

Arte, memoria, experiencia: políticas de lo real⁷⁶

Leonor Arfuch

El arte parece ser el empeño por descifrar o perseguir la huella dejada por una forma perdida de existencia.

María Zambrano

En el devenir sin pausa de la imagen en la sociedad global, el arte parece estar en su apogeo. Muchedumbres se apiñan en museos y galerías —que hasta inauguran horarios nocturnos—, las muestras internacionales hacen furor, la experimentación de todo tipo está a la orden del día y se difuminan contornos, estilos y tendencias en una multiplicidad difícilmente aprehensible y mucho menos teorizable. También mutan sus espacios canónicos: fábricas abandonadas, hangares, plazas, estaciones, explanadas, todo puede convertirse en lugar apropiado para una exposición o para el transcurrir de una *performance*. Justamente, la *performance*, el arte efímero, el *body art*, la instalación y la video instalación, el *reality painting* y otras variantes inclasificables, que incluyen los materiales más diversos y los efectos más perturbadores, están a la avanzada, en coexistencia con formas pictóricas menos disruptivas y también con la valorización creciente de las retrospectivas, de autores o tendencias, que proponen un diálogo, formal e histórico, con el pasado. Entre esos “retornos del futuro”, al decir de Hal Foster,⁷⁷ se actualizan algunos rasgos de la “neo-vanguardia” de los años sesenta —*assemblages*, collages, repeticiones, *performances*—, retorno de lo “real” que remite tanto a la idea de un cierto

⁷⁶ Una versión de este artículo fue publicada en *Confines* N° 15, Buenos Aires, diciembre de 2004, pp.111-120

⁷⁷ Hal Foster, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.

realismo alejado de la simulación como al límite psicoanalítico de lo irrepresentable.

En tanto las vanguardias –las clásicas y las “neo”– hace tiempo dejaron de producir escozor, transformándose en curiosidad de museo y divertimento de las grandes masas, y en tanto la propia idea de “vanguardia” se disipó en los prefijos “pos”, más que teoría y manifiesto, más que propósitos de futuridad, de articulación entre arte y vida, sólo parece quedar hoy, para la innovación estética, la experiencia singular del instante, aquello que, al recorrer los esforzados laberintos de las muestras contemporáneas, es capaz de producir un impacto, una vibración, una revulsión...

Impacto difícil, por otra parte, por cuanto el horizonte satelital, atrapado en las pantallas, no nos deja respiro para la fascinación y el horror. ¿Qué puede impresionarnos, después de ver el día a día de los estallidos, los atentados, los frentes de guerra, las hambrunas? ¿Qué potencialidad de cuerpo y alma podrá despertar la obra artística? ¿Qué nuevos pensamientos, reflexiones, sensaciones, podrá proponernos, fuera del escapismo o el encantamiento hipnótico en verdad tampoco desdeñables en los tiempos que corren? Quizá podamos ver, en alguna de las tendencias actuales, donde lo abyecto –como encuentro fallido con lo real–, lo reprimido y censurado –humores del cuerpo, repulsiones, terrores– parecen enfatizados para generar asco, un intento de dislocación, de capturar de otra manera nuestra atención, repartida entre la pulsión escópica consumista y su confort visual y el abismo traumático de lo contemporáneo.

Si las vanguardias estéticas pretendían sacudir la mirada conformista mediante la ruptura de la forma, la irrupción de los objetos deslocalizados y el énfasis autorreferencial de la materia –conspirando así contra la representación–, si el imperio de la imagen y el simulacro inquietaban al Baudrillard de los tardíos setenta, haciéndole lamentar la ausencia de “realidad profunda”, por el contrario, ciertas corrientes del arte actual parecen introducir “la cosa en sí”, desligada de la representación por el exceso, la acumulación sintomática, el “fuera de lugar”: la oveja muerta entera como viva en el cubo de formol, que nos mira, el cúmulo de ratas moldeadas en resina desde sus cuerpos *reales*, el lecho verdadero, con todas las huellas de sus usos y sus restos sin retáceo alguno a la vista, la sangre congelada del artista en una cabeza de acrílico partida.⁷⁸ Pero si

⁷⁸ Entre las piezas centrales de la Saatchi Gallery de Londres están la célebre oveja de Damien Hirst, su tiburón, asimismo encerrado en un cubo de formol (ambos, postulando la articulación entre vida, muerte y “visibilidad”) y el lecho de Tracey Emin, ofrecido, según sus propias palabras, como una suerte de “autobiografía” no conformista, que la muestra en su vulnerabilidad cotidiana, la decepción y la soledad.

estas obras se despliegan, performativamente, como acciones, desde una inmovilidad provocativa que acecha el movimiento reactivo del receptor, también el cuerpo mismo puede estar en juego como campo de experimentación: cirugías, *piercing*, prótesis, muchedumbres desnudas en el espacio público o un artista solitario en su lecho de enfermo en el museo.⁷⁹ Cuerpos presentes, cuerpos *cyborg*, fantasías crudamente realizadas, que parecen desafiar justamente el poder de lo simbólico rozando los límites de lo real.

Si la contemporaneidad nunca es propicia para el juicio estético, estas expresiones vienen concitando las reacciones más disímiles, tanto del público como de la crítica. Desde la idea de una espectacularidad vacía y repetitiva, que incluso trabaja cínicamente sobre la sorpresa o el rechazo del espectador, a la afirmación de una radicalidad netamente política, en tanto pone en cuestión el estatuto mismo de la visualidad –*qué es lo que vemos allí*– orillando la pulsión de muerte que conlleva el goce estético, lo que parece evidente es que ya no cuenta tanto la obra en sí misma como la idea y el gesto que la instaure –para un receptor activo, protagónico–, y que es la marca de autor y su soporte institucional lo determinante del espacio artístico. Una marca que, como las otras del mercado, se crea con la publicidad y la gestión cultural pero también con la crítica de arte y el discurso académico, muchas veces en la articulación de sofisticación, elitismo y escándalo. Al respecto, esta última tríada parece haberse institucionalizado como una modalidad preferida por grandes galerías internacionales, que, contrariando quizá tendencias de otra época, se ocupan de producir el efecto –que sería revulsivo– por anticipado. Algunos sugieren incluso que las obras/instalaciones de gran tamaño que pueblan esas galerías –como la célebre Saatchi, de Londres– son producidas a menudo para alcanzar la notoriedad y el valor de mercado que luego hará posible la adquisición de obras pequeñas, menos perturbadoras y más compatibles con el ámbito doméstico.

Este registro de “realismo”, donde prima la pasión objetual, monumental, y un sujeto des-subjetivado, sin interioridad, convive con un énfasis biográfico más reconocible –fotografías, videos, pertenencias íntimas, ropajes, diarios, evocaciones, cartas, que asumen un rol configurativo en la obra–, no tanto como búsqueda de sentido o adecuación referencial sino más bien como un juego de equívocos donde el yo se desdobra en múltiples marcas gráficas o textuales. El arte participa así, trans-

⁷⁹ La muestra *Visiting hours* (1992) en el Museo de Santa Mónica, incluía al propio Bob Flanagan en su lecho de enfermo.

versalmente, de una modulación de la subjetividad contemporánea, perceptible en la literatura, los medios y las artes visuales en general, donde lo vivencial, lo auténtico, los retazos de la "propia" experiencia, adquieren un suplemento de valor, quizá por esa ilusión de la *presencia* que Derrida anotara, tan tenaz como imposible. La preeminencia de lo autobiográfico –de la literatura a la política–, el cine intimista/documental en auge, el teatro instantáneo, la acción directa, la nueva "intimidad pública" –y su correlato de porno *sofá*– y hasta el *reality show* podrían leerse, con todas sus variables estilísticas, en esa dimensión.

Pero esa compulsión de realidad, tanto en la imagen como en la voz que cuenta, el cuerpo que se revela, la materialidad de la plástica o la escritura, no necesariamente oculta el artificio de sus procedimientos, más bien –y éste es quizá uno de sus rasgos diferenciales– a menudo los muestra, postulando otros regímenes de verdad.

Así, la autoficción, que no promete fidelidad a los "hechos" de una vida, puede aventajar en el gusto a la autobiografía canónica, la *performance* tiende a revelar su cuidadosa preparación, del mismo modo que el *back stage* se impone como un nuevo género, tanto en la televisión como en la política. Los personajes de novela resultan más atractivos si el autor cuenta cómo fueron creados –de preferencia, a partir de seres "reales"– y el desmontaje en el cine ha pasado a ser una práctica usual. Ese parece ser el estatuto de lo real en nuestros días: en tanto receptores avezados en trampas semióticas, sometidos a todo tipo de perturbación perceptiva, del video-clip a la realidad virtual, entrenados en estrategias publicitarias y políticas, fraudes noticiosos, guerras ficticias, la "verdad" no se juega ya para nosotros ni en la adecuación referencial ni en la perfección de la ilusión, sino justamente en la *creencia*, aquella relación particular que alguien o algo es capaz de suscitar, entre otras cosas, por la mostración de sus procedimientos de puesta en sentido y sus estrategias de autorrepresentación.

Ese giro del arte sobre la subjetividad, a menudo descarnada, del artista –que algunos incluyen dentro de las "industrias de la subjetividad" del capitalismo tardío⁸⁰– no puede menos que operar en la línea del afecto, suscitando mecanismos identificatorios que apuntan, de diversas maneras, a la grupalidad. Así, más allá de la obvia referencia narcisística –muy marcada en algunas trayectorias– toda exposición personal tiende a involucrar lo colectivo, ya sea de modo explícito, en relación con las

⁸⁰ José Luis Brea, *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia, Cendeac, 2004.

políticas de identidad y los nuevos movimientos sociales –dos registros preponderantes en nuestros días–, como, intrínsecamente, por la alusión a pautas y valores compartidos. El viejo adagio feminista de "lo personal es político" encuentra sin duda en el arte uno de sus mejores terrenos de manifestación.

También la remoción de la memoria –su lentitud y hasta su incomodidad– es un serio desafío del arte actual. Consecuentemente con una tendencia bastante generalizada –filosófica, histórica, cultural, política–, de profunda interrogación sobre el pasado, donde la figura del holocausto, la Shoah, es emblemática, hay una obsesión memorial que convoca de un modo peculiar a la experiencia estética. Así, la pregunta sobre qué y cómo recordar, sobre la pluralidad de las memorias que pone en juego cada acontecimiento traumático, es interpretada no sólo en relación con la obra personal de un artista –aquello que produce y exhibe en el marco canónico del museo o la galería– sino también en relación con emprendimientos oficiales que responden a políticas de Estado. Así, arte y archivo, arte y monumento, se articulan en nuevas búsquedas simbólicas, como los llamados "monumentos negativos" o "anti-monumentos", que, rechazando toda fijación contemplativa –como la que sugieren los monumentos clásicos, próximos del mausoleo– intentan, performativamente, perturbar la memoria, mantenerla viva, abrirla a una creciente pluralidad.⁸¹

Estos registros diversos –que a veces se articulan en la misma obra– muestran una indudable primacía del *espectador*, una tensión hacia el destinatario –en la multiplicidad que ofrece esa figura en la sociedad global– que es a su vez una solicitud dialógica al esfuerzo de la interpretación, a la vibración de la experiencia, a la invención del efecto y no a una mera complacencia receptiva. Quizá, siguiendo su vieja tradición, el arte se hace cargo de otras maneras de *hacer-ver*, compitiendo, a veces en desventaja, con la abrumadora visualidad contemporánea. En este empeño el juicio estético es esencial: aunque parezca que "todo vale", que cualquier intervención está autorizada –en tanto lo que rige es la infracción de los cánones– no se borran sin embargo las diferencias, las catalogaciones ni los sutiles mecanismos de consagración, que no son del todo ajenos a la geopolítica.

⁸¹ Entre los artistas que vienen trabajando con "monumentos negativos" está Horst Hoheisel, autor de varios anti-monumentos relacionados con el holocausto y el nazismo, quien ha visitado varias veces la Argentina y participado de reuniones de discusión con organismos de derechos humanos y en el ámbito académico, en torno de proyectos memoriales, en particular el debate sobre el destino de la ESMA.

¿A qué obedece esa insistencia en lo vivencial, el atravesamiento no sólo visual sino táctil, corporal, virtual, sensible, que propone la experimentación artística en nuestros días? Varias respuestas podrían aventurarse –entre ellas, la inmediata conexión, histórica y semántica, entre “experimentación” y “experiencia”– pero quizá una clave esté justamente en la definición misma de *vivencia* (*Erlebnis*), cuya larga tradición filosófico-literaria es reconstruida en el texto clásico de Gadamer: “la comprensión inmediata de algo real, en oposición de aquello que se cree saber de algo pero a lo que la falta la garantía de una vivencia propia”, la “unidad mínima de significado”, “el contenido permanente de lo que ha sido vivido”, es decir, algo que se destaca del flujo de lo que desaparece en la corriente de la vida. La vivencia condensa así, en un arco fulgurante, el instante y la totalidad, lo que se experimenta de modo súbito, lo que se salva del olvido, lo que se atesora, lo que va incluso más allá de ella misma para conectarse de modo inmediato “con el todo, con la totalidad de la vida”.⁸² Y es justamente la vivencia estética, por su peculiar relación con la totalidad, la que representa su forma esencial. Concepción trascendente, que quizá percute con mayor intensidad en nuestras sociedades desencantadas

Pero hay también otra concepción de la vivencia, ligada a la superficialidad, a las experiencias intensas pero efímeras, a la “felicidad instantánea” en el presente, al consumo de bienes, acontecimientos culturales, memorias y estilos de vida, muy dependiente del *marketing*, que caracteriza en la actualidad lo que Gerhard Schulze llama “la sociedad de la vivencia” (*Erlebnissesellschaft*).⁸³ Pero como sucede con otros tantos rasgos de la cultura contemporánea, lo que es posible aislar teóricamente es en verdad indecible en lo social, porque, ¿cuánto de una y otra concepción se amalgama en la experiencia cotidiana de los sujetos?, ¿cómo distinguir efectivamente entre superficie y profundidad, entre inmanencia y trascendencia? Seguramente, ambas tendencias están presentes, con diferencias de intensidad según los momentos, y es esa ambigüedad lo que constituye su riqueza. Algo que pueda ser una cosa y su contraria –o quizá ninguna definitivamente– parece un modo nada desdeñable de pensar la experiencia estética.

¿Cómo se manifiesta hoy en la Argentina pos-crisis esa articulación –que deviene inmediatamente política– entre arte, memoria y experiencia? ¿Cuál

⁸² Gadamer, Hans, *Verdad y método*, Salamanca, Sígueme, 1975, pp. 96-107

⁸³ Schulze, Gerhard, *Die Erlebnissesellschaft: Kultursociolog der Gegenwart*, Frankfurt/Nueva York, Campus, 1992 [citado por Huyssen, Andreas, *En busca del pasado perdido*, FCE, México, 2002, pp. 19].

es el “plus” del arte –si tal cosa existe– para restaurar la traza fugitiva de la memoria, para dejar huella de lo real? ¿Puede hablarse de experiencia estética en la crisis, o de la crisis? Estas preguntas, exploratorias, señalan el terreno que me propongo abordar, no desde la crítica de arte, tampoco desde una pretensión de especificidad, sino más bien desde una lectura semiótica, sintomática, que involucra otras vecindades –la cultura mediática, una nueva subjetividad global, el estado crítico de nuestras sociedades– y que no espera del arte la “salvación” pero confía en su poder revulsivo, en su capacidad de ampliar horizontes, de sacudir, aún fugazmente, el adormecimiento visual –y factual– al que nos ha habituado la vida contemporánea.

La “experiencia argentina”: un anclaje contextual

Coincidentemente con lo que sucede en otras latitudes, en nuestro medio el arte también parece asistir a un florecimiento: artistas premiados internacionalmente o que exponen en grandes museos y galerías, incesante movimiento de muestras, retrospectivas, colecciones, tanto en instituciones oficiales como privadas, aparición de nuevos espacios consagrados a diversas formas de experimentación, proliferación de colectivos de arte, asiduidad de prácticas artísticas callejeras o en espacios no convencionales y una creciente participación del público, impulsada por un notorio despliegue mediático en esa dirección. Esta enumeración, que no pretende ser exhaustiva, traza, sin embargo, un perfil reconocible, uno de cuyos rasgos más destacados es la nueva articulación entre arte y política, o, de manera más inclusiva, entre el arte y los traumáticos avatares de nuestra realidad.

A este respecto, la singularidad de la experiencia argentina remite a un lugar emblemático, la calle, verdadero *cronotopo*, en el sentido bajtiniano, que supone la correlación intrínseca entre un espacio-tiempo y una investidura afectiva.⁸⁴ Desde el histórico jueves de abril de 1977 en que las Madres hicieron su primera ronda en la Plaza de Mayo, la calle fue transformándose en escenario obligado de participación y experimentación, en el territorio por excelencia de la compleja aleación entre arte, compromiso y política. Allí se gestó una nueva identidad urbana, donde los materiales efímeros y las *performances* fueron dejando, sin embar-

⁸⁴ El concepto de *cronotopo*, que Bajtín elaborara para la literatura, está inspirado en la teoría de la relatividad: el tiempo se condensa, el espacio se expande en una dimensión configurativa, marcada por un tono emocional. Ejemplos clásicos: la plaza pública, la ruta, el salón (Balzac, Proust), etc.

go, huellas vívidas en la memoria colectiva: el “siluetazo”, del 21 y el 22 de setiembre de 1983, en el umbral de la democracia;⁸⁵ el afiche “No a la amnistía”, diseñado por el grupo GASTAR, que la gente imprimía en la calle en los distintos barrios; las manos, del 21 de marzo de 1985, recordadas y pegadas por los participantes en una marcha a lo largo de varios kilómetros, como signo de solidaridad; la marcha con máscaras blancas, unos días después, acompañando la incansable consigna de “Aparición con vida”.

Son probablemente estas escenas primigenias –donde por cierto resuenan ecos de otras escenas, protagonizadas por las vanguardias de los años sesenta– las que estimularon la constitución de grupos de artistas, de preeminencia jóvenes, que en los últimos años vienen haciendo de las prácticas en el espacio público su terreno habitual. Solos o acompañando distinto tipo de movilizaciones, marchas o “escraches”, sus intervenciones combinan acciones gráficas, usos del suelo (*land art*), *performances*, *clown*, pequeñas piezas de teatro, etc.⁸⁶ Aceleradamente, y de modo casi natural, los trabajos de la memoria se fueron articulando con el escenario candente de la crisis, ese largo presente de la Argentina, uno de cuyos hitos paradigmáticos –si no excluyente– fue sin duda la conmoción de los días 19 y 20 de diciembre de 2001. Los artistas de toda especialidad fueron así convocados por el estallido social, desde aquellas escenas de la hiperinflación, inconcebibles en el mítico “granero del mundo”, hasta las más contemporáneas: cortes de ruta, marchas piqueteras, cacerolazos, asambleas barriales, Plazas de Mayo, un inquietante paisaje urbano de multitudes cuyo pico de efervescencia, a comienzos de 2002, algunos interpretaron como antesala de la revolución.

Desde este contexto –en apretada síntesis– proponemos pensar hoy, aquí, la sutil articulación entre arte, memoria y experiencia, tanto a nivel de la subjetividad individual como de sus implicancias colectivas. Un contexto que está presente aun cuando la experimentación se traslade de la calle al museo o a la exhibición en galerías –como sucedió con algunos

⁸⁵ Recordemos que, a iniciativa de tres artistas plásticos, Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexell, y con la participación de miles de personas, se delinearon treinta mil siluetas en papel en tamaño natural que fueron colgadas en las paredes por toda la ciudad. Un año después tuvo una reedición en torno del Obelisco, en Buenos Aires, juntamente con la colocación de miles de fotos de los desaparecidos en lugares estratégicos y edificios públicos

⁸⁶ Entre ellos, y sin ánimo de agotar la lista, podemos señalar el grupo Escombros, de La Plata, formado en 1988, el GAC, Grupo de Arte Callejero (1997), el colectivo Etcétera... (1998). Otros colectivos de artistas, cuya preocupación no es netamente política, despliegan asimismo gran actividad: Mondongo, El Ejército de Artistas, Arte Rata, Grupo 00, etc.

de esos grupos–, o el artista y la obra en cuestión no se identifiquen explícitamente con un arte político o de compromiso.⁸⁷

Este reconocimiento de la fuerte impronta de la historia reciente y de la situación socio-política actual en las manifestaciones culturales y el despliegue de las artes –donde también hay que incluir el llamado “nuevo cine argentino”– no pretende operar como un parámetro explicativo único, ni reducir las complejidades y diferencias –que las hay– éticas y estéticas. Tampoco ignorar las reglas del mercado globalizado, que llevan a los artistas a seguir ciertas modas y tendencias, entre ellas, como anotábamos al principio, la obsesión memorial, el gusto por los materiales corrientes y de desecho, la hibridación, la huella efímera, la improvisación, el acontecimiento callejero. Por otra parte, hay evidentemente un florecimiento del arte político –o mejor, de la siempre difícil relación entre arte y política–, a la luz de los movimientos mundiales antiglobalización y el auge de ciertos paradigmas –como el de la inmanencia de la multitud en *Imperio*, de Negri y Hardt– que también han influido en grado sumo en los procedimientos y estilos locales. La cuestión es ver, precisamente, *cómo entra la calle al arte*, es decir, de qué manera el arte permite realizar una elaboración conceptual perdurable, cómo operan sus políticas (simbólicas) de lo real.

Lo que me propongo aquí es justamente analizar esa “entrada” de la calle al arte, esa relación entre lenguajes y materiales diversos, entre lo “propio” y lo universal, su (relativa) especificidad y su posible eficacia, a través de algunas exhibiciones recientes, cuya sincronía en un mismo escenario las hace doblemente significativas: entre noviembre de 2003 y enero de 2004, varias muestras en Buenos Aires “dialogaban” entre sí –para quien quisiera oír las–, trazando una cartografía sintomática, que, a la manera de Saussure, podría leerse como un “estado de la lengua (del arte)”, por supuesto, contingente y provisorio. Propósito tanto más pertinente cuando, por un lado, desde ciertas esferas gubernamentales se enfatiza el valor –y el poder– de un despliegue cultural y artístico que sería “idiosincrático”, por el otro, la “experiencia argentina” –como muchos gustan llamar–, se ha transformado en polo de atracción de artistas ex-

⁸⁷ Así, por ejemplo, una instalación de Christian Boltanski, el “Álbum de la familia D.”, colgada como parte de una exposición de artistas de Francia en el Museo Nacional de Bellas Artes en marzo de 1996, aniversario de los 20 años del golpe de estado –150 fotografías familiares ubicadas en orden azaroso, inconexo, pleno de ausencias, vacíos y ambigüedades–, evocaba inmediatamente la desaparición, nuestras pancartas y muros llenos de fotografías, de rostros y gestos cotidianos, despreocupados, mayoritariamente jóvenes, ajenos a su destino trágico. Ver al respecto mi artículo, “Álbum de Familia”, publicado en la Revista *Punto de Vista* N° 56, diciembre de 1996, pp. 6-11.

tranjeros que vienen a abreviar de fuentes “en directo” y a hacer su propia obra aquí, con materiales “nativos” y, a veces, “ojos imperiales”, para tomar la elocuente expresión de Mary Louise Pratt.⁸⁸

Memoria, política y temporalidad. Puntuaciones

I. Perec rioplatense: “Escenas de los '80. Los primeros años”

Quizá uno de los primeros síntomas de esa obsesión memorial que el arte escenifica, fue la publicación en París, en 1978, de *Je me souviens* (*Me acuerdo de...*) de Georges Perec. Allí, en una especie de letanía numerada paragraficamente, el autor completaba una y otra vez esa frase con un breve predicado que consignaba algún recuerdo de infancia o juventud. Restos dispares, deshilvanados, memorias súbitas —eslógenes, avisos publicitarios, gente, hechos, sitios, usos y consumos, hábitos cotidianos— trazaban sin embargo en su dispersión un retrato de época entrañable, de fuerte impacto generacional, un singular “lugar de memoria”.

Una sensación similar podía experimentarse en la muestra multidisciplinaria *Escenas de los '80. Los primeros años*, conmemorativa de los veinte años en democracia, que se expuso en la Fundación Proa, desde noviembre de 2003 hasta fines de enero de 2004, reuniendo pinturas, objetos, fotografías, música, fotoperiodismo, teatro, etc. Sensación no inspirada justamente por lo deshilvanado de los recuerdos —cada sala presentaba diversos aspectos en un orden conceptual— sino por ese efecto de acumulación referencial que retrotrae de inmediato a un clima de época y a la propia historia personal.

Si bien la muestra en sí misma no tuvo gran envergadura —su patrimonio fue acotado y no ampliamente representativo— su impacto como acontecimiento memorial, afectivo, generacional, no fue menor. Los dos ejes elegidos, obviamente el político —declaraciones, publicaciones, marchas, acontecimientos atrapados en el ojo de la cámara—, pero también el de la cultura *underground* —el clown, la homosexualidad, el teatro y la pintura instantáneos, los cafés de culto— que se desplegaba en libertad con la “primavera democrática”, aportaban sin duda al trazado de lo que anotamos más arriba como “idiosincrático”: la idea de una potencia cultural que va más allá de las propias obras para actuar como fermento generativo de lo social. Y que va incluso más allá de sus límites geográficos para hablar, una vez más desde el centralismo, por el país: las “escenas” de un

⁸⁸ Mary Louise Pratt, *Ojos Imperiales. Literatura de viajes y transculturación*, Bernal, Ed. Univ. de Quilmes, 1997.

tiempo común daban cuenta, en su gran mayoría, de irrupciones, personajes, movimientos, tendencias, sitios emblemáticos, radicados —y radicalizados— en la Ciudad de Buenos Aires.

Más allá de la nostalgia identificatoria, del recuerdo divertido y fugaz, de la obvia comprobación de que veinte años es mucho y “no es nada”, como dice el tango, la impresión general era la de desasosiego: promesas incumplidas, entusiasmos perdidos, una carga histórica difícil de sobrellevar, un peso casi físico, condensado quizá en la sala 1, donde un enorme mural con las fotos de desaparecidos, llevadas en pancartas en alguna de las incontables marchas desde antes y durante todos estos veinte años, emblematicaban de golpe, en una sola “escena”, la insistencia de lo real, aquello imposible que excede la realidad empecinada de la memoria y de una todavía probable justicia. Contrariamente al tiempo elusivo, a la elaboración poética y distanciada, el espacio del arte se materializaba aquí por el contrario en una imagen rotunda, inequívoca, de esa “calle” cuya investidura simbólica es ya consustancial a nuestra “identidad”.

II. El arte de lo que queda (del país): “Escombros”

Si las *Escenas de los '80* instaban a preguntarse qué queda hoy de aquella prístina ilusión democrática, la pregunta ¿Qué queda del país? fue una especie de acta fundacional del grupo *Escombros*, que, justamente en el final tormentoso de esos años ochenta, impactados por el efecto devastador de la hiperinflación, se constituyeron como colectivo de arte en La Plata.⁸⁹ Interpelados por la desigualdad social, la pobreza creciente, la corrupción y la memoria de la dictadura, han realizado desde entonces numerosas acciones en el espacio público, convocando a la participación del público en ellas: sus *performances* pueden transcurrir en una fábrica abandonada, en una plaza, en una cava usada como paredón de fusilamiento y hasta en las aguas contaminadas del Riachuelo. Su estética, un conceptualismo ideológico “latinoamericano”, como prefieren deslindarse de otras corrientes menos comprometidas, otorga a la palabra un gran valor dentro de la imagen plástica. También la fotografía cumple un rol, al atrapar para una memoria el momento culminante de la *performance*. La idea del público como coautor les ha ido aportando un acompañamiento cada vez mayor a sus acciones, algunas de ellas, cercanas del *land art*, como *Crimen seriado*, donde se colocaron vendas a más de 700 árboles

⁸⁹ El grupo está integrado por artistas de diversas edades, entre ellos, algunos que habían participado de las vanguardias de los años sesenta: José Altuna, Claudia Castro, Horacio D'Alessandro, David Edward, Adriana Fayad, Luis Pazos y Héctor Puppo.

en los bosques de La Plata, *El bosque de los sueños perdidos*, donde se invitaba a los asistentes a escribir sus deseos en geometrías de cartón sobre los árboles, o *Sutura*, en una cantera abandonada, donde trabajaban con cuerdas sobre cicatrices abiertas del terreno, y de la memoria.

La calle entró al museo para el grupo, primero con la participación en muestras colectivas organizadas en instituciones oficiales, luego, precisamente en noviembre de 2003, con la inauguración de una muestra propia en la galería *Arcimboldo*, de Buenos Aires, que se mantuvo hasta el 10 de enero de 2004 con buen eco en la prensa y la crítica. En esa muestra, junto con las fotografías de sus *performances*, presentaron objetos que jugaban con la domesticidad violentada por la (última) crisis: panes rodeados de alambres de púas, o atados con sogas, o cubiertos de una pátina dorada; una colección de mates cuya bombilla está “tapada” – retorcida, reemplazada por objetos cortantes, agresivos, siniestros– pero también con conceptos más abstractos, que remiten al modelo neoliberal o a la globalización. Tres instalaciones de fuerte impacto completaban el conjunto: *Corrupción*, *País de Lágrimas* –bolsas de suero con agua colgadas con inscripciones relativas a las distintas “lágrimas” que la crisis trae aparejadas–, y finalmente la que debería tener lugar predominante en el Museo como una especie de emblema de la época: *El carro del héroe*, réplica en tamaño natural del carrito de los cartoneros, con su carga de desechos vendibles y reciclables, uniformizado con una pátina gris sobre un suelo de luz azulada y acompañado de una leyenda-manifiesto.

“Una estética que golpea” tituló uno de los matutinos la nota dedicada a esta exposición, y no era desafortunada la elección “estética”. Porque, a diferencia de otras expresiones, pretendidamente artísticas, que también rondan los “escombros” o “lo que queda” –de lo cual, hay que decirlo, hay evidentemente una moda “global”– éste era en verdad un golpe estético, sin renuncia a la elaboración temporal, formal y conceptual, donde “la calle” se trabajaba en una literalidad metafórica, si se me permite el oxímoron, que ampliaba por lo tanto el horizonte del entendimiento, según la manera en que Aristóteles gustaba definir a la reina de las figuras retóricas.

III. Una obsesión argentina: “cómo nos ven”

Entre las insospechadas consecuencias culturales de la crisis está lo que los medios, no sin ironía, llaman el “turismo piquetero”, en su versión corriente –meros turistas que quieren presenciar y hasta participar de las famosas movilizaciones– y la “especializada”: artistas, periodistas, fotógrafos, cineastas, que llegan atraídos por esa sudorosa experiencia

vivencial. Las intenciones de unos y otros difieren, aunque a veces no tanto: para unos se tratará quizá de una dosis más de adrenalina entre las muchas que ofrece el *entertainment* contemporáneo, para otros, de una búsqueda informativa, etnográfica, estética, en fin, un modo de estar en medio del acontecimiento, de impregnarse del espíritu del tiempo y del lugar.

Ese acercamiento puntual de los “especialistas” se combina a veces con una indagación mayor sobre la crisis, su desencadenamiento trágico en 2001, las áreas radicalizadas de pobreza y marginalidad y la vivencia cotidiana de quienes las sufren. Según la profundidad de la investigación, se busca el intercambio con artistas, intelectuales, políticos y funcionarios autóctonos, en el intento de explicar cómo la conjunción de diversos factores hizo de la Argentina un “caso” que pueda ser considerado paradigmático de los males de la globalización.⁹⁰

Otras veces, la aproximación es más coyuntural, breve en el tiempo o especulativa, en el sentido de la búsqueda de materiales “interesantes” para la experimentación visual contemporánea.⁹¹ En esos casos hay sin duda una fascinación inmediata por “la calle”, por personajes y detalles del escenario urbano, por los objetos, los contrastes, las mezclas, todo aquello que constituye esa hibridación característica de las grandes ciudades latinoamericanas, tantas veces aludida, teórica o poéticamente. Obviamente, estos materiales pueden transformarse en objeto artístico y dar lugar a una intensa experiencia estética, o abonar simplemente el terreno de la repetición y el estereotipo.

Ese fue el caso de *Buenos días Buenos Aires*, una muestra de artistas contemporáneos de Suiza, invitados por un corto período a crear sus obras sobre el terreno, y presentada en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad coincidentemente con las anteriores, desde el 27 de noviembre de 2003 a fines de enero de 2004.⁹² Si de algún modo se trataba del

⁹⁰ Un ejemplo de esto fue el proyecto “Ex Argentina”, que se realizó bajo la curaduría de Andreas Siekman y Alice Creischer –dos artistas que viven en Berlín–, la participación de artistas, grupos e instituciones argentinas, la coordinación general del Instituto Goethe de Buenos Aires y el apoyo de la Kulturstiftung des Bundes. Su resultado fue objeto de una exhibición en Alemania y otra en Buenos Aires en 2005 y mostró, por un lado, la imposibilidad del “caso” que pueda explicar una dinámica global, por el otro, que, pese al loable esfuerzo de comprensión y profundización, pese a las “buenas intenciones”, subsiste el problema de la dificultad de la voz, de encontrar –y poder escuchar y comprender– la voz del otro, aún en el proceso, mucho más que lingüístico, de la traducción.

⁹¹ En un ensayo crítico sobre la gran exposición de Kuitca realizada en el Malba (Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires) durante 2003, Adrián Gorelik analizaba la presencia –y valencia– de los objetos “interesantes” en el arte contemporáneo. Ver A. Gorelik, “La producción de un artista” en *Punto de Vista* N° 77, pp. 8-18.

⁹² La iniciativa fue financiada por Pro-Helvetia, Fundación Suiza para la Cultura.

“cómo nos ven”, sin duda una obsesión reconocible del imaginario argentino, los resultados de esas miradas “expertas” sobre nuestra realidad no traducían, en el conjunto, una mayor elaboración. Es que a veces se tiene la impresión de que lo que se presenta como objeto artístico es apenas un pobre remedo del *objet trouvé*, perdida ya su fuerza revulsiva y provocadora, deslindado del misterio del azar o de la obsesión onírica que asaltaba la práctica surrealista. Lo que se busca –más que lo que se “encuentra”– es quizá el ejemplo, el “testimonio” de lo que la calle ofrece “literalmente” a cada vuelta de esquina y que se “valoriza” simplemente por esa mirada. Esa idea, de una acumulación de objetos “interesantes” que no siempre se plasman en un concepto, se hacía nítida en algunas obras presentadas en la muestra, de rápida factura y desigual calidad, donde campeaba sin embargo un cierto humor. Se destacaba sin duda “Autorretratos”, una potente realización fotográfica de Gian Paolo Minelli –que vive actualmente en Buenos Aires y conoce muy bien la ciudad– quien invitó a jóvenes de un barrio muy humilde a retratarse a sí mismos –una manera de “hablar con su voz”– sobre el fondo, elegido por cada uno, de su barrio. Contrariamente, la instalación “vivencial” de Eric Hattan, que colgó la ropa que fue comprando en distintos barrios suburbanos y usó para “disfrazarse” –y grabarse en video– componiendo distintos personajes “autóctonos”, dejaba abierto el interrogante sobre qué tipo de relación se establece verdaderamente con el otro, con su mirada y su corporeidad, al asumir –si bien con humor– y luego abandonar en el museo, “artísticamente”, sus propios atavíos.

“Qué ven cuando nos ven” se titulaba una reseña de la muestra que incluía, de paso, una comparación totalmente estereotípica entre Suiza y Argentina.⁹³ Interrogante cuya respuestas posibles van más allá de los objetos, de las representaciones, de las tematizaciones exhibidas, para hablar de diferencias, identidades, subjetividades, relaciones –y fricciones– entre los “mundos”, incomprendiones, nomadismos, límites del arte, fronteras borrosas y no tanto, prejuicios y desprejuicios, registros de la perplejidad contemporánea que el arte pone en juego políticamente, una y otra vez.

⁹³ La nota recogía, sin tono paródico o irónico perceptible, el viejo estereotipo de los polos respectivos de “orden/limpieza vs. indolencia/suciedad”, culminando con el encuentro feliz de los opuestos. “Y en ese contexto –rezaba– el espíritu de invención y fantasía, así como el sentido del humor, crecen en nuestra golpeada y sucia (sic) sociedad argentina como flores en un tacho de basura”. Insólito enunciado, aparecido en el diario más “bienpensante” de la cultura progresista. Santiago Rial Ungaro, “Qué ven cuando nos ven”, Suplemento Radar (Cultura), diario *Página/12*, 18/1/04, pp. 12.

IV. Universal/particular: “El final del eclipse”

Quiso el azar que estas expresiones artísticas tuvieran lugar, sincrónicamente, en el mismo escenario, trazando de este modo un esbozo, un contorno sutil de lo que podríamos llamar, sin pretensión alguna de totalización, “un estado –fugaz– del arte”. Y que dialogaran entonces, obligadamente, con otra exhibición, *El final del eclipse*, curada por José Jiménez y presentada en el Museo Nacional de Bellas Artes desde noviembre de 2003 hasta fines de enero de 2004. “El arte de América Latina en la transición al Siglo XXI”, como rezaba su subtítulo, ofrecía así un contexto –y un co-texto– inmejorable para la confrontación y la interpretación de obras, tendencias, estéticas, temas, inquietudes. Tanto las obras de argentinos que integraban la muestra –entre ellas, el proyecto *Habitat: Reciclables*, de Fabiana Barreda (2000), un notable trabajo sobre el desecho y lo social, la instalación *El Caminante*, de Liliana Porter (2001), la videoinstalación de Jorge Macchi *Victima Serial* (2000), etc. –, como las de artistas de otros países representados, ofrecían un panorama vívido de diversidades y semejanzas, tal como se despliegan hoy en el escenario global. Intentando alejarse del pintoresquismo y del “color local” así como también de un criterio de “equidad” geográfica, de esos estereotipos reductores que hacen de Latinoamérica un continuo en verdad inexistente, el curador hacía explícito el objetivo de la muestra: “dar una imagen crítica y abierta de propuestas artísticas que, *planteadas desde América Latina*, abren vías o perspectivas de trabajo significativas en un plano universal en este siglo apenas iniciado”.⁹⁴

Pese a estas buenas intenciones, la muestra no pudo evitar los altibajos de todo conjunto heteróclito, donde el gusto personal del curador, el azar y la oportunidad dejan su huella, como tampoco logró eludir ciertos particularismos, pese a la apertura conceptual y temática. Algunos temas recurrentes, como la desigualdad, la mortalidad, el desastre ecológico, la alienación, la violencia, la inanidad del vivir trazaban hilos invisibles en un recorrido irregular, dibujando figuras de lo contemporáneo, tanto lo que “la calle” –la realidad– trae a la visualización estética, como lo que los propios fantasmas entran en el imaginario, también colectivo. Esa fue quizá la dimensión de contrapunto con las otras muestras simultáneas, un esbozo –acotado– de la difícil “universalidad” de nuestro tiempo. En conjunto, y pese a ciertas obras destacadas, el final del “eclipse”

⁹⁴ José Jiménez, folleto de presentación de la muestra, Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, 2004.

—tomado como metáfora del desconocimiento eurocéntrico de la productividad americana— no lograba deslumbrar.

Volviendo al principio

Es difícil saber hoy si el arte se esfuerza en perseguir las huellas de una “forma perdida de existencia”, pero lo que sí parece evidente es que se ocupa enfáticamente de las formas actuales, pese a que su propio principio de la *forma* se encuentra en absoluta dispersión. Los modos de ocuparse de lo contemporáneo oscilan —como en cierta medida se percibe en nuestra breve cartografía—, entre la literalidad más absoluta o la inmediatez “testimonial” y la lenta elaboración estética y conceptual, entre la autojustificación de la intervención artística en virtud de las “buenas causas” —que suspenderían el juicio estético— y la validación de la obra en virtud de ese juicio, independientemente de su tematización o del carácter —político, social, etc.— de su concepción. Según las oscilaciones se definen por supuesto fronteras, bordes tampoco nítidos, feligreñas, regionalismos y conflictos de interpretación.

Si el exceso de “realidad” del mundo globalizado parece convocar hoy más que nunca la mirada y los lenguajes del arte —quizá sea ésta una de las razones de su renovado vigor— no parece fácil el deslinde que separa esos lenguajes —su talla interior— de lo que puede impactar masivamente como “experiencia estética” a partir de la mezcla heteróclita de otros lenguajes, objetos y materiales, entre ellos, los propios de las tecnologías de lo visual/virtual. De todos modos, tal vez lo que prima es el gesto de artista y su *resultado*, en un horizonte donde la cultura mediaticizada parece invadirlo todo, fagocitando las distinciones y especialidades, limando las aristas y los contornos ríspidos, en una palabra, asimilando rápidamente —mucho más que en tiempos de las vanguardias— lo reactivo, opositivo y anticonvencional. Ante este mecanismo el arte parece redoblar la apuesta y “contraatacar” con nuevas experimentaciones sobre el límite, a veces fuertemente políticas, aunque no se definan explícitamente como tales.

Estas tendencias “globales” son también perceptibles en nuestro contexto, donde la tensión social y política ha impulsado formas participativas que retoman, con las obvias diferencias de época, viejas tradiciones del arte militante, entre las cuales “Tucumán arde” sigue siendo un hito emblemático. Los usos de la calle, el compromiso con la memoria pública, la cercanía de artistas con los nuevos movimientos sociales, la recuperación del manifiesto como forma expresiva dentro de la obra, la vigencia

de la *performance* con inclusión del público, el auge de los colectivos de arte que también se definen por otros intereses culturales y estilísticos, crean un clima de efervescencia y “novedad” que los medios animan y que hasta entusiasma a los científicos sociales. Lo que parece importante distinguir, desde una mirada crítica, es precisamente la cuestión del *cómo*, si las “buenas intenciones” y la simpatía por las causas contra-hegemónicas son suficientes para generar hechos de arte y si la cercanía del arte con lo social autotiza, por sí misma, el entusiasmo sociológico. Aquí volvería sobre la lentitud de la elaboración conceptual y metafórica, sobre la necesidad de generar espacios activos, reflexivos —especialmente en relación con la memoria—, sobre el esfuerzo dialógico de la interpretación —que no supone oscurantismo—, en definitiva, sobre esa potencia antigua del arte, que aunque por cierto no nos “salve” de las inequidades y decepciones del presente —o del pasado—, siempre tiene la libertad de mostrarnos horizontes abiertos para otros futuros.