*.

Con similar ironía, aunque con mayor cinismo si se quiere, Javier Juárez trabaja entre la publicidad y el arte: se apropia de frases y *slogans* para reafirmar por un lado la pauta publicitaria (hecho que no se oculta en ningún momento) y, por el otro para deconstruir la dicotomía arte/publicidad, interviniendo en ella y trabajando *entre* una y otra, pudiendo de esta manera desplazarse en ambas direcciones. Para hablar del arte recurre a la publicidad. ¿Deberá recordarse que fue precisamente Warhol quién relacionó ambos mundos en su factoría? Es que en el proceso creativo de Javier Juárez, arte y publicidad no funcionan como opuestos.

En una línea de trabajo diferente se orientan los discursos íntimos y autorreferenciales. Son los casos de Rolo Juárez y Daniel Elías. En “Las mujeres de mi vida” una serie de pinturas del primero, estamos en presencia de la memoria activa de personajes que ocupan su rostro, resueltos con un deliberado efecto cinematográfico de sus propios recuerdos, que el autor traslada al lenguaje plástico. En efecto, el *racconto* se ha planteado de diversos modos a lo largo de la historia de las artes visuales, pero entiendo que la forma en que Rolo Juárez lo resuelve, posee una simpleza original. En su serie “Automático” Daniel Elías plantea el resultado de un extenso registro fotográfico logrado día de día con el obturador de su cámara puesto en función en automática. Es preciso recordar en este punto que el trabajo con el tedio y la repetición constituyó una actitud casi fundante del arte Pop, sobre todo en artistas como Warhol y muy particularmente en su producción cinematográfica. Pero volviendo a Elías, “Automático” consistía en un panel con fragmentos de todas esas imágenes captadas por su cámara, reiteradas una y otra vez, pero en el marco de una composición que admitía y proponía lecturas diversas. Una acentuación de esta línea de trabajo es la instalación olfativa de Guillermo Stefani. “Búsqueda desesperada de un recuerdo particular”, consta de 55 muestras de perfumes aplicados en de cientos de *sticks* cuya superficie perfumada buscaba evocar imágenes cinestésicas: el dispositivo ha sido puesto en marcha, y todo está preparado para que el receptor participe en la experiencia. El texto artístico, como lo explica el autor, trabaja a niveles distintos: desde la imagen de la misma instalación pero, principalmente, desde los perfumes que pueden evocar otras, muy diferentes, subjetivas y perso-

El pop que se piensa a sí mismo



Gabriel Chaile: *Isla*.
Resina epoxi policromada sobre poliestireno expandido y pileta de hule,
0,55 x 0,80 m de diámetro, 2009. Colección Casal.

nales. Si bien se ve, la obra dispara en sentidos-otros, diversos (el artista no representa imágenes sino que crea una estrategia para generarlas). A su vez en “Home”, Belén Aguirre presenta a Nilda en una escenografía y el personaje propiamente dicho se halla recortado a la manera de una silueta fotográfica corpórea, exhibiendo así otra realidad de la imagen: se trata de la incorporación de una figura que se superpone a un paisaje; superposición (como se ha escrito) y yuxtaposición. Nilda parece ajena a su propia casa, a su geografía, a su territorio. En todo caso, se presenta como alienada en su paisaje. “Hay un discurso intimista que me resulta gozoso y a la vez peligroso (...) en mi obra hay temas recurrentes como las relaciones humanas, la soledad, lo cotidiano, el recuerdo, el ritual”, señala Belén Aguirre. Otra pieza, la escultura-objeto “Isla” de Gabriel Chaile, trabaja en un plano de presentación y no de representación: es el propio Chaile el que se ve envuelto en distintas situaciones. “Creo que no hay cosa que uno conozca mejor que su propio territorio, y mi territorio es mi cuerpo, mi piel y mi familia”, define el artista.

Puestas en escena

Tres grupos: “Max y Lowrey”, “Pan Duro” y el trabajo de Juan Plus y Lucía Gasconi ponen en relación la *performance* sonora y musical con las artes visuales.

“Lucysong”, de Juan Plus y Lucía Gasconi, consiste en una instalación en la que el receptor tiene distintas posibilidades: escuchar la música a través de los auriculares, detenerse en el arte de tapa u observar el montaje de la misma obra. Canciones, sí, canciones pop, que *linkean* con el espíritu de la muestra; una obra que se inscribe dentro de las características tantas veces expuestas anteriormente (articulan, sí, término de moda).

Leo en un glosario que la palabra “ingenio” implica “facultad inventiva de la mente, de carácter predominantemente práctico, muy relacionada con la imaginación creadora o fantasía”; y pienso en el trabajo de “Max y Lowrey”. Leo las definiciones del Diccionario de la Real Academia Española, que tiene nueve acepciones para dicho término:

Facultad del hombre para discurrir o inventar con prontitud y facilidad. // Individuo dotado de esta facultad. // Intuición, entendimiento, facultades poéticas y creadoras. // Industria, maña y artificio de alguien para conseguir lo que desea. // Chispa, talento para ver y mostrar rápidamente el aspecto gracioso de las cosas. // Máquina o artificio mecánico/máquina o artificio de guerra para atacar y defenderse.

“Max y Lowrey” recupera la música como arte presencial; y en su trabajo hay riesgo (siempre lo hubo, claro está: por naturaleza las *performances* lo implican), porque expone una obra distinta a la que conocemos de él, lejos de los

“*karaokes del amor*” y del *show-man*, “*A space odelay*”, este *remix*, presenta esta vez un planteo de carácter neo conceptual pero con una resolución pop, al revés de las propuestas anteriormente descritas en las que dominaba el carácter pop. Por su parte, “Pan Duro” es un proyecto multimediático que apunta hacia distintas direcciones: la música, la *performance* y la instalación. En cierto modo, el dúo se vincula con la estética *trash*, el ritmo del *hip hop* y, tanto en su video como en su presentación, de algún modo se hace eco de cultura urbana villera.

De algo estoy seguro: el nuevo Arte Pop, ya se *linkee* con el *kitsch*, el melodrama, el *camp* o el *indie*, emana siempre del espíritu de lo contemporáneo, planteándose a veces en su versión dominante y en otras en su versión emergente, pero nunca puede entenderse sino en el contexto de esa tensión con la realidad.

A manera de cierre del presente ensayo, vaya un fragmento de una entrevista realizada a una estudiante de la carrera de Ciencias de la Comunicación de la U.N.T.:

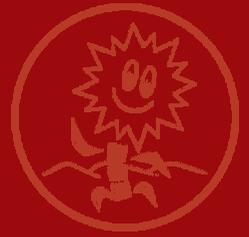
—En su opinión, ¿es el arte Pop una representación de los símbolos de nuestra sociedad? ¿Es una representación de lo regional (conflictos locales, íconos de nuestra sociedad, etcétera)?

—Las manifestaciones pop no pretenden ser representativas de nada; desde luego podemos leerlas desde este punto de vista, pero creo que en este tipo de arte hay tanto discursos intimistas como sociales, es *light*, pero también *heavy* (...). Al respecto, no hay una toma de partido (...).

Bibliografía

- Alonso, Rodrigo, *Crónicas en technicolor. Pop, euforia y nostalgia en el arte argentino. Inoxidable Neo Pop* (catálogo) Santiago de Chile. 2006.
- Benjamin, Walter, *Discursos interrumpidos I. La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* Editorial Taurus. Pensamiento. Bs. As. 1986.
- Borges, Jorge. *Arte poética. Seis conferencias*. Editorial Crítica. Barcelona (España), 2001.
- Diccionario Enciclopédico Quillet. Tomo I. Editorial “Aristides Quillet”. Buenos Aires (Argentina). 1970
- Eco, Umberto. *El pensamiento débil*. S.A. Ediciones, Madrid (España), 1995.
- Gadamer, Hans Georg. *La actualidad de lo bello*. Editorial Paidós. Barcelona (España), 1991.
- Hamilton, Richard, páginas consultadas: http://enciclopedia.us.es/index.php/Richard_Hamilton y http://www.biografiasyvidas.com/biografia/h/hamilton_richard.htm
- Hauser, Arnold, *Historia social de la literatura y el arte*, Vol III. Editorial Guadarrama. Madrid (España), 1963.
- Heidegger, Martin. *El origen de la obra de arte*. Editorial Alianza. Madrid (España), 1996.
- Jauss, Hans, *Experiencia estética y la hermenéutica literaria*. Editorial Taurus. Madrid (España), 1992.
- Kant, Immanuel. *Crítica del gusto*. Editorial Espasa Calpe S.A. Madrid (España), 1977.
- Kristeva, Julia. *Semiótica*. Editorial Fundamentos. Madrid (España), 1981.
- López Anaya, Jorge. *¿Por qué es tan genial?*, diario La Nación del día 5/11/00
- Marchán Fiz, Simón. *Del arte objetual al arte de concepto*. Editorial Akal. Madrid (España), 1986.
- Moles, Abraham, *El Kitsch: el arte de la felicidad*. Editorial Paidós Comunicación. Barcelona (España), 1992.

- Mondrian, Piet, *Arte plástico y arte plástico puro*. Editorial Lerú S.R.L. Buenos Aires (Argentina), 1961.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética. Semiología*. Pág. 58. *Brechtiano*. Editorial Paidós. Comunicación. Buenos Aires - Barcelona - México. 2005
- Ramírez, Mari Carmen y Pacheco, Marcelo: *La parodia y los juegos de la verdad* (texto del catálogo de la muestra "Cantos paralelos". Editorial Jack Blanton, Universidad de Texas, Austin (EE.UU.), 1999.
- Sontag, Susan, *Contra la interpretación y otros ensayos. Notas sobre lo "camp"*. Editorial Seix Barral. Barcelona (España) 1984.
- Zunzunegui, Santos. *Pensar la imagen*. Ediciones Cátedra S. A. España, 1998.



Solicitudes de enemistad

*Estéticas de la latencia y políticas de resurrección
en el arte contemporáneo tucumano*

por Aldo Ternavasio

Introducción

“¿Qué pasará con el comunismo cuando se acabe el comunismo?” le preguntó —según lo cuenta Boris Groys—¹ Charles Snow a Mao Tse-Tung. Y Mao respondió: “El alma del comunismo volará a un sector del cielo en el que viven las almas de las dictaduras muertas y conversará con ellas”. Parece ser que para la mitología china no hay un solo cielo y un solo infierno ya que éstos tienen una estructura múltiple y cada alma encontrará, al final de su historia terrenal, un lugar en alguno de ellos. ¿Qué pasará con las obras de arte, podemos preguntar ahora nosotros, cuando se acabe el arte? Y... por qué no, como creía Mao, también sus almas —las de las obras— asciendan al cielo donde moran las almas de los bienes culturales muertos y conversen animadamente con ellos. Bien. Esta es mi idea: lo que llamamos arte contemporáneo, siguiendo el camino que trazan los artistas contemporáneos en Tucumán, es la ilusión de una puesta en escena terrenal de esas conversaciones celestes. Es decir, producir una obra de arte implica producir la ilusión de que se está en presencia de una conversación situada fuera del tiempo y del espacio. Hibridación, arte relacional, posproducción, *remix* son algunos de los nombres que los artistas, críticos y teóricos dan a las diferentes modalidades de aquellas conversaciones. ¿Y si el alma de mi obra —podría plantearse un artista— conversa con las almas de los *cómics*, o con las de los dibujos infantiles, o con las de las agrupaciones políticas, o las de artistas del pasado, o con las de las canciones de Palito Ortega, o con la de alguna *pin-up*, o con las de las muecas del Topo Gigio o con las de las consignas de los Tupamarios, o las de los ecologistas, o...?

¹ Groys, Boris *Política de la inmortalidad*, p. 35. Editorial Katz, Buenos Aires (Argentina), 2008.

Los paraísos no reconocen limitaciones de tiempo ni de espacio. Simplemente, para cada artista se trata de elegir con qué almas quiere que converse el alma de su obra. La dificultad reside, como en toda conversación, en sostener la charla, en encontrar un interlocutor interesante, en resultarle interesante a él y, desde luego, en encontrar espectadores que se dejen seducir por la conversación. Pero hay una dificultad suplementaria. En lugar de darle vida a una obra, ahora se trata de darle muerte. Y aquí aparece una de las grandes paradojas de la cultura contemporánea: la vitalidad del arte, su profusa y vivificante vitalidad no sólo consiste en que logró tratar a la totalidad de la cultura como si ya estuviese muerta, sino sobre todo, en que desarrolló exitosamente un conjunto de técnicas *postocultistas* aptas para que los artistas se autoproduzcan como artistas muertos productores de almas artísticas. Almas singulares la de los artistas, puesto que pueden retornar al mundo de los vivos, no como espectros sino en todo caso como gestores del espectáculo intermundano de un intrincado *Facebook* celestial. Sí. Retornan. Pero... ¿como resucitados?, ¿como resucitantes?, ¿como resucitables? Eso habrá que verlo más tarde. Por ahora, como candorosos Dantes profanos, a veces alegres, a veces torvos, pero siempre dispuestos a descubrir y colonizar nuevos círculos, a personalizarlos, a poblarlos de animadas conversaciones entre obras. Más o menos paradisíaco en algunos casos, más o menos infernal en otros, el arte contemporáneo está —trataré de mostrarlo— en una ambivalente guerra, no con su tiempo, sino con *el* tiempo. Esto no lo hace ni mejor ni peor que otras formas de arte de otras épocas. A fin de cuentas, siempre habrá que ver caso por caso.

Lo que me interesa explorar con este trabajo es el sentido de llamarles tucumanos a los artistas tucumanos, indagar algunas cualidades diferenciales del cielo artístico tucumano en relación al Cielo del Arte y proponer algunos nombres, sinónimos de cielo, que nos permitan pensar la contemporaneidad artística sobre la base de lo que nuestras experiencias concretas y cotidianas podrían tener en común (y por tanto de diferente) con el resto de la contemporaneidad. En el camino, incluyo una lectura de una reciente muestra del artista Gabriel Varsanyi. Dos razones me convencieron de realizar esta inclusión. En primer lugar, porque contribuía a la lógica de los argumentos que intentaré desarrollar. Y *last but not least*, porque veo en esa obra una aguda y hermosa alegoría de lo que la mirada aún es capaz en el arte contemporáneo. Dejo al lector el placer de descifrar y reinventar dicha alegoría. Así, este texto, también conversación entre conceptos muertos, comienza entonces con la exhumación de un irrisorio *corpus* conceptual: el de la relación entre lo global y lo *local*.

I. La globalización del arte como un esencialismo posmoderno

No hay duda: la mayor parte de las inquietudes que despierta la globalización son dudas. Nada parece seguro, salvo que su avance pone en crisis todo lo que antes parecía cierto. El sociólogo polaco Zygmunt Bauman, afirma que esa es su condición normal, no sólo porque pone en crisis las antiguas certezas sino porque nos hace evidente el hecho de que nunca fueron ciertas. “Cuando se habla de la crisis del orden mundial, o de la crisis de valores o de la crisis del arte y de la cultura, no se alude a que todas esas cosas pasan por un momento de indecisión, sino a que son *indecidibles*”.² ¿Cuáles son los problemas centrales que enfrentan las artes visuales en una ciudad de la periferia global? ¿Es posible decidir con respecto a cuáles son, no ya las soluciones correctas sino los problemas correctos que debemos afrontar? ¿Los problemas que se nos plantean son los problemas que se nos plantean a nosotros? ¿Aún podemos plantearnos problemas propios o, al menos, una manera propia de plantearnos los problemas? En esta primera parte del trabajo intentaré aproximar algunos recursos conceptuales que permitan si no responder, al menos imaginar posibles respuestas a estos interrogantes. Si bien pueden parecer reflexiones *a priori*, son, de cualquier manera, el producto de sucesivos intentos de comprender el trabajo de un conjunto de artistas locales y de confrontar con el recurrente éxodo hacia un desconcertante desierto conceptual, que mis propios argumentos y el de mis interlocutores se ven empujados a cumplir. Sea como sea, eludir cierta división del trabajo intelectual global ya es un fin en sí mismo que no tiene por qué no beneficiar al arte latinoamericano.

El marco global

Frente a la desconcertante dispersión de las artes visuales contemporáneas ¿cabe todavía la pregunta sobre la existencia o no de un marco normativo que la abarque en toda su extensión? Es decir, ¿tiene sentido aún entregarse a la búsqueda de un marco que funcione como un horizonte de sentido, un marco que permita reunir al arte contemporáneo dentro de una totalidad? Y si ya no tiene sentido tal búsqueda, si ya hemos descubierto hasta que punto era ilusoria e ingenua, ¿qué sentido tiene que ya no tenga sentido?

Lo característico de la modernidad no radicaba en el hecho de que, efectivamente, proveía tal marco, sino en que ofrecía un espacio en el que se articulaban un conjunto de proyectos antagónicos que aspiraban realizarlo. En lo que se refiere a las artes, la modernidad más que *un* proyecto inconcluso que no alcan-

² Bauman, Zygmunt *En busca de la política*, p. 135. Editorial F.C.E., Buenos Aires (Argentina), 2003.

zó a concretarse, era un *proyecto* que no alcanzaba a formularse como *un* proyecto. La modernidad consistía menos en un marco normativo que en la falta de uno. Podemos decir que la modernidad no tenía tal marco pero creía que lo podía tener. La falta de ese marco era decisiva porque ella permitía que se pudiera articular ese campo de antagonismos que aspiraban a fundar la universalidad (siempre por realizarse) del arte.

Hoy la situación parece haberse invertido. Nadie cree que tenga sentido plantearse la necesidad encontrar un marco que permita fundar universalidad alguna. En todo caso, ya sea por la denuncia sistemática llevada adelante por la socio-crítica, o por la erosión permanente que la crítica deconstructiva le ha causado, semejante universalidad ha pasado hoy de ser la máscara ideológica de la violencia simbólica naturalizada, o, en su versión posestructuralista, un violento logocentrismo ontoteleológico, a ser el eslogan cínico y por momentos caricaturesco de la hegemonía neoliberal. En otras palabras, ¿en qué coinciden tanto una crítica sociológica como la de Pierre Bourdieu y una crítica deconstructivista como la de Jacques Derrida? En que no hay ninguna falta referida a un marco que funcione como horizonte de sentido del arte. En el caso del primero, tal marco no falta porque está plena y efectivamente realizado: el campo artístico. Según esta posición, si se percibe una falta es porque la ideología que estructura el campo artístico hace una denegación de las relaciones sociales objetivas en las que se funda. En el caso del segundo, tal marco no puede faltar porque simplemente es imposible. La deconstrucción, entregada a una tarea sin fin, no cesa de mostrar como *en realidad* cualquier fundamento del arte, o de cualquier otra cosa es, a fin de cuentas, *indecidible*.

Quizás con esto, sea posible conjeturar que si la modernidad estaba determinada por una falta (la de un marco), la posmodernidad lo esté por una falta de una falta. Una de las paradojas de esta situación, que presuntamente es posmetafísica, es que hoy más que nunca se ha generalizado la convicción de que la realidad es, unívocamente, lo que nosotros creemos que es. Ahora sí vemos las cosas como realmente son, ya sea como la interacción del campo o como el libre juego de la *differánce* o como un cinismo pos-ideológico, etc. Posiblemente, el antagonismo maestro de las artes posmodernas se estructure entre los que creen que sí hay un marco que regula la totalidad de lo que ocurre dentro de él (Pierre Bourdieu)³ y quienes sostienen una postura post-histórica (como Arthur Danto)⁴ que afirman que la característica del arte actual es la de no necesitar una narrativa totalizadora en la cual inscribirse. Ya sea porque se lo crea plenamente realizado o porque se lo considere prescindible, no hay una falta de marco.

La modernidad sabía que no tenía un marco, pero creía que podía tenerlo. La posmodernidad cree que es imposible tenerlo, pero no sabe que en realidad

³ Bourdieu, Pierre *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama, Barcelona (España), 2005.

⁴ Danto, Arthur *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós, Barcelona (España). 2002.

sí lo tiene. A los teóricos posmodernos (que no necesariamente son posmodernistas) parece que se les puede aplicar aquello de las brujas: no creen en los universales, pero que los hay los hay.

¿Y no es esto lo que ocurre con la globalización? ¿No ha pasado a ser ella una especie de esencia fáctica del mundo posmoderno? La globalización ¿no será la esencialización de lo global? Y esa esencialización ¿no será producto de la creencia en su plenitud? ¿No es *global* uno de los nombres de la falta de una falta? Y si a lo global le falta una falta ¿qué hay que decir de lo que no es global? ¿Existe algo así? ¿Es lo local? ¿Qué lugar le toca a lo que no es global?

Más que local, menos que global

Para situar mejor estos problemas sería útil precisar una de las imágenes concretas con las que se suele representar lo global del arte contemporáneo en Latinoamérica.

La posición de Ticio Escobar respecto de los problemas que la globalización le plantea al arte latinoamericano, expresada en un texto llamado *Arte latinoamericano: el debe y el haber de lo global*⁵ tiene la virtud de encarnar cierto “sentido común” más o menos generalizado. De hecho, este “sentido” es “común” porque se mueve dentro de lo que habitualmente designamos como “lugares comunes”. Y éstos, en tanto tales, en la medida en que se constituyen sobre la base de opiniones compartidas, dan cuerpo a puntos de vista cuya cualidad más relevante es la de aparecer como sensatos y racionales. Sin duda, las observaciones de Escobar resultan atinadas y pertinentes. Evita los juicios dogmáticos y apresurados tratando siempre de detectar un punto medio desde donde se pueda sopesar los pro y los contra de las diferentes situaciones que intenta evaluar. Ahora bien, ¿cuál es ese “lugar común” en el que está ubicado Escobar (y, en general, todos nosotros) y con el que se propone hacer (y también nosotros) el balance de lo global? Un lugar común a la globalización. Son los efectos de lo global los que hacen posible aquel “sentido común”. Por este motivo, me parece oportuno recurrir al balance de Escobar dado que en él se pueden reconocer los núcleos comunes a una gran parte de las representaciones con las que cotidianamente intentamos pensar la realidad e interactuar con ella.

El itinerario latinoamericano en su recorrido de la modernidad hacia lo posmoderno puede ser organizado, según Escobar, en tres momentos diferenciados. Los dos primeros, corresponden a una matriz internacionalista: el esencialista y el dialéctico. En el primero, lo local surge de oponer a lo internacional una esencia derivada de un conjunto de rasgos compartidos. En esta instancia, se planteaba la oposición tradición/futuro:

⁵ Escobar, Ticio. *El arte en los tiempos globales*. Editorial Don Bosco. Asunción del Paraguay (Paraguay), 1997.



Colectivo Menos Nosotras Dos (también MN2): *Salón de té (laboratorio)*.
Acción (detalles), 2007.

O bien el artista era fiel a la memoria, las señas de la identidad y las condiciones propias (y entonces corría el riesgo de producir un arte tematista, provinciano y atrasado) o bien se abría a los aportes universales (y acá corría el peligro de convertirse en dócil repetidor de los signos imperiales: en un renegado).⁶

Pero la propia dinámica de la modernización no tardará en erosionar esta dicotomía, empujando a los artistas hacia la tarea de elaborar una síntesis en donde lo local ahora emerja en una relación dialéctica con lo internacional. Se trata de las tendencias vanguardistas que, asociadas a las elites ilustradas, asumen la función reelaborar el imaginario nacional buscando un acceso a lo que aparecía como universal. Entonces,

las oposiciones entre lo local y lo internacional, lo propio y lo ajeno y el centro y la periferia se convirtieron en parejas-dínamos capaces de movilizar la comprensión/transformación de lo real. (...) La función de arte será expresar y sintetizar esas oposiciones: resolverlas en una instancia superior capaz de asumir los momentos enfrentados.⁷

Lo que diferencia al tercer momento —el global— es, sostiene Escobar, que “*no está construido sobre grandes síntesis*”. Ahora los imaginarios no se estructuran en torno a ejes precisos y organizados sino que adquieren un carácter fragmentario y polimórfico en el que no se percibe ninguna totalidad que aporte un principio de unidad. Pero si lo global alude a un *orden* que involucra al conjunto de las sociedades contemporáneas “¿cómo es posible pensar la cultura en términos planetarios —se pregunta Escobar— y simultáneamente, abjurar de las totalidades y celebrar el fragmento?... Esta ambigua coexistencia de términos inconciliables es propia de un tiempo **light** (la negrita es de Escobar), poco preocupa-

⁶ Op. cit. p.15

⁷ Op. cit. pp. 16-17.

do en obtener síntesis gloriosas y victorias definitivas”. En este contexto, el Estado-Nación, va perdiendo gradualmente su capacidad de dar forma al espacio cultural local y de mediar entre los imaginarios artísticos que se desarrollan dentro y fuera de ella. Es por esto que:

Las fronteras «internacionales» vacilan y se borronan, se ocultan. Las parejas de oposiciones binarias del tipo hegemónico/subalterno, universal/particular, euronorteamericano/latinoamericano, etc. difuminan sus límites y, antes que en síntesis, desembocan (...) en fenómenos confusos de sincretismo e hibridación. El arte latinoamericano ya no es considerado ni como santuario de esencias exteriores a la historia ni como el hijo feliz de grandes síntesis conciliadoras.⁸

Es inmerso en este estado de cosas desde donde Escobar se propone hacer un breve balance de la problemática del arte latinoamericano en la época de la globalización. La lógica de la modernidad nos ha llevado desde posiciones esencialistas ancladas en el *ágalma* de una tradición inmune a la historia hasta un escenario posthistórico, líquido, en el que las relaciones territoriales de la cultura se han fluidificado arrastrando a las artes hacia complejas y caóticas trayectorias transculturales. Frente a esta situación, el crítico paraguayo se sitúa, o intenta hacerlo, en un punto de equilibrio que le permita hacer una evaluación racional de los beneficios y de los efectos nocivos de lo global: “No creo que ni la estigmatización de lo global ni su glorificación complaciente puedan resultar útiles”. ¿Es posible no compartir esta actitud? Pero, ¿nuestros problemas (si es que no es el de todos) radican en la necesidad de buscar una salida “razonable” a la alternativa glorificación/estigmatización? Por el momento, veamos el balance de Escobar.

Hay dos puntos que valora como positivos. En el primero supone un incremento de las posibilidades de elección de las que disponen ahora los artistas para diseñar sus estrategias artísticas.

El descrédito de los paradigmas normativos —afirma— y el fin de la obligación de transgredir la forma y de cambiar la historia han afirmado cierta libertad expresiva del artista. Este ya no se siente constreñido a innovar constantemente, adscribirse a las tendencias de turno o encontrar salidas redentoras.⁹

Esta nueva libertad adquirida por los artistas posmodernos entronca con el segundo valor que señala Escobar: la diversidad creciente que prolifera en el campo artístico como resultado del incremento de la cantidad de intercambios y de la velocidad con que éstos se dan. Esta situación fortalece la heterogeneidad cultural con la que dialogan las obras y multiplica los horizontes simbólicos en los que ellas se inscriben:

⁸ Op. cit. p. 20.

⁹ Op. cit. p. 23.

(...) la globalización complejiza los circuitos y dilata los ámbitos del intercambio cultural. La expansión planetaria del mercado y el desarrollo de los programas de integración regional, así como el carácter electrónico y telemático de la comunicación posnacional instauran una escena intrincada y fructífera de aceleradas confrontaciones, tráficos y conexiones entre los artistas del mundo entero.¹⁰

Sintetizando, del lado del haber, la globalización parece aportarnos dos propiedades valiosas: libertad y multiplicidad. Desde luego, estos dos valores no están exentos de problemas.

La disminución de su tono utópico y vanguardístico ha restado fuerza a un sistema en gran parte movido por pasiones dramáticas y por heroicas causas. Y desde la influencia neoliberal, las novedades aparecen como objetos de consumo o como espectáculo: la innovación pierde su filo crítico y acentúa el tono banal del arte presente.¹¹

Por otra parte, la centralidad que la globalización le ha otorgado a la tecnología y el rol estructurante de los procesos culturales que ésta desempeña acentuó aún más la brecha entre los centros globales y las periferias. Esta centralidad, según Escobar, es mucho más decisiva en la “cultura de masas” que en “el arte ilustrado”, dado que este último “no ha querido o no ha podido asumir los retos de una cultura basada en la divulgación masiva y las tecnologías avanzadas”. Y, por lo tanto, “a pesar de los alardes pos-ilustrados de híbridos transterritoriales, las fronteras de hecho continúan entre los dominios acotados del arte erudito (...), los escenarios de la cultura masiva (...), y los terrenos, nuevamente exclusivos, de la tecnología de punta”.¹²

Entonces, para Escobar, son dos los disvalores más destacables asociados a lo global: la banalización y pérdida de filo crítico del arte (y, deberíamos agregar, de la crítica) y la renuncia del arte *culto* a intervenir en los circuitos de difusión masiva. Esta última afirmación es, por lo menos, discutible. Habría que preguntarse si Fundaciones como la Guggenheim o instituciones como las grandes bienales no son al arte ilustrado lo que la MTV es a la industria musical. Incluso cabe la pregunta acerca de cuán ilustrado es el arte ilustrado.

Ahora bien, con respecto a la adquisición de una inédita libertad expresiva, es necesario hacer algunos matices. Esta libertad es fundamentalmente relativa y parece que la hubiéramos ganado sólo si consideramos que los medios expresivos de los que se valían los artistas hace, por ejemplo, medio, uno o dos siglos atrás, hubiesen sido percibidos por ellos como restrictivos. Sin embargo éste no es el caso pues, sólo con proyectar al pasado nuestros intereses actuales respecto del arte, nuestra situación contemporánea se nos muestra como de mayor libertad. Esta sensación de que los artistas ahora sí son más libres y que la crítica ahora sí es más sensata y adulta, más bien pertenece al terreno de la fantasía

¹⁰ Op. cit. p. 24.

¹¹ Op. cit. p. 25.

¹² Op. cit. p. 26.



Gabriel Varsanyi: *Círculo* (de la serie *Pater*).
Apropiación fotográfica intervenida, fragmento de instalación.
Medidas variables según revelado, 2008.

global e impide plantear el problema más candente: que es (si es que se trata sólo de una) la *impasse* del arte contemporáneo. Libertad de medios, pero ¿en vista a qué fines? Si la cuestión de los medios se ha vuelto irrelevante: ¿qué ocurre con el arte?, ¿qué es una cuestión de medios? Libertad de medios ¿quiere decir soberanía del discurso artístico? El arte contemporáneo es más libre, ¿pero es más autónomo y más soberano?, ¿importa que lo sea?, ¿hay libertad sin soberanía o sin autonomía? De hecho, los interrogantes podrían multiplicarse de una manera abrumadora, pero la capacidad de interrogar aparenta estar, ella misma, también banalizada.

De cualquier manera, una cosa está clara: tanto los pro como los contra lo son de la globalización. Sólo para quienes ya están incluidos en ella se plantean la cuestión de las ventajas y las desventajas. Este problema, el de la inclusión, es más complejo de lo que puede parecer a primera vista. No es que Escobar no lo tenga en cuenta: “¿Quién tiene acceso —se pregunta— a este escaparate [el del arte desterritorializado]? ¿qué producción puede integrar el espectáculo glorioso de las culturas-mundo?” Y luego concluye:

Gran parte de la producción artística sigue condicionada por coordenadas territoriales: el arte periférico, por lo menos, circula como producto acotado y como cifra (más o menos orgullosa) de «cultura nacional». Y si accede a los grandes mercados y exhibiciones lo hace no mediante su participación en el momento «global» sino gracias a la fetichización del término «diferente». Caratulada desde afuera, la diferencia no significa, entonces, el resultado de una construcción subjetiva sino el producto de un nuevo **clisé**.¹³ (La negrita es mía)

Pero, si el arte periférico no participa del momento global: ¿cuál es su momento?, ¿el nacional?, ¿el local? Éste es, a mi juicio, el problema más arduo que deben enfrentar los no incluidos en lo global. Y podría formularse del siguiente modo: así como los incluidos están incluidos en lo global, los no incluidos son no incluidos también *en* lo global, es decir, son excluidos *dentro* de lo global. El axioma general que subyace en esta afirmación es que lo global no tiene exterioridad (por lo menos y a pesar de la aparente paradoja, ninguna que no le sea inmanente). Tanto el momento nacional como el local son momentos estructurados por lo global: son internos a él. El territorio o, si se prefiere, la territorialidad periférica que debemos pensar (y en la que actuamos cotidianamente) tiene una singularidad fundamental. Ha dejado de ser local y a la vez no está incluida en lo global.

Lo global singular

Para intentar aclarar la naturaleza de esta situación voy a apelar a las tesis de Alain Badiou¹⁴ acerca de la estructura de lo múltiple y su unicidad. Pero antes, reordenemos el problema. Sin duda, existe un orden fáctico en las sociedades contemporáneas que justificadamente denominamos *global*. Tal orden no parece tener una exterioridad que lo niegue, por lo que concluimos que todo cae dentro suyo. De este hecho se puede inferir que la globalización es una especie de esencia del mundo del arte contemporáneo que termina funcionando como el sentido de última instancia. Frente a esta posición, propongo la siguiente hipótesis: tal esencialización no tiene nada que ver con un orden fáctico, no se trata de que las cosas son realmente así, sino que, por el contrario, es producto de la aparente falta de una falta en lo global. El no reconocimiento de algo que encar-

¹³ Ibid. p. 29.

¹⁴ Badiou, Alain *El ser y el acontecimiento*. Editorial Manantial, Buenos Aires Argentina. 1999.



Gabriel Varsanyi: *Auto* (izq.) y *Chicos* (der.) (ambas de la serie *Pater*).
 Apropiación fotográfica intervenida, fragmento de instalación.
 Medidas variables según revelado, 2008.

ne lo contra-global lleva a percibir lo global como una plenitud autorealizada: el hecho de que no exista lo local termina esencializando lo global.

¿Qué es entonces aquello que ya no es local pero que no está incluido en lo global? ¿Cómo es posible representarlo? Para avanzar, veamos de qué trata eso que Badiou denomina una “situación”. Toda situación, dice, está constituida por un conjunto de elementos a los que denomina “múltiples”. De hecho, cada elemento es denominado múltiple porque no es, en sí mismo, una unidad. Una de las ideas centrales de Badiou es que las unidades no son anteriores al conjunto que integran, sino todo lo contrario: es su inscripción en un conjunto lo que hace que un múltiple adquiera el carácter de unidad. Por ejemplo, una obra de arte, considerada como un producto social cualquiera, es un múltiple en el que concurren una cantidad imponderable de factores que influyen sobre ella y que en nada la diferencian de cualquier otro producto social. Sin embargo, para que ese múltiple de factores sea reconocido, es decir, para que se presente como una obra de arte, es necesario que sea contado como *un* elemento del conjunto del Arte. Es esa cuenta la que convierte a ese múltiple en una unidad. Y el resultado de esa cuenta es lo que Badiou llama “situación”. Por lo tanto, una situación es el resultado de una cuenta en virtud de la cual una serie de múltiples son presentados como elementos de un conjunto. Al ser contados-por-uno (para usar la expresión de Badiou) tales múltiples adquieren su unidad.

Para el objetivo que me propongo aquí, es importante interpretar esto del siguiente modo: lo que una obra de arte vaya a ser finalmente depende de cuáles rasgos —de entre la multiplicidad de rasgos que la constituyen— son reconocidos en la cuenta que la hace pertenecer al conjunto de la situación que llamamos Arte.

El proceso que Badiou designa “cuenta-por-uno” es el que le da una estructura a la situación. O dicho de otra forma, la estructura de una situación es lo que determina de qué manera son contados sus elementos. Y esto sugiere que no todos los elementos que pertenecen a una situación son contados de la misma manera. Para el ejemplo que voy desarrollando esto debe interpretarse así: no todas las obras de arte lo son en el mismo sentido, no todos los múltiples que se presentan en la situación denominada *arte contemporáneo* son contados de la misma manera.

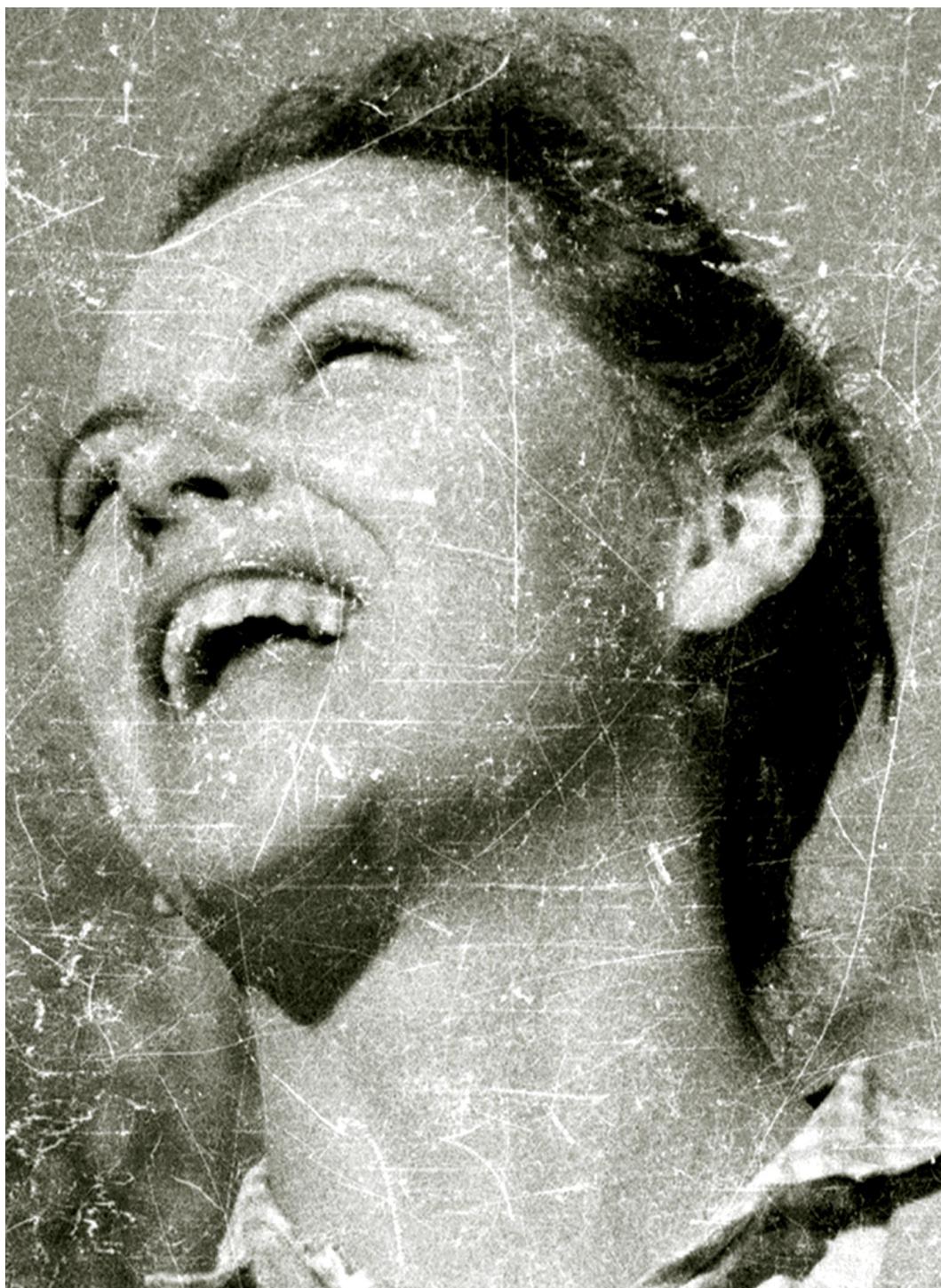
Pero antes de ver cuáles son las diferentes maneras con las que una estructura realiza la cuenta a sus elementos es necesario avanzar en la descripción acerca de qué es una situación. En efecto, hasta aquí se afirmó que una situación es un conjunto de múltiples que fueron contados-por-uno por una estructura y que en esta cuenta, siempre desigual, tales múltiples aparecían como unidades. En este punto, Badiou introduce una serie de precisiones de las cuales es necesario retener al menos una. Si podemos distinguir en una situación un conjunto de elementos por un lado y una estructura que los articula por otro, es debido a que esta última también es contada-por-una: la estructura surge de la situación como un elemento más de ella. ¿Y qué es lo que permite que la estructura sea contada por una, que sea discernible? Lo que posibilita que la estructura se haga visible es una meta-estructura y ésta configura lo que Badiou denomina un “Estado de situación”.

El Estado de situación es una segunda cuenta que duplica la cuenta-por-uno llevada a cabo por la estructura. Sin embargo, esta segunda cuenta introduce una torsión con respecto a la primera. En un primer momento, los múltiples son convertidos en unidades, en un segundo momento, esas unidades son reagrupadas en subgrupos que constituyen las partes de la estructura de la situación.

Para el ejemplo que venimos siguiendo, Arte es el nombre de la situación en la que un conjunto de múltiples son presentados como elementos, como obras. Pero esta situación refleja su estructura en un Estado de situación que reagrupa esas obras en una configuración específica con diferentes partes. Este Estado de situación es en nuestro ejemplo, desde luego, la globalización o, mejor dicho, lo global: a la situación que denominamos Arte Contemporáneo le corresponde un Estado de situación que llamamos Global.

El arte contemporáneo es un Arte Global (lo que, dicho de paso, quiere decir que toda obra que no sea Global corre el peligro de no ser Contemporánea). Pero, ¿por qué es útil esta distinción? Porque con ella se puede percibir la manera en que las obras se convierten en obras y cómo son contadas en la situación, es decir, cómo se presentan o qué lugar ocupan dentro del arte actual.

Lo que afirma Badiou es que todos los elementos pertenecen a una situación pero no todos son incluidos en el Estado de situación. En esa segunda cuenta en la que la estructura se contaba a sí misma y a sus partes, hay elementos que son reagrupados y articulados como diferentes partes del Estado de situación y hay otros que no lo son. Hay elementos de la situación, que pertenecen a ella pero que no integran partes de ella: pertenecen pero no están incluidos.



Gabriel Varsanyi: *Mujer* (de la serie *Pater*).
Apropiación fotográfica intervenida, fragmento de instalación.
Medidas variables según revelado, 2008.

¿Cómo diferencia Badiou pertenencia de inclusión? Un elemento está incluido en la situación si está presentado en ella (contado-por-uno, o en nuestro caso, contado como obra de arte) y, al mismo tiempo, representado en el Estado de situación (reconocido como global). Mientras que hay elementos que, si bien están presentados en la situación, no están representados en el Estado de situación. A los primeros, Badiou los denomina normales y a los segundos, singulares.

¿Qué es lo que me interesa de este razonamiento? La relación entre situación y Estado de situación, entre estructura y meta-estructura, entre elementos normales y elementos singulares que a continuación intentaré desarrollar.

La universalidad es no-global

Con lo visto hasta aquí, es posible afirmar que lo que caracteriza a la amplísima mayoría de los artistas que producen fuera de los circuitos globales del arte, es su condición de singulares con respecto a lo global. ¿Qué quiere decir ser singular? Quiere decir que las obras —entendidas como múltiples de temas, procedimientos, materiales, conceptos, intertextualidades, prejuicios, citas, representaciones contextuales, estrategias oportunistas, etc.— pertenecen desde un principio a la globalización y son estructurados por ella. No hay obra de arte contemporáneo, por más territorial que sea, que no venga estructurada por la globalización, y por tanto, que no pertenezca a ella. Sin embargo, aún cuando pertenece a la globalización no está incluida en ella, es decir, no está representada en el Estado de situación global del arte.

Entonces, la meta-estructura es una representación de la estructura en la que no se han incluido todos los elementos, y los que sí lo están, aparecen constituyendo las partes de la estructura. Los singulares son estructurados por la situación pero no aparecen como parte de ella.

Y así es la mayoría del arte latinoamericano, pertenece a lo global pero no está incluido en ello (en él). Considero que cualquier planteo con respecto al arte contemporáneo en América Latina debería preocuparse por entender en qué consiste su carácter singular. Éste, hay que aclarar, no es un valor que se refiera a tal o cual cualidad de las obras: es una posición lógica y estructural. Acerca de un singular, de lo único que se puede estar seguro es de que no disponemos de los medios para representarlo. Pero no porque esté ligado a una esencia inefable e incomprensible para el Estado de situación, sino todo lo contrario. El singular, al no ser incluido en la representación meta-estructural del Estado de situación, carece de cualquier esencia: no podemos representarlo, no porque sea “singularmente” raro o exótico, sino porque no es nada específicamente distinguible. En apariencia, un elemento normal y otro singular pueden ser perfectamente intercambiables y poseen identidades compartidas. ¿Por qué esto es posible? Porque la no inclusión del singular no se cuenta como un rasgo decisivo de él. Sin embargo, si prestamos algo de atención, podemos constatar lo siguiente. Aún cuando se trate de dos signos idénticos, son signos de dos mundos diferentes: el



Gabriel Varsanyi: *Playa* (de la serie *Pater*).
Apropiación fotográfica intervenida, fragmento de instalación.
Medidas variables según revelado, 2008.

mundo de la interioridad global y el de la exterioridad global (de la exterioridad interna a lo global).

Cuando se juzga una obra, todo aquello que tenga un “aire de familia” con las representaciones del Estado de situación global son interpretadas en los términos de esas representaciones. Es decir en los términos de los elementos normales de lo global. Esto es así porque se *desconoce* cualquier otro término que no sea normal. Mi tesis es que ese momento de desconocimiento es el verdadero momento global: es el momento en el que a un múltiple singular se le imputa un Estado de situación normal.

El desafío que lanza lo global reside en la necesidad —y en las dificultades que ésta impone— de pensar, producir e instituir algunas representaciones de lo global singular. Tal tarea no sólo no surge de la hibridación, sino que ésta ya es una representación normal de lo global. De hecho, siempre se piensa en hibridaciones de positivities, de elementos sustanciales. El carácter singular del singular le viene dado, justamente, por carecer de una positividad consistente que lo sostenga.

Por otra parte, hay que insistir en que no se trata de que no haya un Estado para la situación singular: hay un Estado y éste es el que lo hace singular al no reconocerlo (al no representarlo). De esto último, se deriva una de las encrucijadas más paradójicas que enfrenta el singular: sólo puede representar su Estado, representando su no-representación en el Estado. Traducido al problema del arte latinoamericano queda del siguiente modo: representar lo singular del arte latinoamericano es representar lo no-global de lo global. De lo global, no de lo latinoamericano, dado que ya no hay nada que no esté de alguna manera estruc-

turado por lo global. No hay nada local que no sea un efecto de lo global. Por tanto, lo singular es una representación negativa.

Cada vez que se intenta presentar un artista local, éste, inevitablemente aparece situado en algún tópico global y, a causa de esto, siempre queda retrasado con respecto a lo que la obra parece representar. Existe una sensación bastante generalizada de que las obras no hacen más que adscribirse a representaciones ya existentes. El origen de esa sensación suele ser contada como uno de los efectos de la globalización. Según la idea que estoy tratando de defender, esto es cierto pero sólo en parte. No es tanto que los artistas se identifiquen con discursos globales (cosa que hacen) sino sobre todo, que el carácter singular no-incluido, es prolija y sistemáticamente desconocido por ellos mismos, por la crítica y por la teoría en general. Y esto se debe, a mi juicio, al alto grado de esencialización que ha experimentado lo global, tanto en quienes lo festejan pero también, y sobre todo, en los que lo impugnan. Así pues, el contenido representacional de una obra no está dado definitivamente ni de una vez y para siempre y su carácter global, tampoco y, si no suele emerger de ella algo más que las representaciones del Estado de situación normal, es porque se ha aceptado que esas representaciones le son esenciales.

Mi análisis pues, intenta oponer a esa esencialización de la globalización normal, la negatividad de una globalización singular. De esta manera, lo no-global de lo global solamente se hará visible en lo que queda sin representar en sus representaciones. Dejar de desconocer lo singular implica buscar ese punto de los lugares comunes que resiste al lugar común: lo no-diferente de la diferencia, lo no-íntimo de lo íntimo, lo no-femenino de lo femenino, etc. Ésta es una tarea que le compete fundamentalmente a la crítica y lo que sigue no es más que el esbozo de una agenda posible para avanzar en ella.

Por último, me parece que el valor de esta estrategia está dado por el hecho de que se rehúsa a replegarse sobre lo diferente y ante a la hegemonía de lo normal global avanza hacia un singular universal.

II. Estéticas de la latencia, políticas de resurrección y lo global singular en Tucumán

En 2007, el grupo “Menos nosotras dos”¹⁵, también llamado MN2, organizó la siguiente acción artística. En una de las salas del “Espacio La Punta. Arte Contemporáneo”¹⁶ armaron un comedor e invitaron a un grupo de personas —

¹⁵ El grupo estaba integrado por las siguientes artistas: Belén Aguirre, Juliana Estrada, Lorena Kaethner, Lucía Gasconi, Mariana Rotundo y Pamela Desjardins.

¹⁶ Espacio independiente dedicado al arte contemporáneo, dirigido por tres jóvenes artistas: Pablo Guiot, Luis Carrizo y Pablo Córdoba.

parientes y artistas amigos de las organizadoras que no se conocían entre sí— a tomar el té y a conversar. El título de la acción era “Salón de té (laboratorio)” y mientras se realizaba el evento, el público podía mirar desde el exterior. Si tiene algo de excepcional esta acción artística es, justamente, que no tiene nada de excepcional. Desde luego, la cita era a la hora del té, y no había nada pautado en la velada aparte de aquellas cosas propias de las reuniones para tomar el té. Los participantes hablaron animadamente de cualquier cosa en lo que podría haber sido una reunión familiar o de amigos en una casa privada. Lo único que la distinguía de la vida cotidiana era la convocatoria y su ámbito. Podría decirse que la diferencia que distingue esta reunión como evento artístico es la diferencia mínima: el contexto. Así, la *praxis* deviene, también, *poiésis*. El hacer que tiene un fin en sí mismo se convierte, simultáneamente, en producción de algo diferente (en producto). Es necesario precisar más la situación pues la obra es, por un lado, una acción cuya finalidad pertenece a la acción en sí misma (una tarde de té) y por otro, el producto separado de la acción que la produce (acción artística): es, a un mismo tiempo acción con un fin en sí mismo y situación separada de la acción que la produce. Otra forma de decirlo sería la siguiente, es vida separada de la cotidianidad, es decir, arte, y a la vez, vida cotidiana. Es necesario ser enfático sobre esto último. No estamos frente a una estrategia de recontextualización de algo cotidiano que genera cierto distanciamiento crítico o extrañeza, sino frente a una situación perfectamente discernible. Es arte, puesto que está presentada como una situación artística, pero no deja entrever ningún indicio de dicha operación que produzca alguna diferencia respecto de la forma-de-vida que incluye.

Más que frente a una diferencia indiscernible estamos ante una *indiferencia discernible*. Se puede discernir cuándo hay arte y cuándo no, pero la operación artística hace que de esa discontinuidad no surja ninguna diferencia. Salvo, claro, que es una indiferencia destinada a la mirada de los espectadores¹⁷. Lo que diferencia esta acción —tomar el té—, de la cotidianidad, es que allí donde debería haber una diferencia (cotidianidad devenida arte), no hay ninguna. Salvo el contexto, claro. Lo que ocurre en el evento sigue siendo cotidianidad, la recontextualización no elimina esa cualidad (no hay extravagancia alguna, como en un *happening*, por ejemplo) y tampoco hay inutilización de un objeto (*ready-made*).

Una reflexión se impone: ¿para qué hacerlo? Es necesario recordar que no hay ninguna pretensión programática de linaje vanguardista como el de fundir el arte con la vida. Entonces, hay por lo menos una respuesta. Si el arte es producto de una facultad, ya no es necesario exhibir sus productos, sino que basta con exhibir la mera facultad. Haciendo una comparación, es como si por algún motivo, lo que produce satisfacción ya no es, por ejemplo, la palabra proferida, sino la exhibición pura de la capacidad de hablar. Ya no es el producto artístico,

¹⁷ Esto queda enfatizado por el hecho de que la reunión era registrada en video y transmitida en “vivo y directo” a una sala contigua desde donde los espectadores podían observar el desarrollo de la velada.

sino la facultad de producir arte. Más concretamente, hacer visible aquello que, en lo no artístico es potencialmente artístico: lo artístico como potencia, como capacidad de la realidad en general, como virtualidad dispersa en lo real a la espera de que una contingencia la actualice. Y aquí se puede encontrar, aunque implícitamente, un programa artístico: sólo puede ser experimentado como artístico aquello que no lo parezca.

La conclusión fundamental que hay que tener presente es que no se trata de elevar la totalidad de la realidad a arte-en-potencia, sino que, por el contrario, se busca retener el arte como potencia, como virtualidad sin actos, como productividad sin productos. Todo acto artístico serviría para exhibir la potencia del arte para mantenerse latente. Ésta es una característica notable del arte contemporáneo. Sólo por considerar un caso, el arte político asume ahora las formas propias de la política. Es político no sólo por un contenido (incluso a pesar de su contenido), sino porque adopta las mismas formas de la praxis política. En Tucumán esta estética de los *discernibles desdiferenciados* ha adoptado frecuentemente una forma: la de la desdiferenciación entre arte y cotidianeidad. Pero hay que insistir una vez más: no hay nada indiscernible. El marco artístico no es rebasado o deconstruido. Por el contrario, es aceptado como tal. El grado cero de poetividad aparece como el placer de incluir en ese marco algo que parece desbordarlo, para ver, luego, como dicho marco se reconstituye.

Una vez reconstituido, lo indiscernible se torna discernible, la diferencia (*indecidible*) se torna indiferente. Y es respecto de lo que las obras hacen con ese indiferente supernumerario, excedentario, que se pueden trazar y construir un criterio de análisis diferencial para cada caso. En las artes visuales tucumanas en muchas oportunidades ese excedente, ese resto indivisible de la operación de discernir indiferentes o, si se prefiere de indiferenciar discernibles, es lo que produce que lo meramente visual se experimente como imagen latente. Más exactamente, la indiferencia entre lo visible y la imagen de lo visible hace que lo primero se experimente como imagen latente.

La imagen más allá de la imagen

Se trata, entonces, de encontrar imagen donde no hay imágenes. Dos condiciones mínimas parecen ser necesarias para concretar esta estrategia: evitar la imagen en acto para de esa manera poder exponer la realidad en tanto potencia imaginaria, y evitar la apariencia de obra conceptual, es decir, la apariencia de contenidos proposicionales. Más ajustado sería señalar que es necesario para estas poéticas trabajar sobre el vacío conceptual. De esta manera, por sustracción, evitando que la imagen se presente en acto y que la obra materialice conceptos (es decir, realizando asociaciones que eluden las prescripciones de los conceptos), es como los artistas tucumanos hacen que lo meramente visible asuma la cualidad de apariencia, es decir, que se experimente como imagen incompleta, incierta, aún no realizada. Propongo llamar a estas operaciones artísticas, *estéticas de la*

latencia. Desde luego, las tácticas concretas que asume esta estrategia llegan a ser muy diversas y deben ser consideradas una por una.

Después de la descripción de este panorama aparece una nueva inquietud y es acerca de la relación que mantienen estas obras con su contemporaneidad, con su época. Un repaso por el paisaje de piezas producidas por los artistas contemporáneos en Tucumán deja como conclusión indudable la casi total ausencia de una referencialidad que permita presumir un interés en representar una época, o si se prefiere, una situación general o colectiva. En todo caso, parecen predominar lo contingente, lo singular y lo subjetivo. De allí la pregunta por la relación entre obras y épocas.

Esta dispersión de particulares, evidente en las artes contemporáneas tucumanas, plantea al menos dos posibilidades:

a) Las obras se incluyen en la contemporaneidad como partes de un tiempo que no conforma *una* época.

b) Las obras se incluyen en la contemporaneidad como una época en la que se ha interrumpido la experiencia temporal: sus partes nunca están en acto, manteniéndose latentes, conformando un panorama en el que se experimenta una multiplicidad de potencias epocales sincrónicas. Dicho de otro modo, como la época en la que las diferencias se presentan como virtualidades, como si pudieran pertenecer a un mismo momento histórico, pero sólo potencialmente.

Es decir, hay que enfrentar una decisión. Se trata de un tiempo en el que la época se mantiene como una virtualidad nunca en acto, o se trata de un época en la que la experiencia temporal se mantiene latente¹⁸.

Quisiera enfrentar esta decisión bajo la presión de un caso, dejando que el arte haga su trabajo sobre el concepto. Para esto propongo lanzar una mirada a un trabajo de Gabriel Varsanyi. En 2008, en el Museo de la U.N.T. (M.U.N.T.) Varsanyi realizó una muestra llamada "*Pater/Varsanyi*" que tuvo su origen en el hallazgo previo, de un conjunto de fotografías familiares realizadas por su padre. La intervención del artista consistió en un trabajo de reencuadre de esas fotografías familiares. Para la muestra, Varsanyi utilizó dos salas contiguas en una de las cuales había solamente una foto pequeña de un hombre, su padre en el lugar de cuyo rostro había un círculo blanco. En la segunda, se encontraban el resto de las fotografías reencuadradas y ampliadas.

La invención de Gabriel

1. LA IMAGEN ES OTRA HISTORIA.— En primer lugar, la imagen con el círculo blanco. Dos preguntas: ¿qué es ese círculo y dónde está realmente?, ¿se

¹⁸ Ver: Virno, Paolo, *El recuerdo del presente. Ensayo sobre el tiempo histórico*. Editorial Paidós, Buenos Aires (Argentina), 2003. Según el análisis de este filósofo, esto implicaría que el presente asume la apariencia de un pasado no-cronológico que es el tiempo de lo virtual, de lo potencial.

trata de algo adherido a la foto o se trata de un agujero, del vacío que dejó la sustracción de una parte de ella? En suma, ¿es algo añadido o algo sustraído? Me parece que se trata de ambas y de ninguna de las dos. Podría expresarse así: lo que agrega Varsanyi a la imagen es lo que falta en ella. Agrega un agujero, pero un agujero que ya estaba en la imagen. Quitar algo (en la foto) para mostrar que lo que se quitó ya faltaba desde un principio (en la imagen). Así, se trata de hacerle espacio, de agregarle cierto vacío, y éste, como intentaré argumentar, no está tanto en la fotografía sino sobre todo en la imagen de la que ella es parte. Esto nos lleva a la segunda pregunta. ¿dónde está —agregado— el agujero?. Para decirlo rápidamente, el agujero no está en la fotografía, sino en el lugar que ella ocupa. Es porque la fotografía no se perdió, porque está enmarcada, porque ahora ocupa un lugar entre otros objetos y entre otras historias. Es porque una pérdida no se perdió para siempre, porque alguien eligió que lo perdido no lo sea todo. Es por todo esto que, retroactivamente, alguien —Varsanyi— hoy puede agregar en la imagen esa falta que de otra manera siempre habría faltado en la fotografía. La imagen, entonces, no es la fotografía. Es la imagen de ella, de la fotografía, de *esa* fotografía ocupando *ese* lugar. Y si el agujero ahora aparece en la fotografía es sólo porque ella también, respecto del lugar que ocupa, es un agujero. Con un poco de pereza, podríamos llamar apropiación a esta maniobra. Pero a fin de cuentas, ¿apropiación de qué?

2. ¿PARA QUÉ DOS MIRADAS?— En primera instancia, estas fotografías nos presentan un pasado. No importa con qué precisión: podemos imaginar una época. Y no es cualquier pasado. Intuimos, dentro de los márgenes de estas imágenes, el pasado de nuestro presente. Y podemos sospechar, también, la presencia oculta de una historia. El nombre de la muestra nos sugiere algunas claves. Fotografías de otra época, es cierto pero: ¿qué es, o qué era una fotografía? Una fotografía es, era, una huella fotoquímica de algo que ha ocurrido. Un certificado, como insistía Barthes, de que lo que vemos en ella efectivamente ha tenido lugar. Un certificado de existencia. Y esta idea de la fotografía es, justamente, la que parece no alcanzarle a Varsanyi. La fotografía supone, suponía, la presencia —al menos contigua— del fotógrafo y de lo fotografiado. Así, eso “que ha tenido lugar” es el objeto fotografiado, pero también la mirada que lo fotografía. Entonces, toda fotografía es, era, una huella doble, la de lo fotografiado y la de la mirada fotográfica. Objetos, personas, lugares y además un punto de vista. Pero en las imágenes de Varsanyi la situación es algo más compleja. Y es que en ellas todo se desdobra. Siempre habrá dos objetos y dos miradas. Un paracaidista y la fotografía de un paracaidista, alguien mirando a un paracaidista y alguien mirando los restos de esa mirada; alguien que encuadra y alguien que reencuadra; alguien que encuentra y alguien que reencuentra. *Pater/Varsanyi*. Pueden parecer dos lugares. Pero no. No son dos lugares. Son tres. *Pater*, /, Varsanyi. Paracaidista, mujer, avión. La historia real, las historias posibles, la historia imaginaria. Lo que fue, lo que habrá sido, lo que es. El desafío de la obra de Varsanyi consiste



Sebastián Rosso: *Puertos*.
Manipulación digital sobre papel fotográfico.
Medidas variables según copia, 2007.

en darle un lugar a lo que está entre los lugares, entre las miradas, entre las épocas. En apropiarse de los intersticios.

3. EL FUTURO PERFECTO.— La fotografía de lo que fue, es, entonces, convertida en la imagen de lo que habrá sido. Varsanyi, Gabriel, edita lo que podrá ser algo así como una prehistoria personal imaginaria en proceso. Si Gabriel se apropió de algo no es tanto de las fotografías sino de las imágenes de una historia aún posible en ellas. No una historia de restos, sino de latencias, de potencialidades, de futuros virtuales que aún persisten en el pasado. ¿Cómo lo hace? No es fácil saberlo. Pienso en el reencuadre. En cómo impone un módulo a las fotografías. El reencuadre no recompone. Funciona como un *caché*, como una máscara que oculta el resto de la foto. Y con esto, lo que se ve en las imágenes queda remitido a lo que ya no se ve en ellas. Es como un guante dado vuelta: el agujero que antes estaba adentro ahora está afuera de la imagen, rodeándola, sustrayendo toda realidad que intente enmarcarla o clausurarla de una vez y para siempre. Pienso también en lo que aleja a estas fotografías de las fotos familiares. Las fotografías de los álbumes familiares suelen devolvernos la mirada. Posamos mirando hacia la cámara, devolviendo por anticipando las futuras miradas que llegarán. Las fotografías familiares suelen restituir situaciones, momentos de una historia, pequeños acontecimientos. O al menos, se puede decir que lo intentan. Que desean restituirlos. Pero el reencuadre de Varsanyi suspende esa restitución. Un rostro feliz, sí, pero ¿por qué?, ¿en dónde?; un hombre que mira: ¿qué cosa?, ¿a quién?; una conversación: ¿acerca de qué?, ¿entre quiénes? Es como si el corte de las fotografías buscara preservar no tanto un momento, una situación o un lugar, sino una intensidad. Una intensidad difícil de nombrar. Porque, ¿cómo se llama esa sensación paradójica que se tiene cuando algo parece posible y simultáneamente imposible, al alcance de la mano y a la vez inalcanzable, perdido en el pasado y aún por venir?

4. EL ARTE DE OBTURAR.— La mirada de Gabriel se lanza hacia el pasado. Reencuadra y selecciona. ¿Qué encuentra?, ¿qué encuentros hace posible?, ¿qué creo encontrar que encuentra? Que estas fotografías no parecen haber estado destinadas a devolvernos la mirada. Que no habrían pretendido restituir nada. Que es como si desde un principio hubiesen estado vueltas sobre sí mismas, como si en cierto sentido el fotógrafo, de entrada, ya hubiese estado alejado de lo que registraba, como si hubiese sido pura mirada, puro agujero, como un espectador invisible, secreto, utópico. O como si el fotógrafo no hubiese estado nunca ante algo real, sino ante el espectáculo espectral de un mundo hecho con imágenes de otro tiempo. Un mundo que ya no era el suyo (algo así como fotografías tomadas a los personajes proyectados por *La invención de Morel*).¹⁹ La mirada de Varsanyi es utópica. ¿Por qué?: porque las imágenes dan lugar a una mirada que

¹⁹ Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Emecé Editores S. A. Buenos Aires (Argentina), 1960.

nunca tuvo lugar. Es utópica, es cierto. Pero es. La verdad de las imágenes de Gabriel no reside en “lo que realmente ocurrió”, ni en el lugar de Varsanyi o el de *Pater*, sino, desde luego, en el tercer lugar, en el lugar que separa, en el intervalo. Hay un intervalo, un espacio en blanco que separa *Varsanyi* de *Pater*: este intervalo permite que esos lugares sean intercambiables. Hay un intervalo entre las imágenes que estas fotografías producen y las mismas fotografías: este intervalo permite que las fotografías formen la imagen de algo más que lo que simplemente fue. Hay un intervalo entre el pasado y lo que habrá sido nuestro presente: este intervalo permite que el pasado permanezca inacabado, que sea también un pasado siempre por venir. Si Gabriel permanece fiel a la fotografía es sin duda porque aprendió a comportarse como una cámara. Desarrolló algo así como un “arte de obturar”.

Creo que la obra de Varsanyi hace visible las posibilidades contrafácticas del arte contemporáneo, sus potencialidades aún inadvertidas. Para decirlo brevemente, las operaciones puestas en juego en “*Pater/Varsanyi*” suponen una relación singular con la experiencia temporal: reintroducen la historicidad del tiempo en un sentido próximo al de la tesis sobre la historia de Walter Benjamin.²⁰ Pero este sentido no es el que experimentamos espontáneamente. Tendemos a creer que disponemos de un capital histórico inagotable que permanentemente puede ser recombinado, *remixado*, deconstruido. Pero si esta imagen de la contemporaneidad artística se ha vuelto la imagen dominante es porque hemos aceptado renunciar al pasado en tanto tal, al pasado como aquello aún inacabado que todavía nos demanda redimirlo. Hemos renunciado a la necesidad que el presente tiene de esa demanda. Hemos perdido la experiencia del pasado como *lo perdido*, lo perdido *con* el pasado *en* el pasado, como lo que aún permanece perdido. Hemos renunciado recorrerlo a contrapelo, tal como pedía Benjamin, y con ello también renunciamos a contrariar nuestro presente. Considero que la lectura a contrapelo que propongo de la obra de Varsanyi —y por tanto la misma obra, y también las obras de otros artistas tucumanos—²¹ nos permiten apostar por otra relación con el tiempo y fundamentalmente, comenzar a interrogar

²⁰ Ver Löwy, Michael *Walter Benjamin. Aviso de incendio* F.C.E. Buenos Aires (Argentina), 2003.

²¹ Sin duda sería necesario mencionar a varios artistas. Pero en esta oportunidad quiero destacar también los trabajos de Gely González y de Sebastián Rosso. En el caso de la primera, una acción realizada para el Salón Chandon 2005, *Turbada dilución*. La acción llevada a cabo durante el transcurso de la exposición (2hs por día, aprox.), consistió en dibujar con lápiz y grafito sobre la pared y luego borrar. Con el correr de los días, los restos del borrado —goma y viruta de lápiz— se acumularon en el piso. De Rosso, hay que mencionar la muestra titulada *Ciencia ficción* de 2008 en la que expuso una serie de trabajos digitales en los que recombina dibujos e ilustraciones que provienen de (y aluden a) un imaginario próximo a la ciencia, a la divulgación científica y a la tecnología de comienzos del siglo XX. De maneras muy diferentes y con connotaciones muy distintas, en ambos casos es posible detectar las tensiones temporales generadas entre la permanencia de un pasado a la vez residual y utópico y un presente que —al menos en apariencia— nunca acaba de efectivizarse.

los sentidos de ese significativo vacío que está en el centro de todas las construcciones hegemónicas de la contemporaneidad: el sufijo *post*.

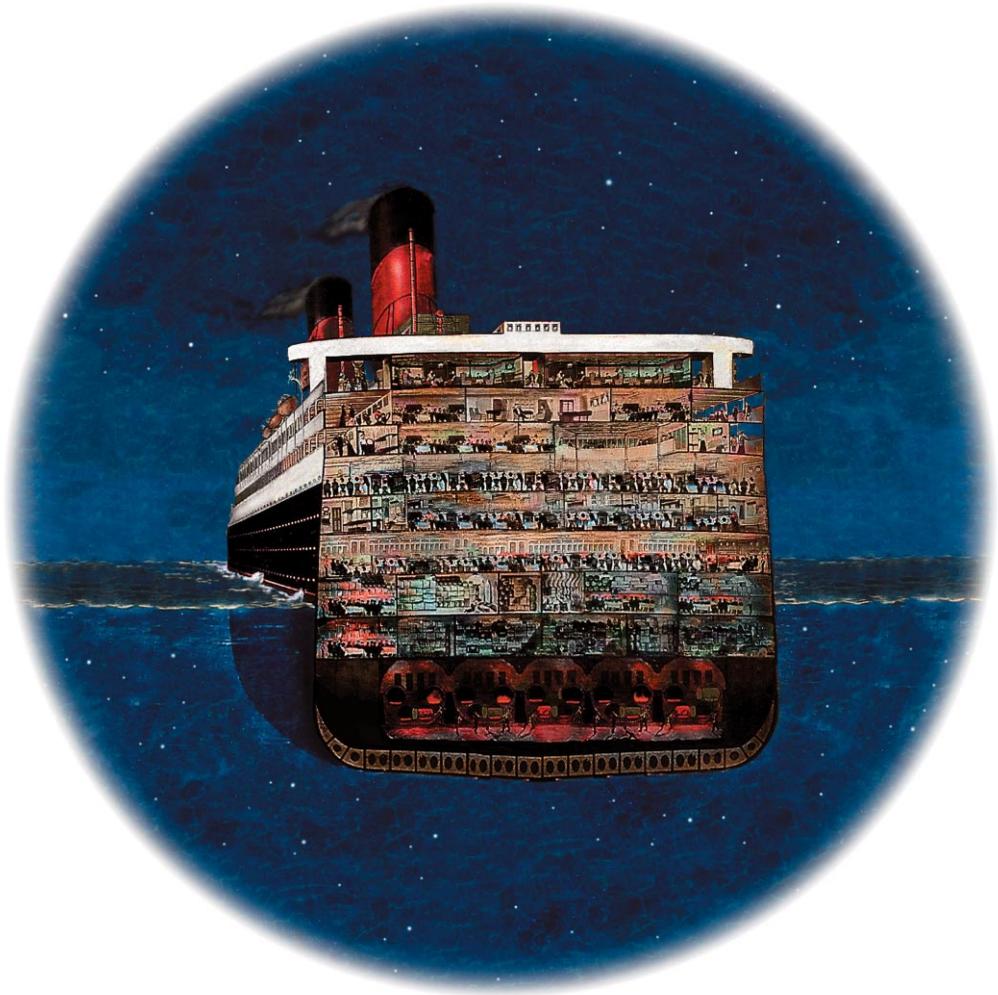
Entonces hay que decidir. Lo que hace visible una mirada a contrapelo de la obra de Varsanyi es la posibilidad de una experiencia contrafáctica de la época del tiempo histórico latente, y de la acuciante tarea contrahegemónica que ésta experiencia demanda: la subjetivación de dicha época.

Acerca de una Bioestética

La característica decisiva de la contemporaneidad es el modo de producción *postfordista*.²² Según Virno, la singularidad de esta fase del capitalismo es que la condición de posibilidad de la historia, la historicidad —la contemporaneidad de los no-contemporáneos, es decir de lo actual y lo virtual— adquiere un relieve empírico tal que la totalidad de las posibilidades históricas aparecen *cómo si* estuviesen realizadas. Se trata de una ilusión. Lo que ocurre es que las potencias de las facultades humanas han adquirido un grado de autorreflexividad tal, que lo virtual se experimenta *cómo si* ya estuviese en acto (simplificación extrema, con fines expositivos, de la tesis de Virno). Y esto es consecuencia de la colonización llevada adelante por la producción capitalista tardía ya no sólo del trabajo en acto, sino de las facultades humanas en general. Dicha colonización es consustancial con la profundización de lo que Foucault llamó *biopolítica*. Como correlato de este estado de cosas me parece que se puede constatar la aparición de una bioestética. Ésta debe ser entendida de dos maneras (o en dos pasos). En primer lugar, tal como se verifica con facilidad en las artes visuales, bioestética quiere decir que toda facultad humana es potencialmente una facultad estética. En segundo lugar, hay que captar el centro de la cuestión: la estetización de la facultad artística (de la potencia artística) en tanto tal. Esto quiere decir que el arte ya no sólo tiene que organizar un producto artístico, sino que junto a éste debe hacer visible la facultad de producir arte en tanto tal: se trata de la contemporaneidad de los no-contemporáneos.

De esta manera, la utilización posthistórica de los materiales artísticos no tiene que ver con ninguna finalización de la historia (tesis de Danto) sino con un mandato claramente histórico: exhibir la potencia artística en tanto tal, suspendiendo la independencia de aquello puesto en acto. Este es el sentido histórico del eclecticismo del arte contemporáneo: mostrar la simultaneidad de lo diacrónico, es decir, mostrar la copresencia del acto artístico y de la potencia que lo antecede lógicamente pero no cronológicamente. Así, la invención artística en la era postfordista no puede limitarse a la invención de una forma novedosa, sino a la invención de una forma de exhibir la potencia inventiva en tanto tal (esteti-

²² El capital tecnológico, en términos de Pablo Levin. Ver: Levin, Pablo, *El capital tecnológico*. U.B.A., Facultad de Ciencias Económicas, Catálogos. Buenos Aires (Argentina), 1997.



Sebastián Rosso: ...

.....
.....

zada). La novedad posmoderna, entonces, no es una forma nueva sino la mostración simultánea de una forma y de la facultad de dar forma. Éste es el sentido de la fragmentación, de la hibridación, del pastiche, de las poéticas postproductivas: limitar la autonomía de la forma respecto de la potencia formadora. Entonces la bioestética es *bioestética* por su relación con la biopolítica: la apropiación de la productividad de la totalidad de las facultades humanas en tanto tales. Toda facultad es inmediatamente fuerza de trabajo, toda facultad es, o puede serlo, inmediatamente estética. Y esto último, insisto, en dos sentidos. Las artes visuales tucumanas muestran que cualquier facultad humana es potencialmente una facultad estética.

Se impone una conclusión. *Dado que toda novedad es experimentada como la repetición de la misma facultad productiva (no como algo nuevo en acto, sino como la misma potencia en acto), una condición del arte contemporáneo es moverse más allá de una situación anterior (arte moderno) pero más acá de una situación nueva, puesto que esa situación nueva es experimentada como repetición de la misma virtualidad.*

Fabricando cuerpos con palabras: la resurrección como desacuerdo

Por lo tanto, se puede decir que el arte contemporáneo no trabaja a partir de la creación de una época nueva, sino a partir del extrañamiento de las anteriores. Entre lo que en el pasado es más que pasado y lo que en el presente aún no está presente, más allá del pasado, pero antes de su porvenir. Así es como las artes visuales tucumanas contemporáneas se vuelven contemporáneas. No. Lo digamos de una vez por todas. Así es como las artes visuales contemporáneas podrían volverse o —seamos optimistas— habrán podido volverse contemporáneas. Singularidad, contemporaneidad son posiciones que no van de suyo: hay que conquistarlas. Entonces, le demos un nombre a esos actos de conquista. Podríamos llamarlos —por qué no—, resurrecciones profanas.

Al comienzo propuse entender al arte contemporáneo como la ilusión de una puesta en escena terrenal de un diálogo que se ve a sí mismo como fuera del tiempo y del espacio. Un diálogo desencarnado. Y quedó planteada una pregunta. Los artistas son almas que retornan con sus obras del paraíso cultural. ¿Pero cómo?: ¿como resucitados?, ¿como resucitantes?, ¿como resucitables? Los artistas, y fundamentalmente sus obras son resucitables. Almas a las que habrá que fabricarles un cuerpo, puesto que el único aquí y ahora al que tenemos acceso —aunque siempre se nos escape— es al de los cuerpos, al aquí y ahora de la materialidad de lo concreto. Se trata de fabricar cuerpos singulares, porque para nosotros no hay otro lugar que el singular. Es decir, no hay lugar, porque la singularidad es tal debido a que no es representada en el estado de situación dominante. Una singularidad es una posibilidad latente en el estado de situación y si podrá ser puesta en acto será sólo como el resultado de una militancia que habrá forzado no su existencia sino la articulación de los efectos de la misma. Que una singularidad no esté representada quiere decir que no hay discursos ya existentes que puedan dar cuenta de ella. Entonces, para quienes apostamos a esa singularidad, se trata de producir discursos que hagan visible ese vacío discursivo. Parece fácil. No lo es. Construimos nuestras producciones con fragmentos de otras. Con imágenes, pero también con conceptos *pret-a-porter*. No se puede usar, por ejemplo, las palabras *vacío discursivo* sin que ambas palabras —*vacío* y *discurso*— no estén desde un principio llenas de sentido y, por tanto, sin que la singularidad se trasvista de *déjà vu*.

Toda conversación sobre arte se parece a una conversación ya escuchada. Y esto no tiene nada de extraño. Si experimentamos la producción cultural como una conversación fuera del tiempo y del espacio, toda conversación no es más

que una conversación posible entre otras tantas. Militar por la singularidad exigirá entonces confrontar con aquellas cosas que la contemporaneidad nos exige para ser contemporáneos. Y como no disponemos de las armas necesarias (en vano las buscamos en el pasado) no nos queda otra opción que construirlas más allá de cualquier garantía conceptual sobre la que intentemos apoyarnos. Militar en pos de una cierta singularidad implica hacerse sujeto de aquel vacío, de subjetivarlo. Pero como se hace evidente, tal subjetivación no es posible sin una problematización de, al menos, algunas de nuestras certezas. En síntesis: no hay subjetivación sin un mínimo de reflexividad problematizante. Y es esta subjetivación la que opera el trance en el que el resucitable pasa a resucitar(se) (en) el aquí y ahora. La contemporaneidad se gana a fuerza de extemporaneidad. Militancia, subjetivación, problematización son los nombres que podrían designar a las políticas de resurrección. Quienes crean que la práctica artística, la producción de obras, de críticas, de curadurías pueden por sí mismas —es decir, sin lo que implica una política de la resurrección—, hacer experimentable las posibles singularidades de nuestras producciones, yerran el tiro.

Subjetivar la posición singular también quiere decir que no hay escena. Nuestra escena, si queremos que el deíctico *nuestra* tenga algo más que un sentido meramente formal,²³ no puede estar hecha con otras cosas que no sean las inconsistencias de todas las escenas realmente existentes. Toda escena lleva implícita (de lo contrario no sería una escena) la fantasía de una mirada. Hacerse ver querrá decir, dentro de las políticas de la resurrección, renunciar a la fantasía de ser lo que esa mirada desea. Se trata en todo caso de devolver la mirada, de seducirla, sí, pero sólo para después recordarle que no sabe lo que realmente desea mirar.

¿Somos capaces de construir algo con el vacío de las miradas? Desde luego, no lo sé. Pero algo está claro. Ser sujetos de nuestras singularidades quiere decir ser sujetos de los vacíos que podemos, a fuerza de batallar, hacer nuestros. Para dar batalla primero hay que desear librarla. Para nosotros no habrá batalla sin rebeldía y sin reflexión. A fin de cuentas, no hay otra política que la del desacuerdo. Lo que nos permitirá resucitar (a) la contemporaneidad será nuestra capacidad para actuar en desacuerdo con ella.

Bibliografía

- Badiou, Alain *El ser y el acontecimiento*. Editorial Manantial, Buenos Aires (Argentina). 1999.
 Bauman, Zygmunt *En busca de la política*. Editorial F.C.E. Buenos Aires (Argentina) 2003.
 Bioy Casares, Adolfo. *La invención de Morel*. Emecé Editores S. A. Buenos Aires (Argentina). 1960

²³ O mejor aún, si queremos asumir, subjetivar la singularidad radical de su pura formalidad.

- Bourdieu, Pierre *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*. Editorial Anagrama. Barcelona (España) 2005.
- Danto, Arthur *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia*. Editorial Paidós. Barcelona (España) 2002.
- Escobar, Ticio. *El arte en los tiempos globales*. Editorial Don Bosco, Asunción del Paraguay (Paraguay) 1997.
- Groys, Boris *Política de la inmortalidad*. Editorial Katz Buenos Aires (Argentina). 2008
- Levin, Pablo *El capital tecnológico*. U.B.A., Facultad de Ciencias Económicas, Catálogos. Buenos Aires (Argentina) 1997.
- Löwy, Michael *Walter Benjamin. Aviso de incendio* F.C.E. Buenos Aires (Argentina) 2003.

La imagen y sus límites

por *Mónica Herrera*



Nunca miramos sólo una cosa;
miramos la relación entre las cosas y nosotros.

JOHN BERGER

A modo de introducción (inicios que no pretenden introducirse)

De la forma al concepto

A partir de este concepto de John Berger que expresa cómo el entorno afecta el modo de mirar (la mirada fragmentada del cubismo, la mirada acelerada del futurismo, y así sucesivamente), cabría preguntarse si la mirada “vulnerable” armoniza con el contexto de la provincia; o si la escena tucumana —aquella establecida desde lo institucional— más concentrada en los aspectos sociales antes que en los estéticos, hace que determinados modos de producción se vean más vulnerables de lo que fueron concebidos.

Tucumán prácticamente carece de coleccionismo, sobre todo de obras de arte contemporáneo. Este es quizá uno de los aspectos más importantes para tener en cuenta a la hora de “justificar” la honestidad intelectual de sus artistas, precisamente por encontrarse libres de las presiones competitivas propias del mercado. Pero desde esta perspectiva, si el circuito institucional adhiere a otros intereses, y si el mercado, escaso a todas luces, compra otro tipo de producción ¿por qué insistir en esta *o*/posición?, y si el circuito no pasara sólo por lo institucional, ¿cómo se activaría la circulación de lo periférico y quién se encargaría entonces de sostenerlo? El Estado provincial no posee una política de coleccionismo de arte contemporáneo ni por compra ni por adquisición.¹ A partir de esta realidad, resulta naturalmente viable la abundancia de las intervenciones en el

¹ La obra de Sergio Avello, *Unión argentina de corderos patagónicos*, pasa a formar parte de la colección del museo estatal por donación de la Bodega Chandon a la provincia. La recuperación de salones como el Salón Provincial o el retomado Salón del Poema Ilustrado, permite incorporar obras al patrimonio del Estado por medio del sistema de adquisición, pero

espacio público y la insistencia con determinados modos de producción en las que se hace uso de materiales perecederos y soportes frágiles.

Por otro lado, si el museo decidiera coleccionar arte contemporáneo, ¿cómo conservaría obras perecederas, que no fueron pensadas para su longevidad? ¿Se trata de problemáticas de oposición entendidas como luchas manifiestas, o se trata de una suerte de “estética de la resistencia”² que, se tenga en cuenta o no, se adquiera a ella o no, se produce de todos modos?

Los artistas noveles de la provincia manifiestan su desinterés político por la confrontación, pero indudablemente su decisión de trabajar en una línea paralela a la establecidas desde las instituciones, conlleva ciertos visos de disenso. Claro está, que para que la resistencia se vea como tal, la sola predisposición es mucho más que insuficiente pues hace falta una producción sostenida y continua en el tiempo que pueda dar cuenta de la certeza de las elecciones que se hacen.

En este último sentido, Geli González es un ejemplo claro. Desde hace más de diez años, esta artista lleva produciendo obras evanescentes, al borde de la completa desaparición. No. Su obra *no* es deliberadamente política ni pretende ser de disenso, pero pareciera que *sostener la dilución*, a pesar de lo contradictorio que esto pueda sonar, hace que se ubique, aunque más no fuera lateralmente, dentro de la “problemática” de la legitimación, institucionalmente hablando. En otras palabras, ¿por qué insistir durante más de diez años en hacer este tipo de obra, aún a sabiendas que está muy distante de los intereses de coleccionismo en los museos del Estado? ¿Por qué producir objetos difíciles de guardar o de conservar en lugares en los que ni su infraestructura ni su personal han sido formados para albergar piezas de estas características? ¿Por qué continuar con una producción cuyas exigencias de montaje están mucho más allá de cuestiones de normalización de un museo que, en este sentido, está casi dando sus primeros pasos?³ Existe en Geli González una iconografía constante, sobre todo a partir de su experiencia de maternidad, que con mayor o menor intermitencia, aún hoy conserva.

(...) Mi situación de maternidad me reposicionó en cuanto a “ese eterno retorno” de lo que desaparece (finalmente); los des-aparecidos, los hijos nacidos en cautiverio. Me angustiaba mucho pensar en el cambio de identidad de aquellos niños, con todo lo que eso implica (trabajaba con representaciones de juguetes de cotillón).⁴

es necesario aclarar que estos salones se sustentan a partir de los criterios de disciplinariedad de los que el arte contemporáneo carece. Cabe aclarar por otra parte que en 2008, el Ente Cultural compró una obra del paisajista Timoteo Navarro realizada poco antes de su muerte.

² No me refiero al concepto de Marta Traba de “arte de resistencia”, como oposición a los planteos estéticos de la cultura anglosajona, sino a la idea de resistencia a las demandas, ya residuales, que el propio Estado provincial plantea.

³ El patrimonio artístico provincial fue sistemáticamente trasladado de un lugar a otro, al mismo tiempo que su sala principal de exposición permaneció cerrada durante la gobernación de Domingo Bussi en democracia.

⁴ Entrevista con la artista.



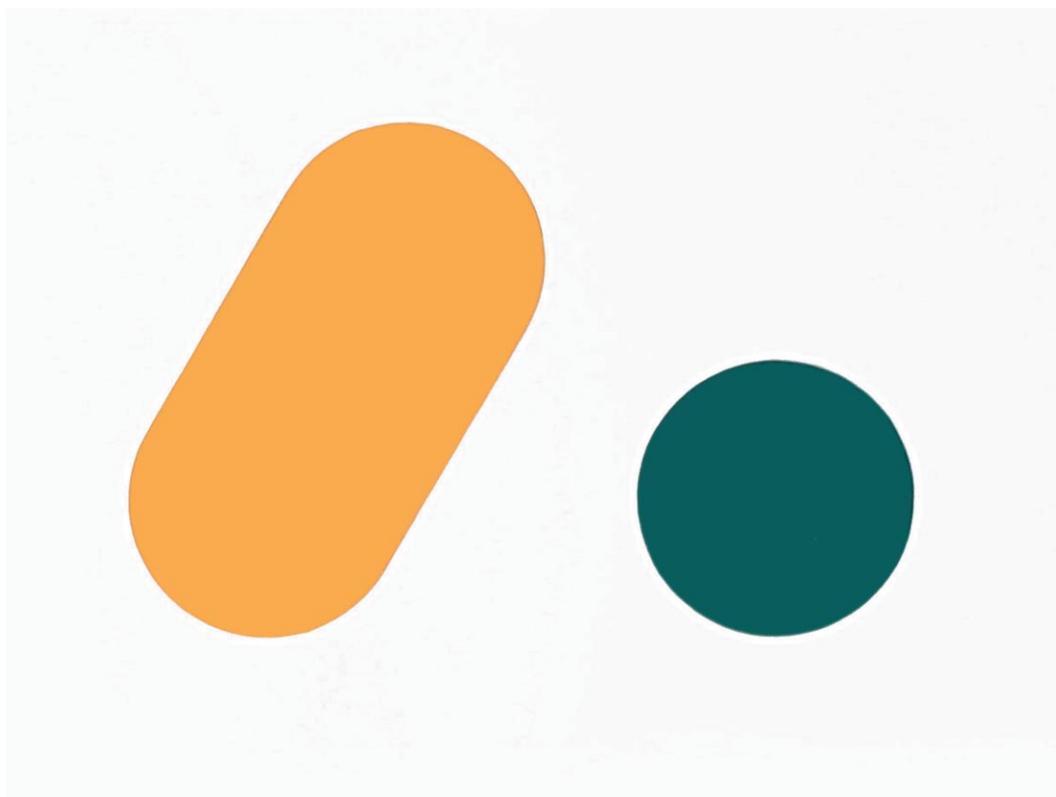
Geli González: *Sin título*.

Dibujo logrado mediante la transferencia de una cinta engomada sobre la pared.
0,02m x 0,05 m, 1999.

Ya en su período pintórico de 1997, aparecen algunas preocupaciones en torno a la imagen como concepto de obra, hasta que, paulatinamente el dibujo devino su principal interés. Mirada y conocimiento aparecieron muchas veces asociados entre sí. Mientras que en filosofía la mirada platónica conoce en la medida de lo que ve (a más sombras, menos conocimiento; desde ya), en términos religiosos, Buenaventura y Tomás de Aquino, encauzan la mirada desde el vestigio (*vestigium*) hacia la contemplación de la imagen (*imago*) como el conocimiento pleno finalmente recuperado, es decir, el conocimiento por el camino de lo que no se ve: la fe.⁵

En “Unos ochenta minutos” (2001) la artista evidencia su visión reducida a partir del registro fotográfico del mundo que la rodea (el suyo) desde que se despierta hasta que se coloca sus lentes de contacto. El mal encuadre de algunas y el mal enfoque de todas, desemboca en el abordaje de la mirada como problemática de lo particular a lo general: lo que se ve, cómo se ve, cómo se es visto, no sólo desde lo estético, sino desde su paradigma en tanto que de artes *visuales* se trata.

⁵ Sobre todo en el caso de Geli González, prefiero pensar en estos dos paradigmas (filosófico y religioso) antes que en el psicoanalítico lacaniano, según el cual se asocia la mirada con la de aquel que mira, más que con la mirada propia. Paranoia de la observación. Mirada en dirección opuesta: no la que sale de uno, sino la que le llega, afectándole.



Ricardo Fatalini: *Dos veces descentrado*.
Cartulina sobre cartón, 0,70 x 0,79 m, 2006.

Mientras que en el ejemplo que acabo de dar, el reconocimiento de su entorno sucede en tanto se familiariza con lo que no ve, “Piedra libre”, acrílico a gran escala, además de ser cita de un juego de niños, tiene un interés natural por captar la mirada del otro, valiéndose del empequeñecimiento máximo de un objeto elegido al azar, para que el espectador, adhiera o no, ponga su mirada en situación de hallazgo. Es decir que la artista traslada la consigna del juego del niño al adulto, desde el cuadro al espectador.

En cuanto a su proceso de dilución de la imagen, podemos decir que se inició entre 1995 y 1997. Trabajar sobre vapor, con agua, dejó de manifiesto una imagen en su máximo nivel de vulnerabilidad y de fragilidad. No sólo eso. Aquella articulación entre lo micro y lo macro que empezaba a vislumbrarse en sus pinturas se agudizó con el tiempo hasta el punto de utilizar no sólo el bastidor sino ya todo el espacio de la sala para esta combinación de antípodas. Cito a modo de ejemplo sus dibujos de muy pequeño formato en cintas de enmascarar, transferidos a la pared,⁶ y en aquellas de 1998, de la serie “S/T”, cuyos vestiditos de tela

⁶ S/T 2 x 5 cm 1999 (Ver imagen).



Damián Miroli: *Sin título*.

Intervención/*site specific* de luces artificiales en un campo con luciérnagas.

Línea de 30 m formada por 30 leds de color verdoso.

Residencias universitarias de Horco Molle, Yerba Buena, Tucumán, 2002.

de 10x9 cm aproximadamente, debían competir en escala con todo el suelo de la sala en la que se montaran.⁷

Así, como la iconografía se repite, los modos de operación también. La acción de doblar, cortar y pegar en sus trabajos con troquelado (como en “La casita feliz”), coincide con la de los vestiditos recién mencionados. Son operaciones que a su vez remiten a su faceta docente y, en este sentido, tanto los niños a quienes enseña como sus propios hijos, consiguen captar su atención a tal punto que desde su adultez, asume conductas infantiles como si fueran propias. Dibujar y borrar remolinos apropiándose de tópicos del mundo de la niñez, la lleva paulatinamente a comprometer todo su cuerpo hasta devenir *performer*,⁸ sobre todo desde que descubriera cómo Theo, su hijo, haciendo dibujos similares,

⁷ La serie de sus “vestiditos” quedó como proyecto de obra no realizado. Sólo lo presentó en el techo de la casa de su hermana, donde hizo a su vez el registro fotográfico correspondiente.

⁸ S/T. Interfases. Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”.2006

antes de dar sus primeros pasos, disfrutaba jugando con agua o con su baba caída al suelo.⁹

El juego entre ocultar y develar, se repite también en las acciones subsiguientes, en las que somete su cuerpo a la instancia de dibujar y borrar *ad infinitum*; una acción entre lo absurdo y lo perverso, sobre todo si se tiene en cuenta no sólo el límite de la imagen en sí, sino también el límite respecto de la obra. El hecho de no poder ubicarla ni en el dibujo-dibujado, ni en el dibujo-borrado, ni en el campo de la acción propiamente dicha (al dibujar, al borrar), hace que su obra se posicione justamente *entre* esos componentes,¹⁰ en los restos, en la huella, en lo residual.¹¹ Ese acercamiento más bien lateral, ubica la mirada del espectador en otros aspectos de la obra, deshabituándolo e incomodándolo. No sorprende que un público localista como el nuestro, acostumbrado a los cánones del mundo académico, se sienta desafiado a nuevas premisas de observación y análisis que desajustan el *status quo* anclado de lo tradicional.

Contrariamente a la visión epifánica, existe una *nihilidad escópica* que desconcierta por completo al espectador. Desde este lugar podemos encontrar distintas estrategias de vulnerabilización de la imagen.¹²

Reduccionismo: *Reductio ad minimum*. Minimización. Vaciamiento. Despojo extremo. Lo rigurosamente necesario —no sólo por una cuestión de escala— sino también por el hecho de despojar (y despejar) la imagen de cualquier vestigio anecdótico o secundario, formal o conceptualmente hablando. A modo de ejemplo cito una obra que se expuso en un espacio alternativo de Tucumán en el mes de noviembre de 2004.¹³ “Canción para piano sólo en mí” de María Redondo. Un piano. Una tecla. Un dibujo sobre pared a escala 1:1 entre lo poético y lo melancólico del mundo de la música del que forma parte y su propio mundo interior; o “Ballena vacía” de Constanza “Kotí” González,¹⁴ quien realiza una instalación, con muy pocos elementos de pequeño formato: un foco rojo titilante, un plotter en el suelo con una cita de “Fragmento de un discurso amoroso” de Roland Barthes; y sobre la pared, sólo un cuadro de 4 x 4 cm con el vidrio roto, el dibujo de un corazón quebrado y la frase “busco testigos”. Nada más. El catálogo se abría de izquierda a derecha a modo de semblanza con el corazón. El nombre de la muestra es cita de una canción¹⁵ cuya autora aborda los temas

⁹ El uso de agua en sus dibujos es también una posible influencia directa de su hijo.

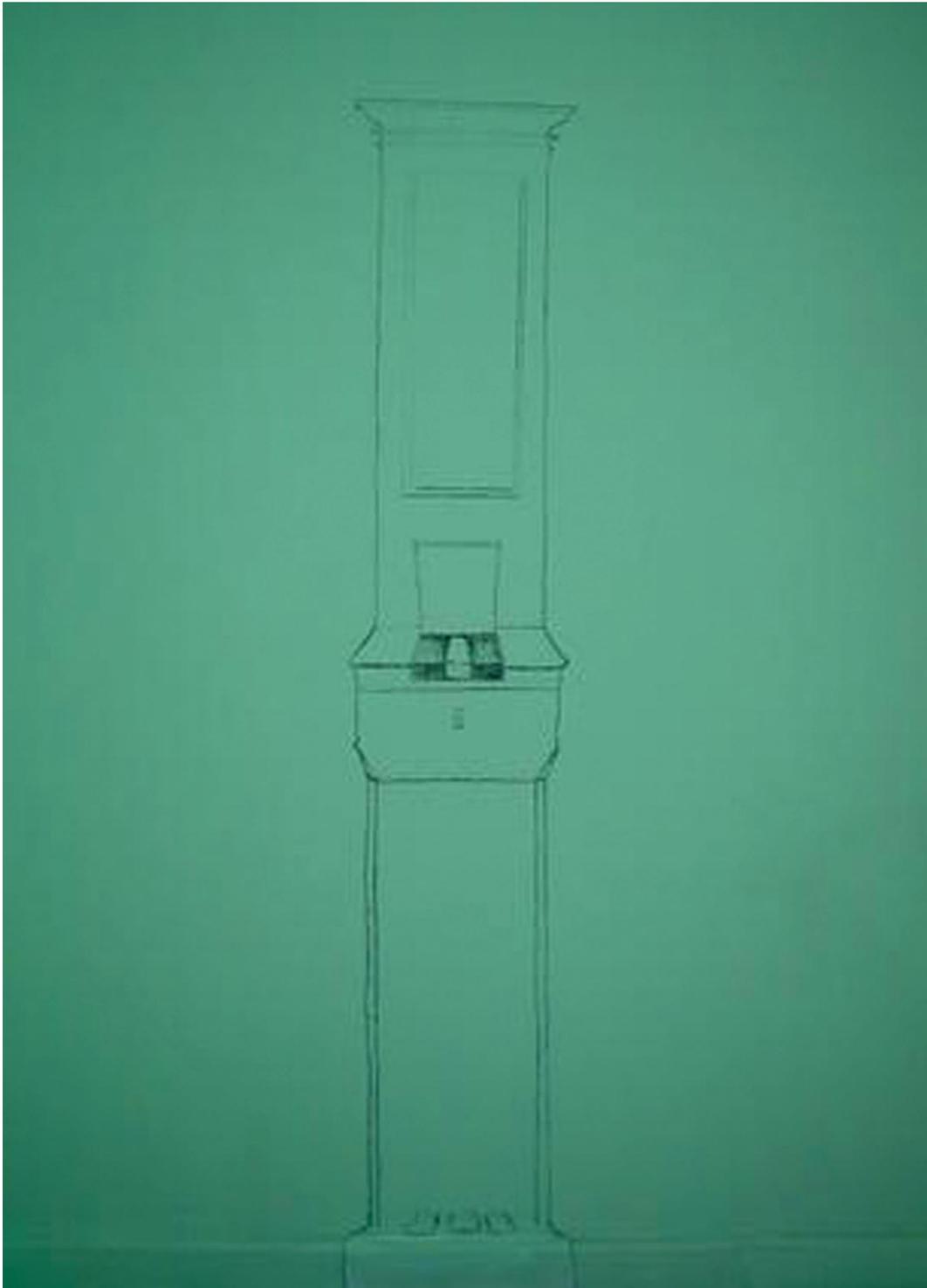
¹⁰ *Turbada dilución*. Chandon 2005, Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”

La artista trabajaba dos a tres horas por la mañana y otro tanto por la tarde durante el mes que duró dicha exposición. Su sector de trabajo no se limpiaba y tampoco se blanqueaba la pared para empezar de cero cada mañana, todo lo contrario. La acumulación de restos de goma en el suelo, como las manchas producidas sobre la pared, formaban parte de la obra.

¹² Hernández Navarro, Miguel Ángel, *[La] Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo*. Revista Debats, ISSN 0212 - 0585, N° 82, 2003 (Ejemplar dedicado a La Nada) P.p. 56-65.

¹³ Muestran seis. Experiencia colectiva realizada por alumnos de quinto año en el marco de actividades del Taller “C” de la Facultad de Artes (UNT).

¹⁵ “Soñé” de la cantante argentina radicada en México, Liliana Felipe.



María Redondo: *Canción para piano sólo en Mi* (también llamada *Suena en Mi*).
Carbonilla sobre pared/site specific (detalle), Escala 1:1, 2004.

del vacío y el desamor, como Constanza “Koti” González en algunos de sus trabajos.

En este ámbito reduccionista de la imagen, no puedo dejar de mencionar la obra de Ricardo Fatalini, referente formal y conceptual entre los artistas de su generación, neo concreto por excelencia, cuya obra ha virado paulatinamente desde la pintura pura al objetualismo y a la conjunción entre ambos, logrando una depuración exhaustiva de la composición, el material y su comportamiento en el espacio.

En el otro extremo de la entonces “Sala de Arte Contemporáneo” de lo que fuera la Secretaría de Cultura de la Provincia, exponía María Albarracín Cussigh una instalación tan reduccionista como aquélla. “El sol en la heladera” consistía en tres hamacas suspendidas desde el techo, a escasos centímetros de la pared. Hamacas inútiles. Juego frustrante con dejos de perversidad en el que, aunque las hamacas resultaran seductoras, ni el adulto ni el niño podrían disfrutar de ellas¹⁶ Constanza “Koti” González y María Albarracín Cussigh, integran a su vez, un colectivo artístico (“Viva Laura Pérez”) cuyos modos de trabajo, la selección de lo mínimo indispensable, parece común a todos sus integrantes. Pero sobre este punto volveré luego.

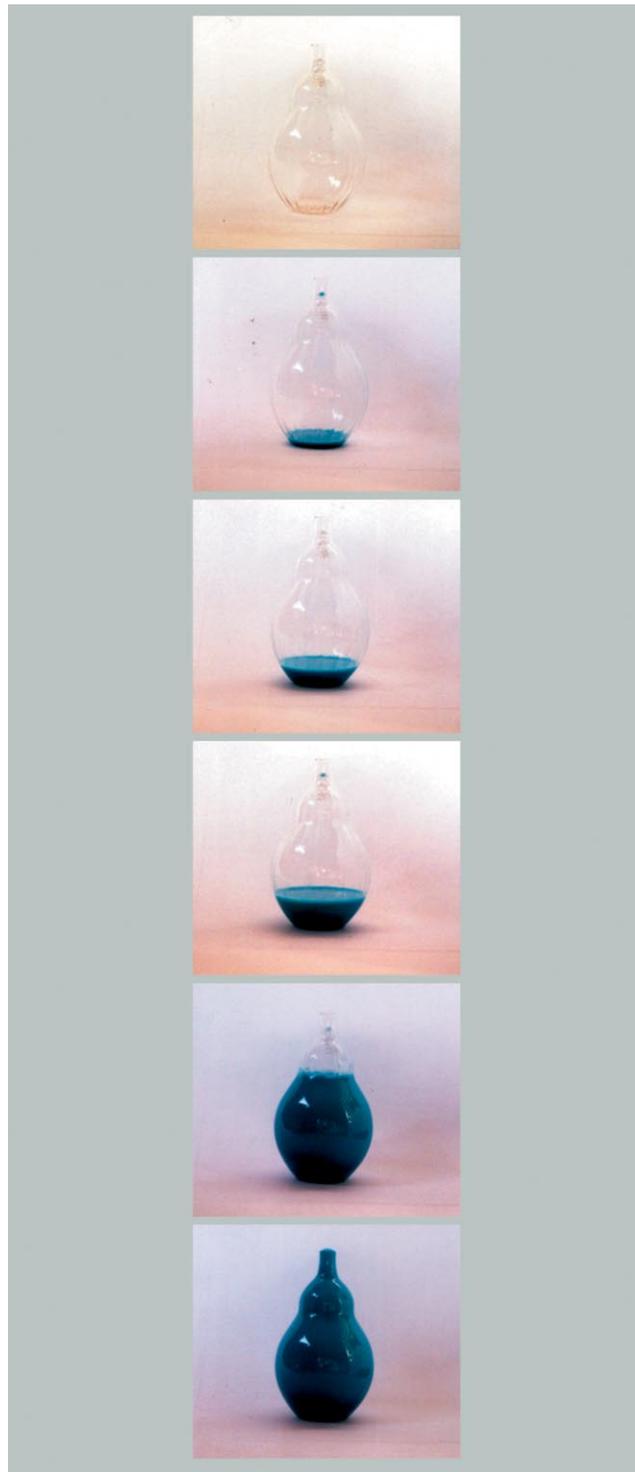
La obra de Flavia Romano también merece ser analizada en tanto que, durante su proceso creativo, más que la imagen, es ella misma quien oscila sistemáticamente entre ocultamiento y aparición. Siempre tomando posicionamiento respecto de los estatutos de la pintura como disciplina, da un paso relativamente corto desde soporte pictórico tradicional, al soporte vivo de su propio cuerpo. En este punto me detendré con el fin de enumerar algunos ejemplos para una mejor comprensión:

“Pintura sobre el cuerpo” de 1999, es un conjunto de fotografías cuya proximidad de encuadre conduce a una asociación inmediata de la imagen, con la pintura abstracta. En esta etapa existe un claro interés por lo pictórico y la concentración en términos compositivos, cuya acción de pintar se extiende desde el cuerpo a la pared confundiendo, desdibujando los límites entre la figura y el fondo. En el resto de esta serie se percibe el predominio de lo gestual en tanto que el primerísimo plano de la toma fotográfica permite ver cómo embadurna su cuerpo con abundante materia pictórica, sin necesidad de expandirse a otros espacios ajenos a su fisicalidad.

En 2000 Flavia Romano desplaza los chorros de pintura a otras superficies inanimadas. Me refiero a la serie “Hasta cubrirme”, cuyas fotografías registran el avance gradual de la pintura rellenando hasta tapar el objeto o desbordarlo completamente, otorgando así una cierta blandura sus límites. En este caso, sólo el alejamiento de la cámara vuelve al objeto reconocible como tal.

Pero Flavia no demoró en darse cuenta de que, en estos últimos trabajos, el proceso de la obra ocupaba espacio y le insumía tiempo, sobre todo en el caso

¹⁶ Las exposiciones de Constanza “Koti” González y María Albarracín Cussigh, inauguradas el mismo día en el mismo lugar, fueron las exposiciones más reduccionistas vistas en la provincia.



Flavia Romano: *Pintura interior*.
Fotografía secuencia, dimensiones variables, 2002.

de “Con el tiempo si me tardo”, fotografía-objeto de 2001, cuyo nombre da cuenta de este nuevo interés. Las obras “Con el tiempo si me tardo”, “Sólo en una tarde” (2001) o “Pintura interior” (2002), en las que el pigmento con las que rellena las piezas fotografiadas no desborda al objeto, sino que llega a su límite, aparecen como una clara transición a la *fotoperformance* que sobrevendrá posteriormente. “Quisiera”, “Mi voz” y “Para un interior gris”, todas fotografías-acciones de 2003, son consecuencia inmediata de la obra “Pintura interior”, en la que una botella de vidrio llenada hasta el borde con pintura azul, exigía que esta vez fuera Flavia Romano misma quien, literalmente hablando, coloreara el interior de su cuerpo.

En 2004, Flavia Romano llegará a los planteamientos “aparicionistas/desaparicionistas” que mencioné párrafos anteriores. Después de utilizar su cuerpo como soporte pictórico/bastidor, o como recipiente contenedor de pintura, evoluciona del cuerpo-herramienta al cuerpo-imagen, en donde su presencia/ausencia, o mejor dicho, su aparición/ocultamiento permite un planteo ya no sobre los estatutos de la pintura, sino sobre los de la imagen en general. “Nube”, fotografía/acción de 2004, muestra un proceso gradual de ingesta, no para llenarse de colorido interior como en acciones previas, sino para despejar su entorno hasta mostrarse ella misma como portadora de la imagen en sí.

Sucedirá al revés en “El alcance de un soplido” (2004). Ya no ingiere; exhala. No se muestra; se oculta. O como en la última de sus acciones de esta serie, “Por instantes quisiera estar” (2005), plantea una situación más de camuflaje que de ocultamiento.

Ocultamiento tiene por su parte, un peso conceptual riguroso en tanto castración de la mirada: tapar, vallar, tapiar, son sus estrategias típicas. “Ocho cajas sobre el piso que contienen pelotitas de piel que no puedes ver” de Carlota Beltrame,¹⁷ son un claro ejemplo. Aunque la artista guardó pelotas de piel de animales en vías de extinción en el interior de cajas plásticas, el epígrafe describe su contenido, calmando en cierta medida la ansiedad del espectador respecto de lo que no le es permitido mirar.

Dicho de otro modo, el ocultamiento trabaja con la veladura, la huella, la pista que permite al espectador ver, aunque más no sea fuera de foco, sin estar del todo privado del acto de la contemplación.

Desmaterialización: en ella caben desde ya, tanto las variantes del video arte, como aquellas vinculadas al trabajo con el cuerpo. Se puede decir que en general estas acciones no ponen a prueba la resistencia física (no en niveles extremos, como en el caso del Accionismo Vienés, por ejemplo), o la vinculación arte/vida que, en estos casos no se encara con la densidad de una tragedia griega.

¹⁷ Primer premio de la convocatoria del IV Salón de Artes de la Universidad Nacional de Tucumán (2007).



Flavia Romano: *Con el alcance de un soplo*.
Fotoperformance, 0,40 x 0,30 m cada fotografía, 2004.

Así, existe un común denominador (y digo “común”, no “único”) de un arte provincial con ciertos “aires de familia”, que presenta una vida trasladada al arte con más naturalidad, lejos de lo pretencioso o de lo impostado. Este espacio de encuentro entre arte y vida (lo cotidiano de ella más que su verdad axiológica)¹⁸ aparece en obras como “Derramarme” (2002) de Geli González, quien intenta sin éxito, caminar rápidamente sin volcar el agua de un recipiente totalmente lleno, como alguien que procura en vano mantener el control de su propia vida; o “Dibujo”, del proyecto específico “*Los días*” (2008), en donde la artista reformula los estatutos de dicha disciplina, pero desde un lugar que le absorbe mucho más tiempo del que quisiera como es el que ocupa cocinar, por ejemplo. Así, se muestra familiarizada con ambas prácticas (dibujar, cocinar), mimetizando el dibujo con su cotidianeidad doméstica más absoluta.

Otra artista que vincula arte-vida es María Redondo, quien en su pieza S/T (2004), pela y pica cebollas extraídas de una canasta, mientras escucha *canzonetas* napolitanas interpretadas por Roberto Murolo. Si bien llora incesantemente, está claro que lo importante no es su llanto, sino su ocultamiento.¹⁹ Qué siente, por qué esta así, no es algo que deba saberlo el espectador, sino sólo ella. María se oculta, justifica, disfraza, envuelve, en lo anecdótico de una escena que le permite ser profundamente falsa y honesta al mismo tiempo.

¹⁸ Tanto Geli como María Redondo se vinculan con la vida desde lo “familiar” que encuentran en ella, no desde pretendidos enunciados filosóficos existenciales.

Sobre la subjetividad en el arte, ver Nicolás Bourriaud. *Estética relacional*. La subjetividad conducida y producida. Pp. 110-131. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires (Argentina), 2006.

¹⁹ Ocultar: Figura deliberativa: El sujeto amoroso se pregunta no si debe declarar al ser amado que lo ama (esta es una figura de declaración), sino en qué medida debe ocultarle las “perturbaciones” (las turbulencias) de su pasión: sus deseos, sus desamparos, en suma, sus excesos. (en lenguaje rancineano: *su furor*). Barthes, Roland. *Fragments de un discurso amoroso*. Ed. Siglo XXI, Buenos Aires (Argentina), 2008. Pág 223.



Geli González: *Los días*.
Performance (detalle), fotografía de Marcos Figueroa, 2007.

El desamor es uno de los abordajes de María Redondo, quien se valió de este tema para crear atmósferas que le permitieran resguardar su intimidad, como en el caso de la acción mencionada anteriormente, o de otra pieza en la que una pequeña bañera derramaba constantemente agua sobre el piso de una minúscula habitación construida a la manera de una maqueta.

Se trata de desarraigar el fetichismo para afirmar el arte como modo de pensamiento e “invención de posibilidades de vida” (Nietzsche): la finalidad última de la subjetividad no es más que una individuación a conquistar [...] Porque “la única finalidad aceptable de las actividades humanas, dice Guattari, es la producción de una subjetividad que autoenriquece de manera continua su relación con el mundo.”²⁰

Entre las acciones que se realizaron en la provincia, no puedo dejar de mencionar una de gran resonancia. Retomo al grupo “Viva Laura Pérez”²¹ que mencioné anteriormente para destacar su obra “Sobrevidentes”, una acción claramente política realizada con la asistencia de miembros del colectivo “La Bau-lera”. Personas convocadas por “Viva Laura Pérez”, avanzaron a pie desde Tri- bunales hasta Casa de Gobierno con los ojos vendados, mientras que los asisten-

²⁰ Bourriaud, Nicolás Op. cit. P. p. 110. 130.

tes de “La Baulera” se encargaban de eliminar los obstáculos en el trayecto que seguía al voluntario grupo de no-videntes. Se trataba de una clara metáfora de la *debacle* de socio-económica de 2002 cuyos artistas enceguecidos, adherían solidariamente a una sociedad en crisis, abriéndose paso en la más absoluta incertidumbre. Todos los artistas vestían de negro, y la gente que los veía pasar no sabía a ciencia cierta si se trataba de una manifestación política o de un hecho artístico. Pero era ambas cosas, y lo que comenzó como curiosidad terminó con participación y acompañamiento de ciudadanos que se sumaron a la marcha.

Dentro del concepto de *desmaterialización*, puede incluirse todo aquello que vincule al arte con las nuevas tecnologías (como el video arte, por ejemplo), a raíz de la virtualidad de su soporte, por contradictorio que esto pueda parecer. Podría por ejemplo citar la galería virtual creada por Guillermo Stefani, Muypreciosa_vidriera virtual en la que exhibe obras de artistas tucumanos; sin embargo, el espacio como tal, sólo existe en la *web*, así como también su serie de perfumes inexistentes, publicitada a través del envío del e-mail.

Por lo general, tanto la desmaterialización como el ocultamiento se asumen en su literalidad, es decir, que podemos agrupar en la desmaterialización a todas aquellas obras que se realizan con fuego, vapor, luz, humo, etc., (“Aire de París” de Marcel Duchamp, por citar un ejemplo emblemático), me refiero a lo *infra leve (inframince)* duchampiano. Regreso ahora a los dibujos sobre vapor de Geli González, “S/T (dibujo sobre vidrio con aliento y registro de su desaparición”. 2002); pero también deseo mencionar aquella en la que Damián Miroli, en una localidad vecina a la capital tucumana,²² eligió el mes de noviembre para realizar la siguiente intervención. Fascinado por la luminotecnia, instaló un cableado eléctrico en un lugar y periodo del año en el cual las luciérnagas invaden literalmente los cerros tucumanos. Las luces artificialmente ubicadas se confundieron con las naturalmente producidas por estos insectos y se diferenciaban del resto por prenderse intermitentemente en un secuencia que describía un trayecto absolutamente recto, a diferencia del de luciérnagas, que vuelan describiendo trayectos irregulares.²³

Carlota Beltrame, cuenta también con obras lumínicas, tales como “Diadema I” y “Diadema II” (guirnaldas de luces cuyas bombillas poseen la forma del un mapa de Tucumán. 2004/2005), “Vigilia” (gorra militar tallada en ónix verde, con luminaria interna. 1997), “*Lumiere*” (focos de motocicleta que se activan mediante un foto censor, impidiendo ver la imagen de la portada de “El discurso del método” de Descartes que se halla por debajo) y “Pretérito perfecto” (*plotter*

²¹ Los integrantes de este colectivo artístico variaron con el correr del tiempo. Actualmente permanecen sólo tres de los iniciales: Javier Soria Vázquez, María Albarracín Cussigh y Constanza “Koti” González, pero también pertenecieron Carlota Beltrame, Geli González, Martín Zebi, Luciana Martínez y Guillermo Stefani.

²² Residencias Universitarias de Horco Molle.

²³ Instalación en el marco del proyecto TRAMA. Para mayor información visitar la página www.proyectotrama.org.ar

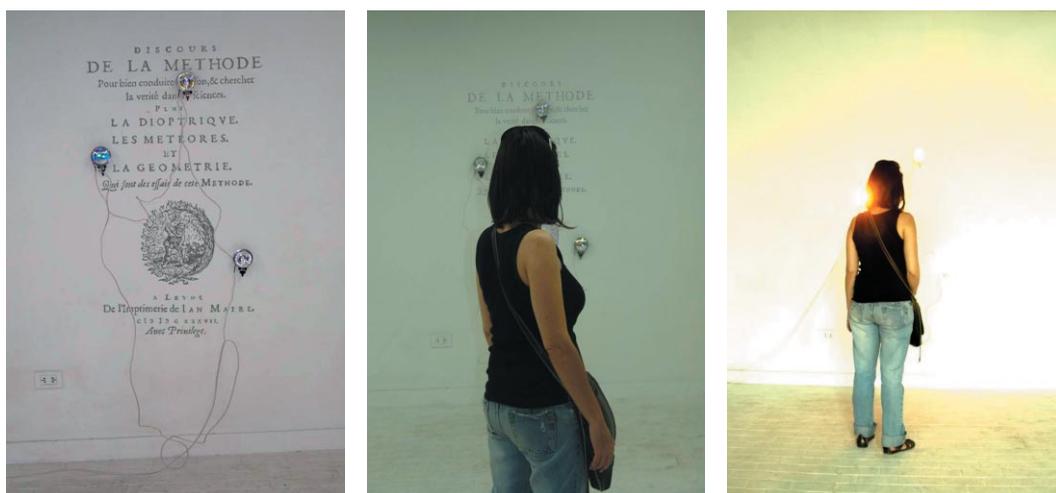


Colectivo Viva Laura Pérez: *Sobrevidentes*.
Performance, 2002.
Fotografía de Marcos Figueroa.

de corte de vinilo traslúcido e incoloro sobre vidrio, que reproduce fragmentos de la novela homónima de Hugo Foguet. 2005).

Desaparición: El punto de inflexión entre desmaterialización y desaparición es tan sutil que parece imperceptible, como si la decisión de ubicar obras en uno u otro lado pasara por el capricho. Aquí también hablamos de *desaparición* en términos literales pues abarca aquellas obras que, a la vista del espectador, se diluyen, se van, desaparecen, no quedando nada que dé cuenta de su reciente existencia o, con suerte, dejando tras de sí alguna huella, algún resto. Pienso en “Cuenta regresiva” de Rosalba Mirabella, obra realizada en el marco del programa de residencias londinenses,²⁴ cuyos organizadores pidieron a los participantes devolver las paredes de la sala tan blancas como las hubieran encontrado. Ante esa consigna, Rosalba Mirabella pintó todo de negro para que, al cabo de su estadía, habiendo avanzado con sus dibujos y anotaciones realizadas con pintura blanca, pudiera devolver la sala en las condiciones pautadas. Con una com-

²⁴ Residencia realizada entre enero y abril de 2006 en los Estudios Gasworks de Londres (Inglaterra).



Carlota Beltrame: *Lumière*.

Instalación luminica con plotter de corte que reproduce la tapa de la primera edición del *Discurso del Método* de Descartes. Medidas variables, 2008. Fotografías de Marcela Alonso y Darío Albornoz.

posición fractal propia de su trabajo pero necesaria en este proyecto, esta artista dibujó y escribió todo aquello que fue descubriendo en Londres. Así, la *desaparición* que mencioné anteriormente deviene por exceso. Diario de viaje desordenado que avanza al blanco total, desde el negro de partida.

El caso de Carlos Darío Albornoz es particularísimo en Tucumán, ya que, aunque fuera fotógrafo desde los 9 años, es reconocido actualmente por sus daguerrotipos. El daguerrotipo es una técnica decimonónica de impresión fotográfica sobre una placa de metal, que tuvo muy corta vida en Argentina y más aún en Tucumán. Amadeo Jacques y Alfredo Cosson fueron los principales daguerrotipistas de la provincia hasta 1862, cuando viajaron juntos a Buenos Aires en busca de mejores destinos.²⁵ Aunque emplea materiales nobles, el daguerrotipo expuesto directamente al sol, la humedad o la fricción sobre el mercurio con el que se logra la imagen, puede ocasionar estragos en la pieza. Por otro lado, la presencia del espejo como soporte no es en absoluto neutra, y la relación figura/fondo compite sus prioridades. Esta superficie espejada no permite ver la imagen plasmada en ella desde cualquier ángulo; al contrario, según la recorra el espectador podrá verla sólo por momentos. Así, la oscilación entre lo que se ve y no lo que no se ve; la incorporación del espectador a la escena, fruto de su reflejo en la superficie espejada, y la oscilación del registro de la imagen, que pasa indistintamente de lo principal a lo secundario; permiten la reformulación de su paradigma como concepto clave en el mundo de las artes visuales.

²⁵ "La fotografía en Tucumán (II)". La Gaceta, sin fecha. (Propiedad: Carlos D. Albornoz).

En efecto, las virtudes del daguerrotipo, sumadas al hecho de recuperación de una técnica fotográfica extinta, me permiten colocar a Darío Albornoz en un punto intermedio en términos de desaparición, tal como vengo formulando. “Si hay algo que cuesta del arte contemporáneo, es su conservación”, comentaba Darío Albornoz durante mi entrevista. Efectivamente, hay palabras que son claves en su trabajo: identidad/identificación son algunas de ellas. “No tengo sentido de pertenencia, excepto por mi esposa e hijos” —dice—, sin embargo encontró puntos de anclaje fuertes a la hora de abordar la daguerrotipia. Dos series dan cuenta de ello: “Retratos” (2000-2002) y “Oficios ambulantes tradicionales en extinción”²⁶ (2004-2005). La primera, compuesta por 30 registros, realizada a partir de su vinculación afectiva con el vecindario; la segunda con los oficios de San Miguel de Tucumán que ya se hallan a punto de desaparecer. En este último caso, se trata de oficios condenados al olvido a raíz del avance de las nuevas tecnologías que vuelven obsoletas las herramientas manuales de trabajo, de los cambios en los modos de comercialización y de la escasa o nula transferencia de saberes.²⁷ Oficios extintos registrados con una técnica extinta, oficios únicos como sus posibilidades de reproducción,²⁸ que plantean aspectos comunes a través de los cuales Darío Albornoz busca identificarse.

El factor tiempo también es clave en este contexto pues, para obtener un daguerrotipo son necesarios varios minutos de exposición, de manera que los retratados difícilmente exhiben una expresión tensa en sus rostros. Esa temporalidad, es necesario decir, también es propia de la época en la que se usaba aquella técnica de reproducción de la imagen real.

Tanto la memoria personal como la social se ven afectadas hoy por una nueva estructura de temporalidad que está emergiendo, generada por la vertiginosa marcha del mundo material, por un lado, y por la aceleración de imágenes e información mediática por el otro. La velocidad destruye el espacio y borra la distancia temporal. En ambos casos se altera el mecanismo de percepción fisiológica [...] El sentido de continuidad histórica, o repentinamente de discontinuidad histórica que dependen de un antes y un después, ceden lugar a la simultaneidad de todos los tiempos y espacios prontamente accesibles en el presente. La percepción de distancia espacial y temporal está siendo borrada.²⁹ Huyssen, 2001: 149-151.

Con seguridad, Darío Albornoz es absolutamente consciente de ello, y cuando sostiene que no pretende enfrentamientos con las nuevas tecnologías, no solamente no puede hacer caso omiso del anclaje témporo-espacial que le toca,

²⁶ Serie de 14 daguerrotipos que realizó en el marco de una beca Simon Guggenheim Memorial Foundation.

²⁷ Algunos casos son los últimos representantes del oficio retratado.

²⁸ A excepción de algunos trabajos en los que Darío Albornoz combina imagen digital con daguerrotipia, para poder reproducir las copias *ad infinitum*; la ausencia de negativo, hizo que el daguerrotipo produjera sólo piezas únicas.

²⁹ Huyssen, Andreas. *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización*. Editorial Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires (Argentina). 2001.



Carlota Beltrame: *Pretérito Perfecto*.

Instalación. Fragmentos de la novela homónima del escritor tucumano Hugo Foguet, reproducidos en plotters de corte de vinilo incoloro y transparente, adheridos a los vidrios de la sala de exposiciones.

Medidas variables, 2005.

sino que, como conservador de obras de arte, tampoco puede obviar los avances coyunturales que ayudan, de un modo u otro, a la sistematización de la historia.

Camuflaje,³⁰ a mi juicio, la última estrategia de vulnerabilización de la imagen. Así denomino aquellas obras que ni se reducen, ni se ocultan, ni se desma-

³⁰ Camuflaje (o "presencia disimulada") es una estrategia agregada por mí a las mencionadas por Miguel Ángel Hernández Navarro, pp. cit., pp. 56-65.

terializan, ni desaparecen. La obra está presente, pero camuflada; tanto en este caso, como en el de Geli González, articulando lo micro con lo macro para que el espectador se ponga en situación de hallazgo, de manera que las propiedades de asimilación y mimesis características del camuflaje se sumen al esfuerzo de la mirada, deseosa por completar la imagen. Pienso en otra obra de Carlota Beltrame de 2003 en la que, para conmemorar la Declaración de los Derechos del Niño y por consigna del curador, tuvo que defender los derechos del niño discapacitado. Transcribió entonces el cuento “El patito feo” de Hans Christian Andersen en un *plotter* de corte cuyas letras, del mismo color que la pared, dificultaban la lectura del espectador..

Quizás sea necesario tener en cuenta cierta voluntad retórica en tanto el nivel de compromiso que pudiera surgir por parte del espectador, en proporción, claro está, de su grado de complicidad con la artista y la obra. La similitud del texto con el color de la pared de soporte deviene finalmente en una retórica de la invisibilidad, de lo que está allí y simplemente pasa desapercibido (pensado no sólo en términos estéticos y/o formales, sino también desde lo específicamente social de la convocatoria). En efecto, si la retórica funciona como tal en tanto promueve una conducta, el pasar de largo sin advertir que la obra está allí, refleja de algún modo el origen de la problemática de la discriminación planteada puntualmente en el contexto de esta muestra. Seamos claros. El acento retórico de la obra de Carlota Beltrame no está en la exacerbación de lo que se ve, sino de lo que *no* se ve. Generalmente el nudo gordiano de toda formulación social consiste en la exacerbación del dolor, cayendo con frecuencia en el golpe bajo, para asegurar que el mensaje sea claro y promueva una transformación concreta de las conductas. En el caso de la obra de Carlota Beltrame no se recurre a ese lugar común, sino que, muy por el contrario, la obra procura acercarse al espectador por otro costado. Ésta no encara, sólo se insinúa.

El estímulo para un cambio de conducta tiene éxito en tanto y en cuanto no se necesite de una advertencia previa, es decir, mientras que el espectador descubre por sí mismo qué es lo que el autor/a (retórico) quiere de él.

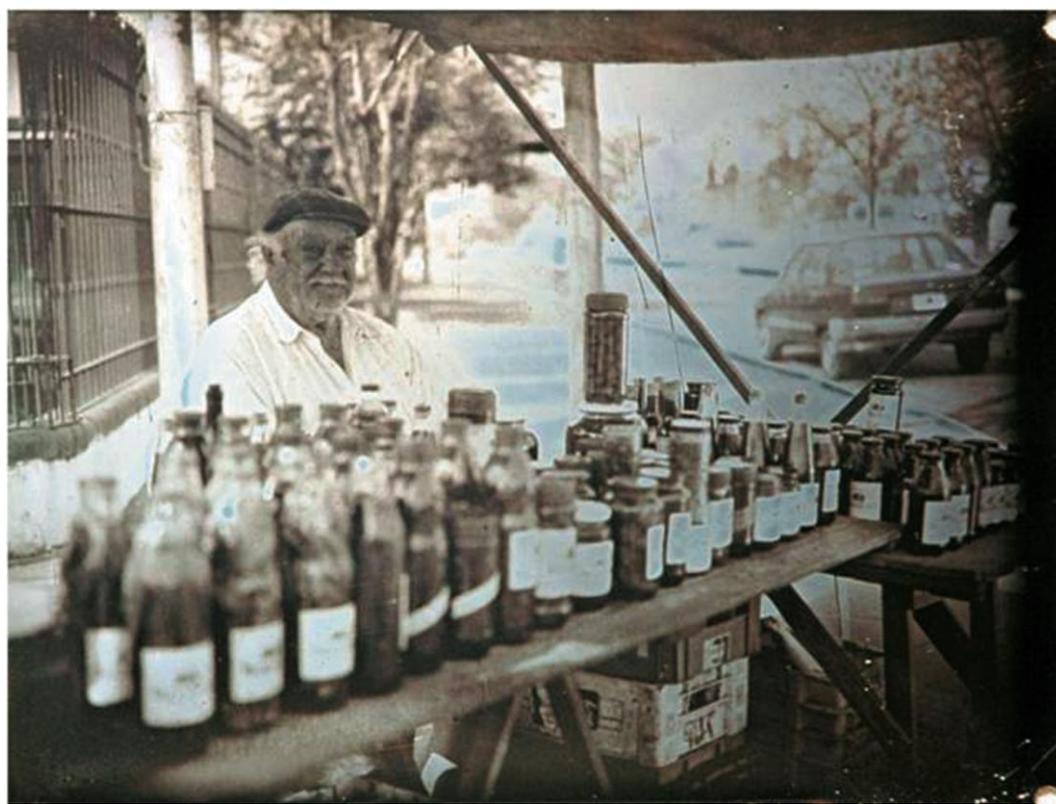
Considero como verdad analítica que la retórica es una actividad intencional (...) “intencional” no es sinónimo aquí de “consciente”, ya que está claro que puede haber una teoría que refiera el arte al inconsciente del artista sin que esto cambie en absoluto las relaciones entre el arte y sus intenciones: las metáforas han de *construirse*.³¹ Danto, Arthur 2004: 252-253.

De esta manera, leer o no el cuento queda en una segunda instancia. La primera pasa fundamentalmente por *qué veo* y *qué dejo de ver* en tanto movimientos éticos que demanda la muestra.

³¹ Danto, Arthur. *La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte*. Ed. Paidós Estética 31. Primera edición en Argentina. 2004.



Rosalba Mirabella: *Cuenta regresiva*.
Pintura sobre pared / work in progress / site specific.
Medidas variables, detalles de las etapas inicial y final del trabajo, 2007.



Darío Albornoz: *Damián Barraza, fabricante de conservas*
(de la serie *Oficios ambulantes tradicionales en vías de extinción*).
Daguerrotipo, 0,09 x 0,12 m, Beca Guggenheim, 2004.

Ahora bien, regresando a “Por un instante quisiera estar” de Flavia Romano citada en páginas anteriores, creo que no busca confundir la mirada del espectador, sino que más bien procura su mimesis con la pieza. A diferencia de sus acciones anteriores en donde la artista asumía un rol activo embadurnándose o comiendo literalmente el color, en “Por un instante quisiera estar” se posiciona en los dos lugares de la construcción del discurso ya que, por un lado es la emisora/generadora intelectual de la obra, y por otro es receptora, ya que ya no se pinta, sino que es pintada, asumiendo de esta manera, un rol pasivo frente a su propio discurso.³²

³² *Por instantes quisiera estar* es una acción en la que un pintor de obra, pinta el cuerpo de Flavia del mismo modo que lo hace con la pared sobre la que ella se apoya. Su trato indiferenciado con ambas, (la pared y la artista), la acerca más a un estado de “invisibilidad” que a su voluntad de camuflaje mimético con la pintura.



Geli González: *Sin título*.
Dibujo con agua sobre papel, 0,60 x 0,60 m, 2005.
Colección Lavilla.

Notas pendientes: Producción y contexto

Quizá debí haber dicho esto antes. Exceptuando algún caso aislado, no existen artistas en Tucumán que se dediquen *ex profeso* a producir obra desaparecionista, camuflada, o que se valga de cualquiera de los recursos mencionados como *leitmotiv* de su producción. Existen, eso sí, obras a las que entiendo sometidas a prueba en su esencia más profunda, independientemente del contexto cultural que las rodea. También me doy cuenta de que no es una mera coincidencia el hecho de que quienes producen piezas de estas características provengan de espacios en los que la experimentación los ha acercado naturalmente a la hibridación de los lenguajes. El hecho de que Marcos Figueroa³³ proceda, no de la Facultad de Artes, sino de la de Arquitectura, e incursionara inicialmente por

³³ Cito a Marcos Figueroa como referente inicial del Taller "C". Los resultados en este espacio hoy son reconocidos y provienen de su trabajo en equipo junto a Carlota Beltrame, Geli González y los diferentes auxiliares de la cátedra: Daniel Rivadeo, Pedro Soria, Claudia Martínez, Pablo Guiot y Alejandra Mizrahi (estudiantiles), Claudia Esperguín y yo misma (docentes).

el mundo del teatro, sirvió quizás para que la experimentación que se vivió en el Taller C, a partir de los años 80 fuera más arriesgada que la del resto de los talleres de la Facultad de Artes de la U.N.T. De esta manera los logros alcanzados durante la década posterior neutralizaron en cierta medida el peso académico de la Pintura, la Escultura y el Grabado, promovidos como disciplinas “estanco” en la ya vieja currícula de la Licenciatura en Artes Plásticas, que se dicta en aquella Facultad. Alejandro Gómez Tolosa, es justo decirlo, hizo otro tanto con el traspaso del grabado y las técnicas de impresión tradicionales, a la imagen digital.

En cuanto a las preocupaciones del Estado, durante mucho tiempo tuve en cuenta las gestiones del museo provincial para poder deducir el rumbo de las políticas culturales de Estado de Tucumán. Hoy entiendo que estas pasan por un camino infinitamente más amplio. Sin embargo quisiera citar a Andreas Huyssen porque de algún modo me acerca o me aleja de comprender esta escena.

En primer lugar está el modelo de orientación hermenéutica, de la cultura como compensación [...] de la tradición de Gadamer y la tesis filosófica de Ritter, según la cual la erosión de la tradición en la modernidad genera órganos de reminiscencia tales como las humanidades, las sociedades dedicadas a la conservación histórica y el museo.

En segundo lugar está la teoría posestructuralista, y secretamente apocalíptica, de la museización como cáncer terminal de nuestro fin de siglo que han articulado Jean Baudrillard y Henri Pierre Jeudy. Y en tercer lugar menos desarrollado pero el más sugestivo, está el modelo más sociológico y orientado a la teoría crítica, que sostiene la aparición de una nueva etapa del capitalismo de consumo y la designa con el nombre intraducible de *Kulturgesellschaft*. Los tres modelos son productos sintomáticos de la década del 1980, no sólo en el sentido que aspiren a reflejar cambios empíricos en la cultura de los museos, y las exposiciones, que a eso aspiran los tres, sino también porque reflejan los debates políticos y culturales de esa década, y ofrecen visiones políticamente muy dispares, antagónicas incluso, de la cultura contemporánea y su relación con la sociedad política.³⁴

Descubrir que Tucumán fue atravesada por 15 intervenciones federales y 21 militares desde 1893 hasta la fecha, hizo que las cosas repercutieran en mí de otra manera, pues comprendí que el maltrato por el que pasara nuestro Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, de ningún modo no constituye un caso particular. En efecto, entiendo que si cualquier proyecto de normalización³⁵ se torna complejo, con más razón lo será la inscripción de nuestro arte actual

³⁴ Huyssen, Andreas. Op. cit. P.p. 58-73

³⁵ Ciertamente el Ente Cultural Tucumán está realizando tareas de normalización, como por ejemplo la recuperación edilicia, los sistemas de seguridad y la climatización de las salas, tanto del Museo Provincial de Bellas Artes “Timoteo Navarro”, como de los museos Folclórico, Histórico y la Casa Padilla. Asimismo organizó un mapa cultural en el S.In.C.A. (Sistema de información Cultural de la Argentina) de la Secretaría de Cultura. Presidencia de la Nación, en el que se registran un total de 19 museos, 17 de los cuales corresponden a capital y los dos restantes al interior de la provincia: Quilmes (Leales) y Tafí del Valle. Existen además otras comunas del interior que están dando sus primeros pasos museales, a saber: Los Sarmientos y León Rougés. Ver www.cultura.gov.ar



Flavia Romano: *Por un instante quisiera estar.*
Performance, 2005.

en espacios regionales o nacionales. Así, resulta comprensible que el Estado priorice las políticas de socialización de la cultura³⁶ por encima de la construcción de los caminos de visibilidad, acordes con las demandas de la escena contemporánea, planteadas por los artistas curadores y críticos de arte locales. A pesar de ello, la tarea de extensión cultural del Estado fuera de la provincia, a la vez que complementa las demandas de este círculo artístico en Buenos Aires, acorta algunas brechas entre artistas independientes y el Estado, a la hora de fomentar, difundir y legitimar el arte contemporáneo de Tucumán.³⁷ En efecto, desde Marzo a Diciembre de 2008, el Espacio Tucumán de Buenos Aires realizó no sólo numerosas exposiciones de arte actual, sino que también apoyó gestiones de promoción de artistas contemporáneos provenientes de nuestra provincia.³⁸

³⁶ Expresadas fundamentalmente en el último Congreso Argentino de Cultura y por lo tanto en consonancia con las políticas del Estado nacional. En efecto, el IIº Congreso Argentino de Cultura se llevó a cabo en Tucumán en el mes de Octubre de 2008, reflexionando en torno al abordaje social de la cultura.

³⁷ Términos como descentralización, federalización de la cultura siguen siendo temas de debates entre artistas y Estado al momento de construir autonomías provinciales y regionales de mercado y circulación de arte en todo el país. Tucumán no constituye una excepción.

³⁸ La representación oficial del gobierno de Tucumán en Buenos Aires (Casa de Tucumán - Cultura) ha colaborado activamente en gestiones para la incorporación de artistas tucumanos en espacios como R.I.A.A. (Residencia Internacional de Artistas en Argentina), arteBA, C.E.E.B.A. (Centro Cultural de España), traslado de artistas con motivo de la inauguración de "Argentina Pinta Bien" en Centro Cultural "Recoleta", presentaciones en galerías y gestiones de comercialización y venta de obra.

Mirar, ver, darse a ver, ser visto, fisgonear, exhibir (se), vigilar, observar, lo panóptico,³⁹ lo anortoscópico...⁴⁰ cualquiera sea el recorte de la mirada (como objeto a ser visto, como sujeto observador) son acciones que no pueden ser consideradas ingenuamente como construcción independiente y desarticulada respecto del resto de los actos culturales de un sector (a nivel provincial en nuestro caso). Hablo de la construcción cultural de “lo que se muestra”, de lo simbólico en función de lo identitario, en donde se necesita mucho más que sentido de pertenencia para defender espacios y modelos distintos a los puestos en valor desde los ámbitos de poder.

¿Cómo es el traspaso del signo al símbolo, como construcción cultural, desde lo que no se ve, entendiendo que esto *no* es sinónimo de inexistente? Si el traspaso, insisto, del signo al símbolo necesita de instancias de legitimación, ¿podrían establecerse términos de admisibilidad desde lo minoritario? Porque también es cierto que lo que aquí describo no pertenece a la tendencia dominante de Tucumán, como sí lo es por ejemplo, el denominado Neo Pop.⁴¹

Está claro que los “modos de ver” como conducta social, y en consecuencia, como maneras de vinculación del espectador con el artista y su obra, son propiedad de las instituciones que pretenden construir “sentido común” para generar así, una identidad hegemónica.⁴² Por lo tanto, la minoría, opositora por de-

³⁹ Me refiero no al panóptico de Bentham, sino al de Foucault.

⁴⁰ Visión anortoscópica: Visión recortada. “ver por la mirilla”. El recorte está dado por el límite de la mirilla, no por el del objeto en sí. El observador se esfuerza por completar la imagen a partir de un fragmento dado, o, dicho de otro modo, trata de ver más allá de lo permitido. Ver Paul Virilio Título original: *Un paysage d'événements*. Edition Galilée, París (Francia), 1996.

⁴¹ Ver “El Pop que se piensa a sí mismo” de Jorge Figueroa, en esta misma edición.

⁴² “...Se deben correr varios velos, y en primer lugar los valores que impregnan el “deber ser” de la cultura, y que conforman la moralidad del “hombre común”. Este no es un hecho mecánico, sino producto de un proceso histórico, por el cual la *ideología* que predomina se transforma en el desarrollo político de la *hegemonía* en sentido común.

De ésta manera los textos de Gramsci permiten distinguir la *ideología* —que como concepción del mundo en su fase inicial de predominio, lucha con otras con el fin de imponerse y alcanzar su predominio— del *sentido común*, que, repleto de valores, concepciones estéticas y normas de vida, trata de ser impregnado y remodelado por aquélla. Triunfante este “aparato hegemónico” crea un nuevo terreno ideológico —como reforma de la conciencia—, que implica una *nueva concepción del mundo* y un nuevo “sentido común”; es una disputa por la apropiación del “sentido común” y por lo tanto es una lucha por el “sentido” y el “significado” de la historia, del presente y del porvenir. Dirá que es la lucha cultural, donde el triunfo, o la hegemonía nunca está completa. Donde siempre habrá resistencias.

[...] (Jean y John Comaroff) aclaran que no todos los significantes están inscriptos en cada proceso; algunos pueden ser impuestos como no-intencionales; otros pueden volverse no-fijos y permanecer, al menos por un tiempo “*flotando libremente*”; mientras otros son más susceptibles de apropiación por la autoridad, y pueden ser tejidos dentro de la malla de las “concepciones del mundo” y así convertirse en ideologías”.

Los Comaroff opondrán en su interpretación, los conceptos de *ideología* y de *hegemonía*. Dirán que la definición del primero dada por Gramsci, no es sólo una “concepción del mundo”, sino la concepción dominante, la “verdad histórica” y “universal”. Así hegemonía se refiere a ese orden de signos y prácticas, relaciones y distinciones, imágenes y saberes —inscriptos

finición, construye sus propios modos de ver paralelamente a lo establecido por las políticas hegemónicas. Ambas posiciones no sólo son lícitas, sino lógicas; sin embargo, sin políticas de formación de espectadores generadas desde el estado, o la universidad,⁴³ las miradas dominantes nunca apuntarán hacia las estéticas no-tradicionales, y por lo tanto, la incorporación del arte contemporáneo al mundo social tucumano con su respectiva legitimación local, resulta mucho más compleja de lo que parece. Dicho en otros términos: entiendo estos “modos de ver” como parte del proceso artístico circunscrito en una estructura social, donde la gestión mediática ocupa un lugar preponderante.⁴⁴

Por último, sabemos que en el mundo de las artes visuales la “invisibilidad” es inadmisibles y que el *ocultamiento*, el *reduccionismo*, la *desmaterialización*, la *desaparición* y el *camuflaje*, redundan en la construcción de una visibilidad-otra, desde la resistencia, desde la oposición (voluntaria o no), desde lo “naturalmente” minoritario, porque, por otro lado, aquí radica su interés, en tanto que su práctica como “moda” pone en tela de juicio la honestidad de la que hablábamos al comienzo de este ensayo.

La visibilidad de la imagen en función de su contexto local se construye, a mi modo de ver, por dos caminos paralelos, con pocos puntos de encuentro en nuestra provincia. Uno de ellos es la construcción de una identidad *interna* desde la capital tucumana hacia el interior, *simbólico-hegemónica*, construida por y desde el Estado con formatos más cercanos a lo académico y en un esfuerzo por conservar del paso de los años, lo típico, lo localista. El otro camino es lo *simbólico-particular*, emprendido por sectores independientes, de artistas emergentes que miran hacia otras regiones con más experiencia en la producción y la gestión de arte contemporáneo. Así, en la construcción verticalista de la escena propuesta por el Estado, la problemática de la escasez de visibilidad atravesaría tanto al sector público como al privado. El uso de materiales poco nobles, por ejemplo, es algo común a ambos casos y su riesgo de trascendencia es directamente proporcional a la fragilidad económica provincial (y nacional desde luego) que justifica el reciclaje, la valoración de materiales descartables, el embellecimiento de la basura que, en la gran mayoría de los casos no resulta una elección, sino todo lo contrario.

en un campo cultural situado históricamente— que es concebido como una imagen naturalizada del mundo y sus habitantes [...] Este consiste en cosas que no están dichas, que son axiomatizadas... Así dicho, es lo que prefiero llamar “sentido común”, prácticas rutinarias (o rutinizadas), hábitos enmarcados en la tradición.” Isla, Alejandro. *Los usos políticos de la identidad. Indigenismo y Estado*. “Hegemonías y sentido común”. Editorial de las ciencias, Buenos Aires (Argentina), 2002.

⁴³ El Estado y la universidad son los dos pilares fundamentales de construcción socio-cultural en Tucumán.

⁴⁴ El curador, el investigador, los galeristas, los coleccionistas, los directores de museos y espacios alternativos... no sólo construyen visibilidad de la obra, sino y sobre todo, los modos como deben ser vistas aquéllas. Sobre la vinculación del proceso creativo con la estructura social, ver García Canclini, Néstor *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Ed. Siglo XXI. 7ª edición. México. 2007.

A la ausencia de políticas públicas o privadas de formación de espectadores ya mencionadas, se suma el consecuente desinterés por visitar ciertos espacios y la poca resonancia alcanzada por los eventos, los artistas y sus obras. Por último, hacen falta nuevas y más políticas de difusión en ambos sectores, y un mayor aprovechamiento de las acciones culturales que se llevan a cabo, y que muchas veces son el resultado de triunfos “pírricos” innecesarios, humana y económicamente hablando.⁴⁵

Bibliografía

- BARTHES, Roland. Fragmentos de un discurso amoroso. Pág 223 Ed. Siglo XXI. México. 2008.
- BOURRIAUD, Nicolás. Estética relacional. La subjetividad conducida y producida. Pp. 110-131. Adriana Hidalgo editora. Buenos Aires. (Argentina) 2006.
- DANTO, Arthur. La transfiguración del lugar común. Una filosofía del arte. Ed. Paidós Estética 31. Primera edición en Argentina. 2004.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte. Ed. Siglo XXI. 7ª edición. México. 2007.
- HERNÁNDEZ NAVARRO Miguel Ángel, (La) Nada para ver. El procedimiento ceguera del arte contemporáneo. Revista Debats, ISSN 0212 – 0585, N° 82, 2003 (Ejemplar dedicado a LA NADA) Pp. 56-65. Barcelona (España).
- HUYSEN, Andreas. En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización. Editorial Fondo de Cultura Económica. Buenos Aires (Argentina). 2001.
- ISLA, Alejandro. Los usos políticos de la identidad. Indigenismo y Estado. “Hegemonías y sentido común”. Editorial de las ciencias. Buenos Aires (Argentina). 2002.



Pablo Guiot, Mariana Ferrari, Sandro Pereira: acerca de ellos, che

por *Kevin Power*

Es evidente —su tono era ahora grave— que existe una relación entre Maradona, Eva Perón, el porvenir de la Patagonia, y los inefables relatos de nuestro bienamado Jorge Luis Borges.

COPI, *La Internacional Argentina*

I

Siempre me sentí profundamente impresionado por una observación del poeta Charles Olson que, si bien data de los tardíos años 60, me ha acompañado toda la vida. En aquellos tiempos Olson ya definía al hombre posmoderno a través una carencia si se quiere, a través de lo que él llamó “una alternativa para la ego-estructura”. Debo confesar que a lo largo de los años me ha sido difícil corroborar tal vaticinio, pero queda claro que las palabras de Olson ya planteaban la necesidad de asumir posiciones más excéntricas según las cuales el *yo* no podía seguir siendo visto como el centro de un círculo, sino como un elemento más en el contexto de una extensa, variada y compleja constelación.

Déjenme explicar ahora mi participación en este libro, tan clara y brevemente como sea posible. Visité Tucumán por primera vez hace más diez años y tuve la suerte de conocer a un grupo de personas con las que hice amistad con el paso del tiempo: Carlota Beltrame, Pacha Wyngaard, Eduardo Rosenzvaig y otros con los cuales, incluso sin estar directamente involucrados en proyectos académicos, amenizaba mis días en la ciudad. Ese simple y placentero hecho me permitió mantener contacto con la Universidad, muy especialmente con su Facultad de Artes. En efecto, a lo largo de todos estos años impartí allí muchos cursos de posgrado pero también tuve la estimulante experiencia de seguir de cerca el trabajo del Taller “C”.

En general se trata de un taller a la manera clásica donde los alumnos presentan, discuten y defienden sus trabajos ante la mirada crítica de sus pares, quienes también son sometidos al mismo proceso. Pero esa experiencia es muy particular en Tucumán, ya que allí el análisis crítico de los procesos creativos no

es la norma. El Taller “C” es un espacio en el que la constante, interesada, minuciosa y concentrada atención se vierte en diferentes direcciones, generando entusiasmo, proveyendo un constante flujo de información, abriendo las puertas al contacto profesional y, lo que es más importante, posibilitando el acceso al sistema de distribución de las obras de arte. De entre los muchos artistas que conocí en ese ámbito, deseo concentrarme en tres: Mariana Ferrari, Sandro Pereira y Pablo Guiot, cuya obra he seguido más o menos de cerca, al punto de que a los dos primeros los he invitado a participar de varias exhibiciones, con el segundo me escribo frecuentemente y con el último planeé alguna vez una exposición que, lamentablemente fue suspendida por razones políticas.

Tucumán es una de las más pobres provincias de Argentina. Mi impresión (y no puedo ofrecer más que una mirada superficial) debería incluir las empanadas; las casas de juego en las fronteras de la ciudad; los golpes de aire invernal penetrando en el apiñado bar de la Facultad de Artes; los ingenios abandonados que indiscutiblemente forman parte del patrimonio arquitectónico industrial de la provincia; Bussi y el síndrome de Estocolmo, patología que parece haber envuelto a una gran parte de la población que, casi inevitablemente continúa votando por los intereses minoritarios de la oligarquía local; la creciente inmigración llegada de la vecina Bolivia en un contexto de radical incomunicación con ese país, resultado de la obsesiva predisposición argentina hacia lo europeo (irecuerdo que no pude encontrar ni un mapa de ese país!); la aburridísima y provinciana jerarquía social; la acuciante necesidad de una mayor infraestructura cultural (la mayoría de las veces los resultados interesantes se deben al esfuerzo personal más que al colectivo); la cada vez más difusa presencia de Linares; los mercadillos desparramados arrojando su vida en las aceras; las brumas matinales en la montaña; los vendedores de praliné; la carretera hacia la casa de Pacha y el maravilloso café decó de principios del siglo pasado.

¿Qué significa Tucumán para mí? Pues bien, pienso en *Tucumán arde* que paradójicamente y muy a la tucumana tuvo lugar en Rosario puesto que aquella provincia no lo habría tolerado. Esta obra emblemática elaboró un discurso antiartístico, conceptual e ideológico cuyas premisas dejaron evidentes marcas en el Taller “C”, donde se insiste en que si la obra no tiene nada para decir, entonces será mejor quedarse quieto.

Tucumán arde tuvo su origen en 1968, año en el que el gobierno militar estaba intentando modernizar la industria de la caña de azúcar introduciendo un cambio de escala que favorecía a los ingenios más grandes bajo el control de la oligarquía local y cuya supervivencia dependía de una inyección de capitales foráneos. Al mismo tiempo, los medios de comunicación oficiales propiciaban una mirada idílica sobre Tucumán, una deliberada falsificación, ya que en realidad se hallaba envuelta en un proceso de pauperización y de intensas luchas gremiales. Como contrapartida, un grupo de treinta artistas y sociólogos oriundos de Buenos Aires y Rosario comenzó a investigar sus condiciones sociales y económicas viajando ellos mismos a la provincia con el fin de recabar información de primera mano sobre la cobertura que hacían los medios de comunicación acerca del fenó-

meno. Con aquellos datos elaboraron un provocativo documento sobre la situación real que a su vez contenía fotografías y filmaciones con las que montaron una exhibición especialmente diseñada para promover el debate y contrarrestar la imagen que, siguiendo la línea oficialista, proporcionaban aquellos medios. Sin embargo, aunque aquél proyecto no evitó la utilización de las estrategias publicitarias de la época, creo que no debe ser reducido al mero panfleto de contra-propaganda política. Andrea Giunta expresa:

Muchos de los rasgos característicos de *Tucumán arde* (la interacción entre lenguajes, la demanda de actividad concentrada en el espectador, su carácter inacabado, la importancia de la documentación, la disolución de la idea de autor, el cuestionamiento del sistema del arte y de las ideas que lo legitiman), mantienen un estrecho vínculo con el Arte Conceptual, no así con los aspectos ideológicos y autorreferenciales del Conceptualismo en el cual, desde ciertos puntos de vista, encontramos una reconfirmación del paradigma modernista. En este caso, el lenguaje no refiere necesariamente al lenguaje mismo, ya que en él las relaciones conceptuales son tan fuertes que la realidad desiste de ser interpretada como un simple espacio de representación, para ser concebido como un campo de acción orientado hacia la transformación social.¹

Menciono estas cosas no sólo como resultado de mi personal punto de vista, sino porque deseo instalar la idea de que son precisamente esos residuos conceptuales los que, de diferentes maneras, han sido explotados tanto por Sandro Pereira, Mariana Ferrari o Pablo Guiot como por la mayor parte de los artistas involucrados en el Taller “C”, quienes trabajan a partir de una conciencia centrada en la necesidad de desarrollar estrategias discursivas estéticas en sintonía con el contexto. En efecto, existe una cierta preocupación teórica propia del Taller “C” que marca el trabajo de estos artistas: un énfasis sobre lo local y lo *glocal*, un posicionamiento ante el objeto, una poética imaginativa que privilegia el dibujo y sobre todo un cuestionamiento mental ágil que no duda en incidir con agudeza desde la periferia, una periferia que se disuelve en cuanto el artista asume la radicalidad o sutileza de su voz. Pero lo que más me impresionó fue el hecho de que el Taller “C” anima a los alumnos a empujar, o siendo más preciso, a trabajar dentro de sus propios límites en tanto que reciben atención, apoyo y crítica en un escenario abierto y dialógico en el cual se incentiva la experimentación bien fundamentada.

Una ciudad (déjenme ahora retornar a Olson) no es más que la suma de gente que se ha agrupado y que se define a través de sus miembros. Para bien o para mal, su percepción constituye su ciudad y Tucumán conoce este fenómeno en carne propia, pues se trata de un lugar que encierra mucho dolor. Sin embargo estas percepciones contradictorias conviven íntimamente generando energías arremolinadas de las que a menudo salen sorpresas. Mariana Ferrari me escribió justamente acerca de su placer al retomar el contacto con su ciudad, es

¹ Giunta, A. *Vanguardia Internacionalismo y política: Arte argentino en los años 60*, Paidós, Buenos Aires, 2001.

decir, sus amigos, su familia, sus recuerdos, sus lugares, luces, olores, etc. Por mi parte, todavía deseo creer a pesar de la evidencia, que los tucumanos aún conservan cierta ambición dentro de sí mismos, y aquí cito al poeta y sus convicciones acerca del rol del artista: “permitan a los hombres vivir en una ciudad (es decir, una sociedad) y ésta brillará... eso es lo que soy... el constructor del *domo*” Estas palabras pertenecen a Robert Duncan en “Raíces y ramas”,² donde nos habla acerca de la ciudad de San Francisco, a la que deseaba ver como a una nueva Venecia.

II

Me interesan las superposiciones, aislar elementos, producir una aparición fuera de contexto alterando el valor dado por la proximidad de una función específica o el cruce de iconografías que provienen de fuentes muy distintas, tanto de la historia de los géneros artísticos como de la gráfica publicitaria usada caprichosamente, más allá del estilo o los formatos. Me refiero, por ejemplo a cosas como la estética del *poster*, de la estampita religiosa, de la reproducción de los clásicos en un *living* comedor, de un catálogo de Air France o del exotismo domesticado de un paisaje africano colgado en cualquier habitación de la casa. Lo que me preocupa es la fusión entre lo típico y lo extraordinario, es decir las formas en las cuales lo popular es registrado por la alta cultura. Me interesa este tráfico iconográfico que desvía toda misión, una estética artificial o una deriva que en su movimiento desplaza y reinventa el lugar de lo valioso. —MARIANA FERRARI

Ferrari se posiciona como artista aferrándose al mosaico de nuestros tiempos. Como una ecléctica urraca elige todo lo que brilla del siempre expandido banco de imágenes, incluyendo elementos culturales extraídos de ambos lados de la pista (de la alta cultura y de la cultura popular), sintiéndose especialmente interesada por las maneras en que esos signos e imágenes se frotan a contrapelo unos contra otros, generando así fusiones híbridas. A esto denomino una típica posición posmoderna, aunque en el caso de América Latina, quizás convenga utilizar el término con cierta reticencia. Sin embargo, al mismo tiempo observo postulados posmodernos en la mayoría de las innovaciones suavemente ácidas que caracterizan a una parte sustancial de la producción artística argentina de los años 90.

Se trata de un terreno de montaje mental que explota métodos alegóricos de confiscación, superposición y fragmentación, reconociendo que en una sociedad de consumo saturada de imágenes mediáticas como la nuestra, las cosas se rozan y se contraponen sin ninguna necesidad de justificación: sin duda el *collage* es a la vez lo que vivimos y cómo vivimos, desde el *zapping* hasta la navegación por Internet (Google). Invertimos mucho de nuestro tiempo en releer, reorganizar, reinterpretar y revivir signos parcialmente agotados. La predilección de

² Duncan, R. *Roots and Branches*, New Directions, N.Y., 1963, p. 5.



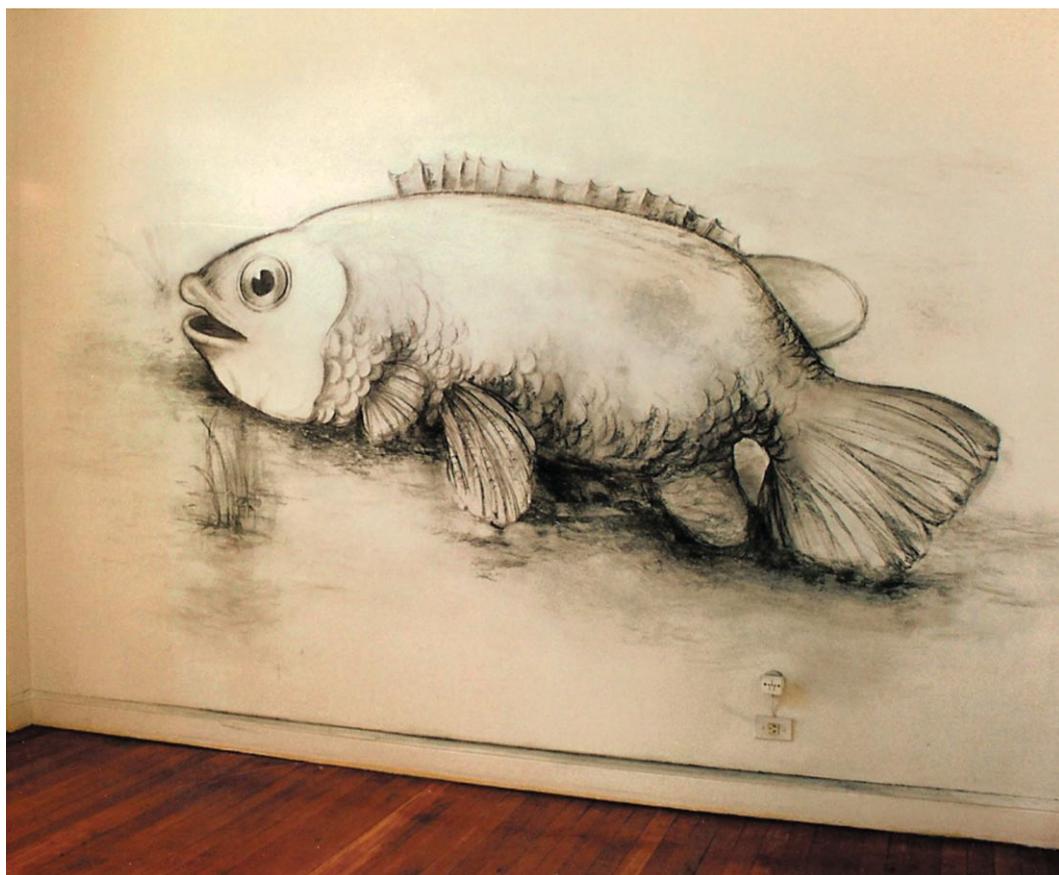
Mariana Ferrari: *Sin título.*
Acrílico sobre lienzo, 0,60 x 0,50 m, 2006.

Ferrari por la superposición es, por supuesto, una práctica de *collage*. Se trata pues del mismo recurso que utiliza Ezra Pound en sus poemas vorticistas, en los cuales las imágenes funcionan a la manera de cortes como si se tratara de las interfaces de una escultura moderna, creando de este modo una tensión en los bordes de la interpretación. Pound se hallaba interesado por lo nuevo. Por el contrario, el esmero de Ferrari está puesto en la fertilización que surge a partir del cruce de los diferentes signos preexistentes y consecuentemente en su poder para evocar nuevos significados. Para Pound aquello era una cuestión de experimentación radical; para los artistas actuales se trata simplemente de reproducir las elementales circunstancias de la vida diaria. Georges Grosz por ejemplo podía hablar acerca de su atracción por el montaje como gesto dadaísta: “sobre el soporte cartón construimos un mezcólanza de propagandas de ropa interior, cancioneros estudiantiles, comida para perros, etiquetas de ginebra o botellas de vino y fotografías de revistas recortadas sin orden ni concierto, de tal forma que la imagen resultante nos permite decir aquello que hubiera sido escandaloso si lo hubiésemos dicho con palabras”.³ Ferrari toma esto como un modelo que impregna su experiencia en un movimiento que oscila frenéticamente ante el estímulo múltiple algo suavizado por cierta nostalgia *kitsch* que evocan los juguetes de la infancia, los cuadros de la casa familiar, las ilustraciones de los libros de cuentos o las películas de Disney. Somos así conscientes de su disposición romántica ubicada voluntariamente en ángulo, deliberadamente torcida hacia un proceso de carácter estrictamente conceptual. Así, en tanto que las ideas de Grosz se dirigen naturalmente hacia el *collage* y el *assemblage*, Ferrari concibe sus actos de autoindulgencia como un permiso para errar en lo devaluado y pasear en su maravillosamente caprichoso jardín de las delicias; siempre atenta a imágenes que han sido arracadas de su fuente original y que ahora se encuentran en suspenso, luchando ansiosamente por encontrar un nuevo rol. La artista construye su discurso a partir del desparramo de artículos de consumo a nuestro alrededor y de diversas imágenes que provienen de la historia del arte, de la publicidad o del diseño. No se trata de la distinción entre valor de uso y valor de cambio que hace Walter Benjamin. Lo que le importa es el hecho de que todo se ha convertido en esto último, incluso el conocimiento y las historias visuales. Ella desordena y distorsiona lo dado, optando por simulacros que han olvidado su origen y, repito, es plenamente conciente de “cómo los discursos artísticos se hallan neutralizados, manipulados a través de diversas estéticas generando así un cierto tipo de perversión iconográfica”.⁴

No es necesario recordar que uno de los debates claves de lo contemporáneo se concentra en los límites de las convenciones artísticas y sociales y que a ese debate hay que entenderlo como una transgresión inconfundiblemente posmoderna, cuyas fronteras han sido previamente acordadas: las de las disciplinas artísticas, las de los géneros, las del arte propiamente dicho. Éstos hoy se hallan tan próximos

³ Grosz, G. citado en Adams, D. *Photomontage*, London, Phaidon, 1976, p. 10.

⁴ Ferrari, M. correspondencia por *e-mail*.



Mariana Ferrari: *Pez*.
Carbonilla sobre pared / *site specific*, 2,00 x 3,00 m, 2007.

que ya no podemos escondernos complacientemente detrás de las arbitrarias paredes que rodean las disciplinas autónomas, pues los límites que antes las dividían se han vuelto permeables y las convenciones asociadas con los géneros y los códigos lingüísticos se rozan unos contra otros en un complicado proceso no exento de problemas y desafíos. Mariana disfruta jugando en los márgenes de la aparentemente interminable proliferación de imágenes y códigos sociales, separando lo que podríamos llamar la “intensidad floja de las estructuras” (paisajes de almanaques, amigos de Bambi etc.). Rosalind Krauss denomina esa parcela altamente cargada de la creatividad contemporánea (estaba refiriéndose no al arte propiamente dicho sino al trabajo de Barthes y Derrida) como “paraliteraria”, es decir, “el espacio paraliterario es un espacio de debate, citas, complicidades, traiciones y reconciliaciones; no un espacio de unidad, coherencia o determinaciones que solemos considerar como componentes de una obra de arte”.⁵

⁵ Kraus, R. “Poststructuralism and the Paraliterary,” October 13, p. 37.

Ferrari opta por contaminar su trabajo, como si al hacerlo retornara de alguna manera al mundo. Y su retorno no se trata de una vuelta a la realidad entendida como tal, sino de un regreso a sus textos e intertextos, resultado de la cosecha de imágenes de tan variado origen. Se trata de un procedimiento muy explotado y ha dado lugar a la típica intertextualidad contradictoria del arte posmoderno que no sólo provee, sino que socava su contexto. Según Vincent Leitch: “la intertextualidad propone tanto un encerramiento histórico sin centro, como un fundamento abismal y descentrado para el lenguaje y la textualidad y, al hacerlo, pone en evidencia todas las contextualizaciones como limitadas y limitantes, arbitrarias y reductivas, autosuficientes y autoritarias, teológicas y políticas. Paradójicamente, sin embargo, la intertextualidad ofrece un alto grado de liberación determinista”.⁶ Para expresarlo más sencillamente, la intertextualidad desafía la clausura en un solo significado centralizado, tal como lo vemos en la obra de Ferrari. Por lo que a mí respecta, no veo en esto un desafío radical, sino una manifestación del repudio contemporáneo al dogmático orden jerárquico de la modernidad.

Ferrari nos arroja imágenes desilusionadas, exentas de su soporte contextual, de tal suerte que tengamos que revisar nuestra posición. En cierto sentido libera la imagen, pero también la desarraiga. Escribe: “mi función es la de una directora de escena, editando cualquier cosa que siento que está subrayada, para lo cual utilizo tanto el lenguaje tradicional de las artes plásticas como los sistemas de representación específicos de los libros de cuentos, de los de historia o de los catálogos de viajes”.⁷ Así pues, esta artista no usa la intertextualidad como simple herramienta conceptual. Más bien se trata de una *prise de position* en el campo referencial expandido de la edulcorada pero perversa mezcolanza que constituye su *imago mundi*. Se trata de un marco de trabajo teórico fértil y productivo que crea una situación en la cual el espectador se encuentra de cara, no sólo a los trazos textuales de unos pasados específicos (artísticos, sociales e históricos), sino también frente a la conciencia de lo “ya hecho” a través de la ironía, liviana o abrasiva, de aquellos trazos. Vuelvo en este sentido a las palabras de Michel Foucault, quien insiste en que las fronteras de un libro nunca están claramente recortadas, sino que son arrebatadas hacia un sistema de referencias que lo conducen a otros libros, otros textos y otras frases, definiéndolo así, como el nudo en una red.

El trabajo de Ferrari evoluciona hacia esa dirección. ¿Es este enorme pez una referencia entre los peces locales? ¿Se trata de la mera ilustración robada de una enciclopedia de historia natural? ¿O es quizás la alusión indirecta un estado psicológico a la vez dilatado y melancólico? ¿Se trata de una metáfora para el aletargamiento generalizado del país o para los mafiosos “cara de poker” que frecuentemente lo dirigen? ¿O es el personaje de un perverso cuento de hadas, de una parodia post freudiana que incluye al pájaro mal hablado, locuaz, angu-

⁶ Leitch, V. *Deconstructive Criticism*, Columbia U.P., N.Y., 1983, p. 162.

⁷ Ferrari, Mariana, correspondencia por *e-mail*.



Mariana Ferrari: *Sin título*.
Acrílico sobre cartón, 0,90 x 0,70 m, 2008.

riente y miserable? ¿O se trata de un vividor feliz, seductor y amistoso que uno de nuestros niños *freaky* pretende colgar en su habitación? ¡Claramente cualquiera de estas situaciones pertenece a un bestiario post Disney!

Esta ambigüedad de sentidos es clave para comprender la obra de Mariana Ferrari de la que pude apreciar primero sus piezas de plastilina. Aquellas obras tempranas aparecían frecuentemente como dilemas coloridos, subterfugios interrogativos, autónomos y autosuficientes, felices en su condición de no ser ni una cosa ni la otra. Se trataba de objetos sin una referencia final, sugestivos, sensuales, abstractos, productos de un juego inclusivo y libre, consecuencia de un reservado pero auto indulgente acto poético. Ferrari misma los veía en los siguientes términos: “las encuentro a mitad de camino entre pintura y escultura. Su forma no se asocia a una definición o idea de algo y tampoco representan nada en particular, pues se presentan como excepción, como accidente. No son efímeras pero sí inestables, a punto de deformarse, cambiar de estado, en potencia de un registro innumerable, indefinido, excepcional. Francamente no soy capaz de catalogarlas con alguna precisión”.⁸ En otras palabras, estas piezas cuestionan tanto al objeto de arte como al medio con el que están realizadas a través de esas formas esquivas, raras y exóticas como orquídeas, cuyo principal objetivo parece ser el de no encontrarse atadas a un significado único.

Ferrari también ha producido intrigantes piezas de pared hechas a partir de formas biomórficas, como pliegues labiales, topografías de colinas o paisajes aéreos. Estas piezas parecen flotar sobre las paredes, más interesadas en la danza de sombras arrojadas que en su forma individual. Pueden ser vistas como un laberinto emotivo que permite al espectador retornar siguiendo el paso para luego volver a perderse. Recuerdo al poeta norteamericano, George Oppen escribiendo “mira el sol, piensa la sombra”, y dando de este modo en el meollo de la subjetividad humana, aquello que Keats denominó “capacidad negativa”, que es nuestra habilidad para vivir en medio de una confortable incertidumbre que lejana y deliciosamente nos corroe en medio de una casi imperceptible ráfaga de sensaciones. Aquellos trabajos son como cartografías sin puntos de referencia que señalan lugares en los que todos hemos estado, pero nunca nos sentimos realmente seguros de dónde se encuentran.

Ferrari mezcla en sus aciertos lo poético, o más exactamente lo lírico, con lo filosófico. No deseo decir sobre estas obras de Ferrari más de lo que ellas mismas desearían, pero estoy convencido de que se destacan por rondar los límites de un territorio. En cierto punto parecen enraizadas en el calor doméstico, pero por otro lado poseen el efecto de expresar en términos hogareños el *pathos* de encontrarse uno mismo, allí donde quiera que “uno mismo” esté, en un inconcebiblemente vasto e incomprensiblemente siniestro universo donde todas las construcciones humanas son sólo esfuerzos engañosos por sentirnos en casa. A este nivel, la razón es un problema para la humana búsqueda por auto comprenderse, pues todos nos deslizamos sobre un infinito suelo pulido, capaces, por momen-

⁸ Ibidem.



Mariana Ferrari: *Sin título*.
Modelado en plastilina, 0,20 x 0,14 m, 2001.
Colección Villalba.



Sandro Pereira: *¡Gooooo!!*
Modelado en plastilina, 0,17 x 0,07 m,
1998. Colección Bruzzone.



Sandro Pereira: *Boxeador*.
Modelado en plastilina, 0,17 x 0,07 m,
1999. Colección Bruzzone.



Sandro Pereira: *Bañista*.
Goma espuma policromada, 0,16 x 0,14
m, 1998. Colección Bruzzone.



Sandro Pereira: *Tesoro*.
Masilla epoxi policromada y maceta con
tierra tucumana, 0,42m x 0,38m de
diámetro, 2001.
Colección del Museo de Cerámica de
Veracruz [México].

tos, de realizar sorprendentes piruetas antes de volver a caer en las acostumbradas rutinas. Ferrari intuye las formas que el mundo ofrece y reconoce que en las limitaciones de la mente está su propia libertad.

Su insistencia por llevar los signos hacia una tensión que niegue la lógica de los significados puede, según creo, ser asimilada a la renuencia de Wittgenstein por conectar una proposición con otra, y más bien prefiere dejar blancos entre los espacios de sus reflexiones a los que podríamos, sin embargo, encontrar imbuidos de un gran “poder poético”. En la obra de Ferrari siempre hay un tono de duda, pues constantemente rehúye de los vínculos obvios, y es poética en el sentido de que se ocupa de trazar sus percepciones y no sus creencias.

Sus dibujos sobre pared recogen esa idea de fantasía elevándose hacia el territorio de lo cotidiano. Son películas o murales domésticos que todos conocemos. Subvierten su fuente inicial y lo que antes tuvo un significado en su contexto ahora aparece desamparado sin su soporte contextual originario. Así, nos vemos forzados a realizar lecturas erráticas a las que podemos asociar libre y caprichosamente unas con otras.

Sus últimas piezas incluyen escenas emparentadas con los calendarios de paisajes de inicios del siglo XX y retratos al estilo rococó cuyo origen conocemos sólo a medias, pudiendo ser fácilmente tributarias de la “mala pintura” ya que las formas se revelan sobre una mancha inicial de color que da una sensación de *amateur* en la resolución técnica final. Ferrari opta por los colores pastel, por una composición que no incomoda la mirada y por las ocurrencias banales. Todo es *kitsch* y confortable, pero demasiado confortable entonces nos preguntamos precisamente qué es lo que la artista realmente trata de hacer!

Si Ferrari trata de recuperar el género del paisaje, elige hacerlo a través de imágenes comerciales a menudo tópicas y mal reproducidas; si pretende hablar acerca del gusto, se inclina claramente hacia una vulgaridad vacía; si en cambio está hablando de algo perdido, lo evoca con toques de melosa sensiblería. Pero ninguna de esas cláusulas ofrece una respuesta clara.

Sus retratos dibujados con lápices y pasteles de colores a la manera de Boucher o Fragonard parecen salidos de la cubierta de una lata de chocolates o de una tarjeta de cumpleaños. Hay una imagen de Diana cazadora cuyas flechas bien pueden ser las del amor, otra de una mujer reclinada sobre una almohada o mirando la lejanía mientras que un lobo aúlla en sus sueños. Los colores utilizados son alegres y hedonistas, pero sus orígenes no son claros pues tienen algo del artificio y venalidad del Rococó tardío. Pienso en “El columpio” de Fragonard (su mecenas le había solicitado ser retratado mirando hacia arriba entre las faldas de su amada, y así fue, feliz y eternamente). Con esta obra Fragonard declara su intención de ir en busca de las posibilidades personales, sensuales y eróticas de la pintura como ningún otro artista de su siglo lo había hecho. Pero esto, por supuesto, pertenece a la historia del arte y cuántos de nosotros recordamos que previamente a aquel trabajo el artista ya había producido *tableaux* de gran claridad moral y narrativa. Ferrari por su parte, sabe que esas imágenes vienen vacías de su significado original y que en una sociedad tan ciega y brutalmente

basada en la mercancía como la nuestra, todo está para ser ofrecido y vendido. En efecto, no hay imagen que no pueda ser apropiada, consecuentemente sus intenciones semánticas originales son con frecuencia víctimas de una manipulación descarada.

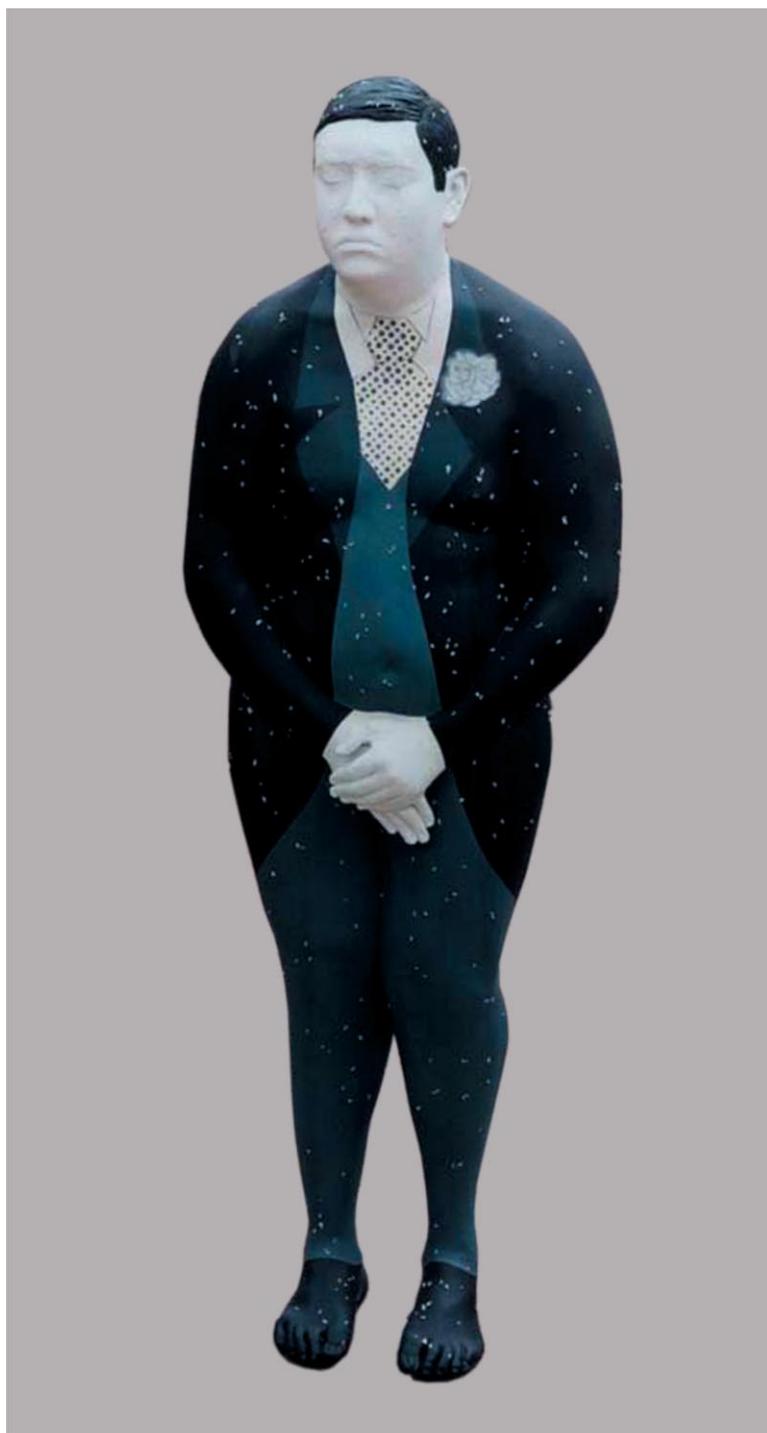
Pienso también en el retrato de *Madame Pompadour* realizado por Boucher, en el que el personaje se muestra reclinado como en el retrato de Ferrari, si bien más vestido y más consciente de su rol como símbolo de nueva sobriedad. *Madame Pompadour* es verdaderamente un sinónimo de la elaboración y del exceso rococó, pero también es una mecenas. Su imagen habla del poder de la nueva burguesía especuladora y arribista que ostentosamente apoya al arte con el fin de utilizarlo como llave para sus ambiciones de ascender en el *status* aristocrático. Ferrari no está comprometida en una crítica social, pero aquella histórica figura vestida con su expresión moderna e informada bien podría ser leída como un golpe en las aspiraciones baratas de los *nouveau-riche* de Argentina. Esto no es más que una interpretación, pero al menos nos acerca al objetivo de Ferrari que simplemente recicla lo que hay, sabiendo que estas imágenes se pueden leer desde muchas perspectivas, ¡y bien podría Harrod's utilizarlas para promocionar sus productos!

A Ferrari le gusta explorar el momento en el que los signos icónicos chocan entre sí, produciendo nuevos significados. *Collage, montage, assemblage* o la mera apropiación desde diferentes campos referenciales sólo pueden producir este tipo de choque en un momento en el que no se cuestiona más la presencia de lo popular en el ámbito de la cultura contemporánea. Lo popular constituye una presencia vital contaminada, que no sólo renueva y revitaliza el léxico de lo contemporáneo, sino que también forma parte integral de cualquier esfuerzo por entender su espíritu y que, más vital que nunca, se encuentra en una situación privilegiada para capturar el pulso de los tiempos y registrar los cambios que tan rápidamente ocurren en su seno.

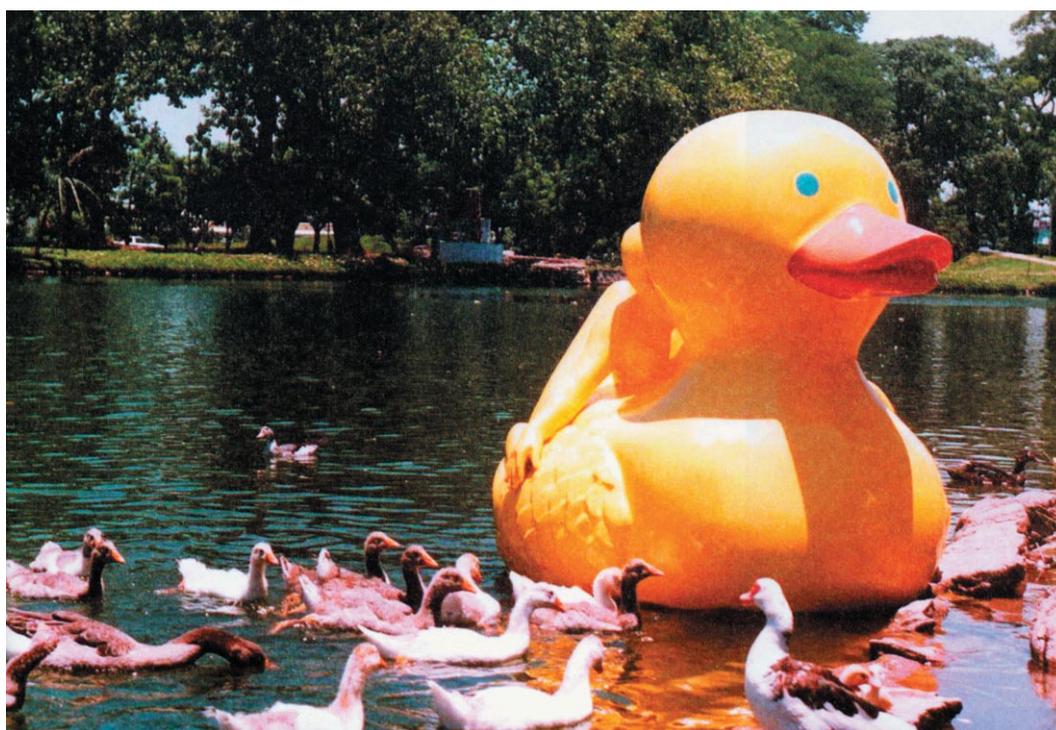
Ferrari observa: "me cuido de estar lejos de cualquier clase de purismo".⁹ La vida hoy en día, como todos sabemos, es más fragmentada, caótica y extraña que nunca y por eso mismo el árbol jerárquico ya no constituye un modelo para su abordaje, sino más bien el rizoma en expansión de Deleuze y Guattari, ya que se trata de un concepto menos represivo y menos estructurante. Es precisamente ese modelo híbrido, heterogéneo, discontinuo y antitotalizante el que Ferrari ha adoptado como propio porque le permite vagar entre soportes, materiales, fuentes y medios. El suyo es un campo inclusivo en el que se deambula por las *Holzwege* (sendas perdidas o equivocadas heideggerianas) que inevitablemente se cruzan, se rastrean y se reconstituyen mutuamente, incluso si lo ignoramos. No es de extrañar que como resumen de su postura, nos diga: "veo mi trabajo como una especie de registro impuro"¹⁰ o, para decirlo más coloquialmente como un papel secante de nuestro corrupto sistema bancario.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.



Sandro Pereira: *Homenaje al amor* (también conocida como *El novio*).
Masilla epoxi policromada sobre poliestireno expandido y arroz, Escala 1:1, 2001.
Colección Luz y Mauro Herlitzka.



Sandro Pereira: *Salvavidas*.
Resina epoxi policromada s/ poliestireno expandido, 1,60 x 1,20 x 1,40 m, 2001.
Colección Andrés von Buch.

III

Autobiografía... la vida trazándose a sí misma. —ROBERT CREELEY

Siempre me he sentido impactado por la afirmación de Ron Kitaj (un amigo cercano de Creeley a quien cito en el epígrafe de este capítulo) de que cada generación necesita conocer su rostro. En otras palabras, un retrato no es algo meramente individual sino colectivo, puesto que siempre habla mucho más allá del *yo*. El retrato revela cómo nos vemos y habla de los permisos, las modas, las prohibiciones, las ambiciones y las banalidades de nuestro tiempo. La obra de Sandro Pereira se centra en el autorretrato realizado en todo tipo de soportes y medios tratándose de una exploración de sí mismo y de un punto de partida para nuevos trabajos o experimentos. Saca a la luz no sólo cómo se ve, sino también cómo nos vemos colectivamente a nosotros mismos: obesos, patéticos, vulnerables, perdidos o enamorados... una lista que cada uno de nosotros podría extender a su propia medida.

El *yo* es a menudo una *persona* o una especie de máscara que solemos adoptar, múltiple en sus disfraces, se trata de una figura que todos conocemos pues



Sandro Pereira: *Guardián del vacío*.
Resina epoxi policromada s/ poliestireno expandido y retazos de tela, Escala 1:1,
2004. Colección Daniel Abate.

frecuenta el mismo barrio, está próximo a nosotros en el bar o en el ómnibus de la mañana. Es un tipo que se ha casado, que juega al fútbol con sus amigos, que come milanesas y usa prendas de colores vibrantes en esas ocasiones en donde las convenciones sociales exigen un estilo más formal (velorios, bodas, reuniones con los suegros, divorcios, solicitudes de préstamos, etc.) La *persona* de Sandro deja transcurrir la vida y le permite seguir su flujo natural parodiándose a sí mismo y por extensión parodiando a la tradición del autorretrato del artista, en la que se inscribe aquel lánguido Durero. Éste, romántico, autoidealizado por la visión tan extraordinariamente sensible de sí mismo, se presenta como un Narciso que interroga su imagen en el espejo, o como el emotivo Courbet que pudo retratar el colapso del individuo ante las nuevas fuerzas sociales que dieron lugar a un Realismo diferente.

Volviendo a Pereira, su *persona* parece más en sintonía con el estrato más popular y provinciano de su país, como si hubiera sido retratado por un comediante de *music hall*: un niño gordo del norte que acaba de llegar a la gran ciudad y está a punto de tomar el metro por primera vez. Con ambas manos en los bolsillos o comiendo una torta, en camisa de manga corta para afrontar el frío día ventoso de Buenos Aires, resulta a la vez simpático y risible. Por si fuera poco, el artista intenta parodiar además la idea del clásico pedestal sobre el que normalmente se emplaza toda escultura pública, en un impulso deconstructivo muy propio de la posmodernidad.

El retrato tiene una historia y Pereira es parte de ella. Ésta se inició con los sumerios en el delta del río Éufrates. Pienso, por ejemplo, en la pequeña figura de alabastro del intendente de Ebih-il exhibida en el Louvre, o en la del cantante Ur Nanshe en el Museo de Damasco; o voy hacia el valle del Nilo en donde, acorde con las creencias egipcias, la imagen de un muerto era exhibida en el *serdab*, la sala de las estatuas en el interior de la tumba, cuya función después de su muerte terrena era recibir al *Ka* o aquello que hoy llamamos el alma inmortal. Recordemos que para los egipcios la vida en la eternidad de un hombre ya muerto dependía de mantener su imagen en la tierra; en términos prácticos, dependía de su efigie representada en el interior mismo de la tumba. En cambio, las tres mujeres estilizadas del friso en el Heraklion, especie de escritura cuya función no era asegurar la supervivencia del retratado sino la de decorar una habitación ceremonial, están vestidas con vivos colores y su actitud sugiere la mundana confianza chismosa de tres jovencitas que acababan de salir de una peluquería.

En el siglo IV a. C. el retrato tuvo momentos de brillo apareciendo de maneras muy diferentes en las momias greco-egipcias, en pinturas sobre vidrio, en mosaicos palaciegos y en frescos funerarios. También vale la pena señalar que en el imperio romano la expansión del retrato corresponde al comienzo de su decadencia, pues tuvo lugar en un momento de inmensos cambios: el abandono de Roma como capital, la descentralización del estado y la infiltración progresiva de los bárbaros en tierra conquistada. La fragmentación de las bases de la sociedad también dio lugar al colapso de su sistema artístico. Esa misma decadencia



Sandro Pereira: *La vida es sueño*.
Fragmentos de fotografías sobre estructura de poliestireno expandido.
0,80 x 1,63 x 0 61 m, 2009.

puede ser vista en nuestros tiempos, en donde la obsesiva atención a la propia imagen genera una peligrosa ceguera del resto, al menos en lo que a Occidente se refiere. No podemos negar, sin embargo, que tanto los retratos sumerios como los egipcios, los de Cnosos o los de Roma, amplían las lecturas que podemos hacer acerca de las ambiciones del hombre en el mundo. En lo que a mí respecta, creo que el retrato creció por derecho propio, como un singular fenómeno artístico.

Paradójicamente, Pereira no está obsesionado con su propia imagen, ya que se trata a sí mismo como si de una bolsa para practicar boxeo se tratase. Me recuerda en algo a Georg Baselitz, quien dijo que “el modo más simple para iniciar una pintura es a partir de un cliché iconográfico. Algo, por ejemplo, que se puede producir boca abajo sin tener que pensar en ello”. Pereira reconoce la crisis de valores a su alrededor y propone la auto-imagen como un lugar de crisis permanente. Permítaseme insistir un poco más en este punto sin querer sugerir influencias específicas en cuanto a su trabajo. Probablemente todos coincidamos en que el autorretrato implica una mirada sobre uno mismo, pero esta mirada nunca es inocente porque se halla social y lingüísticamente condicionada. En los siglos XIV y XV tanto los retratos de papas y de reyes como los de los donantes aparecían en compañía de algún santo que, entre otras cosas, servía como garante de la autorepresentación, por ejemplo “El caballero Esteban y San Esteban” (1450 aprox.) o la cautivante “Natividad” de Roger Van der Weyden (1450-52 aprox.) La mirada de Pereira, por el contrario, ha perdido todos aquellos estorbos y sus autorretratos suelen socavar al propio sujeto, haciendo de la *milanesa* tanto el tema como el *yo* o mejor aún, empequeñeciendo al *yo* y convirtiéndolo de forma paródica en un mero representante o agente de las arraigadas prácticas culinarias de su comunidad. Así surge un monumento a la carne, en un momento en el que no era tan fácil obtenerla y, más aún, en mi opinión, cuando tristemente cerca de la mitad de la población quizás no hubiese sabido muy bien cómo cocinarla. Tenemos aquí una Argentina que simplemente se cosifica a sí misma y aparece en el extremo superior de la escala social hincada por la corrupción política, la duplicidad, los clichés y la putrefacción de los nuevos ricos. En el otro extremo, las clases populares con el *sánguche de milanesa* como sustento. Así las cosas, Sandro Pereira no podría encontrar la manera de mirarse al espejo como lo hicieran los nobles de antaño.

Cuando Shakespeare ve al hombre como una pobre criatura escindida o cuando Samuel Beckett lo ve encerrado en su propia negatividad, impotente e incapaz de levantarse de la cama para recibir los alimentos que se amontonan debajo de la puerta, junto a cajas que permanecen cerradas como si fueran las últimas cosas que pudiera abrir, Pereira, que sabe lo que aquello significa, sonrío por dentro y, a la vez, de forma avergonzada sonrío hacia nosotros. Los suyos son pobres y abatidos sobrevivientes que, sin embargo, han logrado su objetivo.

Pereira sabe que una vez que tiene su tema (él mismo) puede entregarse a otras cuestiones: la exploración de nuevos materiales y medios, procesos de hibridación u otros experimentos formales. Así, este artista hace un autorretrato que parece un alfiletero, una escultura gigante que podría provenir de una ceremonia vudú, pero siempre brindándole al espectador la comodidad de reconocer la cara del autor. No obstante, Pereira también utiliza su retrato para develar sus más íntimas emociones, como es el caso de “El novio” (1997-2001), sin duda una de sus más románticas obras personales, en donde, como decía, pone al descubierto su intimidad. Se trata, pues, del calco de su cuerpo desnudo sobrepintado en traje de bodas como ordena la tradición y cubierto de granos de arroz, sím-

bolo de la esperanza, de la buena suerte y, en este caso, de la crítica situación para lograr el sustento diario. Se trata de la representación de un personaje con los ojos cerrados, atrapado en la intoxicante sensación de estar enamorado, soñando despierto, vulnerable y abierto a cualquier cosa que le pudiera suceder: “un homenaje al amor” como nos dice su autor.

En un nivel psicológico los retratos de Sandro hablan frecuentemente de la básica y humana necesidad de afecto. Esta representación del deseo de suavidad y calidez, también puede observarse en “Fabuloso 2003”, un autorretrato en el que el artista se representa a sí mismo como a un osito de peluche, obra estrechamente relacionada con una *performance* realizada en 1996 en la que, vistiendo un traje similar, se abrazaba a sí mismo en una especie de homenaje a los cuentos de niños. Fabián Lebenglik observa sucintamente:

Los autorretratos de Pereira oscilan entre la ternura y el oprobio, y van desde el ridículo al tormento, desde el heroísmo a la abyección, introduciendo un giro en el género del autorretrato que lo convierte en una disciplina y a la vez en crítica y autocrítica. Los ojos del artista trazan un arco que va desde una indulgente versión de sí mismo, hasta el interminable y milimétrico vistazo despiadado.¹¹

Recuerdo a Marilyn Monroe en su última entrevista: “el problema es que un símbolo sexual se convierte en una cosa y yo odio ser una cosa. Sin embargo, ya que no puedo evitar ser símbolo de algo, preferiría que fuera sexual”. Paradójicamente, el famoso desnudo de Marilyn fotografiado para el calendario *Golden Dreams* fue publicado al mismo tiempo en que la nota de Kinsey¹² estaba hablando sobre las difundidas dificultades de las mujeres en alcanzar el placer sexual; es decir, *Playboy* estaba marcando la representación de la sexualidad femenina diseñada exclusivamente para el gusto de los hombres. ¡Qué mala elección publicar aquella foto en semejante momento! Aunque no sería una sorpresa, hasta ahora Sandro Pereira no ha aparecido desnudo, en tiempos en que todo lo que se pone, también fácilmente se quita: máquinas, directores, políticos o ropa. Lo que estoy tratando de decir es que la hendidura que Pereira abre en la historia del retrato está estrechamente vinculada con la ironía y el cinismo de su tiempo.

Pereira observa de reojo su reflejo, siempre a través de una mirada crítica que no busca proyectar una glorificada imagen narcisista sino más bien la de un hombre furtivo. Lo que ocurre en esta agobiada crisis posmoderna es que el sujeto masculino está descentrado y radicalmente agrietado desmoronándose aún más ante nuestros propios ojos. Pereira sale desde la arqueología foucaultiana que “concentra la visión en las cosas más cercanas, como el propio cuerpo con su sistema nervioso, su nutrición, su digestión y sus energías”.¹³ Vive con lo que

¹¹ Lebenglik, F. correspondencia con Pereira.

¹² Un libro sobre sexualidad editado por una pareja de médicos.

¹³ Foucault, M. *Language, Counter-memory, Practice: Selected essays and interviews*, Cornell U.P. Itaca, N.Y., 1977, p. 155.

Salman Rushdie ha llamado la *chutnificación de la historia*,¹⁴ en donde tanto su cuerpo como su país están constantemente fraccionándose y parecen parte de un volátil mosaico regido por una multitud *freaky* de abusadores de niños.

No es de extrañar que Pereira, en una visión *moiré* de sí mismo, se represente como un espinario decapitado tomando una astilla de su pie. De hecho, Saleem, personaje de Rushdie, también pierde parte de un dedo y un pedazo de su cuero cabelludo y su piel comienza a craquelarse como la tierra de su país, la India, durante los períodos de sequía, en una metáfora de la integridad que no puede alcanzarse y mucho menos conservarse, pues toda subjetividad se halla atravesada por lo múltiple. *Lenfer c'est nous!*

Su *yo* implica un acto narrativo y tiene lugar en los bordes, entre distintos medios, como ha ocurrido en los géneros literarios donde los límites entre la novela y la autobiografía o la historia etc., no son muy eficaces o significativos. Pereira utiliza una *persona* que a veces constituye una imagen de sí mismo, pero sobre todo representa un *modus vivendi*, una caricatura de la resistencia del hombre urbano, a veces empleado, normalmente sin trabajo, que sabe que lo único que va a sucederle es ser pisoteado una y otra vez, sonriendo sin embargo y encarando su camino con gran capacidad de tolerancia, pero sin lograr entender demasiado. Me recuerda a la serie “Juanito Laguna” de Berni, especialmente a una pieza de 1961, en donde Juanito se inclina contra una valla esperando el próximo desastre que se producirá inevitablemente (la inundación de su villa, el agobiante camino a la fábrica con su magro almuerzo en la mano, el pago del peaje diario, siempre camuflado con el interminable basurero construido literalmente con basura). Se trata de alguien que ha pasado del campo a los miserables barrios periféricos de la gran ciudad en busca de una vida mejor, inmensamente pertinente hoy en día cuando, como nunca en la historia humana, se apiñan y malviven más personas en los suburbios de las megalópolis que en el campo, siempre encerrados en una pesadilla de violencia potencial. El realismo de Antonio Berni opera como un documento revelador (uno podría pensar asimismo en el realismo de Ben Shahn en los Estados Unidos de los años de la depresión) que pone en escena un tipo argentino con el que bien podría identificarse cualquier tucumano. El “Buda” de Pereira, como su “Homenaje al sángucho de milanesa” es igualmente una figura nacional, un antihéroe con el cual su país de carnívoros no dudaría en identificarse, otorgándole sin titubeos la condición de monumento, un monumento popular erigido en circunstancias en el que aquél necesitaba de todo el consuelo posible. De 2,10 m de altura, el “Monumento al sángucho a la milanesa” fue exhibido por primera vez en el Parque 9 de Julio, en la Avenida Soldati, aquella en la que Bussi erigiera sendos monumentos a héroes del pasado. En efecto, se trataba de la típica visión fatua sobre lo heroico, la inconfundible retórica vacía de la grandilocuencia nacional, banal fiesta en la cual el monumento de Pereira se presenta como un intruso, astutamente inconsciente

¹⁴ Rushdie, S. *Midnight's Children*, Picador, London, 1981, p. 385.



Pablo Guiot: *Caja azul*.
Instalación/*performance*, cabina de madera, dibujos y escritos sobre papel.
1,80 x 0,80 x 0,80 m, 2002.

de lo que aquellos lejanos héroes representaban. Se trata pues, de una advertencia irónica para que recordemos que la energía maleable de las masas siempre muerde cuando se la empuja hacia sus límites, y que los héroes populares siempre están inevitablemente involucrados en la protesta. Pereira se ríe con él mismo, consciente de que el circo continúa.

Sus retratos tienen dimensiones nacionales y efectivamente sirven como metáfora de las circunstancias sociales, culturales y económicas tomando el pulso de los acontecimientos con un elevado humor que lacónicamente recubre su crítica. En 2001 propone su solución flotante a las vicisitudes de la economía argentina con un pato que navega a la deriva en el lago del Parque 9 de Julio, a la manera de un juguete infantil en la bañera. Este pato amarillo que sirve como

salvavidas de otro autorretrato parece colorida y juguetonamente inocente. Como si de una escena de Laurel y Hardy se tratara, Pereira se presenta como un muchacho fatalmente agarrado a un salvavidas infantil; sin embargo, la pieza alude a otros significados y, como Fabián Lebenglick observa nuevamente:

Lo verdaderamente revelador en esta pieza ha sido el hecho de que el artista la exhibió por primera vez el 28 de diciembre, fecha en la que se conmemora el día de los inocentes, a una semana exacta de la fatal caída del gobierno nacional. Aquella figura que flotaba pacíficamente sobre las aguas del lago del parque, se hallaba totalmente a la deriva, constituyendo tanto una metáfora del naufragio de la Argentina como de su propia salvación, en medio de una crisis social y económica que la había empujado a una situación límite.¹⁵

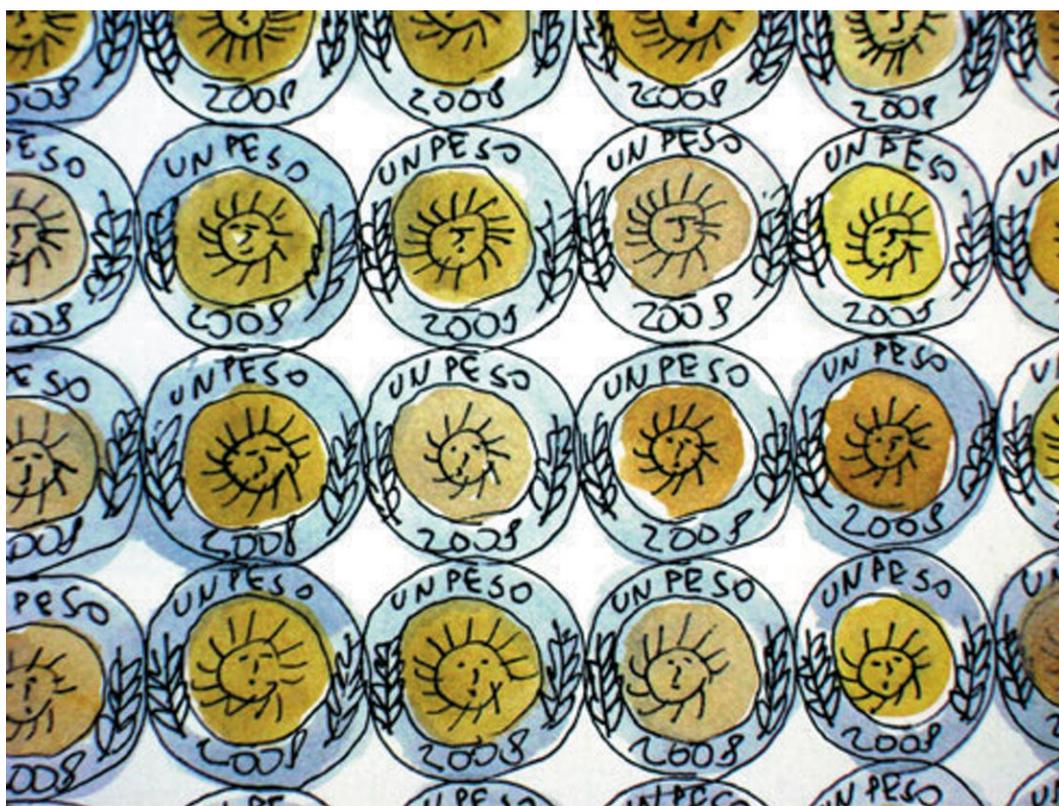
En otras obras también se habla de las reacciones sociales, como por ejemplo en “El guardián” (2004), producida en Buenos Aires, cuando era residente en el marco de la Beca Kuitca. Ésta representa una figura acostada sobre el suelo cubierta con restos de ropas, sintetizando dos de las experiencias diarias que más le habían impresionado del barrio en el que vivía. La primera trata del creciente sector de la población que, como medio de vida, recicla todo el cartón que encuentra; y la segunda se relaciona con el creciente número de guardias que se reproducen como hongos por toda la ciudad como resultado de la crisis, creando así una especie de paranoia donde todo, no importa su minúsculo valor, puede ser protegido. “Son más numerosos que los maestros”, nos dice Sandro. Esta pieza está conectada con las particularidades del *porteño* y la cara de su personaje está tapada como si quisiera manifestar la sensación de anonimato que invariablemente produce la gran ciudad.

La obra reciente de Sandro Pereira ofrece un nuevo giro sobre las posibilidades del autorretrato y habla en los siguientes términos: “en mis trabajos recientes integro fotografía y escultura pues cubro toda la superficie de la pieza con pequeños círculos fotográficos tomados desde cualquier ángulo. La totalidad de las fotos y el propio volumen arman el autorretrato e incorporo el fragmento circular probablemente influenciado por los *mandalas*. Así, organizo la distribución de estos fragmentos de acuerdo a ideas de cambio dinámico o movimiento”;¹⁶ en otras palabras, se trata de una pieza confeccionada con imágenes de sí mismo, captadas en diferentes momentos o quizás incluso tomadas de forma secuencial, implicando, por supuesto, una continuidad en el tiempo. Como lo hace a menudo, una vez más Pereira está jugando con las normas del arte.

La escultura era estática hasta que los cubistas introdujeron la idea de poder ver simultáneamente el mismo objeto desde sus diferentes perspectivas, pero Sandro Pereira presenta las suyas como si fueran una secuencia fotográfica de movimientos de Edward Muybridge. “En sus marcas” (2008) presenta una imagen que alude a las carreras de velocidad de cien metros, donde la figura es

¹⁵ Lebenglick, F. correspondencia por e-mail con Pereira.

¹⁶ Pereira, Sandro, correspondencia por e-mail.



Pablo Guiot: *Evaluación* (también llamado *Valoración*).
Tinta y acuarela sobre papel, 0,60 x 1,60m, 2004-2008.

mostrada sobre la línea de salida como si se moviera dinámicamente en tres posiciones en el momento en que la primera ráfaga explosiva de energía empuja al cuerpo al movimiento. Así, Pereira nos ofrece tres marcos posibles de la acción de echarse a correr, donde podemos ver la evolución del movimiento humano, trasladando a la escultura una dimensión que pertenece naturalmente a la fotografía. Observa: “si el movimiento implica un cambio de posición en el tiempo, entonces una escultura construida con fotografías constituye una búsqueda espacio-temporal (ver la teoría de la relatividad), ya que la diferencia entre los componentes espacio temporales son relativos al movimiento del espectador. Consecuentemente la investigación se centra en ese cambio constante”.¹⁷

El retrato, en fin, sigue siendo un territorio explorable que no se ha agotado como lenguaje pues evoluciona según los tiempos ofreciendo (siempre) nuevas posibilidades.

¹⁷ Ibidem.

IV

No sé mucho de arte, sólo sé lo que me gusta. —Man Ray

A Man Ray, naturalmente, le gusta Man Ray, ¡así de simple! La obra de Pablo Guiot también debe explorarse en términos de autorreferencialidad, pues le sirve conceptualmente para encontrar su medida como hombre con un sentido del humor incisivo. Esta medida viene de la “escuela de la calle” y se convierte en una postura frente a la realidad, donde la comunicación, más que los lazos comunitarios, se halla en el centro de sus preocupaciones. En mi opinión, esto constituye una lectura inteligente y lúdica de *éste en el cual*, como llamaba Heidegger al mundo donde las ideas cobran forma. Recuerdo algo que dijo Beuys: “ser profesor es mi mayor obra. El resto es producto de deshechos, una demostración... los objetos no son muy importantes para mí pues estoy tratando de reafirmar un concepto de creatividad de cara a la doctrina marxista. Para mí la formación de pensamientos ya es escultura” (Guiot produce objetos, pero, como Beuys, nos dice que éstos ya no son tan importantes, ya que se siente más atraído por entrar en contacto con sus posibles espectadores). Beuys fue una de esas figuras que sólo se comprenden parcialmente porque sus textos nos llegaron mucho después que su obra. Si nos acercáramos al ámbito/entorno de Guiot, veríamos que en esos mismos años se vivía el conceptualismo como un fenómeno típicamente metropolitano. Fue Roberto Jacoby quien, a mediados de 1960, afirmó que arte era una forma de pensar sobre el arte y sus vínculos con la sociedad.

Lo que trato de sugerir en torno a los tres artistas que estoy analizando es que el conceptualismo en Argentina cubre un amplio espectro que no se reduce a la exploración de los paradigmas del lenguaje o a cuestionar el estatus de exclusividad dado al objeto artístico que dominara el arte conceptual de los Estados Unidos. Por su parte, Pablo Guiot parece haber sentido la influencia de lo conceptual desde un antidiscurso que socava, risas e ironías mediante, el producto artístico y su sistema. Se comporta como un francotirador que pretende configurar sus energías creativas en conformidad con sus preocupaciones ideológicas, impulsos momentáneos, proyectos, posibilidades imaginativas y ocurrencias: en fin, un constante proceso de autocuestionamiento, de diálogo consigo mismo.

Somos críticamente conscientes de que el término “conceptual” puede ser utilizado para definir tanto un estilo como un paradigma, y es a este último sentido al que, según creo, pertenece el trabajo de Guiot. Para decirlo de otra manera, el arte conceptual como mero término no es capaz de abarcar la amplia gama de prácticas que atraviesa gran parte de las obras que hoy vemos; el término “neo-conceptual” por su parte, pone un marco temporal a estas experiencias y también resulta insuficiente para definir nuestras circunstancias. Y es que el conceptualismo abrió una serie de perspectivas y enfoques que los artistas continúan examinando. Entonces, reducirlo a un simple estilo lo limitaría (hay casos

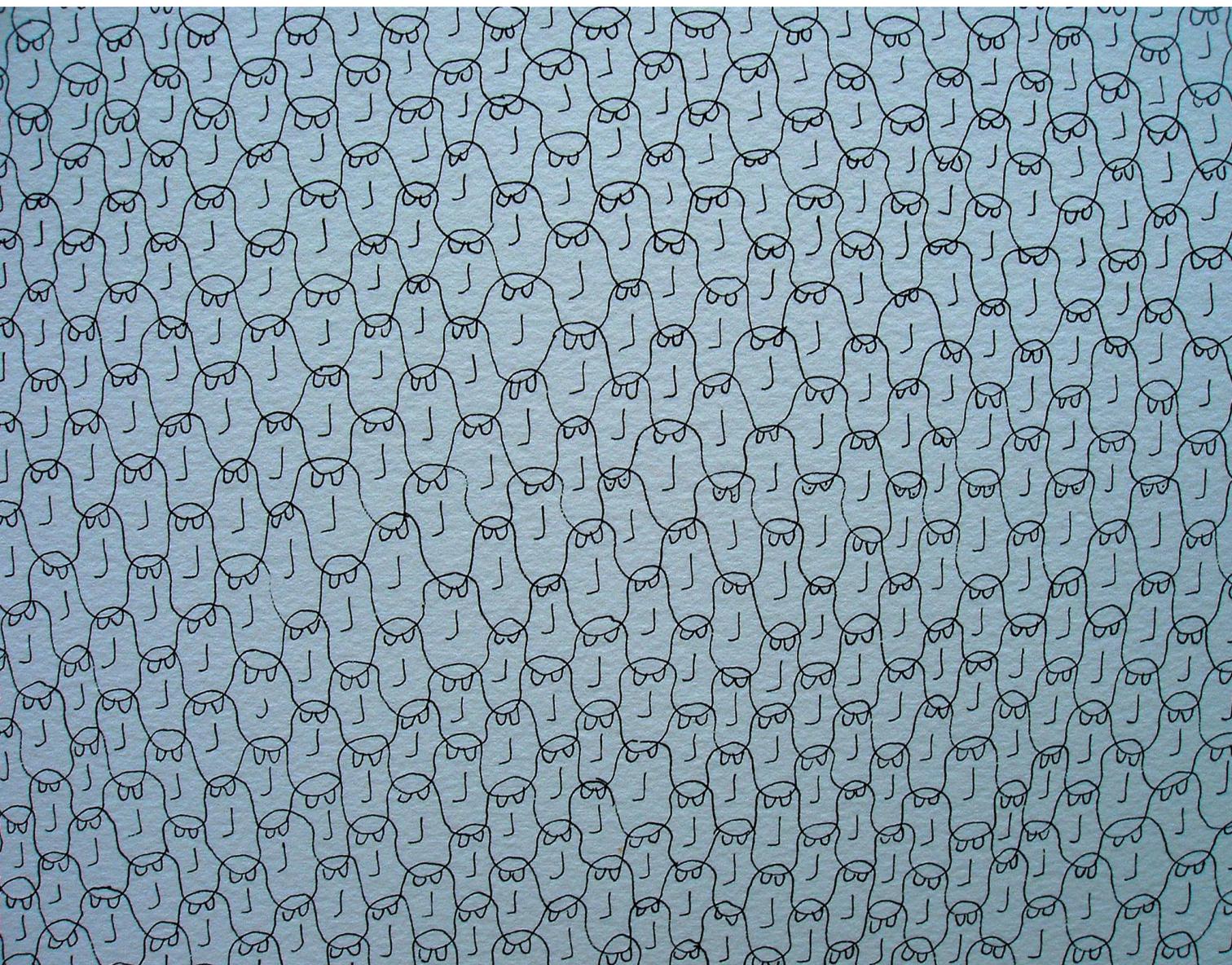


Pablo Guiot: *Ideas desechadas*.
Instalación, columna de bollos de papel sobre papelerero plástico,
3,50 x 0,50 x 0,50 m.

evidentes) a ser poco más que el profundo giro que en realidad fue en la lógica progresiva del modernismo.

Guiot parece ver al arte como un modo de conocimiento, particularmente como una forma de autoconocimiento, y en ese sentido sus obras podrían considerarse como *cuasi* propuestas; a la manera de Wittgenstein, cuyo trabajo ha generado inmensas resonancias en la obra de tantos artistas durante la década de los 60. Guiot proviene de los bordes y, como tal, no tiene que posicionarse de la misma manera, aunque paradójicamente esté viviendo un momento en el que la periferia se lee a veces como “centrada”. Por otra parte, Pablo Guiot es un artista que ha entrado más tarde en ese territorio y tiene toda la libertad de utilizar lo que le interese, pues, como ya expresé, si bien es un constructor de objetos, también declara su deseo de alejarse de ellos hacia la *performance* o hacia la instalación. Sus objetos son caprichosos, fuera de tono, excéntricos, tontos pero inteligentes, y nos hacen pequeños gestos dejándonos un regusto acre. Se encuentran más a tono con aquel trabajo de Aconcci en el que, durante una inauguración, trataba de mantenerse lo más cerca posible de algún miembro del público, eligiendo un visitante cada día durante el transcurso de la exposición y permaneciendo siempre detrás del elegido, transgrediendo así la distancia social tolerada, hasta que por fin el visitante se alejaba perturbado; o con la *performance* de James Lee Byars en la que éste descendió de un autobús en un pueblo de la ruta camino a New York para proponerle a un desconocido ser su sirviente por cuatro días. Centrándome en las *performances* de América Latina, creo que Guiot se encuentra más próximo a “Construcción de un horno popular para hacer pan” (1972) de Víctor Grippo o a la serie de los “Vivo dito” (1962) de Alberto Greco que a la pieza de Hans Haacke, en la que éste escribe una historia del arte como si fuese el historial de simples objetos de consumo, cuestionando así la cara pública de las instituciones culturales cuando, por ejemplo, produjo una cronología y genealogía de los sucesivos propietarios de la naturaleza muerta “El espárrago” de Eduard Manet, pieza que fue prohibida en una exhibición de Colonia (Alemania) en 1974.

En otras palabras: a Guiot le gusta crear situaciones donde la gente interactúa, en las que las obras mismas son el vehículo para esa comunicación. Gran parte de su trabajo desea saltar de la pared al espacio real y ser parte de otra experiencia, y en ese aspecto Guiot muestra claramente sus reservas sobre el arte entendido como mercancía. Por supuesto que tendría poco sentido para este artista cuestionar las instituciones o el mercado del arte, ya que en Tucumán se está aún muy lejos de tener una escena artística compleja. Allí no hubo ni hay un mercado, como así tampoco una coherente actividad institucional que garantice la visibilidad y circulación de las obras en los mismos términos en que esto ocurre cuando una escena está ya madura. Obras como las que proponen Daniel Buren, Michael Asher o Lawrence Weiner parecen impensables en un medio como Tucumán, pues éstas han pasado el examen correspondiente de las convenciones interpretativas en el arte, así como han sido sometidas al análisis de los principios estructurales del signo mismo, todo lo cual para Guiot sólo pudo



Pablo Guiot: *Tribuna*.
Tinta sobre papel, 0,30 x 0,50 m, 2007.
Colección Constantini.

haber tenido un distante y exótico significado, inmerso como está en su ámbito particular. Se dirige, en cambio, a percepciones más personales, a una especie de ironía *fluxus-dada* que no procede de modelos fijos en la historia del arte, sino de circunstancias absurdas crudamente insignificantes de su realidad. Su propuesta está acompañada por la convicción del valor terapéutico de la risa. Por ejemplo, su “Caja azul” nos divierte ya que aparece inesperadamente como si de un teatro

de títeres se tratase, pero en lugar de eso, los espectadores reciben pequeños dibujos. En el interior de la caja, el artista no puede ver a quién se los obsequia ya que se los pasa a través de una ranura en la superficie frontal de la misma, de tal suerte que el receptor tampoco ve al dibujante. Dice Guiot: “me inquieta trabajar con una mirada crítica hacia las condiciones de producción y circulación de la obra dentro del sistema del arte. Hacer no es para mí un medio, sino un tema en sí mismo”.¹⁸ En otra serie, el artista mira irónicamente su obra como a una mercancía. Me refiero a “Evaluación” (2004/08), dibujo que cuesta literalmente la cantidad de pesos que en ella están representados. En efecto, en la superficie de papel están dibujadas monedas distribuidas de forma ortogonal de manera tal que su suma es equivalente al precio de la propia obra.

Los ejes del trabajo de Guiot son pues la actividad en sí misma, el autorretrato, la pieza como presencia, el arte como dispositivo para hacer algo, las situaciones límite, el razonamiento compartido y el tiempo. La actividad es artística en tanto producto de un tipo de acto particular y específico: un acontecimiento, un proceso, una *performance*. Para explicar mejor a qué se refiere, Pablo Guiot menciona una cantidad de piezas producidas durante una residencia para artistas de la que participara en Buenos Aires^{18bis} y que van desde “El gran escape” (2005) a “Ideas desechadas”, también del mismo año. La primera, cuyo título recuerda la novela homónima de Raymond Chandler, puede considerarse como una provocación, símbolo del asalto a un banco y es el resultado de haber arañado una pared todos los días con una cucharita: una vacua pero disciplinada actividad. La segunda consiste en un montículo de bollos de papel acumulado a lo largo de dos meses, que se eleva desde el cesto de basura hasta el techo de la sala de exposiciones de manera que, en una lógica inversa, la techumbre no es soportada por la columna de bollitos de papel sino que ésta es soportada por aquella. Este agudo pero humorístico cuestionamiento del sistema de la cultura, encuentra efectivamente su objetivo en “Lavarropas adquirido con dinero de una beca del Fondo Nacional de las Artes” (2007), donde Guiot dirige los fondos obtenidos a través de un subsidio que le habían concedido para realizar estudios hacia necesidades más inmediatas, hacia el nivel básico de lo necesario materializado en la compra de un lavarropas. La obra entonces se nos aparece bajo la forma de una fotografía del autor junto a la máquina, con el irónico añadido de que la fotografía es re-fotografiada en casa, sobre la lavadora misma, ya orgullosamente instalada en el hogar. En “Ampliación” (2007) se burla del sistema periodístico de críticas en donde ésta sólo es algo más que periodismo llano mediante la ampliación de fotocopias de artículos de la prensa diaria en la que se lo menciona, de manera tal que la paulatina distorsión de la imagen vuelve al texto ilegible. El uso de su propio retrato está íntimamente relacionado con sus interrogantes acerca del significado y el propósito del arte y debe, en verdad, ser comprendi-

¹⁸ Guiot, Pablo, correspondencia por e-mail.

^{18bis} Residencia para artistas organizadas por El Basilisco, iniciativa de gestión independiente conducida por los artistas Esteban Álvarez y Tamara Stuby.

do como un proceso de auto-cuestionamiento: “antes que nada me pregunto, ¿por qué estoy yo ahí haciendo? Es como si me saliera de la escena, y me viera desde afuera. Entonces opero desde la situación de dar un paso atrás. Supongo que ésa es la instancia donde el autorretrato aparece como recurso”.¹⁹ Así, en Pablo Guiot el autorretrato es un mero dispositivo, algo que usa como un recurso autobiográfico necesario:

“No me interesa referirme a mi vida, aunque el tono particular de mi aspecto calza con la idea de implantarme como un personaje que opera en el campo del arte. En la obra advierto, en cambio, una actitud muy similar a la forma en que yo me muevo: por ejemplo, el gesto de esconderme para aparecer de otra manera. (“Caja azul” 2002). Muchas veces, me encuentro en un lugar cercano al de Sandro Pereira, pero creo que una diferencia es que si él se vale del arte para encontrarse a sí mismo, yo me valgo de mí mismo para encontrarme con el arte”.²⁰

En otras palabras, Guiot se siente una herramienta más que una imagen que actúa como un espejo que lo ayuda a encontrarse a sí mismo, pues concibe al proceso creativo como una aventura que potencialmente puede guiarlo a realizar algún descubrimiento. Así, repite su imagen no mediante una fascinación narcisista, sino en el sentido *cageano*, consciente de que cada repetición es diferente y, al mismo tiempo, el punto de partida para algo más. Su intención, por ejemplo, con su serie “Tribunas” es involucrar directamente al espectador, o como él mismo dice: “con un sistema de dibujo muy simple, tejo o compongo texturas que refieren a la multiplicación de mi rostro, como una forma de devolver la mirada de los espectadores”.²¹

Guiot subraya la idea de presencia como parte integral del objeto. No estoy seguro, sin embargo, de que desee referirse literal o irónicamente a la idea de *aura*, pero sí estoy seguro de que se halla especialmente interesado en comprender cómo la idea de *presencia* se establece por sí misma en una obra o, para decirlo de otra manera, cómo el *aura* es adquirida. “Me seduce trabajar con esa distancia que hay entre mi persona y lo que produzco, esa diferencia de tiempo que hay entre mi acción y el producto de mi acción, ver cómo puedo proyectarme en ese objeto, en ese espacio”.²² Y cita como ejemplos a sus obras “Pizarra” (2006), “Banco de plaza” (2008), “Autorretrato en serie” (2006), “Caja azul” (2002-2005), “Máquina para dejar huellas” (2006) y “Máquina para pintar con lluvia” (2000). No voy a describir esas piezas, pero permítaseme decir que se refieren a una lógica poética de simplicidad. “Banco de plaza” se halla construido de manera que sugiere dos siluetas humanas apoyándose contra sus espaldas en tanto que sus piernas parecen colgar por el frente y “Autorretrato en serie” es un dibujo que repite incesantemente su propia imagen. Ambas convierten la idea en obra.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem.

²² Ibidem.



Pablo Guiot (arriba): *Manchas obtenidas con la máquina para pintar con lluvia.*

Pablo Guiot (izq.): *Máquina para pintar con lluvia.*
Tuppers, copas y mangueras de plástico, pastillas de acuarela y papel.
0,30 x 0,30 x 0,30 m, 2000.

¿Qué quiere decir Guiot con “utilizar la obra como dispositivo”? Supongo que se refiere a usar al objeto como combustible de algo más, como una energía que empuja hacia otras relaciones, en síntesis, que genera cuestiones e ideas que van más allá, para entrar de lleno en los grandes contextos sociales. Nos dice:

“Los medios que empleo, y que a veces combino, refuerzan esta noción de actividad mecánica básica, como en el caso del dibujo (serie “Tribunas” 2005-2008). Otras veces, la *performance* y las instalaciones con objetos transformados, me permiten generar un campo de trabajo, en donde la palanca de activación circula por diferentes actores: el espectador (“El mirador” 2005, “Bicicleta” 2002, y “Auto-Retrato” 2001), las fuerzas de la naturaleza (“Máquina para pintar con lluvia” 2000) o una máquina simple (“A diario” 2001). En otros casos, la activación de un posible desencadenamiento de sucesos, queda en un estado potencial (“Cuerpo en tensión” de 2004, o en “Máquina para llorar” 2008), donde propongo al espectador ponerse unos lentes para observar y conmoverse por verme en peligro y que, paradójicamente, el resultado de ese compadecimiento (las lágrimas), terminen por ahogarme del todo”.²³

Lo que Guiot está tratando de hacer con sus propuestas conceptuales es intentar transformar la manera en la que el espectador reacciona ante una situación específica y que la naturaleza de esa reacción perdure en su contexto. Todos los caminos son viables en el terreno de la exploración. La adhesión de este artista al concepto de *situación límite* es naturalmente un reconocimiento del uso

²³ Ibidem.

de la misma expresión por parte de Juan Pablo Renzi en referencia a “Tucumán arde”. Renzi estaba hablando del frágil espacio fuera de la política y de las instituciones artísticas que permite avizorar, aunque sólo sea momentáneamente, una situación revolucionaria. Si bien tales condiciones ya no están dadas (a pesar de que la actual crisis económica es mucho más aguda que la de los años sesenta), lo que sigue teniendo vigencia es la legitimidad para explorar la frágil brecha entre arte y no-arte.

Guiot rechaza lo que Lippard denomina *la desmaterialización del arte*, que en el clima de los años 60 parecía una posibilidad real y que finalmente resultó de muy corta duración, optando por aferrarse irónica y juguetonamente a la vulnerabilidad intrínseca del estar *entre*. Nos dice:

Si bien muchas veces no expongo el producto final, mis obras tampoco dejan todo librado al azar para que un espectador pueda operar libremente. Trabajo en un borde delicado, entre el lugar tradicional de *autor y obra*. Pero más que una disolución de los límites —estado idealizado del que descreo—, me instalo en ese lugar de juego donde se intercambian momentáneamente los roles.²⁴

Podemos observar “Auto-retrato” (2001) como prueba de esa actitud, pues allí el automóvil de juguete reproduce a su autor pintado como un feliz Simpson mirando por las ventanillas, mientras un marcador de felpa hace el trabajo. “Autorretrato amarillo” (2008) y “Subi-baja” (2008) por su parte son piezas que socavan la función de la “placita”, de mirar y ser visto, creando una inquietante tensión. Lo de ver y ser visto es una metáfora de la comunicación, de llegar a conocer al otro y de descubrir, reflejado en ese otro, el placer de encontrar un ritmo compartido. Se trata del placer de los pequeños buscándose unos a otros, pero Guiot construye un muro entre su mirada y la del niño (el espectador) de manera que ninguno sabe quién está del otro lado. Así, la función inicial del objeto se ha deslizado hacia las sombras, dejando aparecer su lado oscuro.

Guiot disfruta dando cuerpo a sus ideas, materializándolas en formas concretas e insiste en las cosas sorprendentes que pueden suceder a lo largo del tiempo, durante el desarrollo de un proceso. “

Me inquieta trabajar con la idea de tiempo como una cadena de sucesos que determinan una transformación, un cierto desgaste. Pero más me inquieta trabajarlo desde un lugar incómodo como lo es la obra objetual, donde se trabaja con un tiempo muerto. Me seduce operar en medio de esa paradoja.²⁵

Al interrogarlo, Guiot involucra al mundo y, como artista, también demanda, cuestionando la función social, especialmente la de su propio contexto. Además, su trabajo es movilizad por un generoso deseo de incluir y llegar al espacio social

²⁴ Ibidem.

²⁵ Ibidem.



Pablo Guiot: *Autorretrato*.

Autito de metal policromado a control remoto con felpón para dibujar sobre papel,
0,16 x 0,12 x 0,05 m, 2002.
Colección Lavilla.

carcomiéndolo con preguntas inquisidoras que se caracterizan por su clima conceptual. Pienso en la pieza de Keith Arnatt llamada “No me es posible contribuir con nada para esta exposición”, en la que reflexiona acerca de un arte de omisión, justamente haciendo *nada* como obra; o la muestra de Kozlov de 1970, en la que exhibió un rollo de película vacío que, naturalmente, no proyectaba nada; o “Corrientes de aire” de Hans Haacke, pieza que consistía en un pequeño ventilador funcionando en el espacio de la galería. Esas obras ciertamente poseen una ingenuidad que Guiot difícilmente pueda permitirse en estos tiempos cuando han pasado cuarenta años, pero las suyas mastican desde lejos ese mismo hueso, cuestionando lo que es el arte y dónde se encuentran sus límites.

Su trabajo como poesía urbana depende de cuán rápido sus eficaces y pulidas ideas caen sobre el pavimento como astillas de vidrio. Son incisivas, graciosa-

mente irónicas y han llegado a constituir un idioma con el cual describe su mundo. A veces Heidegger parece escribir sobre una suerte de metáfora profunda en la cual el *ser* es imaginado como una especie de esfera en la que las cosas están inscritas y son divisadas a través de la luz u ocultas por la oscuridad, según sea su rotación. El *ser* se halla protegido en el lenguaje y es siempre relacional y aspectual pues no existen las cosas, excepto su relación con otras cosas que tampoco son; así, el mundo en el que las cosas suceden se desarrolla en el doble juego de darlas a luz o esconderlas en las sombras, siendo ese proceso lo que definitivamente el mundo es, y no otra cosa. De una manera relativa, Guiot busca cuestionar los significados, arrojar cosas detrás de las sombras o emitir una interrogativa e inquietante luz sobre ellas, haciendo arte no sólo para entretenerse sino también para establecer puentes con el Otro. En más de un sentido sus obras son temas de conversación abiertamente sociables.

Uno de los roles favoritos de Pablo Guiot es el de observador, pues crea situaciones para ver qué pasa, de las que es el ideólogo pero no el autor. Los objetos producidos no son sus propios objetos. Así, usa manchas de mate, de café y de acuarelas sobre el papel porque está interesado por el comportamiento de los materiales, por la manera en cómo éstos interactúan, por lo que ocurre cuando cae una gota de pigmento sobre una superficie, sin referirse necesariamente al evidente paralelo con el lenguaje gestual o las asociaciones psicológicas generadas por las manchas de un test de Roschard. No estoy queriendo decir que estas piezas sean particularmente interesantes, pero tienen su importancia porque destacan su preocupación por controlar sólo parcialmente el resultado de su gesto, ya que tanto el material en sí, como el contexto específico o las interacciones con el espectador completarán el resto. Se trata pues, de un creador de contextos en donde las cosas pueden ocurrir. Rememoro un trabajo de Adrian Piper caminando por la calle con su camiseta pintada con las palabras “pintura fresca” en un trabajo que denominó “Catálisis V” (1970), o a Bas Jan Ader caerse interminablemente con su bicicleta en un canal holandés o su extraordinaria “Búsqueda de un milagro” (1975) que lo llevó a la muerte (o a su suicidio) cuando en la etapa final de la tercera parte de su proyecto intentó cruzar el Atlántico en un pequeño bote sin la suficiente asistencia técnica; o a Christopher D’Arcangelo (quien también se suicidó) cuando clandestinamente descolgó pinturas del Louvre y las dejó apoyadas sobre el piso contra la pared (1976).

Si bien el siglo XIX afirmó la sensual inmediatez del color y de la textura de las superficies, el arte conceptual se propuso demostrar la limitada vida histórica de esa estrategia; sin embargo, el devenir del arte durante los 80 desvió ese propósito, sacando esa intención de sus cabezas. Obviamente el mercado del arte funciona más confortablemente cuando nos proporciona el discreto lujo de adquirir objetos, y justamente fue durante los años ‘80 cuando la dependencia masiva de la cita por parte de los artistas concitó la atención de teóricos que promovían la idea de la cultura visual como un *continuum* indiferenciado, reafirmando además que la pintura no estaba muerta. Benjamin Bucholch, por ejem-

plo, sostuvo que el arte conceptual era sólo un movimiento y que tanto la abolición del objeto como la transformación de su público y de las formas de distribución habían sido muy cortas, por lo que se estaba dando paso a la reaparición de los desplazados paradigmas pictóricos y escultóricos. Jeff Wall echó más leña al fuego cuando habló del carácter de mausoleo y de la melancolía del conceptualismo temprano y sorprendentemente declaró su preferencia por el *pictorialismo* monumental. Con toda probabilidad este panorama histórico es correcto, aunque también debemos reconocer que hemos aprendido que los contextos son muy distintos y que todos los momentos tienen su propio ritmo y énfasis; así, el arte conceptual hizo un gran aporte incluyendo el cambio radical por parte de muchos de sus artistas respecto a su enfoque sobre la pintura. Las reverberaciones de aquellas actitudes conceptuales reaparecen constantemente arremolinadas de diferentes maneras y de acuerdo a las particularidades de cada etapa con sus condiciones socio-culturales e ideológicas específicas.

En Tucumán, como ya he expresado, el mercado del arte es casi una ficción, el sistema de galerías aún tiene un largo camino por recorrer y las manifestaciones de aire fresco en torno a la producción artística eran muy escasas hasta hace poco. El problema de los artistas fue desarrollar capacidad de gestión para conseguir entidades patrocinadoras, generando así nuevos estímulos para la producción, tarea que no debe subestimarse pues los artistas sin apoyo, frecuentemente se desprenden y caen como bolsas de plástico en una autopista.

V

Los artistas que presento, Mariana Ferrari, Sandro Pereira y Pablo Guiot, son muy diferentes entre sí y, si bien no quiero compararlos, han comenzado a construir sus caminos a partir de la experiencia del Taller C, un espacio que tampoco tengo la intención de mitificar porque prefiero verlo como un eficaz lugar de encuentro, de crítica activa y dialógica. Si hubiera algo más en común, creo que sería el deseo de interrogar a la naturaleza del lenguaje, de la representación, del cierre, así como al contexto y las condiciones de producción y consumo. Todos hemos visto en las últimas décadas cómo, desde el descontento con la sistematización de los formalismos críticos, ha surgido un nuevo interés en el discurso alterando así la manera según la cual vemos constantemente cómo se forma la red de significados. Estos tres artistas nos piden cuestionar nuestras hipótesis acerca de cómo se construye esa red, acerca de lo que sabemos y acerca de cómo podemos saber. He mencionado asimismo el legado quizás no muy consciente de “Tucumán arde” y Pereira ha hecho lo propio con Duchamp como uno de los artistas que más le interesan. Recuerdo a Cildo Meireles, quien afirmaba en la década de los 70 “si Marcel Duchamp intervino en el arte (lógica de los fenómenos), por el contrario, lo que hoy hacemos es tender a estar más

cerca de la cultura que del arte propiamente dicho. Necesariamente ello implica una intervención de carácter político (...).²⁶

Bien, creo que está suficientemente claro que estos artistas están cuestionando el papel de la cultura en nuestra sociedad, si bien no desde una filiación política denotada, pero sí desde un evidente compromiso ideológico. Todavía tienen camino por recorrer pero pienso que ya existen muchas evidencias de que realizarán un feliz viaje.

Bibliografía

- Adams, Dennis. *Photomontage*, Editorial Phaidon, Londres (Inglaterra) 1976.
- Duncan, Robert. *Roots and Branches*, New Directions, Nueva York (EE.UU.) 1963.
- Foucault, Michel. *Language, Counter-memory, Practice: Selected essays and interviews*, Cornell U.P. Ithaca, Nueva York (EE.UU.), 1977.
- Giunta, Andrea. *Vanguardia Internacionalismo y política: Arte argentino en los años 60*, Editorial Paidós, Buenos Aires (Argentina), 2001.
- Kraus, Rosalind, *The Originality and the Avant-Garde and other Modern Myths. Poststructuralism and the Paraliterary*, pp 291-295. California (EE.UU.), 1985.
- Leitch, Vincent, *Deconstructive Criticism*, Columbia U.P., Nueva York (EE.UU.), 1983.
- Meireles, Cildo, *Global Conceptualism: Points of Origin*, Queens Museum, Nueva York (EE.UU.), 1999.
- Rushdie, Salman, *Midnight's Children*, Picador, Londres (Inglaterra), 1981.

²⁶ Meireles, C. *Global Conceptualism: Points of Origin*, Queens Museum, N.Y., 1999, p. 68.

