

EXTRAÑAMIENTO, DESPOLITIZACIÓN Y MEMORIA SOCIAL EN EL ARTE ARGENTINO DE INICIOS DE LOS 80

María Guillermina Fressoli

Universidad de Buenos Aires - CONICET

http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2013.v37.n1.42562

Resumen.- Los cambios mediante los cuales los artistas plásticos conciben sus obras, hacia fines de los 60 y principios de los 80 en la Argentina, nos permite reflexionar sobre las incidencias de la experiencia de la dictadura en los modos de concebir el lenguaje artístico y la forma en que el artista intelectual define y modifica sus prácticas. Este trabajo se propone estudiar el problema a partir de tres casos emblemáticos que testimonian, desde lugares distintos, el cambio de modelo de artista-intelectual comprometido de los 60 hacia su despolitización durante los años 80. A partir del análisis de un conjunto representativo de obras se busca formalizar cómo se observa a través del lenguaje artístico una nueva forma de comprender el rol arte que testimonia un repliegue del acto político hacia la proclamación de lo ético. La hipótesis de trabajo se sostiene que el cambio que se produce en el modelo de artista intelectual de los 60 a los 80 en la Argentina observa un repliegue desde la acción directa vinculada al compromiso político, hacia la extrañación y el distanciamiento dan cuenta de una reflexión genérica e introspectiva sobre la historia reciente.

Palabras clave.- *artista-intelectual, despolitización, memoria*

Estrangement, depoliticization and social memory in the early Argentinean Art

Abstract.- The ways which artists conceive their works changes in the late 60's and early 80's in Argentina. This changes allows us to reflect on the impact of the experience of the dictatorship in the ways of understanding the language of art and how the intellectual-artist defines and modifies their practices. This work aims to study the problem from three test cases that testify, from different places, changing artist-intellectual model of the 60 committed to its politicization during the 80's. From the analysis of a representative set of works seeks to formalize what is seen through the artistic language a new way of understanding the role art that bears witness to a political act to withdrawal of the proclamation of the ethical. The working hypothesis argues that the change that occurs in the model of intellectual artist of the 60 to 80 in Argentina shows a retreat from the direct action linked to the political commitment, to the estrangement and alienation as a reflection generic and introspective about recent history

Keywords.- *intellectual-artist, despoliticization, memory*

El cambio del modelo intelectual y su expresión en el lenguaje artístico

Los cambios mediante los cuales los artistas plásticos conciben sus obras hacia fines de los 60 y principios de los 80 en la Argentina nos permite reflexionar sobre las incidencias de la experiencia de la dictadura en los modos de concebir el lenguaje artístico y la forma en que el artista intelectual define y modifica sus prácticas en ambas coyunturas. Orientará nuestro trabajo la

pregunta ¿A qué figuras ha dado lugar la desaparición del modelo intelectual de los 60-70? Por tal razón tomaremos como referencia el trabajo de José Luis De Diego “¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?” donde el autor estudia el cambio del modelo de intelectual dentro del campo literario en el periodo en cuestión. Es de nuestro interés confrontar las argumentaciones de dicho estudio con un conjunto de obras del campo del arte argentino.

El corpus definido a tal fin, responde a la selección de tres casos emblemáticos que testimonian, desde lugares distintos, el cambio de modelo de artista comprometido de los 60 hacia su despolitización durante los años 80. La obra de León Ferrari muestra la experiencia de un artista bisagra entre los 60- 80, en él dentro de una misma poética pueden observarse el desplazamiento de lo político; la obra de Guillermo Kuitca es representativa de una escena artística emergente durante los 80 que proclamaba la vuelta a la pintura y con ella el retraimiento del artista al estudio en una actividad crítica más introspectiva; y finalmente el siluetazo- que si bien se trata de una de las primeras obras de intervención urbana, colectiva durante el advenimiento de la democracia- denota en su estudio un enunciado más universal que aquellas acciones estéticas de los 60, donde los efectos buscados se definían en términos de inmediatez y eficacia.

De este modo el corpus de obras seleccionado busca formalizar cómo se observa a través del lenguaje artístico una nueva forma de comprender el rol arte que testimonian un repliegue del acto político hacia la proclamación de lo ético tal como De Diego también observa acontece en el campo literario. El análisis en torno a las nuevas formas de concebir la política y la denuncia en el arte durante inicios de los '80 parece dar cuenta de lo que Hugo Vezzetti denomina una voluntad de pacificación que desde la memoria social buscaba desactivar las figuras de la guerra¹.

La hipótesis de este trabajo reside en presentar a partir del corpus de obras un modelo del artista de los '80 que se diferencia radicalmente del modo de en que este se autodefinía durante los 60, esa definición del rol del artista se ve filtrada por la experiencia traumática del pasado dictatorial. La devaluación del modelo de confrontación, que definía al artista de vanguardia entonces, da lugar a que las problemáticas en torno a la reconstrucción democrática y la práctica de la denuncia sean enunciadas fuera de la lógica dual que buscaba identificar un enemigo. Se trata de obras que mediante la extrañación y el distanciamiento logran poner en escena una reflexión más genérica e introspectiva sobre la historia reciente.

La radicalización del arte y el modelo de artista comprometido durante los 60-70

Para comprender el cambio acontecido durante los primeros años de la década del 80', a modo de introducción, realizaremos una breve caracterización del modelo de intelectual en el campo artístico durante los 60-70 en la Argentina.

¹ Cf. (2002) VEZZETTI, Hugo, *Pasado y presente*. Ed Siglo XXI, Bs As

Oscar Terán y Silvia Sigal establecen la importancia de la política se constituyo por entonces en un valor fundador y legitimador de la actividad intelectual².

Este proceso coincidió en el campo artístico con una progresiva desmaterialización de la obra de arte donde la misma fue entendida cada vez más como lujo burgués vinculado al imperialismo, el artista comprometido debía entonces acercarse lo más posible a una acción que copiará procedimientos y acompañará luchas estudiantiles y obreras. En este sentido, desde el informalismo en adelante, el arte avanza desde una crítica a la institución artística hacia una progresiva desmaterialización de la obra en que lo artístico perderá su valor en detrimento de lo político. De este modo se suceden distintas estéticas desde el pasaje de la mancha alquitranada que corroe los bastidores de Alberto Greco hasta la acción colectiva de contra-información como lo fue Tucumán Arde³. Observamos aquí un pasaje desde la crítica dentro del campo artístico hasta su abandono para acopiarse cada vez más los recursos del campo político, de allí el uso de campañas, manifiestos, estudios estadísticos y la vinculación entre la CGT de los argentinos y los artistas que antes habían participado en el Di Tella.

De acuerdo a Ana Longoni dos ideas fuerza parecen definir este periodo, el concepto de vanguardia y el de revolución⁴. Estas ideas fuerzas, y su diferente articulación durante el periodo, determinan una matriz desde donde entender los modos de producir arte y por extensión agregamos la figura del artista comprometido.

Si en el 65, ante la censura de exhibición de la obra “la civilización occidental y cristiana”, León Ferrari decide reemplazar la obra por otra e insistir en participar dentro del Di Tella priorizando la discusión dentro del campo con las vanguardias consagradas; hacia fines de esa década el rechazo a la institución será radical y llevará a renunciar definitivamente a dicho espacio.

² Véase (2002) SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Ed siglo XXI, Buenos Aires

³ En la desmaterialización extrema de la obra de arte que se expresa en el Tucumán Arde, como señala Silvia Sigal, no se produce la disociación entre la obra y su ideología política, sino la *convergencia de la poética con la política*. Renunciando a los circuitos institucionales del arte, a los que acusaban de banalizar y quitar el carácter revulsivo de las experiencias de vanguardia, los participantes de “Tucumán Arde” se propusieron generar un circuito alternativo que permitiese el alcance a un público masivo. Un lugar donde su mensaje no fuera asimilado a una moda, la de la novedad vanguardista, y tuviera la eficacia de una práctica destinada a la transformación de la sociedad. De este modo proponen una experiencia que se asienta sobre la realidad política argentina asociándose a la propuesta revolucionaria de la Confederación General de los Trabajadores de los Argentinos (CGTA), institución sindical disidente de la política del gobierno de facto. Cf. (2000) LONGONI, Ana/ MESTMAN, Mariano, *Del di Tella a “Tucumán Arde”*, Ediciones El cielo por Asalto, Buenos Aires

⁴ La autora se refiere en este sentido al itinerario del 68 “*secuencia vertiginosa de acciones y definiciones que articulan vanguardia y revolución: irrumpir con un mitin en medio de una inauguración para apedrear y rayar la imagen del ex presidente norteamericano asesinado, John Kennedy; boicotear con una revuelta una entrega de premios (...), secuestra durante una conferencia de prensa en rosario al director del centro de arte visuales del Di Tella*”. Y continua nombrando otras acciones clandestinas para terminar en el “Tucumán Arde” una compleja obra colectiva de contra-información que buscaba denunciar la situación de marginación y explotación social en los ingenios azucareros de Tucumán. Cf. (2007) LONGONI, Ana, “Vanguardia y revolución, ideas-fuerzas en el arte argentino de los 60/70” Revista *Brumaria* N 8

Es así como en el transcurrir de la década el arte se articula cada vez más que acuerdo a una lógica dual nosotros-ellos que se evidencia en el progresivo abandono de la institución arte y en la radicalización progresiva de sus formas. Por ello a comienzo de los 70, el arte opta por la acción directa como soporte privilegiado de sus prácticas, mediante este gesto buscaba incidir sobre la realidad para cambiarla.

Estas ideas estaban acorde a un contexto en que se pronunciaba la lógica bipolar de la organización de la Guerra Fría. Pilar Calveiro explica cómo esta coyuntura admitía la lucha, la confrontación y la revolución como formas validas para la política⁵. En este contexto el arte se radicalizo cada vez más, sin adherirse a la militancia armada (salvo algunas excepciones) copio sus métodos y vanaglorio el uso de la violencia. La vanguardia artística no formaba parte de estos movimientos armados pero como reconoce Ana Longoni aspiraban a ser parte de su lucha.

Hacia mediados de los 60 el artista es el intelectual sartreano⁶ que debe proporcionar una conciencia inquieta a la comunidad, el artista visionario y con un rol mesiánico debe forjar la vanguardia capaz de despertar a la comunidad para la realización del cambio. Sartre atribuía al escritor una función social y esta era la convicción de estos artistas que desde la clandestinidad buscaban develar al pueblo la situación de los ingenios azucareros en el norte del país.

Hacia el 68, como lo observa Andrea Giunta⁷, el artista de vanguardia se convierte en intelectual a partir de una acción orientada a la búsqueda de eficacia y conciencia, a la intervención en el espacio público, capaz de incidir en lo inmediato y propiciar, sino producir, el cambio. Es en este nuevo rol de intelectual el lenguaje y las prácticas de los artistas se modifican. Es interesante remarcar como en un primer momento el compromiso del artista supone también el compromiso de la obra, que en discusión con el realismo socialista, incorpora como herramientas y elemento de lucha la innovación el lenguaje. Estas obras se caracterizarán por la confrontación, el sabotaje, la denuncia y la filiación y critica de referentes concretos que los alineaban con un compromiso latinoamericano.⁸ Sigal marca esta escisión como una ambivalencia en la que el artista se encuentra comprometido políticamente e insertado culturalmente a la vez, prevaleciendo entonces una defensa de la autonomía artística. Luego del 68 se da un pasaje del intelectual comprometido al intelectual revolucionario que se ve acompañado de una desconfianza a las mediaciones simbólicas, lleva consigo un borramiento de la especificidad del rol de intelectual. Se trata entonces de una nueva vertiente que decantará en el antintelectualismo, esto supuso en el campo del arte el abandono radical de la

⁵ Cf. (2005) CALVEIRO, Pilar. *Política y/o violencia*. Ed Norma, Buenos Aires

⁶ Incluimos dentro de la acepción de intelectual a los artistas plásticos, consideración que como nota Andrea Giunta fue excluida originalmente por Sartre en su definición.

⁷ Cf. (2001) GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, Internacionalismo y política*. Ed Paidós, Buenos Aires

⁸ Léase su posicionamiento en relación a Cuba y Vietnam y la lucha contra el imperialismo. Resulta interesante analizar como progresivamente la apelación a Vietnam va cambiando de significado, si en el 65 cuando Ferrari presenta la obra esta implica una denuncia individual sobre la guerra, del 68 hacia adelante la apelación a Vietnam significara una proclama de una identidad política. Más adelante como lo nota Pilar Calveiro Vietnam devendrá la representación de una experiencia victoriosa por parte de un país pobre frente a la potencia de EEUU. Op. Cit CALVEIRO (2005)

práctica artística para pasar en algunos casos a la militancia o el exilio, en todos los casos dejando de producir pública y colectivamente. León Ferrari sostendrá en aquellos años en una conferencia en Buenos Aires:

“La denuncia es comprada por el denunciado y usada no solo como señalador de prestigio cultural, sino también como señalador de esa tolerancia, de esas libertades que, como la libertad de expresión y de prensa, constituyen otro de los mitos que maneja con eficacia la elite del dinero”⁹

En esta ponencia el artista se separa de la posibilidad de intervenir en la institución, el arte comienza aquí a plantearse como un problema de ideología. Luego del Tucumán Arde se ve en Ferrari, como en muchos artista del momento, una voluntad de abandonar los problemas formales del arte e iniciarse en una acción política que pueda intervenir en el contexto inmediato. En este sentido la violencia y la militarización comienza a ocupar gran parte de los enunciados dentro del campo del arte. Del mismo modo que Pilar Calveiro sostiene en torno a las organizaciones armadas, en el arte parece también percibirse una necesidad de cambio inminente que lleva al abandono de las discusiones políticas. En este sentido Leon Ferrari declarará por entonces *“la obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo al de un atentado terrorista en un país que se libera”¹⁰*.

La incertidumbre y retraimiento durante los primeros 80

En esta segunda parte de este trabajo nos interesa retomar algunos argumentos que José Luis De Diego plantea en su trabajo *“¿Quién de nosotros escribirá el Facundo?”*. Allí el autor sostiene que la mirada sobre los 70 en los años 80 se expresa bajo un sesgo acumulativo y otro catártico, las lecturas y adjetivos para describir el periodo cambian, lo que denota de acuerdo al autor no solo un cambio en la coyuntura sino también en los actores. De este modo es posible afirmar que obra de León Ferrari en esos años testimonia el regreso de ese otro que De Diego describe que atravesado por la traumática experiencia de la dictadura, lo que incide en la modificación de sus discursos. Esta impronta del pasado traumático se extiende incluso a los nuevos actores que busca durante los primeros años de la primavera democrática argentina la reconstrucción del campo artístico. Intentaremos en este trabajo analizar como esas transformaciones en las subjetividades de los intelectuales inciden en la modificación y/o elaboración de sus poéticas.

Luego de la vertiginosa escena de los 60/70 León Ferrari no dejó de hacer obra, como muchos de sus compañeros, pero su lenguaje y los términos de su discurso se modificaron Hacia el 76, y en el exilio, comienza sus esculturas con

⁹ Cf. (2004) AAVV. *Leon Ferrari*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.

¹⁰ Ídem.

alambre en la que vuelve a desarrollar preocupaciones formales que la progresiva politización del campo artístico habían suspendido.

La obra que inicia en el 79 hasta comienzo del 84, cuando regresa definitivamente al país, comienza a construir un nuevo modo de enunciar la crítica que se aleja de las proclamas y confrontaciones que definieron el arte de los '60. Ya no busca la confrontación polémica sino que a partir de los soportes elegidos y la recuperación de investigaciones formales cuestiona desde adentro la institución artística. Inicia en la realización de enormes heliografías, en ellas hacen su aparición grandes planos absurdos que construía desde el uso del Letraset. Creaba con ellas recorridos imposibles, autopistas gigantescas que se cerraban sobre sí mismas, laberintos de interminables escaleras que no conducían a ningún lado, embotellamientos de personas. Estos gigantescos planos aparecían como la metáfora las marcas materiales que la dictadura dejó tras su paso por la ciudad entre ella la creación de las autopistas que hoy surcan la ciudad de Bs As. Pero también instalaban el enigma y el extrañamiento sobre la nueva situación:

“Si antes yo estaba preocupado por hacer algo ineludible, hoy no sé muy bien cómo explicar lo que deseo con mi obra”¹¹

En esta frase el artista se refiere a la necesidad de cambio inminente tan presente durante los '60 devenida superflua ante la agobiante carga de ese pasado durante los '80. La nueva producción del artista en soporte heliografico permite por un lado discutir sobre los modos en que la obra se comercializa. El formato precario de la obra le permite que sea enviada por correo, su numeración x/a impide valorizar la obra en relación a un original. En esta obra, la crítica no es en términos de irrupción o confrontación dentro del campo artístico, sino mediante la creación sutil de un formato que pueda distribuirse masivamente y escapar a la categoría única, irreproducible. Por último la incorporación de elementos que el arquitecto utiliza para crear estructuras y orden es llevado en las heliografías del artista al absurdo, creando un caos desorientador. Sobre estas arquitecturas imposibles León Ferrari sostiene

“No hay una intención y no es que yo pretenda representar la locura sino que fue apareciendo (...) claro, evidentemente se usan no sólo los materiales técnicos, sino todo lo que quedó de los años vividos en la Argentina, eso está dentro de quienes salieron de allá. Yo siento la necesidad de expresar todo lo terrible que fue y sigue siendo aquello, pero uno no puede decir que quiere hacer algo y proceder, porque antes, tendría que lograr algo con tanta fuerza como todo el horror que fue lo de Argentina; y si no se hace con un lenguaje que tenga el mismo nivel de fuerza es difícil reflejar esa realidad. Yo no conozco nada en el plano expresivo que tenga la fuerza de la represión en la Argentina (LF entrevista con Adrián Malvido, unomásuno 7-4-82)¹²

¹¹ Ídem, p 159.

¹² Ídem p 173.

En estas obras, luego de la experiencia de la dictadura, el modo de enunciar el arte ha cambiado radicalmente. Ya no se trata de una irrupción realizada con imágenes emblemáticas del poder, sino que en este caso lo que se pone en escena son individuos estereotipados, anónimos que corren perdidos y desolados en arquitecturas interminables. La idea de poder no aparece en la forma emblemática de un avión de guerra sino bajo la idea de regulación que construyen los planos y sujetos estandarizados. Lo que se opone en escena parece ser el sujeto perdido en una gran urbe que se *normaliza*, hay una sensación de extrañeza que se pierde en la infinitud de los planos. Este arte ya no se sitúa como un enunciado que busca la filiación colectiva, sino que parece llamar a una reflexión interna. Una búsqueda introspectiva resaltada por la ausencia identitaria de los sujetos que como sellos estandarizados se chocan en los planos.

Durante los primeros años de la década del 80 se impone en el campo artístico argentino una vuelta a la pintura, en un punto enmarcado por un contexto internacional que busca consagrar las prácticas de trans-vanguardia o renovación de la pintura. Entre ellos el joven artista Guillermo Kuitca aparece como el representante de una generación nueva y emergente en el arte.

Esta vuelta a la pintura resulta de por sí significativa en la nueva matriz que el arte pone en escena hacia los 80. Si los últimos sesgos de pinturas hacia los 60 se vieron sometidos a una progresiva desmaterialización y subordinación a los preceptos de un arte conceptual que ofrecía muchos más recursos para incidir sobre el contexto inmediato; en la vuelta a la pintura el soporte se haya atravesado por la experiencia de la dictadura, que se manifiesta en una pintura impulsiva, desgarrada, melancólica y austera.

Las paletas de Kuitca son oscuras y uniformes, ya nada ha quedado en ellas de los colores festivos de la Nueva Figuración¹³ que promovía el cambio social. “Nadie olvida nada” es el nombre de la serie que el artista realiza durante el 1982 ante la inminente caída del gobierno militar luego de Malvinas. Esta serie se caracteriza por la austeridad de una pintura que cubre el lienzo de modo desprolijo dejando rastros de la materia, pero ya no con la exaltación de la pintura en los 60 donde la pintura chorreaba buscando salir del cuadro a la calle, sino dejando a la vista la textura de un lienzo despojado. En los cuadros que Kuitca realiza entrado los años 80, la materialidad se devela en un gesto que muestra desgano y ofuscamiento en la acción de pintar. Los laberintos sin salida de Ferrari parecen tener una continuidad en esta reedición de la pintura. Volver a la pintura después de la experiencia de la dictadura y el fracaso de la vanguardia del 60 es también la instalación de un enigma, la recuperación de un género canónico pero atravesado por la frustración y la incertidumbre.

En el mismo sentido interesa detenernos sobre la paleta que compone la serie “Nadie olvida nada”, si durante los 60 la Nueva Figuración mostraba colores vitales, puros y brillantes que llamaba a la movilización del espectador, durante los 80 la paleta de Kuitca muestra colores manchados, sucios e indefinidos. De este modo, la vuelta a la pintura se instala sobre una disyuntiva en torno al lenguaje fervoroso de una época plagada de utopías y la inauguración de una

¹³ Grupo artístico de los años 60 integrado por Romulo Maccio, Ernesto Deira, Jorge de la Vega y Luis Felipe Noe, su propuesta crítica reivindicaba el valor del gesto y la expresividad como un modo de hacer estallar los límites de la pintura tradicional.

nueva etapa que busca tímidamente reedificarse después de la experiencia traumática de la dictadura. Graciela Esperanza define esta serie del artista como *una suerte de tabula rasa en la que se conjugan el vértigo del artista frente al dilema irresuelto de la pintura y, antes todavía, el arte frente a la política*¹⁴. El arte parece enunciarse en esta nueva escena desde la incertidumbre. Un blanco sucio, un rojo amarronado, una paleta que pone en escena la incertidumbre, la falta de claridad, la imposibilidad de instalar una visión definida. Finalmente la tela deja grandes extensiones de espacios inciertos en los que solo se dibujan con trazos sesgados algunas figuras anónimas siempre de espaldas y en algunos casos una cama vacía que instala la ausencia. Graciela Esperanza agrega *el clima opresivo del fin de la dictadura se hace visible en la economía de guerra de la materia y el gesto pictórico, el primitivismo desganado del garabato infantil, la total ausencia de la referencia espacial*¹⁵.

Los espacios herméticos, las figuras irreales, las representaciones inciertas que se observan en la obra de Kuitca lejos están de la entusiasmo del arte combativo de los 60, que establecía desde la confrontación su identidad. Aquí el nombre se rehuye, en su lugar lo que se instala es la ambigüedad y la angustia de un lugar que no ofrece referentes, en el que no puede visualizarse un piso y las figuras se distribuyen sin gravedad. Sin embargo el título de la serie instala una aseveración “Nadie olvida nada”, un título que se construye desde la negación y es a la vez la única afirmación que aparece en la obra. Advierte que todos recuerdan y al mismo tiempo instala una alerta que expresa un juicio sobre la situación.

Al igual que el “Nunca más”, “Nadie olvida nada” instala la autoridad de una certeza social, en ambos subyace una toma de posición: la certeza de un pasado sobre el que no se desea volver y que es una decisión unánime. Nadie significa en este caso todos comprometidos porque no vuelva a suceder, fuera de las distinciones ideológicas lo que el cuadro instala es una interpelación colectiva que apela a la construcción de una memoria social. Pero también en esa certeza se expresa la ausencia, por ello solo apela a un colectivo y el contenido de lo recordado desde una nominación que es a la vez ausencia y negación: nadie, nada. El título también porta la ambigüedad como marca de lo incierto.

Finalmente para analizar la escena artística de los emergentes años 80 durante el advenimiento de la democracia nos centraremos en el estudio de la primera obra de arte de acción política que inaugura el periodo: “el siluetazo”. El siluetazo consistió en una acción estética realizada en 1983 que buscaba dimensionar en el espacio la cantidad de desaparecidos que había dejado una dictadura militar cruenta. La obra proponía a partir realización colectiva ocupar el espacio urbano de la ciudad de Bs As con treinta mil siluetas a escala real. El despliegue de esta acción tanto en sus instancias de producción como de recepción evidenció diversas representaciones sobre los modos en que la transición y vuelta a la democracia debía enunciarse.

¹⁴ Cf. (2006) ESPERANZA, Graciela *Fuera de Campo*. Ed Anagrama, Barcelona, p 355.

¹⁵ *Ibíd.*

La obra de los artistas Rodolfo Aguerrebey, Julio Flores y Guillermo Kessel se proponía visualizar la dimensión espacial de lo que había sido el genocidio realizado por la dictadura.

La intervención tomaba como referente una obra publicada por ese entonces en el correo de la UNESCO y que se proponía reflexionar sobre el holocausto judío. Se establecía, en la producción de la obra, el referente del genocidio judío para comprender lo que había sucedido en nuestro país¹⁶.

Cuando los artistas proponen la realización de la obra a Madres de Plaza de Mayo, para así a través de ellas apelar a la participación de los asistentes a la 3er marcha de la resistencia, la Madres aceptan pero con una condición: las figuras no debían ser dibujadas en el suelo para evitar la asociación con la muerte, a la vez que tampoco debían portar consignas partidarias.

En estas cláusulas, que Madres de Plaza de Mayo ponen a la realización de la obra, se manifiestan dos representaciones de la sociedad argentina durante la transición democrática sobre la idea del desaparecido. Por una lado la imposibilidad de procesar la figura del desaparecido como muerto. Ante el descubrimiento inminente de lo que había sucedido a través del Nunca Más, se presentaba una tensión ¿reclamar vida o verdad?

En este sentido vale destacarse la dimensión ritual de la obra¹⁷, que buscaba restaurar la presencia del ausente. De allí la necesidad de una presencia extensiva de siluetas parada sobre los edificios, las cabinas telefónicas y los postes que buscaban mezclarse con el transeúnte eventual.

Por otro lado, la negación a las insignias políticas corresponde con lo que Hugo Vezzetti denomina despolitización de la figura del desaparecido. El recuerdo del desaparecido no podía en ese momento reconocer su identidad política, se apelaba al género humano, al crimen cometido contra la humanidad¹⁸. La lucha política en todas sus representaciones había quedado relacionada con una fuerte carga de violencia que la sociedad en ese momento no podía permitirse. De este modo la idea del desaparecido se realizaba en su calidad de víctima del terrorismo de estado "la categoría mismo del desaparecido acentuaba el carácter puro de la víctima lesionada en su condición humana"¹⁹. Por ello de acuerdo con el autor, el desaparecido que la obra pone en escena es un desaparecido genérico, no se apela a su condición política o militante sino la idea de huella de una persona que pudo ser como uno. De allí que la construcción de la obra fuera a través de marcar el contorno propio o el de un compañero en la pared, la acción llevaba implícita la idea de poner el propio cuerpo en la representación del ausente. Por último, uno de los pedidos de

¹⁶ El detonante de la idea, sin embargo, fue la reproducción de una obra del artista polaco Jerzy Skapski sobre el genocidio realizado por los nazis en Auschwitz, reproducida en la revista *El Correo de la Unesco* de octubre de 1978: un cartel compuesto a partir de veinticuatro hileras de siluetas de mujeres, hombres y niños con un texto explicativo: "Cada día en Auschwitz morían 2.370 personas, justo el número de figuras que aquí se reproducen. El campo de concentración de Auschwitz funcionó durante 1.688 días, y ése es exactamente el número de ejemplares que se han impreso de este cartel. En total perecieron en el campo unos cuatro millones de seres humanos".

¹⁷ Véase (1993) Buntinx, G. "Desapariciones forzadas/ resurrecciones míticas", en *Arte y Poder*, CAIA, Buenos Aires.

¹⁸ Op. Cit. VEZZETTI (2002)

¹⁹ Ídem. p 16

Madres a los artistas fue la incorporación de niños y embarazadas. De este modo buscaba poner en escena como el *poder desaparecedor* había afectado no sólo a los militantes hombres sino también a mujeres y niños inocentes políticamente, esto es lo que Vezzetti denomina víctimas plenas.

Es válido destacar la singularidad de esta obra en tanto concebida para desplegarse en el marco de una manifestación por los derechos humanos, esta obra a diferencia de las anteriores pretende en el marco de la lucha por los derechos humanos instaurarse dentro de la tradición de arte y política. Esto se evidencia en el nombre con el que la acción se reconoce, El Siluetazo, que rememora al Cordobazo, el Rosariazo, etc. Sin embargo este llamado colectivo a una acción estética, enmarcado dentro de una movilización social, nada tiene ya de la gesta emancipadora de las movilizaciones a las que referencia en su nombre. Se trata más bien de una cita que proclama estos hechos de un modo romántico, idealizados, se los rememoraba en tanto antecedente de proclama de “jóvenes idealista”, exento de consideraciones políticas e ideológicas. En este sentido la convocatoria carecía de una proclama ideológica, de allí que la creación de las siluetas se disperso por la ciudad mostrando un gran diversidad de formas. Diferencias de trazos, colores y soportes, algunas escritas reclamaban la aparición con vida y algunas incorporaban nombre y fecha en que la desaparición había sucedido. Aún así, todas coincidían en una realización muy sumaria del contorno humano a escala real y en ningún caso aparecían los detalles del rostro, tan genérica como una sombra intentaban de algún modo clamar y restituir al ausente. A diferencia de las épicas del arte moderno que realizaba las denuncias desde una identidad clara aquí, tal como lo nota Buntinx, la autoría de la obra se diluía en una participación colectiva difusa y anónima, acto comunitario que tenía una fuerte dimensión mágico-religiosa²⁰.

Los cambios y algunas observaciones sobre los cambios del modelo intelectual

El recorrido presentado en este artículo, por tres producciones representativas de la época, nos permite sostener que durante inicios de los 80 en la Argentina el modelo de artista-intelectual abandona la búsqueda de una eficacia que apelaba a convencer o despertar al destinatario para convocarlo a una gesta programática. De este modo, desaparece la idea de un arte centrado en la acción y la perturbación, asociado a una fuerte inflexión ideológico-política.

En los años 80 la labor del artista intelectual se vuelve más individual, y las proclamas son reemplazadas por la puesta en escena de representaciones que manifiestan incertidumbre y extrañamiento ante la nueva coyuntura y el fracaso de los proyectos políticos. En este sentido, puede decirse que si -como sostiene Ana Longoni- en los años 60/70 la idea fuerza en el arte se constituye a partir de las nociones de vanguardia y la revolución, a comienzo de los 80 estas ideas fuerza parecen residir en la enunciación del vacío y el extrañamiento que impide, en un primer momento, la valoración crítica del pasado produciendo una despolitización de sus efectos.

²⁰ Op Cit. BUTNIX (1993)

Las treinta mil siluetas anónimas desplegadas en la ciudad, como las arquitecturas imposibles de León Ferrari y la pintura austera y desolada Guillermo Kuitca manifiestan la frustración, el retraimiento de los actores. Hugo Vezzetti sostiene que la evidencia del fracaso nacional en la vuelta sobre el pasado ha dominado la incertidumbre y la perplejidad, y para algunos toda la historia Argentina se ha abierto como un enigma

Si durante los 60 el arte entendía la lucha en términos de confrontación, que va mostrando una progresiva adhesión a la violencia vanagloriada como hecho estético e incorpora modos de accionar propios de la militancia política tales como el sabotaje, el secuestro y la acción clandestina. Durante los primeros años de los 80, en la primavera democrática, se observa un repliegue de la producción artística hacia formas más individuales e introspectivas que ponen en escena la incertidumbre, la extrañeza y el distanciamiento.

Durante la guerra fría se reivindicaban los valores de lo estatal, lo público y lo político durante el periodo de reorganización global tal como lo nota Pilar Calveiro la valorización se desplaza hacia la sociedad civil y lo privado, a la vez que se condena todo tipo de violencia explícita. Las obras aquí estudiadas muestran una fuerte desasosiego que sucede de un intensa reflexión subjetiva: la soledad y el vacío por lo acontecido al interior del sujeto, “lo que nos pasó”, evadiendo lecturas sistemáticas y analíticas del pasado reciente como se observa también en el campo literario a partir de los casos estudiados por José Luis de Diego.

En este marco, el modelo de intelectual que enuncia el arte de los primeros 80 supone un distanciamiento con las prácticas del pasado que llevan adjuntas la idea del fracaso y una violencia a la que no se puede volver. Las fuertes convicciones y compromiso de los 70 son reemplazada por una idea de responsabilidad y ética que pudiera embarcarse en la nueva construcción democrática, si en el 68 el Tucumán Arde presentó un extenso informe sobre la situación de los ingenios azucareros deconstruyendo el uso panfletario que el estado de facto hacia sobre las inversiones en el lugar, hacia los 80 las ilustraciones del Nunca Más apelarán a referentes universales como el holocausto para a partir de allí poder enunciarse sobre la experiencia propia. Aquí se observa lo político es desplazado por lo ético en una acepción genérica sobre la memoria y la historia. La política queda plenamente relacionada a la violencia, es así que las obras rehúsan los signos netos priorizando lo ambiguo y genérico. Se trata de la construcción de una iconografía que desde la reducción del lenguaje, la precariedad y economía de los medios apela a significados que instalan el enigma y el distanciamiento en la nueva normalización de lo cotidiano.

Bibliografía

- (2004) AAVV. *Leon Ferrari*. Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires.
- (2003) AAVV. *Kuitca*. Malba, Buenos Aires.
- (2002) AAVV. *Arte y política en los 60*. Palais de Glace, Buenos Aires.
- (2006) ALTAMIRANO, Carlos *Intelectuales. Notas de investigación*. Ed Norma, Buenos Aires.
- (1993) BUTNIX, G. “Desapariciones forzadas/ resurrecciones miticas”, en *Arte y Poder*, CAIA, Buenos Aires.
- (2005) CALVEIRO, Pilar. *Política y/o violencia*. Ed Norma, Buenos Aires.
- (2003) DE DIEGO. Jose Luis *¿Quién de nosotros escribirá El Facundo? Intelectuales y escritores en la Argentina (1970-1986)*. Ed Al Margen, La Plata.
- (2006) ESPERANZA, Graciela *Fuera de Campo*. Ed Anagrama, Barcelona.
- (2003) GILMAN, Claudia, *Entre la pluma y el fusil. Debates y dilemas del escritor revolucionario en América Latina*. Ed Siglo XXI, Buenos Aires.
- (2001) GIUNTA, Andrea, *Vanguardia, Internacionalismo y política*. Ed Paidós, Buenos Aires
- (2003) JELIN, Elizabeth /LONGONI, Ana *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Ed Siglo XXI, España.
- (2007) LONGONI, Ana, “Vanguardia y revolución, ideas-fuerzas en el arte argentino de los 60/70” Revista *Brumaria* N 8
- (2000) LONGONI, Ana/ MESTMAN, Mariano, *Del di Tella a “Tucumán Arde”*, Ediciones El cielo por Asalto, Buenos Aires
- (2006) NOVARO, Marcos. *Historia de la Argentina contemporánea*. Edhasa, Buenos Aires.
- (2002) SIGAL, Silvia, *Intelectuales y poder en la Argentina. La década del sesenta*. Ed siglo XXI, Buenos Aires
- (2002) VEZZETTI, Hugo, *Pasado y presente*. Ed Siglo XXI, Bs As.