

Estrategias de historización y procesos de inscripción histórica en las prácticas artísticas, discursos críticos y proyectos curatoriales del arte argentino (1994-2003)

Autor:

Díez, Agustín Ricardo

Tutor:

Giunta, Andrea

2016

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires en Artes

Posgrado

**Estrategias de historización y procesos de inscripción histórica en las prácticas
artísticas, discursos críticos y proyectos curatoriales
del arte argentino
(1994-2003)**

Directora: Dra. Andrea Graciela Giunta
Co-Directora: Dra. Silvia Esther Dolinko
Doctorando: Lic. Agustín Ricardo Díez

TESIS DE DOCTORADO
HISTORIA Y TEORÍA DE LAS ARTES

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
2016

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN

CAPÍTULO 1

EXPOSICIÓN Y POLÍTICA: MODELOS CURATORIALES PARA LA HISTORIZACIÓN DEL ARTE ARGENTINO RECIENTE

- 1.1 El primer conflicto
- 1.2 Genealogías para el arte argentino
- 1.3 El arte después de la guerra
- 1.4 Dos posiciones frente a Malvinas
- 1.5 Encuentros y desencuentros entre la guerra y el arte
- 1.6 Modelos curatoriales para el arte reciente

CAPÍTULO 2

TEMPORALIDAD, INSTITUCIÓN Y AFECTO EN LAS PRÁCTICAS ARTÍSTICAS DE FINALES DE SIGLO

- 2.1 Zapatismo entre el tiempo y la historia
- 2.2 Un museo presidencial
- 2.3 Ferrocarril y Zapatismo
- 2.4 Dos acciones del afecto: entre el archivo y el sabotaje
- 2.5 Estrategias afectivas
- 2.6 Un modo de intervención cronopolítica
- 2.7 El Museo y los modos de organizar el tiempo

CAPÍTULO 3

PASADOS IMPRESOS EN EL PRESENTE: LA OBRA DE MAGDALENA JITRIK FRENTE A LA COYUNTURA DE LA CRISIS

- 3.1 Anarquismo Abstracto
- 3.2 Federación Libertaria Argentina
- 3.3 Gráfica Política y el tiempo del trabajo
- 3.4 Un horno para hacer pan
- 3.5 El cine experimental en la crisis

CONCLUSIÓN

BIBLIOGRAFÍA

FUENTES CONSULTADAS

LISTADO DE IMÁGENES

En Junín o en Tapalqué refieren la historia. Un chico desapareció después de un malón; se dijo que lo habían robado los indios. Sus padres lo buscaron inútilmente; al cabo de los años, un soldado que venía de tierra adentro les habló de un indio de ojos celestes que bien podía ser su hijo. Dieron al fin con él (la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé) y creyeron reconocerlo. El hombre, trabajado por el desierto y por la vida bárbara, ya no sabía oír las palabras de la lengua natal, pero se dejó conducir, indiferente y dócil, hasta la casa.

Ahí se detuvo, tal vez porque los otros se detuvieron. Miró la puerta, como sin entenderla. De pronto bajó la cabeza, gritó, atravesó corriendo el zaguán y los dos largos patios y se metió en la cocina. Sin vacilar, hundió el brazo en la ennegrecida campana y sacó el cuchillito de mango de asta que había escondido ahí, cuando chico. Los ojos le brillaron de alegría y los padres lloraron porque habían encontrado al hijo.

Acaso a este recuerdo siguieron otros, pero el indio no podía vivir entre paredes y un día fue a buscar su desierto. Yo quería saber qué sintió en aquel instante de vértigo en que el pasado y el presente se confundieron; yo quería saber si el hijo perdido renació y murió en aquel éxtasis o si alcanzó a reconocer, siquiera como una criatura o un perro, los padres y la casa.

Jorge Luis Borges, *El Cautivo*

Introducción

Durante el año 1994, dos sucesos contrapuestos ocuparon las tapas de los diarios argentinos. El primero fue la aprobación de la reforma de la Constitución Nacional en el mes de agosto que permitió la reelección consecutiva, por única vez, del Presidente de la Nación. Virtualmente, esa modificación implicaba que Carlos Saúl Menem, al frente del Ejecutivo desde 1989, asumiría un segundo mandato y que, por lo tanto, perdurarían las transformaciones de carácter neoliberal que había implementado. El segundo de los hechos fue la crisis que, desde el levantamiento zapatista el primero de enero hasta la debacle económica en diciembre, azotó a México durante ese año. Ambos sucesos en el país del norte representaron el primer gran paso en falso del modelo de liberalización de mercado y apertura comercial que se había establecido de un modo hegemónico en América Latina desde 1989. Percibidos en simultáneo, esos hechos que ocupaban los titulares de los diarios argentinos abrían una gran incógnita: ¿cuál sería el futuro que se aventuraba? ¿La continuidad de un proyecto de gobierno y la estabilidad que suponía una nueva Constitución o un desastre económico como el que atravesaba la sociedad mexicana?

El destino de los años por venir, el *futuro inmediato* de la Argentina, no fue el único interrogante que esas transformaciones abrieron sobre el tiempo: las reformas que se dieron en la sociedad argentina durante los años '90 reformularon desde las relaciones del presente con el pasado y el futuro hasta las formas de distribuir temporalmente las personas, los oficios y los objetos. Es decir, no sólo los modos en que se organizó la historicidad sino aquellas normas en torno al tiempo que regularon la vida en común, prescribiendo que era actual, obsoleto, adecuado o inadecuado para un determinado momento. Cuando emergió de forma incontrastable la crisis de ese modelo que había guiado el destino argentino y de gran parte de América Latina, la incógnita se extendió también sobre esas formas que habían organizado y distribuido el tiempo, percibidas directamente por los que habían experimentado los cambios en la sociedad a finales de siglo.

Esta tesis tiene como objetivo principal analizar un conjunto de prácticas artísticas, instituciones y proyectos curatoriales del arte reciente que asumieron como problema central los modos de distribuir y experimentar el tiempo. Es decir, se trata de indagar sobre aquellos actores que comprendieron que allí se encontraba el nudo donde se configuraba una forma de interpretar el mundo y, por lo tanto, la manera en que se podía actuar sobre él. Una de las formas más evidentes en la que esa cronopolítica se hizo evidente fue en el corte jurídico con el pasado que estableció la imposibilidad de juzgar los crímenes durante la dictadura militar argentina entre 1976 y 1983. Sin embargo, el problema del tiempo desplegó diversas dimensiones que modificaron hasta los aspectos más cotidianos de la vida, atravesando discursos en la política, la economía, las ciencias sociales y el arte.

La hipótesis de esta tesis sostiene que entre los años 1994 y 2003 un conjunto de actores culturales convirtieron en eje de su actividad confrontar, perturbar y reconfigurar las múltiples características que adquirieron esas políticas del tiempo. Si bien esas intervenciones no conformaron un programa común ni homogéneo –por el contrario, entraron reiteradamente en conflicto entre sí-, las prácticas seleccionadas pueden agruparse en función de dos grandes estrategias que llevaron a cabo: por un lado, rearticular los modos de concebir las relaciones entre pasado, presente y futuro -sea este político o artístico- y, por otro, concebir otras dinámicas de tiempo que las impuestas contemporáneamente sobre las personas, objetos y prácticas.

Esta hipótesis general es ampliada con las siguientes afirmaciones. En primer lugar, ese conjunto de estrategias muestran un escenario de debates en el que participaron historiadores, curadores y artistas con intervenciones que mostraron alto grado de interdependencia. Esa característica se cristalizó de forma evidente entre los años 1994 y 1995 cuando las exposiciones artísticas que presentaban historizaciones expositivas del arte argentino debieron definir el modo en que sus relatos sobre el arte iban a articularse con el pasado político argentino.

En segundo lugar, cuando se trató de enfrentar los modos de organizar el tiempo, esas prácticas hicieron uso de un conjunto de instituciones que les fueron operativas para sus propias estrategias. En ese sentido, la creación de agrupaciones

ficcionales o la intervención y apropiación de museos fueron instrumentos para confrontar estas formas de cronopolítica y para transmitir configuraciones alternativas de los modos de concebir y organizar el tiempo. A su vez, se identifica que estas características no se circunscribieron al ámbito local sino que comprendieron un conjunto de problemas que eran compartidos por otras prácticas llevadas a cabo a lo largo de la región. Ese horizonte internacional es relevante para definir los alcances y características de estos procesos.

Finalmente, cuando la situación política y social argentina se modificó radicalmente luego de la crisis que se precipitó con la renuncia del presidente radical Fernando de la Rúa en el año 2001, las estrategias orientadas a reconfigurar los modos de organizar y experimentar el tiempo fueron uno de los ejes desde el cual los artistas concibieron su participación política: la crisis fue percibida como la posibilidad de transformar radicalmente las estructuras de la sociedad y el tiempo conformaba uno de los elementos centrales dentro de esa estructura.

Esta tesis se organiza en tres capítulos que abordan diversos aspectos del objeto de estudio. El primero se concentra en exposiciones que buscaron presentar historizaciones del arte argentino entre los años 1994 y 1995 para demostrar de qué modo esos relatos expositivos enfrentaron el pasado político, específicamente, los desafíos que planteaba la última dictadura militar. A su vez, se pretende dar cuenta del conjunto de debates que estas muestras generaron, extendiéndose hacia declaraciones públicas y obras artísticas. La hipótesis principal del capítulo es que estas exhibiciones no sólo presentaron relatos de la historia del arte sino que fueron estrategias para intervenir sobre las consecuencias del pasado dictatorial.

Si el primer capítulo se concentra en las formas en que se articuló el pasado y el presente en esas muestras, el segundo deriva hacia las prácticas que buscaron enfrentar los modos de organizar y distribuir el tiempo que emergieron desde las reformas políticas, económicas y tecnológicas de finales de siglo. Los casos son los trabajos desarrollados por el artista mexicano Vicente Razo y las intervenciones de la Agrupación Boletos Tipo Edmondson constituida en Buenos Aires por Patricio Larrambebere y Javier Martínez. La hipótesis sostiene, en primer lugar, que esas estrategias estuvieron vinculadas al surgimiento del zapatismo –participando

entonces de un horizonte regional de problemas- y, en segundo, que para confrontar esa *política del tiempo* estos artistas desarrollaron una *política de los objetos* que definió una forma particular de vincularse con la institución museo.

El tercer y último capítulo se concentra en la producción de la artista Magdalena Jitrik entre los años 1996 y 2003. Su trabajo es analizado como la confluencia de los dos procesos abordados en los capítulos primero y segundo: en ella conviven tanto el interés por la historización de las prácticas artísticas y del pasado político como las estrategias orientadas a confrontar las formas de temporalidad. La hipótesis sostiene que, analizadas desde esa perspectiva, sus obras develan un vínculo directo entre sus exploraciones en la década del '90 y sus intervenciones durante los movimientos asamblearios luego de la crisis del 2001.

Esta tesis se conforma entonces por una combinación de casos con características distintas –exposiciones, prácticas colectivas e individuales- que tuvieron lugar en escenarios también múltiples –desde Londres hasta México. La decisión de presentar en esta investigación tal diversidad de estudios se justifica en tanto a través de ellos se comprende de modo más preciso los fenómenos del arte argentino. En este sentido, la incorporación del análisis sobre el artista mexicano Vicente Razo –en relación directa con el zapatismo- permite comprender cómo las estrategias de ABTE conformaron un horizonte de problemas y un conjunto de estrategias que fueron compartidas más allá del escenario local. En la lectura del capítulo, el lector comprenderá que para realizar una lectura de la Agrupación, el inicio del análisis a través de la investigación de Razo fue operativo a fin de esclarecer tanto la vinculación con el levantamiento chiapaneco como la dimensión regional de las realizaciones de Larrambeberé y Martínez.

El análisis de esas prácticas se complementa en esta tesis con la persecución de una serie de objetivos. En primer lugar, se busca identificar una de las articulaciones que se dio en el período entre práctica artística y política. Esquemáticamente, en esta tesis esa vinculación tiene dos grandes ejes. Por un lado, indagar cómo los casos analizados, en tanto buscaban desarmar un ordenamiento sobre personas, oficios y objetos, intervinieron sobre la vida en común. Fueron así prácticas políticas entendiendo por tales las acciones orientadas a reformular la

distribución asignada sobre espacios, actividades, tiempos y personas. Por otro, se pretende analizar cómo estos mismos casos estuvieron vinculados a acciones asociadas al ejercicio del gobierno en la sociedad. De este modo, se podrá dar cuenta de la relación entre estas prácticas y la política exterior argentina o el zapatismo.

El segundo de los objetivos propone dar cuenta de una serie de intercambios que tuvieron lugar en el período en función de determinar su relevancia en ese contexto. Esos vínculos fueron de tres tipos. Entre actores, estableciendo lazos entre historiadores, artistas y curadores. Entre escenas, en tanto esas estrategias estuvieron asociadas a procesos que se daban por fuera de los límites del arte local. Y finalmente entre tiempos, ya que las prácticas permiten identificar uno de los modos en que el arte reciente estableció un vínculo productivo con el repertorio visual y de experimentación del pasado artístico.

El tercer objetivo que persigue esta tesis es esclarecer una serie de intervenciones y problemas que son identificables en la participación que tuvieron los artistas en los procesos que siguieron a la crisis argentina de diciembre de 2001. Específicamente, se pretende dar cuenta de la presencia de formas de intervención cuyo objetivo apuntaba a cuestionar políticas de tiempo. Analizar las intervenciones que se dieron en las calles y asambleas de la ciudad desde esta perspectiva se revelará especialmente productiva para precisar la relación con el movimiento asambleario y reconocer vínculos con prácticas artísticas del pasado que no habían sido hasta el momento identificados.

En este sentido, es necesario aclarar que esta tesis no pretende realizar un recorrido por todo lo que sucedió en la escena artística dentro de los años 1994 y 2003. Lo que busca es dar cuenta de un conjunto de problemas que atravesaron ese período y el modo en que operaron en un determinado momento de transformación. En este sentido, plantea una alternativa a las dos grandes perspectivas que han organizado los estudios del arte del período. Por un lado, se distingue aquellas que lo han analizado tomando como punto de partida la investigación sobre el Centro Cultural Rector Ricardo Rojas, uno de los centros artísticos más paradigmáticos del arte de los años '90 (cf. González, 2009). Por otro, se diferencia de las que lo han

trabajado focalizándose en las prácticas artísticas que se generaron alrededor de la crisis argentina del año 2001 (cf. Giunta, 2009). Cada una de ellas puso en evidencia características fundamentales del período pero concentrándose principalmente en una u otra escena. Esta investigación pondera otros modos de vinculación y, por lo tanto, otras formas de recorte sobre las prácticas que tuvieron lugar durante estos años.

El planteo de esta tesis se sirve de estos avances para examinarlos a la luz de una articulación organizada sobre problemas que abren nuevas formas de comprender los procesos locales. En esta dirección, el presente análisis es deudor de un conjunto de nuevas investigaciones que han ampliado el rango de perspectivas sobre los procesos que tuvieron lugar en el campo artístico. Estos trabajos –la mayoría de los cuales se encuentra todavía en curso de realización- han incluido cuestiones referidas a las relaciones entre memoria y recuerdo, problemáticas de género, la emergencia de la figura del curador, los desarrollos críticos y el surgimiento de poéticas específicas.¹

En las investigaciones llevadas a cabo por la historiadora argentina Valeria González existen varios elementos significativos que aportan al estado de la cuestión y que son relevantes para la presente tesis. Sobre la primera parte de la década, González ha analizado el accionar del artista y curador Jorge Gumier Maier como director de la galería del Centro Cultural Rojas en términos de lo que ella considera como una “construcción discursiva” de su práctica teórica y curatorial. Su hipótesis sostiene que la potencia de sus postulados habría funcionado como un parteaguas de las producciones de la época, obliterando la visibilidad de otros proyectos artísticos. Según su postura, el modelo de esta construcción estaría directamente vinculado a la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger –génesis no explicitada pero plausible de ser reconstruida a través de la producción textual del período. Según la autora, Gumier Maier habría constituido su posición discursiva

¹ Entre los investigadores que se encuentran estudiando estos temas se incluyen: Natalia Pineau, Guillermina Fressoli, Francisco Lemus, Jimena Ferreiro, Federico Baeza, Syd Krochmalny, entre otros. Algunos casos han tomado forma en artículos académicos mientras y otros se encuentran en proceso de finalización o publicación de sus tesis doctorales.

en base a la marginalidad como valor, la autonomía artística, una diferenciación con la práctica pictórica de los años '80 y las nociones de novedad y progreso (González, 2009:11-12).

González también se ha mostrado particularmente interesada por determinar los lazos con prácticas artísticas del pasado que se sostuvieron desde esa construcción discursiva. Explícitamente, la investigadora ha señalado la relación entre el arte reciente y las producciones de las vanguardias concretas del arte argentino que se desarrollaron en los años '40.² Para esto, ha tomado como objeto de estudio las exposiciones que Carlos Basualdo llevó a cabo en Buenos Aires y Nueva York a mediados de los años '90 (González, 2009:20-21). Esta tesis vuelve hacia esas exposiciones pero matiza la importancia de esta relación histórica en el marco de la “construcción discursiva” del Rojas para desentrañar otros procesos, locales e internacionales, que atravesaron esas muestras.

Pero González no sólo ha analizado la escena del Rojas sino que también ha abordado explícitamente la producción de los artistas a los cuales este trabajo dedica análisis específicos. En un libro publicado en el año 2010, *En busca del sentido perdido. 10 Proyectos de Arte Argentino 1998-2008*, la investigadora analiza puntualmente la exposición de Magdalena Jitrik en la Federación Libertaria Argentina y la intervención en el Museo Nacional Ferroviario de Patricio Larrambebere, uno de los artistas fundadores de la Agrupación Boletos Tipo Edmondson. El texto resulta valioso por constituir una de las primeras investigaciones sobre dos obras fundamentales de la segunda mitad de los años '90 y por plantear una doble relación para su interpretación: por un lado, las coloca en sintonía con las acciones de sitio específico –puntualmente aquellas que tuvieron lugar en los años '60- y, por otro, las convierte en un cuestionamiento de los postulados de la estética relacional enunciados por el investigador francés Nicolas Bourriaud (González, 2010:16).

² La relación con las vanguardias concretas es un tópico constante que había sido enunciado ya en el año 1991 en el diario *Página 12* por Fabián Lebenglik (1991) y que se repitió con características diversas en textos curatoriales y críticos a lo largo de la década (cf. Farina, 1999-2000 y Rizzo, 2001).

La postura del presente trabajo adhiere en términos generales a las afirmaciones de González, pero modifica la perspectiva de interpretación. Creemos que en ambos casos es necesario hacer un análisis pormenorizado de los desplazamientos y de los intereses que cada uno de los artistas estaba tejiendo en la particular coyuntura del fin de siglo. Esta perspectiva es la que permite entender cómo sus vinculaciones con el pasado y las instituciones artísticas implicaron posiciones críticas frente a la escena local y ante las condiciones de temporalidad e historicidad en la sociedad argentina.

Finalmente, el interés de González sobre estas piezas está enmarcado dentro de una investigación mayor que coloca el foco en artistas contemporáneos que han hecho de la historia –principalmente de la historia argentina en su proceso de consolidación como Nación- el objeto principal de sus trabajos. Este aspecto lo ha desarrollado extensamente dentro de su labor como curadora y especialmente en la muestra *Contemporáneo 4* (2003) en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires donde, junto a la exhibición de trabajos de Magdalena Jitrik y fotografías de RES, invitó a participar al historiador Javier Trímboli. La diferencia fundamental con esta tesis se establece con la amplitud de los casos y las perspectivas. La investigación desarrollada aquí comprende un conjunto de actores –desde instituciones, curadores y artistas- en función de identificar vínculos que de otro modo permanecerían ocultos. Además, la perspectiva resulta más amplia en tanto no sólo se comprenden las relaciones con la historia sino los diversos modos en que el tiempo se organiza y distribuye en la vida en común.

Rodrigo Alonso es otro de los investigadores que ha analizado y escrito profusamente sobre este período. También él ha tenido una posición sumamente crítica frente a la construcción discursiva de Gumier Maier cuando se desempeñó en la galería del Centro Cultural Rojas, como lo demuestran sus aseveraciones en el catálogo de una de las muestras más paradigmáticas del período: *Ansia y Devoción* en la Fundación Proa (2003). A los efectos de esta investigación, ese catálogo es significativo porque señala, por un lado, la negación o neutralización de la historia como una de las claves de la mencionada construcción discursiva y, por otro, porque advierte –aunque no desarrolla- la importancia de las exposiciones artísticas

del pasado del arte argentino para la producción del arte reciente.³ Su objetivo curatorial, sin embargo, se concentra en rastrear artistas que trabajaron alrededor de problemas arraigados en el contexto social para dar cuenta del estado de penumbra en el que habían quedado ante la fuerza discursiva de la posición de Gumier Maier.⁴

No fue, sin embargo, el Centro Cultural Rojas el único objeto de análisis presente en los trabajos de Alonso. Ha demostrado también un interés reiterado y sistemático, a lo largo de proyectos editoriales y expositivos, en las diversas raíces históricas del arte reciente. Así, por ejemplo, ha desarrollado las genealogías del video arte, del arte de acción o las filiaciones pop en las últimas producciones de los artistas jóvenes (Alonso, 2003; 2005). Todas estas dimensiones son significativas y serán señaladas a lo largo de la tesis aunque la diferencia con el presente estudio radica en que aquí se investigan los foros de emergencia de esas relaciones, sus consecuencias en el campo artístico y las conflictividades y poéticas que generaron.

También han existido otros proyectos que buscaron comprender de un modo general los cambios que se dieron en la escena artística y que, en tanto permiten identificar algunas características generales del período analizado, son relevantes para la presente investigación. Así, por ejemplo, resultan significativos los aportes de Inés Katzenstein (2007) en la publicación realizada por el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires en ocasión de la presentación de su programa de adquisiciones en arte contemporáneo. Ella ha referido a ciertas características que contraponían la segunda parte de los años '90 a la estética del Rojas: el surgimiento de Internet, la consolidación de la globalización, la aceleración de la tendencia a la autogestión, la profesionalización de actores en el campo artístico como curadores o directores de instituciones, el fin del *under*, la emergencia de los neoconceptualismos, la ausencia de un único discurso crítico común y una escena

³ Refiere en este caso no sólo a las muestras antológicas sino también a exhibiciones como “Experiencias 68” (1998) en Fundación Proa o “Arte y Política en los 60” (2002) en el Palais de Glace. A su vez, agrega la importancia de la revista *ramona* como lugar de publicación de papers sobre historia del arte así como los libros de Ana Longoni, Mariano Mestman y Andrea Giunta (Alonso, 2003).

⁴ Esta posición, si bien matizada, puede encontrarse en la entrevista realizada a Rodrigo Alonso en *Curadores: entrevistas* (Gumier Maier, 2005).

entendida en términos de una comunidad altamente cohesionada alrededor de la idea de arte contemporáneo.⁵ En su trabajo teórico, Katzenstein ha sido además una de las más férreas defensoras de la hipótesis de insularidad de la escena de los años '90, posición que será especialmente cuestionada en esta tesis.

En una publicación reciente, María José Herrera (2014) ha abordado la década para desentrañar las razones detrás de la importancia de los años '60 a finales del siglo XX. Resulta significativo su trabajo por dos cuestiones: en primer lugar porque su análisis condensa un interés gestado hacia los años '90 que se materializó tanto en sus exposiciones como en su producción crítica; en segundo, porque plantea nuevamente la productividad de un relato general del arte argentino, recuperando un modelo que había quedado en gran parte en desuso.⁶

En esta misma dirección de vinculación entre generaciones, Berenice Gustavino (2008) ha investigado desde la perspectiva de la crítica de arte las relaciones entre el pasado artístico y el presente en el período 1997-2003. Específicamente, su hipótesis sostiene que, cuando se trató de comentar las relaciones entre arte y política, lo que primó fue una enunciación nostálgica con respecto a la vanguardia de los años '40 y '60.⁷ Es justamente la nostalgia un término completamente ausente en las prácticas analizadas en esta tesis: sus discursos no perciben una falta en el paso del tiempo sino que hacen de ese tiempo una posibilidad de intervención presente.

También diversos investigadores han abordado los vínculos entre las producciones de arte reciente y la historia del arte. Ese elemento puede rastrearse en múltiples trabajos de Jorge Lopez Anaya (1993, 1997, 1998, 2005), Marcelo Pacheco (1997), Laura Malosetti Costa (2003, 2006, 2015), Ana Longoni (2002, 2005) o Rafael Cippolini (2001, 2003, 2007). Esas relaciones han abarcado un

⁵ En este sentido, la autora contrapone las características generales de los artistas participantes de la escena del Rojas: estos plantearían una preponderancia de lo visual por sobre lo conceptual, lo personal sobre lo social, lo estrafalario sobre lo cerebral y lo artesanal sobre lo profesional (Katzenstein, 2007:45).

⁶ Algunas de las consideraciones de Herrera ya habían sido formuladas en Herrera (1999:199-171).

⁷ La noción de una década pensada en términos de anestesia política o de una imposibilidad de presente crítico –y la única alternativa la del cinismo- ha sido planteado por distintos autores, véase por ejemplo Katzenstein (2003).

amplio espectro que comprende asociaciones formales, apropiaciones, citas o vínculos personales entre los artistas. A diferencia de la perspectiva que se planteará en esta tesis, ninguno de los trabajos aborda esa relación en términos de una confrontación de las políticas del tiempo.

Dentro del ámbito académico, se están desarrollando en los últimos años múltiples investigaciones que han enfrentado a la escena desde perspectivas diversas. Por ejemplo, los aportes desarrollados por el *Grupo de Estudio sobre Museos y Exposiciones* (GEME) que se inició bajo la dirección de María José Herrera con la conformación de los archivos curatoriales del Museo Nacional de Bellas Artes. Este equipo ya ha organizado cuatro Jornadas sobre Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano en los años 2006, 2009, 2011 y 2013. Del mismo modo, en el marco del grupo de estudios *Arte Latinoamericano en debate. Los relatos curatoriales del siglo XX y XXI en la construcción del concepto de arte latinoamericano* bajo la dirección de Cristina Rossi y Fabiana Serviddio se están desarrollando investigaciones sobre las transformaciones en la práctica curatorial a lo largo del mismo período abarcado por esta tesis. La participación de quien escribe estas líneas en este segundo espacio de producción e intercambio fue fundamental para el desarrollo del presente estudio.

Otras investigaciones recientes se ocuparon de examinar la producción artística de este período. En el marco de su investigación doctoral, Guillermina Fressoli abordó las tensiones entre memoria y recuerdo en ciertos proyectos institucionales –como el Museo Ferrowhite y el Ingeniero White- así como en prácticas artísticas –como el caso de las obras de Patricio Larrambere-. En un reciente texto, Fressoli (2015) ha identificado cómo un conjunto de artistas plantearon una investigación sobre la historia como forma de contestar a las políticas neoliberales y también de posicionarse frente a una visión hegemónica del discurso del Rojas. Este conjunto de prácticas -que ella denomina “artistas de lo colectivo”- vuelve hacia las nociones de Nación, historia y Estado para enfrentar al proceso de retiro de lo público que caracterizó al período. Esta tesis encuentra puntos en común con su planteo en tanto coincide en plantear que la historia puede convertirse en un lugar para una estrategia crítica hacia el presente y en cuanto

comprende también al museo como una institución relevante en estas intervenciones.

Sin embargo, su trabajo tiene diferencias substanciales con esta tesis. En primer lugar, ella plantea un quiebre entre estos artistas y las prácticas alrededor del Centro Cultural Rojas, diferenciación que no se recupera en esta investigación. En segundo lugar, esta tesis apunta a analizar trabajos que buscaron confrontar modos de organizar y experimentar el tiempo y, en ese sentido, se diferencia de un abordaje exclusivamente orientado a trabajar sobre la historia. Se trata de una posición estratégica en tanto apunta a justificar la hipótesis de que en las prácticas desarrolladas durante la crisis argentina confluyeron diversos cuestionamientos alrededor del tiempo. En tercer lugar, existe una diferencia en el campo de estudio. Esta tesis abona directamente la hipótesis de los vínculos regionales de las problemáticas planteadas y, en ese sentido, plantea la existencia de redes con otras escenas latinoamericanas. Lejos de ser un aspecto secundario, no es posible indagar sobre esas prácticas si no se tiene en cuenta ese horizonte internacional.

El estado actual de las investigaciones sobre el período no proveyó el conjunto de herramientas para analizar los casos que conforman esta tesis. En ese sentido, fue necesario explorar cuáles podían ser los mecanismos conceptuales productivos para llevar a cabo este análisis sobre un problema que ya fue central en la Modernidad: desde Kant a Bergson y desde Newton hasta Einstein el estudio de la naturaleza del tiempo fue un tema medular tanto para la filosofía como para la ciencia. Hacia el final del siglo XX, ese interés no había decaído: con la emergencia de las teorías de la posmodernidad y la extensión del *relato del fin de los grandes relatos*, el tiempo continuó siendo un problema central. Resulta significativo que dos de los libros más comentados y vendidos de la década -*A Brief History of Time: From the Big Bang to Black Holes* (1988) de Stephen Hawking y *The End of History and the Last Man* (1992) de Francis Fukuyama- fueran indagaciones sobre diversas dimensiones del tiempo.⁸

⁸ *A Brief History of Time* se mantuvo 5 años en la lista de los bestsellers del *Sunday Times* y es considerado el libro más popular desde que se publica la lista en 1974 (“Our top 100 bestsellers”, 2014); *The End of History and the Last Man* rápidamente se consolidó como

Si se observa rápidamente el catálogo conceptual utilizado en los estudios dedicados a la visualidad es posible encontrar diversas nociones que refieren directa o indirectamente al tiempo: anacronía, heterocronía, presencia, supervivencia, acción diferida o tradición selectiva son solo algunas de esas nociones. Cualquier mirada superficial de los textos sobre arte descubrirá que la continua presencia de referencias a Walter Benjamin, Aby Warburg y Georges Didi-Huberman muestra hasta qué punto reflexionar sobre un hecho histórico supone también la pregunta sobre la naturaleza de la historia y del tiempo. Podrían incorporarse a ese listado la relevancia de la antropología y los estudios decoloniales -que han aportado términos como alocronía o cronopolítica- y las investigaciones de género -que han recuperado conceptos como cronormatividad o heterocronía. A su vez, también el tiempo se ha extendido como problema con la proliferación del prefijo pos en los estudios culturales –como posmodernidad, posmemoria o posnacionalismo.

Frente a este panorama, esta tesis recupera la estructuración propuesta por Ursula K. Heise en su libro *Chronoschisms. Time, narrative and postmodernism* publicado por la University of Cambridge en 1997. Su hipótesis principal sostiene que existe una correlación entre las estructuras innovadoras de la narración en la literatura y una transformación en la cultura del tiempo que tuvo lugar desde los años '60 y que incluyó la ciencia, la tecnología, las prácticas estéticas y las estructuras socioeconómicas. Para dar cuenta de esa vinculación sin perder la amplitud de los fenómenos estudiados, Heise organiza dos grandes grupos a través de los cuales abordar la cuestión del tiempo: uno que se centra en las nociones de “posthistoria” y “crisis de historicidad” y otro que apunta a las formas de experimentar el tiempo generadas por las transformaciones económicas, las tecnologías del transporte y la comunicación. Los párrafos siguientes de esta introducción se detendrán extensamente en esas dos perspectivas para conformar y clarificar el cuerpo conceptual de esta tesis.

En el primer conjunto, la autora aborda uno de los tópicos centrales de los estudios sociales en las décadas finales del siglo XX: la noción del fin de la historia.

uno de los libros más leídos desde el momento en que fue publicado y sus tesis han sido ampliamente discutidas (cf. Best Sellers, 1992; Anderson, 1996).

Esta se presenta ya sea como la crisis de los grandes relatos de la Modernidad y sus perspectivas de progreso –como en el caso de François Lyotard (1987)- o como la percepción de que determinadas estructuras sociales se han consolidado de tal manera que se perpetuarán a lo largo de los años –como la posición de Francis Fukuyama (1992) sobre la democracia liberal. En esa misma dirección, en los estudios sobre la posmodernidad elaborados por Fredric Jameson (1991), el autor ha sostenido que es posible identificar en los procesos culturales del capitalismo tardío –puntualmente en fenómenos como el uso del pastiche o la cita- los síntomas de una “crisis de historicidad”, es decir, el quiebre de la “experiencia coherente de la historia” –una visión lineal narrada como una sucesión encadenada de hechos- que había sustentado a la Modernidad. Sus postulados fueron ampliamente citados a lo largo de la década pero interesa referir nuevamente a ellos en tanto plantearon a la historicidad como una noción histórica, plausible de sufrir transformaciones a lo largo del tiempo. En resumen, puede sostenerse que Heise retoma en esta primera perspectiva una visión sobre el tiempo que se focaliza en su relación con el relato de la historia o, de un modo más general, en el análisis de los múltiples modos en que los discursos organizan las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro.

Coincidente con esta perspectiva, es relevante en esta tesis la noción de régimen de historicidad elaborada por François Hartog (2007). La productividad del trabajo del historiador francés radica en que identifica cómo en determinados momentos de la historia pueden establecerse perspectivas preponderantes en los modos de vincular pasado, presente y futuro. Esa relación puede conformar lo que el autor denomina un “régimen”, es decir, un modo dominante de concebir esas relaciones en un contexto específico. En la postura de Hartog, una de las características de las últimas décadas del siglo XX es justamente el establecimiento de un nuevo régimen de historicidad definido por el *presentismo*, entendiendo por tal un momento donde se achica dramáticamente la experiencia del pasado y la posibilidad de proyección hacia el futuro (cf. Delacroix, 2010). En este sentido, Hartog retoma los estudios de Reinhart Koselleck (1993) para sostener que esas formas de organizar el tiempo son históricas y, por lo tanto, pueden sufrir transformaciones y modificarse en diversos momentos de la historia.

Esta tesis se concentra en aquellas formas de articular las relaciones entre pasado, presente y futuro que fueron contestadas reiteradamente por las prácticas artísticas del período. En la Argentina de finales del siglo XX el objeto de disputa central fue el entramado normativo conformado por las leyes de obediencia debida y punto final que habían dispuesto las relaciones con los sucesos de la historia política.⁹ Ellas configuraban una estructura específica con el pasado donde el poder judicial –organismo con jurisdicción sobre los hechos pasados- se veía imposibilitado de actuar sobre los delitos cometidos durante la dictadura militar argentina. Esa forma jurídica, donde el pasado quedaba inaccesible, contrasta con la doctrina opuesta fundada en la imprescriptibilidad: allí, los sucesos pretéritos quedan indefinidamente abierto al accionar del poder judicial y los delitos quedan disponibles perpetuamente para ser juzgados.¹⁰

Es relevante para esta tesis la perspectiva con la que Keith Moxey (2016) ha analizado el trabajo del historiador del arte Erwin Panofsky y su posición con respecto a la distancia histórica en su trabajo *Renaissance and Resuscitations in Western Art* y –eventualmente- en *Perspective as Symbolic Form*. En *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, Moxey sostiene que la posición de Panofsky con respecto a establecer una distancia con el pasado en función de una supuesta objetividad contrasta directamente con los usos políticos que el nazismo realizó del Renacimiento, especialmente de los artistas Durero y Grünewald. En otras palabras, la distancia histórica era la confrontación a un pasado actualizado y apropiado por el gobierno alemán: “El pasado había demostrado ser una herramienta demasiado poderosa en manos del presente y era necesario, una vez más, desterrarlo a su

⁹ Dos leyes sancionadas durante los años ‘80 amparaban la impunidad ante los responsables de los crímenes durante la dictadura militar. Por un lado, la ley de punto final –n° 23492- que disponía la extinción de las acciones penales para los implicados en la desaparición forzada de personas durante la dictadura militar, sancionada el 24 de diciembre de 1986, y la ley de obediencia debida –n° 23.521- que establecía que no eran punibles los delitos cometidos por aquellos con categoría menor a coronel, sancionada el 4 de junio de 1987. Ambas leyes, junto a los indultos establecidos por Menem en octubre de 1989 y diciembre de 1990, son considerados las leyes de impunidad. Las primeras dos leyes fueron declaradas inconstitucionales en el año 2003.

¹⁰ Esta entraría recién en vigencia con la adhesión a la Convención sobre la Imprescriptibilidad de los Crímenes de Guerra y de Lesa Humanidad del decreto 579 del año 2003 y se confirmaría con el rango constitucional de esa convención por la ley 25.778 de ese mismo año.

horizonte histórico apropiado” (Moxey, 2016:232).¹¹ Su posición no sólo es productiva porque aborda un caso específico de disputa en el modo de organizar las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro sino también porque da cuenta cómo, en determinadas circunstancias, incluso formas conservadoras de concebir y estructurar esas relaciones pueden entrever posiciones críticas frente a determinados órdenes. Como se verá en los capítulos de esta tesis, elementos que fueron fundamentales para estructurar la experiencia del tiempo en la Modernidad – como el museo o el tren- fueron utilizados como mecanismos para confrontar aspectos de las transformaciones en la sociedad argentina a finales de siglo.

Retomando las consideraciones de Heise, hay una segunda dimensión en su investigación sobre el problema del tiempo que, como se mencionó, es significativa para esta tesis. Su trabajo no sólo se preocupa por las discusiones postmodernas en torno a la historia sino que se interesa también por otras formas de organizar y experimentar el tiempo. En su caso, no es considerado un fenómeno distinto al de la crisis de historicidad sino un aspecto de éste: los cambios en la instantaneidad y la simultaneidad producto de las transformaciones en las telecomunicaciones y las tecnologías de la información o la velocidad de los movimientos de capital –que la autora retoma de David Harvey (1990)- son parte de un proceso de aceleración y compresión del tiempo que Heise trabaja al mismo tiempo que las perspectivas sobre el fin o la crisis de la historia. Esa segunda dimensión será denominada en esta tesis bajo la noción de *temporalidad* y abarcará aquellas formas de organizar y experimentar el tiempo determinadas por la economía, las transformaciones en las tecnologías, el cambio en los modos de producción definiendo los procesos de

¹¹ “El uso del pasado alemán por parte de los nacionalsocialistas, la combinación de horizontes históricos en aras de una propaganda nacionalista, es un ejemplo extremo del rechazo de una distancia histórica entre el pasado y el presente. Como respuesta necesaria a la manera en que el arte de los artistas del Renacimiento alemán, como Durero y Grünewald, ha sido asimilado a las doctrinas nacionalistas y racistas del nacionalsocialismo, los historiadores de posguerra optaron por enfatizar la distancia que separaba el pasado del presente. La historia del arte tuvo que ser purgada de su relación con el presente a fin de garantizar una visión “inmaculada” del pasado. El éxito de este proyecto de distanciamiento permitió a muchos historiadores de la posguerra imaginar que estaban separados de los horizontes históricos que estudiaban por un abismo insalvable y absoluto, y que, como consecuencia de ello, las “verdades” de la historia estaban disponibles para su representación definitiva” (Moxey, 2016:210-211).

obsolescencia, la vida laboral o el ocio. En este sentido, la definición de temporalidad se condice más propiamente con el modo en que -partiendo en parte del propio trabajo de Hartog- ha sido elaborado por el historiador francés Jérôme Baschet (2012). En un trabajo dedicado al zapatismo este autor define como régimen de temporalidad al tiempo vivido, a la manera en que la vida humana se vive en el tiempo. Ésta se diferencia del régimen de historicidad en tanto este último “se ubica en una escala de tiempo más amplia y designa la manera de articular socialmente pasado, presente y futuro” (Baschet, 2012:224).

En esa misma dirección se ha definido la noción de temporalidad en el trabajo que David Couzens Hoy (2009) ha desarrollado en su libro *The Time of Our Lives. A Critical History of Temporality*. En su perspectiva, justamente, la noción de tiempo y temporalidad deben ser consideradas como dos conceptos distintos. Si el tiempo puede utilizarse para referir a una dimensión objetiva o universal, Couzens Hoy (2009:XIII) define temporalidad como la forma en que el tiempo se manifiesta en la existencia humana. Para el autor, esta noción no se comprende completamente desde un punto de vista subjetivo ni objetivo sino como la confluencia de ambos: así como es posible experimentar la sensación de una aceleración del tiempo, podemos afirmar que esa aceleración es producto de fenómenos que van más allá de la propia subjetividad. Esta característica de la temporalidad –compartida con la noción de afecto- es fundamental para el análisis de las prácticas artísticas abordadas en esta tesis.

El análisis de David Harvey en *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change* ha sido también relevante para identificar los cambios en los modos de concebir el tiempo. Su trabajo es significativo en tanto analiza las formas en que las formaciones culturales y los modos de producción encarnan diversas prácticas y conceptos del tiempo. Justamente, su estudio se centra especialmente en analizar cómo se ha producido un proceso de compresión de tiempo asociado a la aceleración de la producción, intercambio y consumo en la sociedad posmoderna.¹² Prestar atención a esas

¹² Harvey publicó su libro al mismo momento en que caía el muro de Berlín (1989) y se modificaba el orden global. A partir de allí, las dimensiones de la aceleración se han

transformaciones resulta central en tanto, en la hipótesis de Harvey (1990:251), el dominio del tiempo y del espacio configura un elemento substancial del poder social.

Si bien su trabajo incorpora el análisis de literatura, cine y artes visuales, por momentos su estudio parece colocar a las prácticas artísticas en una posición de reflejo frente a las transformaciones económicas. En otras ocasiones, las describe como figuras compensatorias que reaccionan ante la aceleración del tiempo. Esta tesis, en cambio, plantea que las estrategias analizadas fueron factores que buscaron confrontar directamente las formas de temporalidad y no se limitaron a articular ni reflejos ni compensaciones a esos cambios en las formas de organizar y distribuir el tiempo.

Recapitulando, se comprenderá por “historicidad” los modos de concebir las relaciones entre pasado, presente y futuro mientras que se definirá “temporalidad” como la forma en que el tiempo se manifiesta en la existencia humana. Para clarificar esa diferenciación es productivo retomar la concepción de los diversos “niveles de tiempo” planteada por Anthony Giddens (1987). Para este autor, es posible realizar una estructuración del tiempo a través de diversos estratos: en un primer plano se encontraría su experimentación en la vida diaria –organizada entre horas de trabajo, descanso y ocio-, el segundo nivel lo conformaría el devenir de una persona a lo largo de su vida –allí el tiempo se organiza en función de logros en la vida profesional o personal que son recién alcanzados luego de varios años-, finalmente, un último plano estaría estructurado por el tiempo de las instituciones que exceden el marco de la vida de un solo individuo y atraviesan diversas generaciones (cf. Hammer, 2011:34-36). Retomando la estructuración de Giddens, es posible distinguir esquemáticamente la temporalidad como ese modo de organizar y experimentar el tiempo en los dos primeros niveles. La historicidad, en cambio, abarcaría procesos más amplios que estructuran las relaciones entre el pasado y el presente en un marco que excede a los del propio individuo. Este último

expandido continuamente. Las Operaciones de Alta Frecuencia (HFT, según sus siglas en inglés), por ejemplo, han llevado a cuantificar los movimientos del mercado financiero en fracciones de milisegundo.

es un modo de organizar y distribuir el tiempo que es reconocible en instituciones como museos, archivos nacionales o en los relatos históricos.

Ambas perspectivas enunciadas por Heise conforman lo que Peter Osborne (1995: XII) ha definido como el objeto específico de las *políticas del tiempo*, es decir, aquellas políticas que asumen como función conservar o transformar las estructuras temporales de las prácticas sociales. En esta tesis, *políticas del tiempo* y *cronopolítica* serán consideradas como sinónimos, aunque la tradición conceptual de este segundo término sea distinta.¹³ En este trabajo su definición será más amplia e incluirá al conjunto de reglas o leyes que se encargan de regir el comportamiento en los modos de organizar el tiempo. Ellas determinan, por ejemplo, cuáles son los momentos de la vida para realizar determinadas actividades o la extensión, velocidad y ritmos que estas deben adquirir en una circunstancia específica.

En este sentido, la dimensión “política” de la cronopolítica está definida en los términos con los que Jacques Rancière refiere al *partage du sensible*¹⁴, “ese sistema de evidencias sensibles que al mismo tiempo hace visible la existencia de un común y los recortes que allí definen los lugares y las partes respectivas” (2009:9).¹⁵ Es decir, se trata de un modo específico de distribuir espacios y tiempos que determinan cuál es lugar que se ocupa en esa conformación social.¹⁶

Realizada esta distinción, es necesario enumerar brevemente una serie de presupuestos sobre la noción de temporalidad que permitirán precisar el alcance de

¹³ La noción de cronopolítica fue utilizada por Walter Mignolo (2011), quien la retoma a su vez del investigador vasco Daniel Innerarity (2009), para dar cuenta de una distribución temporal establecida en la Modernidad que distingue entre países “avanzados” y “retrasados”. Veáse también Fabian (1983), Piazzini Suárez (2006) y Ansaldi (2000). También se ha utilizado este concepto para dar cuenta dominio del más rápido (Virilio, 1977) o de la capacidad de disponer sobre el tiempo de los otros (cf. Zamora, 2011:1). Otra noción que circunstancialmente se utilizará como sinónimo es “crono-normatividad”.

¹⁴ Traducido como división (Rancière, 2002) o reparto (Rancière, 2009).

¹⁵ Para un análisis de esta noción veáse Deranty (2010) y Davis (2010).

¹⁶ Las determinaciones temporales de ese *partage* son ejemplificadas por Rancière con la figura del artesano en Platón, aquél que no puede dedicarse a las cosas comunes en tanto no “tiene tiempo” de dedicarse a otra cosa, no puede “estar en *otro sitio* porque *el trabajo no espera*” [resaltado en original] (2009:9). En ese sentido, una de las formas de confrontar ese reparto está dada por el cuestionamiento de esa distribución, como lo analiza el mismo Rancière en *La noche de los proletarios* (2010) cuando indaga en las prácticas de los obreros que usaban para escribir literatura o poesía las horas que *debían* dedicar al descanso.

los fenómenos analizados. En primer lugar, cuando se menciona el modo en que el tiempo se manifiesta en la existencia humana se sostiene que la temporalidad es un concepto histórico. Es decir, se trata de una manifestación que se modifica en diversos momentos de la historia y que es compatible con la presencia simultánea de otras formas de organizar y experimentar el tiempo. En segundo lugar, se sostiene que la temporalidad no es el resultado de un único agente sino de la combinación de procesos múltiples y diversos. Por ejemplo, en el caso específico de los años '90, las transformaciones tecnológicas cumplieron un rol fundamental para constituir una experiencia de aceleración del tiempo, marcado por el ritmo de obsolescencia de los dispositivos. En simultáneo, sin embargo, las modificaciones en el mercado laboral establecieron otra forma de temporalidad: tanto la precarización e inestabilidad del trabajo como la desocupación fueron elementos fundamentales para los modos de organizar y experimentar el tiempo de las personas durante la década. Como lo ha señalado Beatriz Sarlo (1996), también esa temporalidad puede diferenciarse espacialmente: los centros comerciales, por ejemplo, modifican las coordenadas de tiempo estableciendo un presente que se realiza en la compra de los bienes ofrecidos.

La perspectiva de Heise aporta así una primera gran distinción conceptual entre temporalidad e historicidad. Esta precisión terminológica no pretende establecer una diferenciación esencial sino una herramienta de organización de las diversas perspectivas en que se abordó el tiempo y que resultan productivas en esta tesis.¹⁷ Cuando se analicen las prácticas desarrolladas por Magdalena Jitrik durante la crisis argentina se verá como ambas dimensiones estuvieron íntimamente relacionadas. Del mismo modo, cuando Patricio Larrambebere propone intervenir un museo nacional, sus procedimientos apuntarán tanto a la forma en que se organiza la historia como a la confrontación de una temporalidad cuyas características habían emergido con las transformaciones económicas que se habían instalado en Argentina a finales de siglo.

¹⁷ Ambas dimensiones están interrelacionadas: por ejemplo, las percepciones sobre el presente –aspecto que comprendería la historicidad– están fuertemente definidas por la temporalidad –aceleración, compresión del tiempo y el espacio– (cf. Currie, 2007).

Heise también ha abordado otro problema que es relevante para los objetos de estudio de esta tesis. Ella sostiene que la transformación en la cultura del tiempo estuvo marcada fuertemente por la contribución de los estudios en las ciencias naturales. Su postura alude a dos dimensiones o niveles que son especialmente significativos como elementos que han modificado la percepción del tiempo. En primer lugar, se encontrarían los estudios de las partículas subatómicas –moviéndose continuamente a gran velocidad- y la “cultura del nanosegundo” (Heise, 1997:44), es decir, la emergencia de la velocidad de respuesta de las computadoras como una manera de redefinir las características de la instantaneidad. En segundo lugar, la contraposición de esa temporalidad con la percepción de que el planeta participa de un tiempo cósmico –medido en millones de años- que excede completamente la escala del hombre o del período de existencia de la especie humana. Es decir, las transformaciones se perciben en una doble dimensión que abarca tanto a la historia de los planetas como a la velocidad de las partículas.

Las proposiciones de Heise no son novedosas en tanto la ciencia ha sido fundamental para complejizar la concepción del tiempo. De hecho, el siglo XX se abre con las elaboraciones en torno al tiempo de la teoría de la relatividad general –elemento central en la discusión entre Einstein y Bergson. Sin embargo, Heise pone de relevancia un aspecto que será capital en esta tesis: la posibilidad de que los objetos –sean estos moléculas, planetas o artefactos de uso cotidiano- puedan operar dentro de los modos de concebir y experimentar el tiempo. Los proyectos artísticos que se analizan en esta tesis colocan en un lugar central lo que Arjun Appadurai (1991) llamó la vida social de las cosas. Analizar cuáles son los lugares en que esos objetos circulan, cuáles son los valores que se les adjudican y cómo están inmersos en determinadas estructuras temporales fue una de las estrategias no sólo para dar cuenta de formas de organizar y distribuir el tiempo sino para confrontar e intervenir sobre ellas.

En ese sentido, las vinculaciones entre tiempo y afecto resultarán particularmente significativas para analizar las estrategias desarrolladas por la Agrupación Boletos Tipo Edmondson y las exploraciones llevadas a cabo por el artista mexicano Vicente Razo. Hay fundamentalmente dos grandes ejes –que serán

desarrollados en el respectivo capítulo- en los cuales los recientes desarrollos de las teorías del afecto resultan productivos para el análisis de estos casos. En primer lugar, la centralidad que le han otorgado estas teorías al estudio de la relación entre seres humanos y objetos (cf. Navaro-Yashin, 2009 y véase también Latour, 2004 y 2005). En segundo lugar, cómo las teorías afectivas han abordado la cuestión de la transmisión, un elemento central que será medular para el estudio de la temporalidad (Brennan, 2004). Ambos elementos combinados permitirán determinar el rol que los proyectos le confieren a la institución museo.

Respecto de las perspectivas sobre arte moderno y contemporáneo, también estas nociones han tenido un desarrollo crítico que es necesario presentar en tanto aportaron herramientas para esta tesis. En ese contexto, la nociones de historización e historicidad han cobrado particular notoriedad gracias a las teorizaciones sobre la neovanguardia y su relación con las vanguardias históricas. En este sentido, es fundamental la *Teoría de la Vanguardia* de Peter Bürger por haber reflexionado sobre la relación entre la teoría estética y los objetos artísticos. La historización de la teoría radica, según este autor, en comprender la relación entre el desarrollo de un objeto y las categorías de una ciencia que lo estudia. Así, se evita el riesgo de una teoría estética que sólo comprenda los fenómenos artísticos en función de la época a la que pertenecen –una ingenuidad que consistiría en olvidar la propia historicidad- o que viese a las teorías del pasado como mera prehistoria del presente (Bürger, 2010). Desde otro punto de vista, Benjamin Buchloh ha referido al concepto de historicidad para señalar cómo las relaciones con la historia en el arte resultan centrales para comprender las prácticas artísticas de la segunda posguerra. Su postura, enunciada en *Formalismo e historicidad* (2004), permite distinguir las prácticas americanas de las europeas como dos formas distintas de relación con el pasado: una implicada con el desarrollo de las propias formas y otra con el devenir de la historia social y política.¹⁸ Tanto el abordaje de Bürger como el de Buchloh son significativos para este trabajo porque evidencian el riesgo de una posición que se presente a sí misma como a-histórica y asumen una perspectiva donde las formas

¹⁸ La noción de formalismo como otra forma de historicidad ha sido desarrollada por Buchloh en diversas ocasiones, sobre todo en entrevistas (cf. Guasch, 2012). Se adhiere en esta tesis a esa perspectiva que desplaza parcialmente lo desarrollado en su texto de 1976.

de imbricación con la historia se convierten en productivas para investigar las prácticas. En este sentido, la forma en que la historia del arte llegó a cuestionar el paradigma formalista durante la posguerra será un horizonte siempre presente en el período elegido.

En la línea de estos desarrollos críticos sobre arte contemporáneo, los abordajes teóricos de Hal Foster son también fundamentales en tanto complejizan las temporalidades de las piezas contemporáneas. Abordando sus análisis como un todo y no desde la particularidad de una sola obra, se destacan tres grandes perspectivas que son significativas para esta tesis.

El primero de los aspectos es la distinción entre al menos dos formas de relación de las prácticas artísticas con la Modernidad, una reaccionaria –que entiende a la Modernidad en términos de estilo- y otra resistente –asociada a una visión crítica de perspectiva postestructuralista.¹⁹ Esos intereses, que plantean complejizar el abordaje de la posmodernidad y distinguir ciertos usos de la historia en las prácticas artísticas, son significativos para la génesis de los planteamientos durante la década del ‘90.²⁰

En esta polémica en particular, su interlocutor es Peter Bürger y específicamente su interpretación sobre las prácticas artísticas de la neovanguardia.

¹⁹ Estos aspectos son elaborados especialmente en *(Post) Modern Polemics* (1984) y en *Recodings, Art, Spectacle, Cultural Politics*, (1985) y mencionados también en la introducción de *The Anti-Aesthetic*, editado en 1983. La primera forma implicaría una visión que no problematiza ni cuestiona a la Modernidad de ninguna forma importante, refiriéndose a ella a través del pastiche –negando una historicidad radical y convirtiéndola en monumento (o ruina)-, y, la segunda, que cuestiona la noción de representación, estilo y autor. También en su texto “Against Pluralism” –publicado en *Recodings...*- plantea Foster cómo el “retorno a la historia” es, en ciertas prácticas, profundamente a-histórico: “the context of history is disregarded, its *continuum* its disavowed, and conflictual forms of art and modes of production are falsely resolved in pastiche. Neither the specificity of the past nor the necessity of the present is hedged. Such a disregard makes the return to history also seem to be a liberation from history. And today many artists do feel that, free of history, they are able to use it as they wish” (Foster, 1985:16; cf. Foster, 1984:144–153 y Foster 2002b).

²⁰ En conversación con Anna María Guasch, Foster definió sus intereses en esa década del ‘80 del siguiente modo: “En resumen, mi propuesta consistió en recubrir el posmodernismo de nuevos discursos críticos, el feminismo, la alteralidad, el discurso tecnológico, etc. Hacerlo todo más claro, fuerte, pero a la vez, complejo, y también erradicar la idea de que la posmodernidad era poshistoria, o de que la historia había llegado a un fin, y recuperar la idea de la genealogía” (Guasch, 2012:149).

A través de las nociones de *parallax* y acción diferida, cuestionando una lectura en términos de fracaso presente en Bürger, Foster (1998) sostiene que las neovanguardias comprendieron por primera vez a las vanguardias históricas, recodificando su legado a partir de una compleja relación entre retorno y reconstrucción.²¹ Estos conceptos son fundamentales para esta investigación en tanto permiten complejizar las formas en que una determinada práctica comprende, recodificando, prácticas anteriores.

El segundo de los aspectos relevantes para este trabajo del pensamiento de Foster es su interés en las prácticas de finales de los años '90. En *El Retorno a lo Real* (2001) el autor se preguntó sobre las relaciones con el pasado en el arte desde la segunda mitad del siglo XX. Uno de los aspectos fundamentales de su hipótesis – que será central para el estudio de los casos elegidos- plantea que un eje vertical – entendido en términos de dimensión histórica del arte y signado por un criterio de calidad– y un eje horizontal –comprendido en términos de su dimensión social y articulado por un criterio de interés- se mantenían en coordinación crítica en las neovanguardias. En otras palabras, en las prácticas artísticas de la segunda posguerra el interés sobre los procesos presentes y sobre los históricos conformaba un problema simultáneo y en constante interrelación.

Sin embargo, el autor sostiene que en la última década del siglo XX esa situación parece haberse modificado. Los artistas que se caracterizan por deambular a través de diversos contextos analizando problemas específicos en cada uno de ellos corren el riesgo de olvidar, según su postura, el aspecto histórico de los problemas. Ese carácter “mnemotécnico” parecería abandonarse en esas prácticas que Foster ha englobado bajo el concepto del “artista etnógrafo”.²² Será constante a lo largo de este trabajo el análisis de los diversos modos en que fueron articulados ambos ejes en las prácticas de arte argentino.

²¹ La noción de *parallax* fue trabajada por primera vez en mayo del año 1992 para luego publicarse en la revista *October* al año siguiente. Se entiende como un desplazamiento aparente de un objeto causado por un movimiento real del observador. La noción de acción diferida tiene su origen en Freud y se trata de un acontecimiento registrado como traumático por uno posterior que lo recodifica retroactivamente (Foster, 1998; Foster, 2001).

²² Foster en Guasch (2012:150) y Foster (2001:175 y ss). El carácter mnemotécnico de la práctica artística fue desarrollado en Foster (2002b).

El tercero de los aspectos a destacar tiene que ver con el modo en que Foster aborda aquellos artistas que se han interesado por el trabajo sobre archivos. Este interés se enmarca como un paso más en sus propios desarrollos teóricos desde los años '80. Una de las innovaciones conceptuales en su trabajo fue abordar el archivo desde una perspectiva foucaultiana que lo entiende en términos discursivos (Foster, 2002; 2004). Tal como establece en la *Arqueología del Saber*, para Foucault el archivo no es el repositorio físico donde se guarda todo lo dicho, sino aquello que establece los límites de un discurso en un determinado momento. Así, se analizan las condiciones de emergencia de los discursos, sus modos de ser, pero también el corte de lo que no puede decirse, donde se alcanza el umbral de las propias prácticas discursivas.²³

Esa noción de archivo será fundamental para comprender el tipo de producciones que se realizaron en el período 1994-2003 cuando la operatoria sobre el archivo implicó modificar los límites de los discursos relativos a la práctica artística. Sin embargo, al momento de abordar las obras de Patricio Larrambebere y Magdalena Jitrik, la definición de archivo deberá asumir también su dimensión de espacio físico con tecnologías específicas de conservación y acopio de documentos. Intervenir sobre esos mecanismos, sobre las específicas condiciones tecnológicas, los soportes materiales y los dispositivos será también una forma de actuar sobre el archivo en tanto defensorio de una práctica discursiva.²⁴

Una tesis cuyo eje está puesto en las relaciones con el pasado y las formas de temporalidad no podía desconocer la relevancia de los escritos de Walter Benjamin. Esa importancia no resulta sorprendente si se tiene en cuenta la fuerte presencia benjaminiana que, ya desde hace un par de décadas, se extendió –a

²³ Para Foucault, el archivo se define no como el espacio de conservación de documentos o el rastro de aquello de todo lo que ha sido dicho sino aquel que define sus condiciones de posibilidad y cuerpo –el sistema de enunciabilidad del enunciado-acontecimiento-, como el modo de actuación de ese enunciado-cosa –el sistema de funcionalidad- Véase Foucault (2013).

²⁴ Para un abordaje general de la noción de archivo y una bibliografía general véase Guasch (2011) y Merewether (2006). Específicamente para la investigación sobre las tecnologías de archivo y su historización será fundamental Spieker (2008). Con respecto a sus diversos usos en arte contemporáneo son significativos Osthoff (2009) y, por su noción de repositorio, Taylor (2003).

veces sin rigor teórico- por los escritos de la academia local (cf. Sarlo, 2007). En ocasión de esta tesis, su significancia puede esquematizarse sobre dos grandes canales: por un lado, el de la lectura de sus propios textos y, por otro, en la recepción productiva que estos han tenido en otros autores. Es decir, el Benjamin que está presente en este trabajo es una constelación construida sobre lecturas varias, que se superponen y complementan al tiempo que emergen, de forma directa o indirecta, a lo largo del análisis.

Aquel eje constituido por la lectura de sus propios textos se conforma por un tejido donde aparecen dos trabajos fundamentales: *Historia y Coleccionismo*. *Eduard Fuchs* y *Sobre el concepto de historia*. Allí Benjamin desarrolló el centro de su proyecto contra la esquematización burguesa de la historia como un *continuum*, en función de desarmar la ilusión de una secuencia causal que se desplegaba a lo largo del tiempo. Romper con el historicismo era el eje central de un proyecto político que implicaba reconfigurar la forma en que se concebía el presente. Como lo ha expresado Susan Buck-Morss (2014), la disputa estaba entre la concepción de un presente-dado, donde el pasado aparecía como la fuente de los orígenes que explicaba ese presente, o como la posibilidad de reconfigurar una relación con el pasado donde el presente se revele como un instante revolucionario.

Las lecturas de Susan Buck-Morss y de George Didi-Huberman sobre Benjamin también fueron significativas para esta tesis. Ambos autores no sólo indagaron sobre su trabajo sino que asumieron como propio el proyecto benjaminiano, trasladando la mirada en detalle que aquél había tenido sobre los fenómenos de la ciudad moderna al análisis de los conceptos fundamentales que conforman su pensamiento. Así, por ejemplo, la lectura de Buck-Morss sobre el *Libro de los Pasajes* productiviza figuras como el hombre-sándwich o las consideraciones sobre el tiempo-ocioso en la ciudad, ambas fundamentales para la perspectiva asumida en los análisis sobre Patricio Larrambebere y Magdalena Jitrik en esta tesis. Junto a Didi-Huberman, Susan Buck-Morss destacó la centralidad de la noción de imágenes-dialécticas que ha sido una de las elaboraciones conceptuales más productivas para pensar tanto las relaciones entre materialidad y

forma estética como para asumir los modos en que se articulan críticamente las relaciones entre el pasado y el presente.

Dentro de este marco conceptual, la noción de anacronismo resulta también pertinente para esta investigación. Desarrollada por Georges Didi-Huberman (2008) -quién formó su genealogía teórica a partir de los trabajos de Walter Benjamin, Aby Warburg y Carl Einstein- este concepto no sólo sirve para comprender la convivencia de tiempos heterogéneos en una imagen -en su condición de portadora de memoria- sino también para marcar cómo desde ellas es posible confrontar diversos tipos de temporalidad. Es decir, la cuestión del modo en que se entiende el tiempo es fundamental para comprender las modificaciones que tuvieron lugar en los años '90. El anacronismo es productivo para esta tesis porque cuestiona una construcción lineal de esa temporalidad -desbordando el tiempo pacificado de la narración ordenada- y porque advierte también sobre los riesgos para el investigador de asumir su propia posición como a-histórica.

Una noción que reiteradamente será considerada en la estructura teórica de esta tesis es el concepto de *práctica artística*. Su significado debe entenderse de forma amplia y no debe circunscribirse ni a una técnica ni a una actividad opuesta a la teoría (Kosic, 1967). Por el contrario, nuestro concepto de *práctica* se asocia a la noción de *praxis* desarrollada por Juan Acha (1979) que incluye tanto la producción de teorías como de objetos y que se constituye por mecanismos tanto sensitivos como mentales.

A su vez, también productivo en esta tesis es el concepto de *inscripción*, directamente ligado a la práctica escritural. Para Roger Chartier (2006), “inscribir” se asocia a realizar una huella duradera, permanente, como forma en que la escritura conjura “una obsesión por la pérdida” para conservar la memoria de los tiempos y de los hombres. Inscribir es para Chartier la contracara de lo que en la primera Modernidad de los siglos XVI y XVIII fue la necesidad de borrar: escrituras efímeras y olvidos que lograban conjurar el desorden que generaba la proliferación incontrolable de lo textual. En su acepción etimológica, el concepto tiene un componente mucho más ambiguo que permite incorporar incluso su propio contrario: inscripción refiere también a la *escritura sobre*, un acto que impide la

lectura de aquello que ha sido escrito con anterioridad.²⁵ Así, la noción de inscripción da cuenta al mismo tiempo de un doble proceso de conservación y olvido que se lleva a cabo, a su vez, a partir de una acción sobre un soporte o sobre un texto que se reescribe. Así, con *procesos de inscripción* se da cuenta de un interés particular sobre sucesos de la historia política y artística del pasado argentino. Un interés que las prácticas artísticas resolvieron explícitamente a partir de la intervención sobre documentos, en el trabajo con fuentes escritas o en la reconstrucción de acciones del pasado. Un mecanismo que no se constituye en un proceso inerte sino en una intervención que modifica también aquello que evoca.

Dentro de los conceptos que han sido elaborados desde la sociología de la cultura resulta imposible obviar la referencia a la noción de campo cultural y su versión más particular de campo artístico al modo en que ha sido elaborada por Pierre Bourdieu (1992; 2002). Estas definiciones teóricas posibilitan pensar las relaciones entre los diversos agentes que conforman toda actividad cultural. En ese sentido, es particularmente relevante para este estudio la perspectiva que entiende a estos procesos como condicionados y condicionantes de fenómenos que exceden el carácter relativamente autónomo, como lo llamaría Bourdieu, del campo cultural. El horizonte del acercamiento a su pensamiento está, sin embargo, atravesado por las diversas consideraciones que se le han realizado al uso de la noción de campo cultural en el ámbito latinoamericano (Altamirano y Sarlo, 1993).

En el espectro de investigadores argentinos que han provisto herramientas para el abordaje de los fenómenos artísticos, resulta insoslayable la referencia al trabajo llevado a cabo por Andrea Giunta. Además de su mencionado estudio sobre las transformaciones en el campo artístico alrededor de la crisis del 2001 (Giunta, 2009), su trabajo *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* (2014) aporta al conocimiento de un conjunto de problemáticas identificables en las producciones del arte contemporáneo. Desde biopolítica y archivo hasta género y memoria, sus abordajes serán productivos para el análisis de los casos elegidos (Giunta, 2011). En este sentido, resulta especialmente relevante su concepto de vanguardias

²⁵ Ese sentido ambiguo está presente en la acepción latina del verbo *inscribere* que significa tanto “volver a escribir sobre lo antiguamente inscripto, y de modo que sólo pueda leerse lo nuevo” como “grabar discursos en su memoria” (Macchi, 1941).

simultáneas en tanto aporta un instrumento útil para enfrentar las geopolíticas de sentido construidas desde la historia del arte moderno (Giunta, 2013). Lejos de circunscribirse a una mera estrategia confrontativa, esta noción provee una herramienta para el desarrollo de estudios comparativos entre realizaciones artísticas de diverso origen. Sus perspectivas serán significativas en el primer capítulo de esta tesis donde se analizan la simultaneidad y permeabilidad entre los modelos curatoriales que narraron al arte argentino y latinoamericano a comienzos de la década del '90.

Finalmente, otra diferenciación terminológica significativa es la diferencia entre las nociones de “arte contemporáneo” y “arte reciente”. Se recurrirá a la noción amplia de “arte contemporáneo” para referir a un conjunto heterogéneo de prácticas artísticas cuya característica principal estuvo dada por el cuestionamiento de los paradigmas que caracterizaron al arte moderno –autonomía del campo, noción de estilo, artista-genio, obra orgánica- y cuya emergencia se presenta como un nuevo momento en las transformaciones de los lenguajes hacia finales de los años '50 y comienzos de los años '60. Lo contemporáneo no puede considerarse un conjunto clausurado en tanto refiere a un proceso de experimentación todavía en curso.²⁶ La noción complementaria de “arte reciente”, utilizada en este trabajo, se circunscribe específicamente a un subconjunto en el universo del arte contemporáneo constituido puntualmente por las prácticas artísticas desarrolladas en el período elegido (1994-2003), priorizando así un criterio estrictamente temporal que aporta claridad terminológica. El adjetivo “reciente” permite dejar explícita la relación entre el momento de enunciación del trabajo de investigación y su objeto de estudio en tanto sería contradictorio en una tesis que analiza historizaciones, ocultar su propia historicidad.²⁷

²⁶ Para una investigación sobre el concepto de arte contemporáneo véase Giunta (2014).

²⁷ La noción de “reciente” es indisociable de un contexto disciplinar que ha presenciado la emergencia con renovado vigor de los estudios sobre la historia reciente. En este sentido, mencionar a estas prácticas artísticas bajo este concepto implica no sólo dar cuenta de una cercanía temporal sino también del lugar central que el pasado dictatorial tuvo para estas prácticas. Es decir, “reciente” es un concepto que refiere a la relación de esas prácticas con los hechos ocurridos durante la dictadura militar argentina como la propia posición de esta tesis desde la proximidad temporal con esas prácticas. Dentro de la abundante bibliografía

Como ya se ha mencionado, 1994 fue el año de la reforma de la Constitución Argentina y de las crisis en México. En la primera se dio jerarquía constitucional a derechos de tercera y cuarta generación, se establecieron mecanismos de control al presidencialismo y se transformó la reglamentación sobre los períodos presidenciales y la reelección.²⁸ La segunda, en cambio, mostraba los límites de las políticas neoliberales que habían sido consideradas la receta para la recuperación económica de los países latinoamericanos desde el Consenso de Washington. Era el primer resquebrajamiento de lo que Eric Hobsbawm (1999) denominó “terapias de choque” que implicaron transformaciones radicales en las sociedades latinoamericanas.²⁹

Ese mismo año, la ciudad de Buenos Aires sufrió el atentado a la Mutual Israelita (AMIA), el segundo que se realizaba contra la colectividad en Buenos Aires luego de la destrucción de la Embajada de Israel en 1992. A partir de allí, familiares y amigos de las víctimas comenzaron a reunirse para exigir justicia, dando nacimiento a la Asociación Memoria Activa. Esos movimientos sociales que exigían memoria y justicia (entre los cuales debería incluirse la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, creada al año siguiente pero gestada en 1994) fueron los elementos más confrontativos a las políticas oficiales asumidas desde el gobierno de Carlos Menem. Esa posición estaba definida por los indultos establecidos por el presidente de la Nación en octubre de 1989 y diciembre de 1990 y que favorecieron a los condenados por delitos de lesa humanidad. Ambas reglamentaciones junto a la ley de punto final

sobre la historia reciente, véase particularmente la compilación realizada por Marina Franco y Florencia Levin (2007).

²⁸ La reforma constitucional fue aprobada luego de un pacto entre el ex presidente Ricardo Alfonsín y el presidente en ejercicio Carlos S. Menem, conocido bajo el nombre de Pacto de Olivos celebrado el 13 de noviembre de 1993, ahí se acordaba: “la reducción del mandato presidencial a cuatro años y la inclusión de la cláusula de reelección por un solo período, la designación de un jefe de Gabinete o ministro coordinador, el levantamiento de la convocatoria al plebiscito propuesta por el gobierno como una forma de presión al radicalismo, la creación de un Consejo de la Magistratura, la presentación de un proyecto de reforma común” (Quiroga, 2005:132-133).

²⁹ Hobsbawm (1999) aplica este concepto -definido en tanto la implementación en un corto período de tiempo de las políticas neoliberales a un país determinado- específicamente a la realidad rusa post-Unión Soviética. Sin embargo, las características planteadas se condicen con los procedimientos que tuvieron lugar en la mayoría de los países latinoamericanos.

(23.492) y de obediencia debida (23.521) sancionadas en 1986 y 1987 respectivamente, completaban el marco normativo de las denominadas “leyes de impunidad”.

En cuanto al momento de cierre de esta tesis, hay dos síntomas que permiten colocar al año 2003 como la fecha conclusiva para este análisis. En primer lugar, el traspaso de gobierno del presidente Eduardo Duhalde –quien había asumido luego de los avatares de la crisis- al ex gobernador de Santa Cruz, Néstor Kirchner. El cambio vino acompañado con una profundización del proceso de recuperación económica y mostró que las circunstancias de crisis social que habían caracterizado a los años 2001 y 2002 estaban terminando. En segundo lugar, la adhesión de la Argentina a la Convención sobre la Imprescriptibilidad de los Crímenes de Guerra y de Lesa Humanidad implicó dar por finalizado el orden normativo establecido por las leyes de obediencia debida, punto final y los indultos presidenciales. De este modo, esta tesis se enmarca entre dos crisis –las de 1994 y el final de la crisis de 2001- y entre dos reformas centrales del marco normativo –la Constitución y las leyes de impunidad-: ellas marcan el tiempo donde el tiempo se transformó en un problema central.

Capítulo 1

Exposición y política: modelos curatoriales para la historización del arte argentino reciente.

El presente capítulo tiene como objeto de estudio un conjunto de exposiciones que entre los años 1994 y 1995 presentaron historizaciones del arte argentino reciente. Puntualmente, se analiza el conjunto de debates, polémicas y modelos curatoriales que las exhibiciones generaron en torno a los modos de articular el pasado artístico y las consecuencias de la dictadura militar que se instauró en la Argentina entre 1976 y 1983. Para desarrollar este análisis se reconstruye la correspondencia entre los intereses y objetivos detrás de la realización de las muestras y las diversas estrategias y discursos que generaron para concebir la relación entre el arte y la historia política.

El capítulo se estructura en tres secciones. En la primera, el estudio inicia con las repercusiones sobre el modelo de historización de la muestra “90-60-90” (1994) realizada en la Fundación Banco Patricios y continúa con un análisis comparativo entre los proyectos “Uno sobre el otro” (1994) en la Galería MUN y la exposición “Arte al Sur. 1er Encuentro de Arte Contemporáneo” (1995) en el Centro Cultural Recoleta. En la segunda sección, el estudio se enfoca en la exposición que, por sus dimensiones y los recursos movilizados, representó el proyecto de historización más ambicioso de la década: la muestra “Art from Argentina 1920-1994” (1994-1995) organizada desde el Museum of Modern Art Oxford en Inglaterra. Finalmente, la última sección está dedicada al modelo expositivo de historización que el curador argentino Carlos Basualdo elaboró entre los años 1994 y 1995. Allí, se analizan sus textos para las exhibiciones “Crimen & Ornamento” (1994), “Crimen es Ornamento” (1994), “Mesótica. The América non-representativa” (1995) y “Art from Brazil in New York” (1995) en función de dar cuenta cómo conformaron una estrategia comparativa entre el arte argentino y el internacional.

A partir de este conjunto de exposiciones se responderán las siguientes preguntas: ¿De qué modo los relatos expositivos de la historia del arte argentino

abordaron el pasado dictatorial de la Nación? ¿Cómo se negoció en las muestras la relación entre los fenómenos artísticos y los políticos? ¿Qué tipo de modelos curatoriales elaboraron para abordar esa vinculación? ¿En qué medida los intereses y objetivos de los agentes que llevaron a cabo esas exposiciones influyeron en los procesos de historización?

La hipótesis que guía este capítulo sostiene, en primer lugar, que las historizaciones del arte reciente en los años 1994 y 1995 dejaron de ser formas de narrar el pasado artístico para convertirse en herramientas para intervenir sobre las consecuencias del pasado dictatorial. Ese objetivo fue central para definir las características, los modos de articular las relaciones entre el presente artístico y el pasado y las justificaciones en torno a esos procesos de historización. En segundo lugar, se afirma que ese cambio forjó un momento de experimentación en modelos curatoriales que convirtió a las exposiciones en lugares productivos para reconstruir lazos sociales, afrontar el quiebre histórico, intervenir sobre la memoria de la Guerra de Malvinas e, incluso, establecer estrategias comparativas entre las producciones locales e internacionales. Se generó así una escena de debate y experimentación en el campo artístico que se expandió a través de las curadurías, los textos críticos y las intervenciones artísticas.

En perspectiva de esta hipótesis, el objetivo principal de este capítulo es dar cuenta de un conjunto de polémicas en torno a las historizaciones expositivas del pasado reciente que hasta el momento no han sido abordadas en forma conjunta. En este sentido, si bien el capítulo se centra en el análisis de las muestras artísticas, se indagan particularmente las repuestas que los postulados curatoriales tuvieron en la crítica periodística, en declaraciones públicas o en obras de arte, considerando la multiplicidad de lenguajes desde donde se intervino en esas discusiones.

En el marco de este objetivo, este capítulo confronta la perspectiva que ha primado al momento de analizar los discursos que, en los años '90, establecieron relaciones entre el arte reciente y el pasado artístico argentino. Puntualmente, esa postura -elaborada en trabajos como los desarrollados por Valeria González (2009) o Roberto Amigo (2008)- se ha concentrado en indagar la validez o invalidez histórica de esas relaciones al tiempo que las describían como elementos

subsidiarios de un discurso más amplio: aquel elaborado por el curador de la galería del Centro Cultural Ricardo Rojas, Jorge Gumier Maier. La perspectiva de este capítulo, en cambio, propone analizar estas historizaciones a través de sus relaciones con el pasado político. Esa variable permite identificar las muestras como instrumentos dentro de agendas específicas que excedieron los intereses meramente historiográficos o la posición de un actor en particular dentro del campo artístico.

Finalmente, este capítulo confronta otra de las características que recurrentemente se le ha asignado al conjunto de artistas que participaron del Rojas durante los años '90: su insularidad y aislamiento con respecto a la escena internacional del arte. Esa descripción fue sostenida durante la década del '90 (cf. Gumier Maier, 1994a; 1997) y se convirtió en un tópico reiterado en los estudios retrospectivos sobre el arte del período (cf. Katzenstein, 2003; 2011). Se verá que la escena del arte argentino estuvo atravesada por debates que no sólo excedían las fronteras del país sino que se expandían hacia otros campos de la vida social.

El período comprendido entre 1994 y 1995 fue uno de los momentos más prolíficos en historizaciones del arte argentino reciente. En apenas pocos meses, la Fundación Banco Patricios, el novel Centro Cultural Borges, el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, las Salas Nacionales de Cultura, el Centro Cultural Recoleta, la Galería Klemm y el Instituto de Cooperación Iberoamericana organizaron muestras que buscaron establecer lazos entre el arte reciente y el pasado artístico. Ellas incluyeron exposiciones panorámicas de arte argentino pero también retrospectivas con obra histórica de artistas vivos donde se abordó la relación con el arte reciente.³⁰ Tal proliferación no puede explicarse a través de un

³⁰ Además de las exposiciones analizadas en este capítulo, otras exposiciones fueron: “100 obras maestras, 100 pintores argentinos. 1810-1994” (1994) en el Museo Nacional de Bellas Artes, “A 50 años de la Asociación "Arte Concreto - Invención" (1995) en el Instituto de Cooperación Iberoamericana, “Analogías. De Magritte a Jeff Koons” (1994) en la Galería Klemm, “Modernismo-Tardomodernismo en el Arte Argentino (1945-1980)” (1994) en la Fundación Telefónica de España y “70-80-90. Setenta artistas de las décadas del ochenta y noventa” (1995) en el Museo Nacional de Bellas Artes. Retrospectivas de Ricardo Carpani (1994), Clorindo Testa (1994), Liliana Maresca (1994), Luis Felipe Noé (1995), Jorge de la Vega (1995) y del taller de Kenneth Kemble (1995), entre otros. A su vez, pueden sumarse exposiciones como “Violaciones Domésticas” (1994) y “Juego de

único componente sino que se corresponde con la conjunción de una serie múltiple de factores.

En primer lugar, en esas fechas se cumplieron aniversarios significativos, como los cincuenta años de la revista *Arturo* en 1994 o de la Asociación Arte-Concreto Invención en 1995 que generaron no sólo una revisión del pasado sino también que los artistas vivos polemizaran directamente sobre la memoria de su propia obra.³¹ Durante gran parte del año 1994 y 1995, la discusión en torno a la autoría del manifiesto MADI que enfrentó a los artistas Carmelo Arden Quin y Gyula Kosice tuvo un lugar estelar en las revistas culturales: ellas siguieron cada capítulo de ese duelo que lindó la agresión directa.³²

Un segundo factor lo constituyó el interés de instituciones como la Fundación Banco Patricios, el Instituto de Cooperación Iberoamericana o el Museo Nacional de Bellas Artes en llevar a cabo un proceso de revisión del pasado argentino. En la década del '80, ese rol lo habían cumplido fundamentalmente dos instituciones: el Museo Sívori bajo la dirección de Hugo Monzón y la Fundación San Telmo dirigida por el coleccionista Jorge Helft.³³ En los años '90, este proceso se completó con el regreso a la Argentina de artistas que habían partido al exilio durante la dictadura militar y la emergencia de curadores, galeristas, coleccionistas

Damas” (1995-1996) que también buscaron repensar las relaciones con la historia del arte desde una perspectiva de género.

³¹ La revista *Arturo* fue en ese momento publicada en forma facsimilar por la Universidad de Aberdeen, en Escocia, y los 50 años de la Asociación fueron conmemorados con una exposición en el Instituto de Cooperación Iberoamericana conformada por piezas de la colección Blaquier.

³² En torno a esa polémica pueden consultarse: Ameijeiras (1995a, 1995b, 1995c, 1995d y 1995e); Bajarlía (1995a y 1995b; 1998); Harris (1995); Kosice (1995); Laañ (1995); Roitman (1995) y Tortosa (1995). Documentación inédita puede encontrarse también en el archivo del Museum of Modern Art Oxford.

³³ Debe tenerse en cuenta también en esa década las investigaciones que se realizaron en la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario (UNR). Ellos no sólo llevaron a cabo trabajos sobre el Centro de Arte y Comunicación (CAYC) sino especialmente sobre *Tucumán Arde*, en ocasión del cual realizaron una exposición en el Museo Municipal de Bellas Artes “Juan B. Castagnino” entre el 28 de septiembre y el 7 de octubre de 1984. Queda por estudiar sistemáticamente en futuras investigaciones el lugar de esta última institución en el desarrollo de una perspectiva disciplinar de recuperación de la historia del arte argentino.

y directores de instituciones culturales interesados en pensar esas relaciones.³⁴ En este último grupo, se encuentra la actividad llevada a cabo por Laura Buccellato al frente del Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y por Jorge Glusberg, como director del Museo Nacional de Bellas Artes (MNBA).³⁵

Un tercer factor que explica la proliferación de estas muestras se identifica en la coincidencia simultánea de un discurso fuertemente antihistórico –como el desarrollado por el propio Gumier Maier- y una nueva generación de egresados de la carrera de Licenciatura en Artes nucleados en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires y el Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA). Hacia 1994 el discurso del curador de la galería del Rojas estaba absolutamente consolidado y los artistas que participaban allí tenían una visibilidad constante en las publicaciones culturales.³⁶ Paradójicamente, la cualidad provocativa de los escritos de Gumier Maier funcionó también como un disparador para que muchos actores –artistas e historiadores- interviniesen públicamente en el debate en torno a los vínculos entre la escena presente y las producciones del pasado.³⁷

³⁴ A finales de los años '80 y comienzos de los '90 regresan al país dos figuras significativas en la escena del arte argentino: León Ferrari y Oscar Bony. A finales de los años '90 se sumará también Horacio Zabala.

³⁵ Buccellato dirigió el ICI desde 1988 hasta 2002 y Jorge Glusberg director del MNBA entre 1994 y 2003. El rol en la recuperación histórica del arte argentino que tuvo el ICI fue señalada en su momento por Carlos Basualdo (1994c).

³⁶ En junio de 1994 Miguel Briante refería a que las obras de estos artistas “están dejando de ser una novedad curiosa, se está[n] redondeando como la marca de un momento de la plástica argentina”, “Unidos por arriba” *Página/12*, 21 de junio de 1994:29. Sobre las características de la presentación de ese discurso y el momento en que puede ubicarse su consolidación se remite a González (2009) y Amigo (2008).

³⁷ Esa crítica a la historia del arte ha sido descripta por Gumier Maier retrospectivamente del siguiente modo: “El centro de mi cuestionamiento era a la facultad prescriptiva de la historia del arte sobre la producción contemporánea. comenzaba resaltando lo dificultoso y arbitrario de toda definición de arte u objeto artístico (culturas que carecen del vocablo, la separación entre arte y decoración y diseño, las producciones estéticas de los que no encuadran en la categoría de sujeto cartesiano, es decir, infantes, locos, marginales, etc.). Por ende quien quisiera ser artista debería intentar incluirse en el decálogo de lo normado como arte (...). Después cuestionaba el modelo de grandes próceres y casas reinantes. (los referentes y las vanguardias o movimientos artísticos) que no hacen otra cosa que invisibilizar a lo "periférico" (...) Pero todo concluía en el ánimo hipercontextualizador de la historia del arte, esa exigencia de que la obra nos de cuenta de la época, de la historia. es decir el arte como "documento" y no como experiencia inevitable.” (Gumier Maier,

Finalmente, vinculado a esas discusiones, un cuarto factor estuvo dado por la relevancia de las publicaciones culturales como *La Maga*, *Artinfo* o *Página/12*. En estos espacios se reseñaban exposiciones del extranjero que buscaban historizar el arte de sus países y se combinaban artículos sobre las producciones más recientes con textos de historia del arte. Ellas funcionaron como los canales de intercambio en un momento donde Internet se encontraba en un período de desarrollo y sus periodistas funcionaron como verdaderos intermediarios entre los actores locales e internacionales conformando un escenario de vinculación central para distinguir las características que tomaron los procesos de historización.

1.1 El primer conflicto

Dentro de las exposiciones que buscaron establecer vínculos entre las producciones recientes y el arte del pasado, cumple un rol central la muestra “90/60/90” (1994) curada por Elena Oliveras en la Fundación Banco Patricios que, inaugurada a comienzos del año 1994, es la exposición que abre temporalmente el período de análisis. Si bien no buscó intervenir sobre las consecuencias de la dictadura, “90/60/90” generó un conjunto de respuestas en declaraciones públicas, textos críticos y obras artísticas que directamente apuntaron a la necesidad de hacer del relato del pasado artístico una forma de enfrentar el pasado político. De este modo, la muestra funcionó como disparador de los procesos que se darían en los siguientes dos años.

La exposición exhibía a lo largo de los tres pisos que contaba la Fundación obras realizadas por 32 artistas en los años ‘90 y en la década del ‘60. Esa “comparación en acto”, como la llamaría el director Mariano Bilik (Zunino, 1994:3), no planteaba la presentación de un panorama completo para ambos períodos sino que señalaba algunos puntos en común entre esos dos momentos del arte argentino. El recorrido comenzaba en el hall de entrada con la presentación de obras que se asociaban al arte pop y donde se exhibía a la artista argentina Rosana Fuertes junto con piezas históricas de Delia Cancela, Pablo Mesejean y Marta

Minujín. Continuaba en el primer piso con un repertorio de obras entre las que se encontraban realizaciones de Roberto Jacoby, Pablo Siquier, Rogelio Polesello, Luis Benedit o Ernesto Ballesteros. Allí, la coincidencia estaba dada por una común identificación con el arte conceptual y con formas varias de la abstracción geométrica. En el último piso, el recorrido finalizaba con una sala que la curadora agrupaba bajo la noción de “planteos críticos” (Rabossi, 2009:180) donde se incluía la obra de artistas como León Ferrari, Antonio Berni o Sebastián Gordín.³⁸

La exposición generó una gran cantidad de publicaciones en la prensa gráfica que fueron el lugar donde la curadora explicó la justificación conceptual de la muestra. Según Oliveras, su proyecto no buscaba dar cuenta de todo lo producido en el período –característica que, en su opinión, era propia de una muestra historiográfica (Oliveras, 1994:3-4)- ni pretendía reproducir una disposición cronológica donde las obras se exhibieran conforme a cuándo habían sido realizadas (López Anaya, 1994:9). Por el contrario, pretendía establecer una lectura de la década del ‘60 desde una visión situada en los años ‘90. En esta dirección, la hipótesis que atravesaba todos sus planteos era discutible pero clara: si era posible una vinculación entre las prácticas más recientes y el pasado artístico, ésta debía establecerse con aquellas realizaciones de los años ‘60 antes que con lo producido en cualquier otro momento de la historia. Su fundamento era la presencia compartida de una visión festiva y experimental en ambos períodos de la historia que establecía un tejido común que enlazaba la aparente diversidad entre los artistas.

La reacción crítica a la exposición fue inmediata y convirtió a la muestra en uno de los eventos más comentados del período, generando encendidos debates que explicitaron posiciones enfrentadas en el campo artístico. Se planteó, por ejemplo, que faltaban artistas o que el modo en que se representaba una y otra década era limitado y tendencioso (Wells y Paksa en Ameijeiras y Pacheco, 1994). Como lo ha señalado Cecilia Rabossi (2009:181), otros dieron a entender que Oliveras colocaba a los artistas de los años ‘90 en una posición de inferioridad con respecto a las

³⁸ Para una descripción de la exposición puede consultarse Basualdo (1994a) y especialmente Rabossi (2009).

producciones de los años '60, una postura que, sin embargo, no era explicitada por la curadora ni en el texto del catálogo ni en sus declaraciones. Sin duda, la presencia de artistas con poéticas tan distintas, organizados a través de un discurso que planteaba características comunes, auguraba un conflicto inevitable, tal como había ocurrido en ocasiones anteriores.³⁹ En esos momentos, emergió un antagonismo donde los llamados “artistas light” eran contrapuestos a los artistas “comprometidos”, quienes eran definidos ya sea como aquellos que se habían dedicado a la pintura “expresiva” en los años '80 o como los que habían participado de las prácticas más contestatarias de los años '60.⁴⁰

Todas estas diferencias comprendieron también la discusión en torno a cómo articular el proceso dictatorial y el relato de los vínculos históricos del arte reciente, una confrontación que se hizo explícita en el comentario que el artista Felipe Pino realizó con respecto a la posición del crítico e historiador del arte Jorge López Anaya. Publicada en el diario *Página/12*, Pino describía su vehemente reacción ante una mesa organizada como parte de las actividades de la exposición “90/60/90”:

Mi humor se fue al carajo cuando descubrí que no se limitaba [el crítico López Anaya] a hablar sobre lo que estaba exhibido, sino que dejaba entrever, en forma sutil, que durante las décadas de los 70 y 80 no había pasado nada (...) Cuando tuve la oportunidad de intervenir, le recordé al señor López Anaya que en los 70, y más precisamente desde el 76 al 80, en la galería Artemúltiple se realizaron exposiciones de Víctor Grippo, Alberto Heredia, Marotta, Juan Carlos Distéfano (quien mostró algunas esculturas sobre la tortura), Norberto Gómez, en lo de Castagnino, Garabito, en la galería Ruth Benzacar durante los 80 y muchos otros que se hicieron durante la etapa más represiva y sangrienta de nuestra historia reciente. (Pino 1994:24)

³⁹ Ése fue el caso de la reunión que en el Centro Cultural Rojas llevó por título “¿Al margen de toda duda?” y fue organizado entre mayo y julio de 1993 por los artistas Duilio Pierri, Felipe Pino y Marcia Schwartz.

⁴⁰ La noción de *arte light* fue uno de los conceptos más repetidos para caracterizar la escena del denominado “arte de los '90”. Primeramente fue utilizado por el crítico e historiador Jorge López Anaya (1992) para describir las obras de Gumier Maier, Omar Schiliro, Alfredo Londaibere y Benito Laren como simulacros en una sociedad contemporánea signada por la ficción y la “levedad”. A partir de allí, este concepto mutó hacia dos direcciones: en primer lugar, se aplicó a todos los artistas que participaban del Rojas; en segundo, adquirió una dimensión valorativa –la mayoría de las veces negativa– que atravesaría las discusiones de la época (cf. AA.VV., 2003b; Giunta, 2009; Krochmalny, 2013; Herrera, 2014:277-279).

Esta postura no fue la única que se expresó en este sentido. En esa misma dirección iba también una de las críticas más contundentes que se le realizaron a la exposición. El artículo, firmado por el poeta y crítico argentino Carlos Basualdo y publicado en la revista mexicana *Poliéster*, sostenía que la curaduría de Oliveras reforzaba el “enorme y penoso silencio que amortaja en el país a todo lo sucedido durante esas dos décadas marcadas por el peso opresivo del gobierno de facto” (Basualdo, 1994a:68). Es decir, el autor afirmaba que el modo en que se relataba la historia del arte en las exposiciones implicaba asumir una responsabilidad directa sobre la memoria traumática de la dictadura militar.

Pero no fue sólo en los textos y en las declaraciones donde se abordó la problemática relación con la violencia política de los años ‘70 y comienzos de los años ‘80. Esa misma cuestión se evidenció en una de las intervenciones más comentadas durante la muestra: el lanzamiento de panfletos organizado por el artista argentino Oscar Bony el día de la inauguración. Con la leyenda “Mariano Bilik Fascista. Oscar Bony Artista”, se trataba de una crítica explícita hacia el director de la institución a quien el artista acusaba de haber ordenado su exclusión de la muestra curada por Elena Oliveras. Las razones esgrimidas se remontaban a un desacuerdo en torno a la donación de una obra luego de la muestra individual que Bony había realizado el año anterior en la Fundación Banco Patricios.⁴¹

La acción se trató de un evento que requirió una coordinación casi militar. El día de la inauguración, el 23 de marzo de 1994, en un bar de la Ciudad de Buenos Aires, se encontraron el artista Daniel Ontiveros y una pareja de ex-militantes del Ejército Revolucionario del Pueblo (ERP), organización guerrillera que había operado en Argentina durante los años ‘70. Las tareas se dividieron entre el registro fotográfico, que estaría a cargo de Ontiveros, y el lanzamiento de los

⁴¹ Se había tratado de una serie de instalaciones con fotografías que en el año 1993 había presentado en la Fundación con el título “Oscar Bony: de Memoria”. Sin embargo, otras fuentes consideran que las causas se remontaban a la similitud que el artista encontraba entre su declaración en el catálogo de la exposición “Ver y Estimar. Previo al Di Tella” realizada en el Museo Nacional de Bellas Artes y el concepto de la muestra “90/60/90”. Agradezco particularmente a Eduardo Díaz Hermelo haberme mencionado esa referencia en una entrevista el 22 de febrero 2016.

panfletos, que realizarían los ex miembros del ERP. Todo se planeó para las 20:30hs y se ejecutó tal cual estaba estipulado.⁴²



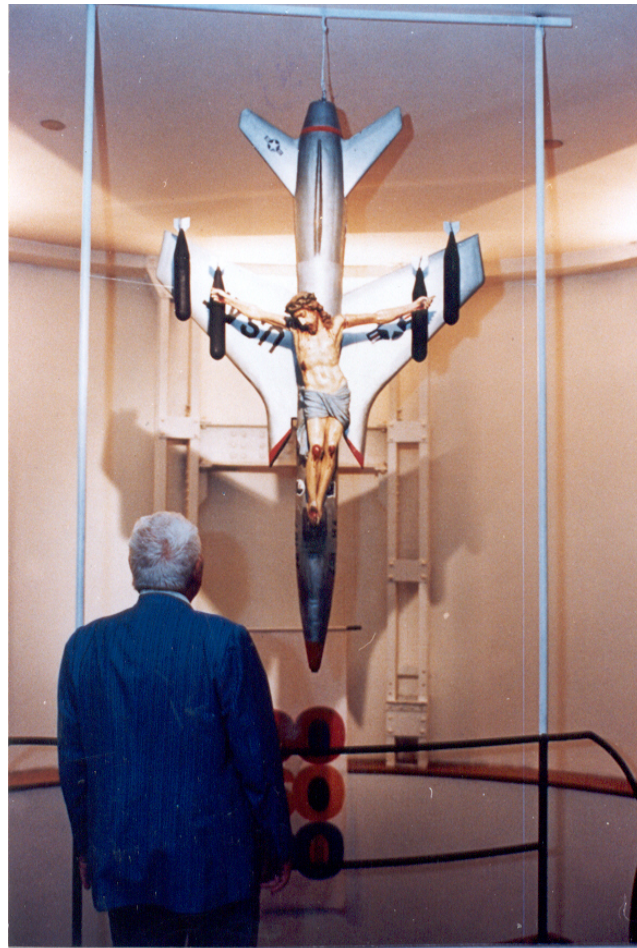
1. Oscar Bony, *Mariano Bilik Fascista. Oscar Bony Artista* (1994). Panfleto sobre papel, 14 x 22 cm. Imagen disponible en: <http://www.vivodito.org.ar/node/111/documentos>

Si bien la utilización del panfleto fue una práctica recurrente en el arte argentino de finales de siglo (cf. Ameijeiras, 1995f:12), en Bony se completaba con un uso más amplio de procedimientos que incluían desde armas de fuego hasta la posibilidad de utilizar dinamita como procedimiento artístico.⁴³ Sin embargo, su realización en el contexto específico de la muestra de la Fundación Banco Patricios habilita una lectura en función del proceso de historización. Incluso si la participación de los miembros del ERP no fue dada a conocer a los asistentes, es

⁴² Agradezco especialmente a Daniel Ontiveros por la descripción (entrevista con el autor el 8 de abril de 2015).

⁴³ “Alguna vez voy a usar dinamita porque es lo mismo que usar óleo. Cualquier cosa sirve para hacer arte si tiene una idea” (Oscar Bony en Tzicas, 1994:19)

posible considerar estas intervenciones como una forma de desplazamiento del interés específico por los años '60 hacia un campo más extenso que incluyese también las décadas siguientes.⁴⁴ De este modo, lograba hacer irrumpir el pasado político, con la acción panfletaria, en el medio de una exposición cuyos postulados se concentraban en tópicos como la fiesta o la experimentación.



2. León Ferrari, *La Civilización Occidental y Cristiana*, (1965). Vista de la Exposición “90/60/90” (1994), Fundación Banco Patricios, Buenos Aires. Archivo Fundación Augusto y León Ferrari.

⁴⁴ Esta interpretación se justifica también en el hecho de que Bony mostró un interés constante durante la década en las relaciones históricas del arte reciente. Por ejemplo, en el mismo año 1994, en su participación en la muestra “Ver y Estimar. Previo al Di Tella”, el artista se refiere explícitamente a los ‘80 para definir en ellos el momento cultural que significó la destrucción de las dinámicas de transformación que habían caracterizado a los años ‘60 (Oscar Bony en Díaz Hermelo, 1994:99).

Más explícito en su intervención fue el artista argentino León Ferrari, quien expresó su diferencia con el modo de concebir las relaciones históricas en el proyecto curatorial de Oliveras a través de una exhibición en la ciudad de Rosario unos meses más tarde. Allí, en un espacio gestionado por el grupo de artistas Rozarte, Ferrari organizó durante mayo y junio de 1994 la muestra “León Ferrari 60-70-80-90”, un comentario directo a la curaduría en la Fundación Banco Patricios.⁴⁵

El artista había concebido la muestra como una pequeña retrospectiva que exhibía piezas realizadas en cada una de las décadas desde los ‘60. De este modo, dejaba en claro una continuidad entre los problemas abordados a lo largo de los años que era remarcada por la presentación de los números sucesivos en el título de su muestra. En las declaraciones a la prensa rosarina, Ferrari hacía explícitos los problemas que encontraba en el modo en que se habían concebido las relaciones entre los diversos períodos en la exposición en Buenos Aires:

creo que Jorge López Anaya dijo que los 70 y los 80 pasaron como una visión cinematográfica, minimizando esos tiempos. Pero esa fue, por ejemplo, la época del Proceso y es necesario saber qué pasó con el arte en el Proceso, eso tiene que tener un gran atractivo para un historiador, y pasaron cosas. Además, en los 80 se realizó una de las obras para mí mejores de nuestra plástica, que fue el Siluetazo. Después en los 90, se repite la historia, hay como un rechazo al arte político, si bien expusieron mi avión, pero estaba como deshilvanado. En esa oportunidad, cuando yo hice la crítica en una charla, me dijo López Anaya que mi visión era historicista, y es así. ¿Qué vamos a hacer? ¿Vamos a tachar la historia? ¿No vamos a vincular la obra con lo que pasa?. (Ferrari en Farina, 1994:10)

Entre las producciones que se incluían en la exposición en Rosario se encontraba una pieza realizada en ese mismo año 1994 que se comprometía directamente con estos debates. Se trataba de una obra titulada *El Proceso* que exhibía en un panel con forma de cruz el rostro del ex presidente de facto Jorge Rafael Videla junto al retrato del arzobispo de Buenos Aires a comienzos de los

⁴⁵ Rozarte estuvo constituido por un grupo de artistas plásticos rosarinos entre 1989 y 1997. En su primera reunión participaron Gabriela Aloras, Patricia Basiliades, César Baracca, Ruth Boselli, Silvina Buffone, Marcela Cattáneo, Hugo Cava, Raúl D’Amelio, Marta Dunster, Gabriela Gabelich, Marisa Gallo, Aurelio García, Alina Marinelli, Miguel Passerini, Cristina Olguín, Germán Svetaz, Oscar Vega, Beatriz Vignoli, Pancho Vignolo, Gustavo Goñi y Verónica Serra. Sobre las actividades del grupo puede consultarse <http://archivorozarte.blogspot.com.ar/>

años '90: Antonio Quarracino. En la contracara, Ferrari había colocado recortes periodísticos de distintas épocas donde se combinaban noticias sobre cadáveres encontrados en 1976, sobre la condena a prisión a Videla luego del restablecimiento de la democracia en 1983 y sobre las reivindicaciones del propio Quarracino al accionar de las fuerzas militares durante la dictadura.



3. León Ferrari, *El Proceso* (1994). Papel y aglomerado, 2,85m x 0.90m, Colección Familia del artista.



4. León Ferrari, *El Proceso* (1994), detalle reverso. Papel y aglomerado, 2,85m x 0.90m, Colección Familia del artista

La pieza reproducía la forma cruciforme de la *Civilización Occidental y Cristiana* (1965), una de las obras históricas elegidas por Oliveras para su muestra. Sin embargo, la incorporación de un conjunto de recortes en el reverso del panel parecía confrontar directamente la posibilidad de una “presentación deshilvanada” que Ferrari advertía en la exhibición en Buenos Aires. Por el contrario, *El Proceso* era una obra que mostraba sin ambigüedad el objetivo explícito del artista: mostrar

la íntima relación entre violencia política y cosmovisión cristiana. De este modo, referir a las diversas décadas desde los años '60 era una forma de dar cuenta de la pervivencia de la complicidad entre represión política e Iglesia Católica a lo largo del tiempo.⁴⁶ En relación al planteamiento de la curadora, esto no significaba solamente otra vinculación histórica sino directamente otra historia: si Oliveras construía una relación entre la experimentación en “los ‘60” y en “los ‘90”, Ferrari, en cambio, planteaba en las prácticas artísticas un proceso continuo de confrontación con la violencia política.

En ese sentido, ambas posturas suponían dos modos distintos de historicidad. El salto planteado en el esquema curatorial de Oliveras era contrapuesto a un modo lineal de concebir la historia que Ferrari hacía explícito tanto en su declaración a la prensa como en el título de la exposición. De este modo, mostraba cómo en determinados momentos, un relato desplegado en forma cronológica y construido a través de la sucesión de hechos –que es posible asociar a una concepción tradicional de la historia- podía articular estrategias de confrontación con otros discursos públicos –tanto artísticos como políticos-.

Como corolario, la cruz que combinaba las imágenes de Videla y Quarracino se incluyó en 1995 dentro de uno de los collages que ilustraron la publicación del “Nunca Más” en el diario *Página/12*. En esa ocasión, se presentó con ciertas modificaciones: en lugar de los recortes en el reverso de la obra, la cruz se mostraba reproducida sobre un grabado del *Juicio Final* del pintor flamenco Pieter Brueghel. De esta manera, Ferrari afirmaba que la convergencia entre el arte, la violencia política y la religión católica abarcaba un período mucho más extenso que aquel marcado por las últimas décadas del arte argentino: con el *Juicio Final* de Brueghel, esa historia se extendía hacia los fundamentos de la civilización occidental.⁴⁷

⁴⁶ Su posición coincidía con aquella que había señalado Pino, la cual había surgido en la misma mesa redonda y frente al mismo interlocutor. Ese encuentro se hizo paradigmático dentro de las historizaciones posteriores del arte de la década en la confrontación que tuvieron el propio Ferrari y el artista argentino Marcelo Pombo (Pombo en Curti, 1994:41-42; González, 2009:18). Sin embargo, la otra polémica con López Anaya no ha sido suficientemente analizada.

⁴⁷ Agradezco a la Dra. Mara Polgovsky haberme señalado esta relación.

1.2 Generaciones para el arte argentino

Un fuerte componente en las prácticas político culturales de los años '90 estuvo marcado por la necesidad de recuperar los lazos generacionales quebrados por la violencia política. Enfrentar la ruptura de los vínculos sociales y familiares que había generado el proceso militar a través de las desapariciones y los exilios compulsivos fue un elemento rastreable en las prácticas locales en agrupaciones como H.I.J.O.S. o el cine documental argentino.⁴⁸ De este proceso también participaron las exposiciones artísticas al convertirse en espacios donde se planteó la necesidad de reconstruir esos lazos. En estos casos, la historización apuntó a generar lugares de encuentro interpersonal y mecanismos de convivencia que permitieran recomponer un entramado colectivo.

En 1994 y 1995 dos exposiciones pueden ser analizadas desde esa perspectiva: “Uno sobre el otro” (1994) en la Galería MUN y “Arte al Sur. 1er Encuentro de Arte Contemporáneo” (1995) en el Centro Cultural Recoleta. En ambas se hacía presente la necesidad de restablecer vínculos que habían sido destruidos por la violencia y la muerte. No obstante, las exhibiciones tenían características opuestas. La primera muestra era una exposición pequeña, con pocos artistas y en una galería comercial. La segunda, en cambio, incluía gran cantidad de artistas, con un programa educativo amplio y era solventada económicamente por organismos internacionales. La mayor diferencia estaba, sin embargo, en las estrategias contrapuestas que llevaban a cabo.

“Uno sobre el otro” inauguró en la galería MUN en junio de 1994 y reunió a un grupo conformado por 9 artistas de diversas edades y recorridos: Agustín Inchausti, Flavio (sic) Kacero, Sebastián Gordín, Miguel Harte, Beto de Volder, Roberto Jacoby, Nora Dobarro, Luis Benedit y Pablo Suárez. La muestra no incluía curador ni un texto explicativo: toda justificación sobre el sentido de la exposición se limitaba a un breve párrafo impreso en las primeras páginas del catálogo que acompañaba la muestra. Allí, Pablo Suárez sostenía sucintamente que el criterio

⁴⁸ Con respecto a las alteraciones que produjo la dictadura en la transmisión familiar véase Kaufman (2006) y Oberti (2006). Con respecto a documentales referidos a la cuestión véase, por ejemplo, *M* (2007) de Nicolás Prividera o *Los Rubios* (2003) de Albertina Carri.

que había guiado la inclusión de los artistas —y donde él mismo estaba presente— se fundaba en la reafirmación de los lazos de respeto y afecto, basado en “el mutuo interés, el reconocimiento de la presencia en nosotros de la obra del otro” (Suárez en AA.VV., 1994:s/p). De este modo, la muestra colocaba el eje en los vínculos horizontales y ponía el foco en una admiración común entre los artistas participantes.



5. “Uno sobre el otro” (1994). Vista Exposición. En primer plano: *Somos el Otro de otro* de Roberto Jacoby y *ESPN* de Sebastián Gordín. Galería MUN, Buenos Aires. Archivo Miguel Harte.

Como estrategia, ese tipo de muestras tenía antecedentes inmediatos en el arte argentino pero también establecía una continuidad con ciertas prácticas de la cultura argentina durante la dictadura y la posdictadura.⁴⁹ Aunque no se enunciaba un interés explícito y consciente por dar cuenta de una relación con la historia

⁴⁹ Una estrategia similar había sido utilizada en el año 1993 en la exposición “**artista propone artista**” [resaltado en el original] en el Museo Sívori. La muestra proponía que un artista reconocido en el campo presentase a otro con menor visibilidad, no necesariamente joven. En “**artista propone artista**”, sin embargo, la relación se correspondía más con un vínculo maestro-alumno que con la relación entre pares de “Uno sobre el otro”.

política, ese modo de vinculación basado en relaciones de afecto y admiración estaba asociado a las “estrategias de la alegría” con las que se ha caracterizado tanto a posiciones de resistencia durante el gobierno militar (Lucena, 2012; Buch, 2016) como a prácticas artísticas de los años ‘80 (Amigo, 2008). Es decir, “Uno sobre el otro” podía comprenderse como una acción político-estética orientada a reconstruir los lazos sociales destruidos por la violencia política a través del encuentro y el momento compartido. Incluso el mismo nombre de la exposición podía considerarse como un alusión a las posiciones de los cuerpos durante un encuentro lúdico, una fiesta o, incluso, una orgía.

La búsqueda de formas de convivencia fue también uno de los aspectos que definieron las prácticas alrededor del Centro Cultural Rojas, en donde participaban la mayoría de los artistas de “Uno sobre el otro” (Amigo, 2008; Krochmalny, 2013).⁵⁰ En ese sentido, la imagen más característica de esa forma de plantear las relaciones entre artistas fue la foto que Alberto Goldenstein tomara de Pablo Suárez, Marcelo Pombo y Miguel Harte en ocasión de su muestra en la Galería del Rojas en 1989. La fotografía es significativa porque marca una serie de elementos contrapuestos que se hicieron también presentes en “Uno sobre el otro”.

En la imagen, Suárez –el mayor del grupo y quien “abre” la composición a la izquierda de la foto- sostiene con sus manos entrelazadas con las de Marcelo Pombo y Miguel Harte tres huevos, un símbolo ambiguo que podría referir al mismo tiempo tanto al nacimiento de algo nuevo como a la fragilidad de un objeto que puede caer al piso y destruirse.⁵¹ Del mismo modo, el estampado de la remera de Pombo en el centro de la foto también podría representar a un universo que se destruye o que se crea a través de una explosión. Esta simultaneidad entre elementos contrapuestos dentro de la composición se refuerza a su vez con las expresiones de los propios artistas: Suárez se muestra invadido por la ira mientras

⁵⁰ Siguiendo a Raymond Williams, Mariana Cerviño ha descrito al Rojas a través del concepto de “comunidad moral”. Un tipo de organización que se basa en formas laxas de asociación y relaciones sociales inmediatas que son fácilmente confundibles con grupos de amigos de intereses comunes (Cerviño, 2009:178).

⁵¹ En un reciente trabajo, Jimena Ferreiro (2016) ha señalado que esa exposición del trío Suárez-Pombo-Harte fue la primera que programó Jorge Gumier Maier, aunque su inauguración se planificó para finales de 1989. Es decir, la fotografía daba cuenta también del inicio de la galería del Rojas.

Pombo parece estar en estado de trance o éxtasis y Harte mira con fascinación los tres huevos en sus manos.⁵²



6. Pablo Suárez, Marcelo Pombo y Miguel Harte (1989). Fotografía de Alberto Goldenstein.

“Uno sobre el otro” reproducida exactamente la misma combinatoria de emociones y elementos contrapuestos: la referencia constante a una noción de encuentro festivo se completaba con una dimensión vinculada a la muerte o la desaparición. Eso no fue un aspecto que pasó inadvertido para sus contemporáneos, como lo demuestra la exacta descripción que realizara el artista argentino Nicolás Guagnini unos años después:

El espacio central de la galería estaba ocupado por una obra impactante, no reproducida en el catálogo. Un Muerto [Nota: se refiere a la obra *El Manto Final* (1994) de Pablo Suárez]. El muerto, hecho de algún plástico o resina, estaba podrido e irreconocible. No tenía identidad. Su cuerpo estaba cubierto

⁵² Esas diferencias y contraposiciones tienen también una correspondencia cromática. Suárez y Harte están contrapuestos como figuras espejadas: pelo canoso y remera oscura del primero y pelo oscuro y remera clara en el segundo.

minuciosamente por muchas, indefinidamente muchas moscas, obsesivamente realistas. Daba asco, no risa. El largo poema catártico y terminal de Néstor Perlongher “Cadáveres” podría funcionar como texto a esta obra, y si a algo se parecía o con algo dialogaba era con las formas carnosas torturadas, pesadillas del matadero y del centro de detención, de Norberto Gómez. Como un recuerdo reprimido que aparece torpe y obstinadamente flotando en el río del lenguaje, el muerto se negaba a reflexionar sobre la producción de los otros artistas de la muestra, y sobre la problemática planteada. La crítica recogió diligentemente lo que el texto del catálogo proponía, y que en definitiva era, a pesar de la insistente e infantil negación, una innecesaria reflexión sobre la naturaleza del discurso del arte; y una alusión que podría leerse casi obvia y transparentemente como referida a los desaparecidos en esta atípica obra de Pablo Suárez pasó convenientemente desapercibida.

Para que una lectura en un sentido más amplio que el circunscripto por el medio artístico fuera posible no solo faltaba incorporar el indecible e impensable vector “dictadura” como existente dentro del horizonte simbólico. Hubo un desvío o fuga hacia un presente también trágico. El mismo Suárez comentó insistentemente a quien quisiera oírlo que la génesis de la obra era el velorio de Omar Schirillo, un plástico que había fallecido temprana y recientemente víctima del SIDA. La legibilidad por afuera del subtexto oral y autorreferente del grupo de artistas “in” la completó el otro artista del Di Tella que participó de la muestra, Roberto Jacoby - un especialista en gestos precisos- presentó unas camisetas para ser usadas con la leyenda “Yo tengo SIDA”. Más que reflexionar sobre la obra de algún otro artista, la reflexión era sobre la otredad misma. En el espacio del catálogo destinado al curriculum Jacoby describió sus acciones como “orientadas hacia la preservación del estado de ánimo”.

La contraposición entre una imagen tan fuerte como la de un cadáver acostado y un momento típico en la articulación del proceso legitimador de una vanguardia activa por otra legendaria es una Polaroid indeleble de las huellas de un proceso en otro. El Muerto y la “discusión” habitaban el mismo espacio sin tocarse y el presente no conseguía conectarse con su traumático pasado inmediato ni en la violenta evidencia iconográfica. Suárez-artista tuvo una idea o un lapsus zumbón y lúcido que el discurso militante de Suárez-operador –y del medio fascinado por el establecimiento de alguna genealogía, al menos personal, de “lo nuevo”- no contenía. (Guagnini, 1999:s/p)

La descripción de Guagnini es interesante porque al mismo tiempo que identifica un aspecto de la muestra –la presencia del pasado dictatorial- lo interpreta en términos de una desconexión, un “escotoma” –para usar un término afín a la época (Gumier Maier, 1997)- que no podía ser visto por sus contemporáneos. El presente se mantenía alejado de ese pasado traumático en tanto el “discurso del arte” clausuraba la presencia evidente del cadáver. A lo sumo, esos hechos surgían como algo incontrolado, como un “lapsus zumbón”, que no podía ser decodificado por el lenguaje, fascinado, según Guagnini, por el establecimiento de “alguna genealogía” de lo nuevo.

Esta descripción constituye el fragmento de un escrito más amplio dedicado a cómo la dictadura fue un significativo ausente en determinadas prácticas artísticas durante los años noventa. En este sentido, el objetivo del texto pudo también operar como obliteración de elementos que estaban a la vista y presentados reiteradamente en la muestra. Por ejemplo, además de la relación a la fiesta con las prácticas artísticas durante la dictadura y posdictadura mencionadas anteriormente, el propio título de la muestra “Uno sobre el otro” podía corresponderse con la organización de los cuerpos en un cementerio o una fosa común.⁵³ De hecho, la tapa del catálogo parecía reproducir ese tipo de distribución donde cada uno de los artistas estaba colocado, inexpresivo, de forma horizontal en la composición fotográfica.

En ese contexto, la presencia del cadáver en la obra de Suárez y la referencia al SIDA en las remeras de Jacoby pueden leerse no tanto en términos de la desconexión enunciada por Guagnini sino como elementos definitorios de una relación con los otros. Si los vínculos entre los artistas se construyen a través de los afectos, éstos estarán atravesados por todos los procesos que son propios del cuerpo: el nacimiento, la muerte, la vida o la degradación. Ese era uno de los ejes de la descripción que realizaba Jacoby de su remera inscripta con la frase “yo tengo sida” en el catálogo de la muestra:

Con la acción (la defino como intromisión) “yo tengo sida”, busco operar a dos puntas sobre esta ecuación “sida=otro”. Por una parte, desencantar a la enfermedad de su halo maligno –que en otras épocas recubrió a la viruela, la lepra, la sífilis, la tuberculosis o el cáncer –para reducirla a lo que realmente es un cuadro nosológico entre tantos. Por otra, acotar la distancia personal con el tema. Hoy se lo reconoce abstractamente como un problema universal –“el sida es problema de todos”- pero no se lo asume en lo concreto como algo de cada uno. Se trata de propiciar visibilidad y aceptación a partir de un enunciado individual muy simple –Yo tengo sida – en la tradición de Fuenteovejuna y del “somos todos judíos alemanes”. No olvidemos que todos somos el Otro de otro (Jacoby en AA.VV., 1994:s/p).

El texto del artista es significativo no sólo por lo que plantea sobre su obra sino por lo que es posible inferir sobre la exposición. En pocas palabras, sus párrafos trasladaban la muestra de un encuentro grupal –sostenido por las relaciones de admiración mutua- hacia un horizonte más amplio y abarcador:

⁵³ Agradezco especialmente a Silvia Dolinko por esa asociación.

Jacoby ya no refiere a vínculos específicos sino a un elemento común de una generación atravesada por el SIDA. Eso es lo que posibilita ver esta exposición más allá del vínculo cercano de los artistas para que sea vista como una reconstrucción generacional: allí, los lazos cercanos se extienden hacia un ámbito histórico-social común.⁵⁴



7. “Uno sobre el otro” (1994) Catálogo exposición, Galería MUN, Buenos Aires.

Ha sido señalado cómo la caída del relato moderno implicó la disolución de aquellas nociones de solidaridad que unían a un conjunto de personas a un destino común (Garrett-Jones, 2014:3-4). Ante esa situación, sólo quedaría pensar la presencia de los otros en términos de “compañeros de tiempo” desentendidos de los

⁵⁴ Para una diferencia entre grupo y generación véase el clásico texto de Karl Mannheim (1928) “El problema de las generaciones”.

futuros que esos pasados construyeron (Groys, 2009:s/p). De este modo, esta muestra podía leerse más allá de la admiración hacia un espectro más extenso de aquellos que se acompañan a “atravesar el tiempo”.

Esta posición, cargada de dramatismo vivencial, contrastaba directamente con lo que se sostenía en la muestra “Arte al Sur. 1er Encuentro de Arte Contemporáneo” en el Centro Cultural Recoleta. En este caso, se trató de un proyecto surgido por iniciativa del artista Jorge Abot y su esposa Monice Glens quienes junto con Jesús Marcos y el asesoramiento de Alejandro Puente, Alberto Demonte y Julián Agosta se propusieron exhibir un estado de situación del arte argentino a mediados de la década del ‘90. Con el apoyo de la Universidad de Buenos Aires, la Organización de Estados Iberoamericanos y la Secretaría de Cultura de la Ciudad, montaron una exhibición con 106 artistas representados con al menos 3 piezas cada uno. Un proyecto expositivo que convocó a casi 50 mil personas entre noviembre y diciembre de 1995.

Los organizadores de “Arte al Sur...” tenían dos grandes objetivos. Por un lado, pretendían convertirla en un foro de intercambio entre artistas con una trayectoria consolidada. Consideraban que aquellos que ya habían atravesado los 40 años no contaban con los espacios para exhibir que sí tenían las nuevas generaciones.⁵⁵ Si bien el límite de edad estaba en función de mostrar la obra de artistas que ya habían tenido una cierta carrera en el campo del arte, los medios de prensa dejaron entrever que la muestra venía a subsanar una suerte de relegamiento de los artistas de mayor edad en la escena cultural de Buenos Aires. Para críticos como Alberto Collazo (1995), ese corte apuntaba a evitar la “demagogia del muchachismo”, es decir, la tendencia a ponderar en instituciones privadas y públicas la obra de los artistas más jóvenes. Por otro lado, la muestra pretendía constituirse en una oportunidad para establecer una transmisión generacional entre un conjunto de maestros del arte argentino y las nuevas generaciones.⁵⁶ En esta

⁵⁵ En esa misma dirección, por ejemplo, se realizaría la muestra “La rebelión de los gerontes” organizada por Kenneth Kemble en el Centro Cultural Recoleta durante 1997.

⁵⁶ Esta característica es la que permite incluir estas muestras dentro de los procesos de historización ya que, estrictamente, exhibió fundamentalmente obras producidas en los años inmediatamente anteriores a la muestra.

dirección, el espectro de artistas se ampliaba e incluía figuras de España, Brasil, Paraguay y Chile así como tres homenajes específicos a Alfredo Hlito, Víctor Magariños y Washington Barcala, estos tres recientemente fallecidos al momento de la realización de la exhibición. Jorge Abot, organizador de la muestra, describía sus objetivos:

Nuestra generación se crió reconociendo a sus maestros y sentíamos que, por diversas razones, los jóvenes desconocían a nuestros maestros. En un país sin memoria este es un esfuerzo para articular la memoria; en esto creemos. Pensamos que si se daba una muestra como ésta a lo mejor nos encontrábamos todos; es como romper las islas en las que nos estábamos moviendo. ¿Por qué no intentar una salida desde nosotros mismos? Pensábamos que lo podíamos hacer bien. (Jorge Abot en Sánchez, 1995a:15)

Pero la característica más singular de la exposición estaba dada por el modo de selección que se había preestablecido. Ésta se realizó a partir de la conformación de un comité que fue el encargado de elegir a los artistas participantes. Ese grupo colegiado estaba integrado por artistas, críticos y dos directores de museos que aportaron un listado de los nombres que debían representar al arte argentino.⁵⁷ De este modo, se apuntaba a una elección consensuada que confrontaba con otros modelos expositivos donde esa responsabilidad se concentraba en el curador o el artista.

Este procedimiento para el armado de la muestra tenía un antecedente inmediato. El año anterior, el Museo Nacional de Bellas Artes y la Fundación Konex habían llevado a cabo un proyecto expositivo que, con el nombre “100 Obras Maestras, 100 Pintores Argentinos. 1810-1994”, había utilizado un mecanismo análogo.⁵⁸ En esa ocasión, la organización pidió a un conjunto de especialistas que elaborasen un listado de 100 artistas junto a las obras que

⁵⁷ El procedimiento se desarrolló del siguiente modo. En primer lugar, se convocaba a los miembros del comité para que desarrollasen un listado de los artistas que debían participar en la exposición. Luego, sobre esa lista, se establecía un ranking que incluyese a todos los seleccionados hasta completar el espacio que disponía el Centro Cultural Recoleta. Además, los artistas que asesoraban a los organizadores eran encargados de definir, entre los menos votados, cuáles eran aquellos que finalmente se incluían y cuáles se excluían. Finalmente, cada uno de los convocados tenía libertad de elegir aquellas obras que lo representarían en la muestra (Abot, 2016).

⁵⁸ La exposición tuvo lugar entre septiembre y octubre de 1994.

considerasen más representativas. A partir de las coincidencias se elegirían las piezas que formarían parte de la exposición.



8. “Arte al Sur” (1995). Vista de sala (obras de izquierda a derecha: Julián Agosta –primer plano, Rafael Canogar, Ferruccio Polacco-escultura segundo plano- y pinturas de Miguel Ángel Vidal), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Archivo digital Centro Cultural Recoleta.

Si bien en esta última muestra no se establecían límites de edad, lo cierto es que apenas cuatro obras habían sido realizadas durante los años ‘90 y todas pertenecían a artistas que para ese entonces ya contaban con una reconocida trayectoria.⁵⁹ La descripción de la selección era parte de la introducción de un extenso catálogo que presentaba una suerte de análisis cuantitativo de la historia del arte. Allí se analizaban, por ejemplo, las coincidencias entre las selecciones y como éstas se habían distribuido a lo largo de las décadas.

⁵⁹ Esas cuatro obras realizadas durante los años ‘90 eran *Autopista* (1990-1991) de Eduardo Mé dici, *Retablo del mar* (1991) de Adolfo Nigro, *La sombra como un río* (1992) de Carlos Gorriarena y *Kalizera Cap Sounion* (1992) de Blas Castagna.

Si bien ambas exposiciones coincidían en la utilización de un procedimiento colegiado para la selección de artistas, sus posiciones eran disímiles. La diferencia más relevante estaba dada por la forma de concebir la relación con la historia política. Luego de la introducción repleta de datos cuantitativos, “100 Obras Maestras...” presentaba un texto con un recorrido general por toda la historia del arte argentino que no hacía referencias a la historia política (Casanegra, 1994). En el caso de la muestra “Arte al Sur”, en cambio, el modelo de selección colegiado daba cuenta de la necesidad de recomponer una relación generacional quebrada. Como enunciaba su impulsor Jorge Abot, se trataba de articular un recorrido panorámico y “sin discontinuidades” sobre la memoria de la producción local. En ese sentido, se buscaba afrontar el quiebre generacional en el arte argentino a partir de un mecanismo que supusiera una representatividad amplia y consensuada entre los distintos convocados.

Recomponer esa relación también implicó establecer una alianza con el campo académico: “Arte al Sur...” incorporó directamente los nuevos enfoques de investigación generados desde la Licenciatura en Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires luego de que ésta transformase su plan de estudios en 1986.⁶⁰ Las mesas redondas organizadas durante la muestra por la Facultad cubrían los temas que serían centrales en los estudios historiográficos durante los años siguientes. Así, se incluyeron charlas sobre el Instituto Di Tella o Luis Seoane y sobre muestras contemporáneas como “Juego de Damas”, una

⁶⁰ La carrera de Licenciatura en Artes y sus egresados eran parte de un proceso de transformación en la disciplina que comenzó a orientarse hacia la investigación sobre arte contemporáneo. Ese proceso tenía dos hitos significativos: en primer lugar, la reforma del plan de materias en 1986 que abrió el estudio hacia el cine, la danza y el teatro, y que pretendía adecuar “los requerimientos a la sociedad actual, profundamente inserta en un ámbito dominado por los medios de comunicación masiva” (Resolución del Consejo Superior 122/86); en segundo, la fundación del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA) en 1989, constituido por su primer estatuto en mayo de 1991. En este período, si bien había curadores que tenían formación académica –Elena Oliveras o Adriana Lauría- la vinculación con la universidad no definió directamente los proyectos expositivos de historización del arte reciente –el Rojas, de hecho, había diluido su dependencia de la UBA (Amigo, 2008:13). Sin embargo, en las declaraciones públicas, diversos historiadores ya auguraban que los cambios en la disciplina universitaria iban a tener consecuencias en el arte reciente (cf. Buntinx en Pacheco, 1993:14).

exposición que buscaba confrontar un relato de la historia del arte desde una perspectiva de género (cf. Pineau, 2011).

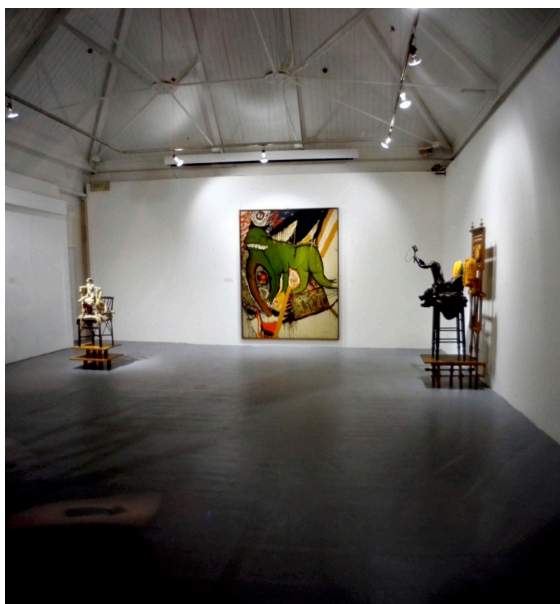
Es cierto que como exposición “Arte al Sur...” no articuló un relato sobre el arte argentino que tuviese repercusiones historiográficas ni tampoco se realizaron las ediciones posteriores que proyectaban los organizadores de la muestra. Sin embargo, fue la exposición de mayores dimensiones y recursos que intentó conformar un procedimiento estable y repetible para restablecer los lazos generacionales. Su conformación no podía ser más contrastante con la forma en que “Uno sobre el otro” se había concebido. Sin embargo, de lo regulado a lo afectivo, de elecciones consensuadas a admiraciones personales, ambas hacían del compartir un proyecto curatorial en un elemento que reconstruía vínculos sociales.

1.3 El arte después de la guerra

El 2 de octubre de 1994, con la presencia de artistas, de autoridades de la Embajada Argentina en Londres y del Canciller Guido Di Tella, se inauguró en el Museum of Modern Art Oxford de Inglaterra la muestra “Art from Argentina 1920-1994”.⁶¹ Organizada de forma conjunta entre la Cancillería Argentina y el museo británico, la realización de una exposición con las figuras más paradigmáticas del arte argentino durante el siglo XX en suelo europeo constituyó el intento más ambicioso de construir una historización expositiva del arte argentino. Sin embargo, el mayor desafío lo planteaba el interés por intervenir con esta muestra sobre las consecuencias de uno de los sucesos político-militares más complejos de la historia nacional: la guerra de Malvinas.⁶²

⁶¹ La siguiente investigación fue posible a través del entrecruzamiento de diversos archivos. Especialmente significativos resultaron la información recolectada en la Cancillería Argentina, donde se contienen comunicaciones entre la Embajada y la Sede en Buenos Aires, el archivo del British Council –desclasificado para esta investigación a partir de la Freedom of Information Act 2000–, los registros de la Galería Ruth Benzacar y las cajas específicas sobre la exposición en el Museum of Modern Art Oxford. Fue fundamental también la información provista por Esther Malamud, Jorge Cordonet, Alejandra Pecoraro, Mary Godward, Claudio Rojo, Jorge Helft y David Elliott. Véase también la nota 32.

⁶² Para el análisis de Malvinas dentro de la historia y la memoria política argentinas véanse especialmente el trabajo de Federico Lorenz (2006), Juan Carlos Romero (2006) y Hugo Vezzetti (2009).



9. “Art from Argentina 1920-1994” (1994). Vistas de la exposición (izq: obras de Alberto Heredia y Jorge de la Vega; der: obra de Pablo Suárez), Museum of Modern Art Oxford, Oxford. Archivo Museum of Modern Art Oxford.

Ese era el objetivo principal perseguido por la Cancillería Argentina: convertir a la muestra en un mecanismo que aportase al acercamiento bilateral. Alrededor de este fin convergían, sin embargo, intereses y agendas disímiles. Para los coleccionistas y galeristas, era la ocasión de aprovechar el interés creciente por el arte latinoamericano que habían generado las exposiciones por el Quinto Centenario de la llegada española a América.⁶³ Para el museo inglés, era la oportunidad para mostrar por primera vez arte argentino y revertir la limitada presencia que las producciones latinoamericanas habían tenido en la programación de la institución. Finalmente, para los artistas, “Art from Argentina...” se convirtió también en un foro para discutir la memoria de la propia obra.⁶⁴

⁶³ Los coleccionistas más involucrados con la gestación de la exposición fueron Edward Shaw, Jorge Helft y Mario Gradowczyk. Ellos participaron como asesores del curador de la muestra y cedieron, con excepción de Gradowczyk, obras para la muestra.

⁶⁴ El conflicto más significativo en este sentido se dio entre el curador de origen español pero radicado en Inglaterra Gabriel Perez Barreiro y el artista uruguayo Carmelo Arden Quin. El segundo contrató al estudio Campbell Hooper de Londres para enviar una intimación al historiador al considerar que sus aseveraciones con respecto a la creación del Movimiento Madi y la modificación de la datación de ciertas obras lo perjudicaban incluso en términos patrimoniales. Esta discusión dio lugar también a enfrentamientos directos en

Curada por el director del MoMA Oxford, David Elliott, la muestra se iniciaba con una amplia selección de obras de Xul Solar y Antonio Berni. Su recorrido cronológico seguía con piezas y documentos de los movimientos concretos argentinos que, junto con pinturas de Raquel Forner, conformaban la sección histórica. Luego, se presentaban pinturas de Antonio Seguí, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega y documentación de las experiencias en el Instituto Di Tella durante los años '60. Esa selección de producciones contemporáneas se completaba con la exhibición de las realizaciones de Alberto Heredia, Víctor Grippo, Luis Bénédict y Guillermo Kuitca que daban paso a las piezas más recientes de Pablo Suárez, Mónica Girón y Miguel Harte.

Junto a la exposición realizada en la sede del museo, Elliott había decidido incorporar también una instalación en el University Museum de la misma ciudad de Oxford. A pedido del curador, Luis Bénédict emplazó una pieza dedicada al viaje de Darwin a la Patagonia en el barco HMS Beagle durante la década del 30 del siglo XIX. De este modo, “Art from Argentina...” comprendió una muestra histórica del arte argentino que al mismo tiempo incluía una gran representación de arte contemporáneo.

Además, el proyecto requirió la publicación de un catálogo donde quince escritores, en su mayoría argentinos, analizaban diversas escenas del arte nacional a lo largo del período.⁶⁵ Así se abordaban con mayor detalle aspectos no incluidos en la exposición, indagando también sobre el trabajo de artistas que no se encontraban representados en la muestra. El catálogo no sólo presentaba una visión del arte argentino más amplia que la que comprendían las obras en las salas sino que era una herramienta fundamental para una exhibición que pretendía itinerar por diversas ciudades de Europa. Publicado en inglés, traducido luego al español y

encuentros públicos, como el que tuviera lugar en ocasión de la presentación que Gyula Kosice, Gabriel Pérez Barreiro y David Elliott hicieron en el 12 de abril de 1995 en el Institute of International Visual Arts de Londres.

⁶⁵ Los teóricos e historiadores argentinos convocados fueron Raúl Santana –quien escribiría sobre los artistas del pueblo–, Martha Nanni, Beatriz Sarlo, Guillermo Whitelaw, Mercedes Casanegra, Jorge Glusberg, Miguel Briante, Marcelo Pacheco, Carlos Basualdo y Ed Shaw. Se sumaban a ellos el canciller argentino Guido Di Tella con palabras introductorias y los investigadores extranjeros Gabriel Pérez-Barreiro, John King, Dan Cameron, Liisa Roberts y el propio David Elliott.

parcialmente al alemán, el libro pretendía dar al público europeo un panorama sobre los contextos de emergencia de cada una de las obras. De este modo, acompañó a la muestra no sólo en su exhibición en Oxford sino en los diversos montajes que tuvieron lugar en el SüdwestLB de la ciudad de Stuttgart, en el Royal Art College de Londres y en el Centro Cultural Belem en Lisboa.⁶⁶ Un itinerario extenso por países del Viejo Continente que concluyó del otro lado del Atlántico, cuando la exposición -junto a una edición española del catálogo- se presentó finalmente en la apertura del Centro Cultural Borges en Buenos Aires en 1995.⁶⁷

⁶⁶ La exposición se exhibió en el MoMA Oxford entre el 2 de octubre y el 31 de diciembre de 1994. Luego viajaría al Südwestdeutsche Landesbank en Stuttgart entre el 7 y el 30 de marzo de 1995, al Royal College of Art, entre el 12 y el 23 de abril de 1995, el Centro Cultural de Belem entre el 18 de julio y el 30 de septiembre de 1995 y finalmente el Centro Cultural Borges desde el 18 de octubre hasta el 31 de enero de 1996.

⁶⁷ Los costos de la exposición se dividieron entre la cancillería, el museo y sus sponsors. La parte argentina apoyó comprometiéndose a cubrir los gastos del traslado de las obras desde Buenos Aires a Europa, aspecto que alcanzaba a la mayoría de las obras con excepción de aquellas que fueron pedidas a colecciones en Suiza y los Estados Unidos. Asimismo, la Cancillería aportó los viajes de teóricos y artistas que realizasen actividades en ocasión de la exposición. Las instituciones británicas también estuvieron representadas con el apoyo del Visiting Arts Council y el British Council. El Museo logró el apoyo del West Merchant Bank, una institución financiera de origen alemán y con sede en Inglaterra que sería el sponsor principal de la exposición. Las palabras de su Managing Director, Michael Milbourn (1994:9), eran explícitas sobre las razones que hacían al apoyo al proyecto: una de las divisiones del banco se dedicaba a las finanzas en países en desarrollo – especialmente América Latina-. Por mediación del MoMA Oxford, este mismo banco apoyó la retrospectiva de Víctor Grippo organizada por la Ikon Gallery en 1995.



10. “Arte Argentina 1920-1994” (1995) Vista de exposición. Fundação das Descobertas. Centro Cultural de Belém, Lisboa. Archivo Museum of Modern Art Oxford.

Si bien “Art from Argentina 1920-1994” fue un proyecto llevado a cabo por el Museum of Modern Art Oxford y personalmente asumido por su director, no se trató de una iniciativa surgida desde la institución británica. Según los registros, la primera mención de la muestra en documentos diplomáticos se encuentra en el reporte de la reunión del 7 de septiembre de 1990 del British Council, desclasificado para esta investigación.⁶⁸ En ese encuentro, la Directora de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina, Elsa Kelly, presentó su interés en realizar una muestra de arte contemporáneo argentino a diversos directivos de organizaciones culturales y representantes de galerías londinenses.⁶⁹

⁶⁸ FCO Summary of a meeting. PC 290/325/7. British Council Archives. Debe aclararse que los nombres propios en ese documento se encuentran censurados en función de políticas de confidencialidad. Sin embargo, estos pudieron recuperarse a través del estudio comparado con Rojo (1995) y los cables entre la Embajada Argentina en el Reino Unido y la Dirección de Asuntos Culturales.

⁶⁹ Cable Embajada Argentina en el Reino Unido a Dirección de Asuntos Culturales, 5 de octubre de 1990.

La reunión tenía una característica excepcional: era la primera vez que el representante más alto del sector cultural de la Cancillería Argentina iba de visita a Inglaterra luego del conflicto. Las razones no se circunscribían meramente a la necesidad de apuntalar el vínculo bilateral sino que se inscribían también en una política más agresiva de inserción internacional implementada desde la llegada al gobierno del presidente Menem en 1989. Adquirir el papel de un actor global era un objetivo central y normalizar la relación con el Reino Unido luego de la guerra era una condición necesaria dentro de esa política.⁷⁰

En la reunión, Kelly propondría dos sedes para la exposición de arte argentino: la Serpentine Gallery y el Museum of Modern Art en Oxford. La primera alternativa era uno de los centros más relevantes de la escena artística londinense y exponer arte argentino allí era la posibilidad cierta de proveer una visibilidad inédita para artistas sudamericanos dentro del campo cultural británico.⁷¹ La segunda opción, el MoMA Oxford, tenía la ventaja de contar con un director que había impulsado desde finales de los años '70 un programa de exhibición orientado a mostrar producciones por fuera del canon europeo-norteamericano del arte moderno y contemporáneo. Su lado negativo era, sin embargo, evidente: Oxford era un lugar alejado del centro político y cultural del país.

La disyuntiva no tardaría mucho en resolverse. Si bien la embajadora Kelly le extendería una invitación al director de la Serpentine en aquella reunión de septiembre, un mes más tarde, el agregado cultural de la embajada argentina en Londres, Claudio Rojo, se reuniría con el director del MoMA Oxford y definiría la cuestión: Elliott viajaría a la Argentina para analizar la escena local y dar su

⁷⁰ Esa política exterior estaba caracterizada por la apertura al comercio exterior y al financiamiento externo, un alto perfil en organismos multilaterales y una alineación con Estados Unidos. El ejemplo más paradigmático de esta política dinamizada durante la gestión del Canciller Di Tella (1991-1999) fue el intento de incorporar al país como miembro de la Organización del Tratado del Atlántico Norte (NATO), (véase “Con el corazón mirando al Norte”, *Página/12*, 7 de septiembre de 1999, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-09/pag09.htm>).

⁷¹ En la reunión participaron el director de la Serpentine Gallery, Alister Warman.

respuesta definitiva.⁷² Para abril de 1991, luego de la primera visita del británico a Buenos Aires, “Art from Argentina 1920-1994” ya contaba con sede y curador.

Sin embargo, al momento de la reunión con Rojo y mucho antes del viaje de Kelly, el director del MoMA Oxford ya había tenido contacto con algunos de los protagonistas de la escena cultural argentina. Los registros de la institución muestran que el 2 de febrero de 1990, la galerista argentina Ruth Benzacar había visitado las salas del museo en Oxford y le había expresado su interés por llevar a cabo una exposición de arte argentino.⁷³ La ocasión había encontrado a Elliott fuera de la ciudad pero su asistente le transmitiría el mensaje. La respuesta afirmativa del director tardó apenas unos días en llegar a Buenos Aires: estaba interesado en realizar la muestra.⁷⁴

No resulta extraño que Benzacar se anticipase a las reuniones de Cancillería.⁷⁵ Ella había conversado con anterioridad sobre la exposición con Elsa Kelly y había manifestado su interés tanto a Lord Peter Palumbo, entonces Presidente del Arts Council, como a Henry Meyric Hughes, Director del Departamento de Artes Visuales del British Council. Tampoco era especialmente nuevo su rol en la búsqueda de espacios para el arte argentino en el exterior en tanto esto implicaba la posibilidad de difundir y posicionar a los artistas de su galería – como Victor Grippo o Luis Bénédict – en el extranjero. Sus visitas a Italia junto al presidente Raúl Alfonsín, las exposiciones que estaba organizando en Nueva York y que culminarían con la muestra “Art of the Americas: The Argentine Project” en 1992, su cercanía con Waldo Rasmussen -curador de “Latin American Artists of the Twentieth Century” organizada por el MoMA de Nueva York- y su nombramiento

⁷² La posibilidad de la Serpentine Gallery se desestimó ya que su director estaba próximo a abandonar su cargo (cable Embajada Argentina en el Reino Unido a Dirección de Asuntos Culturales, 5 de octubre de 1990).

⁷³ Fax de Pamela Ferris a David Elliott, febrero 1990, Archivo Museum of Modern Art Oxford.

⁷⁴ Comunicación de David Elliott con Ruth Benzacar del 7 de marzo de 1990. Archivo Museum of Modern Art Oxford, caja 11.

⁷⁵ La relevancia de la galerista en la organización de la muestra ha sido mencionada por quien fuera el agregado cultural de la Embajada Argentina en Londres, Claudio Rojo (entrevista con el autor, 27 de agosto 2015), por el fax de Pamela Ferris –asistente del director- a David Elliott fechada en febrero 1990 y por la comunicación de David Elliott con Ruth Benzacar del 7 de marzo de 1990 (Archivo Museum of Modern Art Oxford, caja 11). Asimismo, aunque con significativos errores, se detalla lo mismo en Aubele (1994:5).

en el Comité de la Feria ARCO son sólo algunos aspectos de su protagonismo a finales de los '80 y comienzos de los '90.⁷⁶ A su vez, la galerista sabía que el interés que podía generar una muestra en Inglaterra se potenciaba con la conmemoración del Quinto Centenario, un momento donde los países latinoamericanos adquirieron una visibilidad inédita en la escena cultural europea y norteamericana.

La visita de Benzacar a Oxford coincidía justamente con una coyuntura que, en febrero de 1990, colocaba a la Argentina y a Inglaterra en la tapa de todos los diarios del mundo. En ese mismo mes, la segunda reunión entre las autoridades de ambos países para el restablecimiento de los vínculos bilaterales estaba teniendo lugar en la ciudad de Madrid. Junto con un primer encuentro desarrollado en la capital española en octubre de 1989, esos intercambios entre ambos países permitieron la apertura de las sedes diplomáticas en Buenos Aires y Londres. Así también, significaron avances relevantes en temas como el levantamiento de la zona de exclusión militar o la resolución de conflictos en cuestiones comerciales y de explotación económica.⁷⁷

La muestra surgía así dentro de una coyuntura atravesada por objetivos de la política exterior donde confluían, a su vez, intereses comerciales, institucionales y diplomáticos. Esta coincidencia, sin embargo, tenía como contracara formas muy diversas en que los actores articulaban la relación del arte argentino con el pasado político.⁷⁸

⁷⁶ Para ver algunas dimensiones de ese rol, véase especialmente: Larriqueta, Daniel y Verlichack, Victoria, coordinado por María Torres (2005) *Ruth Benzacar*. Buenos Aires: Fundación Espigas.

⁷⁷ Después de casi 8 años de la guerra que los había enfrentado en el Atlántico Sur, ambos países seguían a finales de los años ochenta sin tener relaciones diplomáticas. El gobierno del presidente radical Raúl Alfonsín no había avanzado de manera significativa sobre las consecuencias del conflicto bélico en la relación bilateral y hasta el final de su mandato, la representación argentina se circunscribió a las actividades que bajo la dirección del embajador Juan Eduardo Fleming desarrolló la Sección de Intereses Argentinos en la Embajada de Brasil.

⁷⁸ Esas lecturas diversas –y hasta opuestas– impiden abordar “Art from Argentina...” en términos de una exposición organizada meramente como estrategia para desplegar y exhibir el poder de una Nación (cf. Bennett, 1988; Andermann, 2006:8). Una de sus particularidades es justamente que no puede comprendérsela como un proyecto unificado

1.4 Dos posiciones frente a Malvinas

“Art from Argentina...” no sólo representó el arte argentino: fue una herramienta dentro de la política diplomática. Sin embargo, el propio Servicio Exterior no tenía una posición unificada sobre cómo enfrentar un tema como Malvinas, mucho menos cuando se trataba de hacerlo en suelo británico. En esos meses de 1994, dos posiciones se enfrentaron: la del Canciller Guido Di Tella, quien había asumido al frente del servicio exterior en 1991, y del embajador argentino en Londres, Mario Cámpora, primer representante diplomático del país en Gran Bretaña. Ambos articularon su postura a partir de dos eventos que se dieron en simultáneo: la instalación del Monumento a San Martín en Londres y la inauguración de “Art from Argentina...”.

Di Tella tuvo un involucramiento directo con la muestra. Por un lado, ocupó un papel consultivo en tanto había sido uno de los miembros fundadores de uno de los centros de arte más importantes en los años ‘60, el Instituto Di Tella. Por otro, colaboró también con el préstamo de la obra *Retrato de Juanito Laguna* (1961) de Antonio Berni y con material documental sobre el centro de arte de su colección. Siendo a su vez el representante máximo del organismo que había impulsado la muestra, Di Tella fue invitado a escribir el prólogo del catálogo de la exposición.

Su texto comenzaba con una frase que anticipaba una visión categórica: “Al ver una exposición de arte argentino como ésta, uno se impresiona tanto por la calidad y fuerza del conjunto como por su sabor internacional” (Di Tella, 1994:7). A partir de allí, no dejaba dudas con respecto a cuál era su hipótesis del arte local: Argentina podía compartir cierta historia con el resto de los países de América pero su pertenencia era a la cultura europea occidental. Allí, continuaba el Canciller, estaba la razón de la ausencia de los estereotipos de lo exótico y lo fantástico en el arte argentino que eran moneda corriente en las muestras de arte latinoamericano.

En su breve escrito, Di Tella remarcaba dos características que reforzaban el rol del arte argentino en el marco internacional. Por un lado, refería al desfase temporal que, según él, había caracterizado a las obras nacionales con respecto al

sino como una entidad de múltiples caras conformadas por las diversas lecturas y usos que sobre ella surgieron.

arte europeo en la primera parte del siglo. Tal como lo había enunciado ya reiteradamente en el pasado, sostenía que recién en los años '60 se había logrado "alcanzar", ajustar el tiempo, con las realizaciones que tenían lugar del otro lado del océano.⁷⁹ Por otro lado, como segunda característica, remarcaba la importancia de una muestra de este tipo en el marco del acercamiento entre ambos países luego de la guerra.⁸⁰

Pero la forma en que Di Tella articulaba la relación entre la historia del arte y el pasado político era a través de una hipótesis que no podía sostenerse en términos historiográficos pero sí en función de un objetivo diplomático. Según la opinión del Canciller, el arte argentino había prosperado a lo largo del siglo XX sólo durante períodos democráticos. De este modo, mostrar las producciones del arte argentino y afirmar su correspondencia con las experimentaciones internacionales era indirectamente exhibir una historia democrática de la Argentina. Siguiendo su argumentación, que la exposición tuviese una amplia representación de artistas contemporáneos era la prueba de que la democracia se encontraba plenamente restablecida luego de 1983. Si había arte contemporáneo, había democracia.

En el marco de la recepción crítica de la prensa, varios artículos tomaron la perspectiva de Di Tella como la que definía los lineamientos de "Art from Argentina...". En otras palabras, la muestra fue analizada en términos de una representación nacional que se identificaba con la lectura que el Canciller hacía de ella, incluso aunque él no hubiera definido ni a los artistas ni a las obras. Dos artículos, uno publicado en el *New Statesman & Society*, escrito por Amanda Hopkinson (1994), y el otro firmado por el crítico James Hall (1994) en *The Guardian*, se dedicaron directamente a confrontar la posición de Di Tella.

El primero de ellos cuestionaba la hipótesis de que el arte argentino tuviese características excepcionales con respecto al resto de los países de la región. Lo que

⁷⁹ Las consecuencias institucionales y de colección que tuvo esa postura en los años '60 ha sido ampliamente analizada por Andrea Giunta en su libro *Vanguardia, Internacionalismo y Política: arte argentino en los años sesenta* (2001), puntualmente su capítulo "La escena del arte 'nuevo'".

⁸⁰ En su caso, al haberse formado en la Universidad de Oxford, la cultura británica no sólo tenía una relevancia estatal sino también personal.

lo había diferenciado en los últimos años era, según la crítica, un proceso de igualación producto de la aplicación indiscriminada de políticas neoliberales en países como Chile o México. Para Hopkinson, las referencias a lo fantástico difícilmente podían convivir con dinámicas económicas que hacían que los países de la región se parecieran cada vez más entre sí y que los asimilaba a lo que ocurría en Europa. De este modo, aunque Di Tella planteaba que la exhibición mostraba cómo el arte argentino hundía sus raíces en Europa, la lectura de la autora refería a un proceso de homogeneización que incluía también al resto de América Latina.

224, 236, Waterloo Road, London SE17 1HE
Extract from
The Guardian - London
31 OCT 1994
1994

Arts 6

Military crackdown and economic meltdown – rather than periods of political freedom – provided the conditions for the best Argentinian art of the century

Thriving under repression

James Hall

GUIDO DI Tella, the Argentine minister of Foreign Affairs, International Trade and Worship (sic), makes a provocative point in his challenge forwarded to Art From Argentina 1983-1994, a pioneering exhibition organised by the Museum of Modern Art, Oxford.

Di Tella claims that Argentinian art has only prospered "when political freedom has prevailed". When freedom was curtailed – "irretrievably in a cycle that has now come to an end" – art "suffered greatly, even if this was not immediately obvious. Free people are better off on all accounts".

It sounds good in theory, but in practice, it doesn't quite wash. The best work in the show is arguably Alberto Berruti's sculpture, *The Man With The Golden Arm, or The Liberator*. This 1968 masterpiece was made in 1964, in the midst of military crackdown and economic meltdown.

We like to think that creativity and political freedom go hand in hand, but that's not necessarily the case. If it were, the art that had been produced in the post-war democratic world would be demonstrably superior to any previous art, and the art that was being produced now, in the post-Cold War democracy, would be better still. Sadly, that hasn't happened. French art in the age of Mitterand is infinitely worse than in the age of Dreyfus or Marie Antoinette. American art in the age of Clinton is much worse than it was in the age of McCarthy. There will only have the best times, be often commissions them.

These days, many people appear to be worried about the "repressive tolerance" of Castro's society, than about censorship. It is often said that free-market liberalism, where just about anything comes and goes, breeds the decline of indifference. In this climate, art becomes dehumanised, anonymous, mere entertainment among many.

In fact, what Guido Di Tella appears to mean by political freedom is the freedom to become more Westernised. In the sixties, Di Tella ran an arts centre in Buenos Aires, and he said of Argentinian art: "We were impressionists when that movement had ended in Europe. We were Cubists two decades later. ... We were Informelists two or three years after Europe, and Populists two or three years after that. Freedom isn't primarily about being different. It's about being the same as soon as possible."

Democracy was restored to Argentina in 1982, in the aftermath of the Falklands War; diplomatic relations were resumed with the UK in 1990. This exhibition and the accompanying catalogue (£17.95) take the local process a bit further. I was surprised at how much tolerable art there was. For all its modernism, modern Argentinian art is no worse than, say, Australia's. The main disappointment was the lack of directly political art.

Things just get consistently uninteresting in the section devoted to geometrical abstraction 1944-50. These artists were most self-consciously avant-garde of all, and Invention groups. Their aim, stated in numerous manifestos, was to banish all melancholy from art. The results, though often jolly, look glib and derivative. The strongest work in the show is shot through with a fierce melancholy.

The exhibition begins with the alluring watercolours of Sol Solar, and the ironic oils of Antonio Berni. Both these artists visited Europe and experienced Surrealism at first hand. Solar works pre-Columbian and Drogop motifs into boldly-coloured figural compositions. A subcutaneous couple lie burnt out in bed. The area around their heads has been turned into a casino. Their faces and the surrounding areas are collaged from seat arrangements of gambling clubs, maps, records and photographs. Moods of Manon, they fan out like Moran head-dresses.

In his Monuments Series, Alberto Berruti offers an equally caustic vision of society. *The Man with the Golden Arm, or The Liberator* (1974) is ostensibly a man standing on a tall pedestal. The whole sculpture is swaddled in red stained rags. But the man has been whittled down to a simple arm, phallically raised. The pedestal is a damaged basket case on the verge of collapse.

This type continues to rant and rave. Are Argentinians obsessed by body hair? Are they like Napoleon III (1850) revolved around a male corpse with a hairy leg, and Pablo Picasso's sculptural tableau *Mata Amar* (1945) consists of a hirsute naked man standing before a bathroom mirror. In both cases, the hairs are painted individually and sharply, with a whippy flick of the wrist.

I suspect the idiosyncratic way of going about things has its roots in Christianity. The hairs resemble scratches and thorns, of the kind you might find on a Baptist. Thus martyrdom is made to seem like an inevitable by-product of manliness.

Guillermo Kuitica is the most successful artist to have emerged from Argentina in the last ten years. His grandfathers were Russian Jews, and his work is a sustained modification on the theme of the Wandering Jew. He paints and silkscreens maps on to a variety of surfaces, often repeating names and moving towns.

In *The Childhood Of Christ* (1990), Kuitica has transcribed a murky map of north-eastern Germany on to a thick mattress.

In *Stitches of the lines on the map* as being like the veins and arteries of a human body. The study of the mattress coincides with Berlin and Dresden, and forms deep depressions. Kuitica's sleep is being overruled and undermined by a twentieth century nightmare.

Art from Argentina 1983-1994, Museum of Modern Art, Oxford, until Dec. 31.



Berruti's *Out Of Work* (1974) ... The strongest work in this show is shot through with fierce melancholy

Must see

Face to Face: Three Centuries of Artists' Self-Portraiture, Walker Art Gallery, Liverpool, from Friday, tel: 051-207 0001. Navel-gazing raised to a fine art. From Rembrandt and Van Dyck to Sherman and Freud.

Barry Flanagan, Waddingtons, 11 & 24 Cook St, London W1, until November 19, tel: 071-437 6611. More toothy bronze horses from our man in Ibiza.

Rita Donagh, Cornerhouse, Manchester, until November 20, tel: 061-278 7621. Lyrical dreamscapes dealing with Northern Ireland.

Gainsborough and Reynolds, Buckingham Palace, London SW1, until December 22, tel: 071-799 2331. More conflict at the Palace. This exhibition puts Britain's greatest face-painter head to head. Gainsborough is just like the Princess of Wales – flighty, air-headed, too. Reynolds is just like the Prince – schematically, foppish, earnest. No wonder they didn't get on.

Theatre de Complicite

As A Natural History
The Street of Crocodiles
based on a book by Jean-Pierre Raynaud
Drama, Mystery
"Haunting, wild, surreal, funny... an unforgettable experience" - *The Independent*

19 October - 4 November
17 performances
Whitehall Theatre
Whitehall, London SW1
Box Office 071 231 1211
Box Office 071 231 1211
(Monday 9-5)

For 1994 London Direct Bookings
Please contact the Theatre 1994 Office
071 231 1211

Everybody's Shakespeare International Festival
Wednesday 2 and Thursday 3 November 7.30pm

Prokofiev
Romeo and Juliet Suite
with linking narration by RSC actor
Michael Feast

Shostakovich Hamlet Suite
Balakirev King Lear Overture

LONDON SYMPHONY ORCHESTRA
conducted by **Mstislav Rostropovich**

Tickets £6, £10, £14, £16.50, £22, £30
This show sponsored by Lloyd Bank.

Barbican Hall 071 638 8091 (Open - April daily)

11. James Hall "Thriving under repression", *The Guardian*, 31 de octubre de 1994: 6.

Una posición igualmente crítica era la que esgrimía el crítico James Hall. Su opinión coincidía con la postura de Hopkinson al analizar la exposición en términos

de un proyecto diseñado desde la Cancillería Argentina y, en cierta medida, coincidía en vincular al liberalismo con un proceso de homogeneización cultural. Sin embargo, el texto de Hall se centraba especialmente en cuestionar la hipótesis de Di Tella sobre la relación entre los períodos democráticos y el desarrollo artístico. Con ironía, el crítico recorría diversos momentos de la historia donde esa posición se hacía insostenible y, con gracia, finalizaba “The devil doesn’t only have the best tunes; he often commissions them” (Hall, 1994:6).

Para Hall, una de las debilidades de la exposición era justamente la ausencia de piezas de “arte político”. En su opinión, *el Hombre del Brazo de Oro o el Libertador* (1974) de Alberto Heredia no sólo era la mejor obra de la muestra sino la única que podía inscribirse dentro del ámbito de lo que el autor consideraba, sin mayores definiciones, como “arte político”. La imagen de San Martín resumida en un solo brazo sobre un pedestal era la de un prócer de la historia nacional de la violencia política, una historia que la aseveración de Di Tella no contemplaba. Sin embargo, la postura de Hall en *The Guardian* tampoco era sostenible: “Art from Argentina...” contaba con piezas como *Desocupación* (1934) de Antonio Berni - obra que, por otro lado, ilustraba su artículo- o *Amanecer* (1944) de Raquel Forner que estaban explícitamente atravesadas por circunstancias e intereses sociales y políticos.

La prensa tampoco notó la relación que existía con otro suceso cultural que ocurría en simultáneo en la ciudad de Londres: el emplazamiento en noviembre de 1994 de la estatua del General José de San Martín en la Belgrave Square. El proyecto había partido de la iniciativa del embajador Cámpora y constituía la otra estrategia que se articulaba desde el Servicio Exterior para confrontar con las consecuencias del pasado político argentino en suelo inglés.⁸¹ La estatua era la

⁸¹ A cambio de autorizar el emplazamiento, el embajador propuso la restauración del monumento a George Canning en Buenos Aires, escultura había sido destruida en 1983. El descubrimiento de esta estatua se produjo apenas unas semanas después de la instalación del monumento a San Martín y estuvo presidido por el propio Carlos Menem y el príncipe Andrés, duque de York y ex combatiente de Malvinas. Así como la estatua londinense, la prensa siguió al detalle la visita a la Argentina de un miembro de la realeza, se describieron desde las protestas de excombatientes hasta las trampas que el presidente argentino realizaba para intentar ganar un juego de golf contra el británico.

contracara de la posición de Di Tella y su lectura de la muestra “Art from Argentina...”.



12. Juan Carlos Ferraro, *Monumento al General José de San Martín* (1994). Londres, Inglaterra. Fotografía del autor.

La imagen del Libertador había sido encargada a Juan Carlos Ferraro, uno de los artistas más prolíficos en representaciones del prócer. Completamente diferente a los lenguajes contemporáneos que se exhibían en Oxford, la estatua mostraba a San Martín en actitud pacífica con su pierna derecha adelantada, de uniforme militar y con su brazo tomando su sombrero a la altura de su cintura.⁸²

⁸² La elección del prócer representado con estas características había buscado evitar cualquier postura que asociase a San Martín con una actitud beligerante. Una estatua ecuestre, por ejemplo, jamás habría sido aceptada para su emplazamiento.

Ubicado en la esquina de la Belgrave Square frente a la residencia del embajador argentino, el Libertador se emplazó directamente con su vista orientada hacia las ventanas del edificio diplomático.

La inauguración de la estatua tuvo toda la dimensión de un gran evento. La circulación de la calle fue interrumpida, se instalaron gradas y se contó con la presencia del Senador Eduardo Menem, hermano del presidente y el primer funcionario de ese rango en viajar a Inglaterra luego del conflicto, junto al Príncipe Felipe, duque de Edimburgo y esposo de la Reina.⁸³ Los discursos se concentraron en reivindicar los valores de democracia, justicia y libertad que representaba la figura de San Martín al tiempo que remarcaban constantemente la importancia del prócer para América Latina.⁸⁴

Reforzar una inscripción regional era uno de los ejes de la posición del Embajador Cámpora y la elección de la escultura de Ferraro se correspondía con ese objetivo: la imagen del Libertador coincidía casi exactamente con la emplazada por el mismo artista en Sevilla durante el año 1992. En otras palabras, el monumento de la Belgrave Square estaba directamente asociado a los festejos por el Quinto Centenario que dos años antes habían tenido lugar en la ciudad española. La posición regionalista de Cámpora era la versión espejada de la postura universalista que el Canciller había sostenido un mes antes en Oxford.

Sin embargo, no se trataba simplemente de dos modos distintos de inscribir la cultura argentina por dentro o por fuera de la región sino de dos formas distintas de enfrentar el acontecimiento histórico de la guerra. Lo que condensaban tanto la exposición como el monumento eran dos formas alternativas de concebir las políticas que el gobierno debía tener sobre Malvinas con los británicos y los habitantes de las islas.

¿Pero de qué modo intervenían esas inscripciones en la relación bilateral? ¿Cómo se enfrentaban desde la lectura de la muestra en Oxford y el monumento en Londres los desafíos que planteaba Malvinas? Como lo ha señalado Federico

⁸³ Para una descripción detallada de la instalación del monumento véase Cámpora (2000) y Bonasso (1994).

⁸⁴ Ese fue el eje del discurso del Senador Eduardo Menem (cf. Menem en “Liberator’s day in London” *Buenos Aires Herald*, 2 de noviembre de 1994).

Lorenz (2006) y Hugo Vezzetti (2009), el conflicto bélico se ubicó en un lugar ambiguo y problemático para la memoria histórica. Por un lado, la derrota militar – la primera del país en su historia- había abierto el repudio público de las acciones del régimen y la difusión de sus crímenes: Malvinas fue, de hecho, el disparador que precipitó el final del gobierno militar que se había iniciado en 1976. Por otro lado, en cambio, resultó evidente que al momento de la invasión, el gobierno militar había podido activar sentimientos nacionalistas que habían recibido un amplio apoyo de la sociedad civil. Así, en los discursos públicos alrededor de la acción militar resultaba difícil eludir el hecho de que la guerra había significado que gran parte de la población argentina apoyase las acciones de un régimen dictatorial.

El desafío que presentó el conflicto del Atlántico Sur devino en una serie de estrategias que buscaron negociar el lugar de la guerra dentro del pasado nacional. Una de las formas en que se respondió a ese dilema fue inscribir a Malvinas como un episodio que formaba parte de la historia patriótica de la Nación. Esta posición se convirtió en recurrente durante el gobierno menemista y se expresó tempranamente en la erección del Monumento a los Caídos en la Plaza San Martín en la capital argentina en 1990. Allí, se hacía evidente que la guerra iba a ser descripta como una “gesta” y su lugar de emplazamiento –a pocos metros de la estatua principal del Libertador en Buenos Aires- la inscribía directamente como un episodio dentro de la historia patriótica.⁸⁵ Esa relación, sin embargo, tampoco dejó de ser problemática en tanto sus protagonistas habían sido también los responsables de los hechos de tortura y desaparición durante uno de los momentos más oscuros de la historia argentina. De hecho, el propio discurso castrense reivindicó reiteradamente esa inscripción patriótica en función de colocar a las Fuerzas Armadas en una posición más ventajosa ante la opinión pública (Lorenz, 2006).

⁸⁵ Esa inscripción patriótica y los desafíos que ésta planteaba se hicieron especialmente evidentes en la elaboración de las imágenes conmemorativas. Por ejemplo, los monumentos dedicados a Malvinas se conformaron a través de dos características recurrentes. En primer lugar, en la gran mayoría la bandera y el contorno geográfico de las islas tiene un protagonismo absoluto mientras que, en contrapartida, se busca evitar la representación de batallas o combatientes identificables. En segundo lugar, los monumentos están asociados reiteradamente a las figuras patrióticas o a los emblemas de la historia nacional.

En ese proceso de encontrar mecanismos para la elaboración del conflicto, el monumento a San Martín en Londres representó entonces un episodio singular dentro de esa forma de elaborar la guerra. En lugar de directamente colocar a Malvinas como parte de una gesta nacional –discurso que no era concebible dentro del territorio inglés–, lo que hacía era utilizar a la figura del héroe como una estrategia para enfrentar las consecuencias de ese pasado reciente en la relación bilateral.⁸⁶ La historia patriótica era así una narración “honorable” y San Martín una figura que podía generar los consensos suficientes tanto en Inglaterra como en Argentina. La escultura de Juan Carlos Ferraro reforzaba la representación de un militar que se dirigía amistosamente al país que lo recibía.

De este modo, tanto el monumento a San Martín en Londres como la exposición en Oxford eran dos eventos simultáneos que los actores del Servicio Exterior utilizaban como herramientas para plantear dos modos de intervenir en suelo inglés sobre las consecuencias del pasado político. En un punto, las posiciones de Di Tella y Cámpora se encontraban: ambos establecían que los sucesos durante la dictadura eran excepcionales en las historias que relataban. Sin embargo, en el primero, el gobierno de facto era un fenómeno cuya excepcionalidad se ilustraba con la multiplicidad y variedad de producciones artísticas, aquellas que, según Di Tella, sólo podían proliferar en democracia. No había allí reivindicación del pasado patrio sino, por el contrario, una inscripción internacionalista. En el segundo caso, la dictadura no era sino una desviación en la búsqueda de libertad de la historia patriótica; un proceso que se había iniciado junto a los países latinoamericanos al momento de la liberación de España.

⁸⁶ La historia de la escultura de Ferraro tampoco fue ajena a esta asociación. Unos años antes, en 1987, una estatua con el esquema de aquellas emplazadas en Londres y Sevilla había sido inaugurada en la ciudad de Río Grande en Tierra del Fuego. Son significativas las siguientes palabras del Intendente al momento de la inauguración en tanto muestran cómo, en determinadas circunstancias, la referencia a la historia patriótica no era una forma elusiva de referir a Malvinas sino una forma de reemplazar ese pasado “conflictivo” por el relato nacional: “En momentos tan difíciles, a la sombra de una historia compleja con generaciones profundamente marcadas, debemos dejar de vivir una pequeña historia que nos anule o nos agote, para dedicarnos a plasmar un proyecto de país grande. Para esto debemos recuperar el rostro nacional perdido, y debemos levantarnos capitalizando todas nuestras experiencias, aún aquellas que a veces nos doblaron los cuerpos pero no nos quebraron el espíritu” (Martínez, 1997:13).

A su vez, el cosmopolitismo de Di Tella era una estrategia conducente con el proceso de seducción que se estaba llevando a cabo no sólo con Inglaterra sino con los propios habitantes de las islas.⁸⁷ En otras palabras, era una forma de decirles a los habitantes de las islas que si aceptaban la soberanía argentina seguirían perteneciendo a la cultura de la que se creían parte. Esa estrategia entró en conflicto público y constante con la posición que establecía el Embajador Cámpora, cuyas inscripciones regionalistas eran incompatibles con la posición del Canciller con respecto a Malvinas.

Ambos eventos –la exposición y el monumento- hicieron decantar las diferencias dentro del Servicio Exterior. Sus posiciones resultaban incompatibles y esas desavenencias no podían mantenerse en un destino tan delicado para la Argentina. Apenas unas semanas más tarde de la realización de estas inauguraciones, a finales de 1994, Di Tella decidió reasignar a Cámpora a una nueva sede diplomática y relevarlo de sus funciones en la capital británica.

1.5 Encuentros y desencuentros entre la guerra y el arte

Los itinerarios de los viajes a la Argentina de David Elliott no sólo permiten reconstruir las redes que estaba tejiendo en el arte local sino que develan el entramado de selecciones y exclusiones que le estaban dando forma a la muestra. Dentro de esos documentos, disponibles en el archivo del Museum of Modern Art Oxford, destaca una anotación en lápiz que, sin especificar ni el día ni el año, señala una reunión del curador con una pareja de artistas argentinos: Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros.

Estos jóvenes marplatenses, instalados en Buenos Aires desde julio de 1990, participaban de la escena de la capital con una obra que tenía como uno de sus ejes trabajar sobre la memoria de la dictadura y las consecuencias que en la sociedad

⁸⁷ Esta estrategia incluía, por ejemplo, participar del programa de la BBC “Calling the Falklands” –donde recibió 3 llamados de isleños- o enviar regalos de Navidad a los kelpers pagados con su propio bolsillo (O’Donnell, 1994:3).

estaban teniendo las políticas neoliberales del gobierno de Carlos Menem.⁸⁸ Sin embargo, el encuentro pautado en la agenda del curador británico tenía una característica particular que lo distinguía del resto de las visitas programadas: Daniel Ontiveros no sólo era artista sino también excombatiente en las islas.

Esa reunión señalada en el itinerario de Elliott finalmente nunca se produciría en el taller de los artistas. Todos los encuentros se redujeron a una cena compartida en la casa del coleccionista Jorge Helft: allí, el propio artista anotó su apellido en la agenda del director del MoMA Oxford. Esa coincidencia circunstancial tuvo lugar en 1992, el mismo año en que la experiencia de Ontiveros en la guerra se hiciera presente en su exposición “Malvinas, diez años later” en el Centro Cultural Recoleta.⁸⁹ De este modo, tanto el curador británico –que preparaba una exposición surgida para intervenir sobre las consecuencias del conflicto- y el artista argentino –que elaboraba su propio pasado en el territorio austral- compartían un mismo horizonte de interés. Sin embargo, sus posiciones resolvieron el desafío que les representaba el pasado bélico de un modo completamente distinto.

Durante 1982 y en los años de la posguerra, el arte argentino había tenido un involucramiento muy cercano con el conflicto. En su libro *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Viviana Usubiaga (2012) ha analizado en detalle los pormenores de esa vinculación. La autora se detiene especialmente en la iniciativa por fundar un museo de arte contemporáneo en las islas y el apoyo que los artistas argentinos le habían dado al proyecto. Si bien la descripción permite dar cuenta de cómo el campo cultural no fue ajeno al sentimiento nacionalista que surgió luego de la invasión del 2 de abril, Usubiaga

⁸⁸ Véase la exposición “Las mil caras de Menem” (Espacio Giesso, 1991), la obra *Los 60 no son los 90* (1994), *Por la tristeza de los niños ricos... Por la alegría de los niños pobres...* (1993) de Rosana Fuertes; la muestra “La Fiesta Argentina” (1993) o la obra *¡Ay, patria mía!* (1993) de Daniel Ontiveros.

⁸⁹ Elliott viajó a la Argentina en tres ocasiones durante la organización de la muestra: en abril de 1991, octubre de 1992 y finalmente durante mayo y junio de 1993. La visita donde son mencionados Fuertes y Ontiveros se corresponde con el segundo viaje. A su vez, la referencia a Malvinas ya había aparecido dentro de la obra de este último en la exposición “La nueva generación” en el Museo Castagnino de Mar del Plata en 1984. Sin embargo, la muestra en Recoleta era la primera vez que trataba el tema en Buenos Aires.

también demuestra que ese involucramiento no comprendió a la totalidad de la escena. Por el contrario, el arte fue también el escenario para que los artistas desplegasen posiciones críticas a las acciones del régimen militar en las islas (Usubiaga, 2012:81-108).

En el comienzo de los años '90, sin embargo, la referencia a Malvinas en una obra como la de Daniel Ontiveros tenía características distintas: en su caso, la guerra estaba mediada por su propia experiencia como excombatiente. Por ejemplo, en su obra *Trompe l'oeil* (1993) el artista incluyó un uniforme de infante de marina que había robado de un depósito militar en las islas para cubrirse del frío durante el conflicto. Ese ropaje vacío se presentaba cubierto de margaritas colgando frente a una pintura de un horizonte marino y junto a una selección de revistas publicadas durante la guerra que describían en tono patriótico el “imparable avance” de las tropas nacionales.⁹⁰

Si bien la aparición de Malvinas no fue una característica constante en su trabajo, una pieza especialmente significativa para comprender los modos de interrelación entre la historia política y artística fue realizada por el artista argentino al mismo tiempo que David Elliott inauguraba la muestra “Art from Argentina 1920-1994”. Se trataba de una pintura que mostraba una imagen de la guerra de Malvinas -tomada de una revista de circulación masiva- donde se veía a cuatro soldados argentinos en las islas apostados cuerpo a tierra en una trinchera. La obra llevaba por título *Guillermo Kuitca: nadie olvida nada* (1994) y tenía superpuesta, atravesando el bastidor de lado a lado, la palabra anavanguardia.

⁹⁰ Una de las lecturas más precisas sobre esta obra fue la que realizó el teórico e historiador Gustavo Buntinx (2001). En su interpretación, el uniforme ausente conectaba a los caídos en Malvinas con los desaparecidos durante la dictadura a través de la alusión al Siluetazo, esa multiplicación de contornos de cuerpos ausentes que se hicieron presente en la Tercera Marcha de la Resistencia de 1983. Además, la representación del mar enlazaba las muertes en la guerra con las víctimas de los detenidos que durante la dictadura habían sido arrojados al Río de la Plata. En el contexto del primer gobierno menemista, Buntinx sostenía que las arengas nacionalistas que las Juntas Militares promovían durante el conflicto se asociaban al discurso público que Menem sostenía en esos primeros años de la década.



13. Daniel Ontiveros, *Guillermo Kuitca: nadie olvida nada* (1994), acrílico sobre tela, 40 x 60 cm. Colección Alfonso Pons.

A partir del título y de la palabra incorporada dentro del espacio de representación, Ontiveros construía una serie de referencias evidentes. *Nadie olvida nada* (1982) es una de las series más reconocidas de la obra de Guillermo Kuitca y una de las que más propiamente puede interpretarse dentro de su producción como una alusión a las víctimas de la dictadura: la cama vacía como elemento recurrente en las diversas piezas parece un rastro material del cuerpo ausente del desaparecido. Viviana Usubiaga, en el libro referido, la describe de este modo:

En su conjunto, la serie [nadie olvida nada] se percibe como variaciones sobre un mismo tema: el recuerdo. En tiempo de violencia social en la Argentina y guerra con una potencia extranjera, esas obras conectan con una ineludible invocación a la memoria. Por un lado, la incesante repetición de sus motivos y aspectos formales y, por el otro, la idéntica nominación de cada una de las piezas que componen la serie, construyen un recurso entrelazado de narración histórica. “Nadie olvida nada”, la doble negación es en idioma español, subvertida en contundente afirmación. Como un repiqueteo lingüístico, se vuelve una apelación al recuerdo, para que definitivamente, todos recuerden todo. (Usubiaga, 2012:99)

Sin duda, esa referencia al “nadie olvida nada”, a comienzos de los años ‘90, era una explícita confrontación por parte de Ontiveros a las políticas de memoria sostenidas por el gobierno de Menem. Allí, los indultos a los militares y las leyes de obediencia debida y punto final eran confrontadas por su “repiqueo lingüístico” señalado en la obra de Guillermo Kuitca. Anavanguardia, por su parte, replicaba el título de la exposición que había sido curada por Carlos Espartaco en el Estudio Giesso en 1982, una muestra que no sólo había incluido obras del propio Kuitca sino también de artistas como Rafael Bueno, Alfredo Prior, Armando Rearte y Enrique Ubertone. En esa palabra superpuesta sobre la representación de la trinchera malvinense, Ontiveros recuperaba una estrategia surrealista –característica de series como *La Clef des songes* de René Magritte- para trastocar significados establecidos a través de la asociación entre texto e imagen. En esta ocasión, Ontiveros no perturbaba sentidos sino que yuxtaponía la definición militar y artística detrás del concepto de vanguardia.⁹¹ De este modo, el artista describía en la revista *La Maga* la obra *Guillermo Kuitca: nadie olvida nada*:

En 1982 (el crítico) Carlos Espartaco lanzó la anavanguardia (...), fue como poner a punto un movimiento extranjero (la transvanguardia italiana), gesto típicamente argentino. Vanguardia y retaguardia son dos términos militares que se infiltran en la actividad civil y política y de ahí pasan al arte. Me impresionaba saber que había chicos en las trincheras, en la retaguardia de Malvinas, mientras que en Buenos Aires se hablaba en arte de la anavanguardia. (Ontiveros en Sánchez, 1995a:17)

A partir de esta declaración, una obra con un procedimiento tan explícito se abría hacia interpretaciones diversas. Acorde a sus palabras, la pintura podía leerse como una crítica a la adopción del lenguaje internacional de la transvanguardia al momento en que al sur del país los adolescentes en la trinchera luchaban contra el “imperialismo racista y colonialista”.⁹² A su vez, el uso reiterado en la obra del artista de dispositivos visuales de conformación de la identidad nacional como

⁹¹ El artista mantendría ese interés sobre la polisemia de la palabra durante los años siguientes (cf. Ontiveros en AA.VV., 2003a).

⁹² Esa manera de describir a la guerra fue sostenida por Carlos Arean, amigo del crítico argentino Jorge Romero Brest. La cita pertenece a Usubiaga (2012:90).

postales, mapas, paisajes, figuras estereotípicas o slogans (cf. Buntinx, 2001) permitiría también una lectura en términos sarcásticos de *Guillermo Kuitca: nadie olvida nada*: allí, la historia del arte local no sería sino el gesto “típicamente argentino” de ponerse a punto frente a un movimiento internacional.

Esa interpretación, sin embargo, elude un dato relevante: ese círculo de artistas al que referían el título y la palabra dentro la obra era para Ontiveros tan cercano como la guerra misma. En primer lugar, su propia profesora de pintura era la artista marplatense Mercedes Estévez, esposa de Carlos Espartaco, curador de la muestra “Anavanguardia”. En segundo, con los artistas que habían participado en esa exposición había tejido una cercanía tanto profesional como personal durante las exposiciones que habían compartido en la ciudad costera y las visitas que realizara a Buenos Aires junto a Rosana Fuertes.⁹³ Esa proximidad parece indicar que el interés no estaba tanto en criticar el lenguaje de la anavanguardia y su relación con la transvanguardia –algo que en 1994 parecía tener una relevancia limitada en los discursos públicos- sino en superponer dos sucesos ocurridos en un mismo año –exposición y guerra- en función de conformarlos como una unidad de sentido.

Acorde a esta lectura, Ontiveros establecía una relación explícita que confrontaba con las estrategias indirectas que el propio Kuitca realizaba frente al conflicto. La imagen de los combatientes sobre el título de la exposición era el antónimo del *ataque oblicuo*, la referencia a los crímenes que se hacía aludiendo alegóricamente a ellos a través de la cama vacía (Buch, 2016:242 y ss.). Si se tiene en cuenta que Kuitca era quien llevaba adelante una de las clínicas de formación de artistas jóvenes más reconocida durante los años ‘90, la beca Kuitca, colocar a *Nadie olvida nada* en una relación explícita y contundente con la guerra era tejer una genealogía directa para las prácticas de arte reciente.⁹⁴ En otras palabras, Ontiveros ubicaba a la guerra y a la dictadura como un elemento central en los procesos de formación de los artistas durante los años ‘90.

⁹³ Éste fue el caso, por ejemplo, de la exposición “Kriponita Verde” (1984), realizada en el Museo Juan Carlos Castagnino en la ciudad de Mar del Plata.

⁹⁴ Durante los años ‘90, el programa de formación de artistas junto a Guillermo Kuitca se desarrolló en tres ediciones en los años 1991-1993, 1994-1995 y 1997.

No resulta extraño notar que este tipo de intereses y elaboraciones desarrolladas por Ontiveros fueron absolutamente antagónicas con el tipo de articulación que Elliott estaba considerando para “Art from Argentina...”. Su proyecto curatorial se estaba conformando desde un lugar opuesto: en contraste con el modo en que aparecía en la obra de Ontiveros, en los textos del curador no se hacía ninguna referencia a la guerra -incluso a pesar del rol significativo que las circunstancias de la posguerra habían tenido en la iniciativa de la exposición-.

Malvinas apenas aparecía como una presencia lejana. Por ejemplo, la obra de Luis Bedit sobre el viaje de Darwin podía interpretarse como una alusión al conflicto: su trabajo no sólo tematizaba directamente un momento de intercambio entre ambos países sino que era leído por el propio Elliott como enmarcado en un interés más amplio por dar cuenta del carácter construido de las identidades nacionales. Para el curador, la obra del artista argentino cumplía un rol fundamental al exponer estos sentimientos, al evidenciarlos en su dimensión artificial, y liberar al presente de los peligros de su influencia (Elliott, 1994a:15). Es posible inferir que esas palabras aludían también a las emociones que el régimen militar había movilizado con la invasión en 1982.⁹⁵

¿Pero cuáles eran las razones detrás de la ausencia de una referencia explícita a Malvinas en el discurso expositivo? Después de todo, ése había sido un aspecto central para el desarrollo de la exposición y no faltaron oportunidades para aludir al conflicto durante la organización de la muestra.⁹⁶ ¿Cuáles eran los problemas que podía generar hacer presente a la guerra en la exposición?

⁹⁵ También en una posición ambigua era colocada la memoria de dictadura militar argentina. Por un lado, Elliott refería en su texto explícitamente a las obras que Bedit, Suárez y Grippo habían realizado durante el período. Allí, presentaba una lectura alegórica de la obra de este último artista, afirmando que el uso de la energía y las papas en su serie *Analogías* no podía desprenderse de las referencias al uso de la electricidad como forma de tortura. La contradicción, sin embargo, se hacía evidente unas líneas más adelante donde Elliott afirmaba que los momentos de represión política llevaban a una crisis en el lenguaje que negaba la posibilidad de sentidos complejos (Elliott, 1994a:14). Asimismo, en concordancia con esta postura, no habían sido incorporadas en la muestra obras realizadas entre 1976 y 1983.

⁹⁶ Durante la organización de la muestra, la única ocasión donde se había evaluado la posibilidad de incorporar una referencia al conflicto bélico fue ante un ofrecimiento de

Una razón era institucional y se vinculaba directamente con la condición de director que Elliott ocupaba en el MoMA Oxford desde 1976. Con casi veinte años de experiencia, el curador le había impreso al museo un perfil expositivo orientado a exhibir producciones artísticas de países por fuera del canon europeo-norteamericano (Elliott, 1987 y 1991a).⁹⁷ Muestras sobre arte sudafricano o japonés lo distinguían de otros museos ingleses y le daban una visibilidad que en buena medida también estaba supeditada a la circulación de esas exposiciones por otras ciudades tanto británicas como extranjeras, un requisito que Elliott planteó desde el primer momento a la Embajada Argentina.⁹⁸

En función de este objetivo, la muestra no podía articularse alrededor del conflicto y la referencia a Malvinas no debía extenderse más allá de los textos protocolares. El riesgo estaba en que la exposición se convirtiese en un hecho circunscripto estrictamente a la relación bilateral y limitar así el interés de otros países en recibirla, aspecto que no se correspondía con los intereses del MoMA Oxford. En el contexto del Quinto Centenario, esa estrategia adquiriría también una dimensión específica: la circulación internacional permitía que el museo aprovechara con la muestra “Art from Argentina...” el interés que habían generado las muestras dedicadas al arte de América Latina.

De hecho, la exposición estaba completamente atravesada por las discusiones que, en ese marco, estaban cuestionando a las muestras de arte latinoamericano. Elliott no sólo conocía los debates sino a una de las voces que más había criticado a las representaciones curatoriales de la región: la historiadora e investigadora de arte Mari Carmen Ramírez. Durante 1992, la revista *Art Journal*

fotografías que el crítico y coleccionista Edward Shaw había tomado en las islas. Las fotos habían tenido repercusión en la prensa en un contexto donde Malvinas tenía una presencia reiterada en los diarios argentinos (“Ed Shaw: viaje al pequeño país”, 1994:24-25). Si bien el curador británico no las desestimó de inmediato, respondió que prefería consultar primeramente a la Embajada Argentina “as they have the most sensitive of political interests”. Se trataba, en resumidas cuentas, de una forma cortés de desestimar su incorporación (Carta de Edward Shaw a David Elliott del 14 de abril de 1994; respuesta de David Elliott a Edward Shaw el 29 de abril de 1994).

⁹⁷ El MoMA Oxford también había tenido un rol principal en la exhibición de prácticas experimentales desde finales de los años ‘60 (cf. Floe, 2014).

⁹⁸ Carta David Elliott a Claudio Rojo, 18 de diciembre de 1991.

había publicado su artículo “Beyond “The Fantastic”: Framing Identity in U. S. Exhibitions of Latin American Art” donde analizaba los modelos expositivos y los estereotipos identitarios sobre los cuales se habían fundado las miradas expositivas sobre la región.⁹⁹ Ese mismo año, a su vez, Elliott y Ramírez compartieron en Buenos Aires la misma cena en la casa del coleccionista Helft a la que habían sido invitados Daniel Ontiveros y Rosana Fuertes.

Las señales que daban cuenta de la presencia de esos debates en “Art from Argentina...” eran diversas. Por ejemplo, la exposición abría con un texto de sala donde explícitamente refería a que la muestra no pretendía realizar un recorrido panorámico por las producciones de la región: posición que parecía una respuesta explícita a una de las críticas más reiteradas que habían recibido las exposiciones sobre el arte de América Latina.¹⁰⁰ A su vez, la sección dedicada al arte concreto en la muestra en Oxford pretendía dar una visión que rectificase los problemas que se identificaban en la exposición “Latin American Artists from the Twentieth Century” organizada por Waldo Rasmussen y el MoMA de Nueva York.¹⁰¹ De hecho, Gabriel Pérez Barreiro, responsable de la curaduría de la sección dedicada al concretismo, había viajado especialmente a París junto a otros estudiantes de la University of Essex cuando se presentó la muestra curada por Rasmussen en la capital francesa.

Para ahondar en esta interpretación, es menester señalar que de las conversaciones alrededor de la itinerancia se desprende que España y en particular el Museo de Arte Reina Sofía eran objetivos atractivos y prioritarios para el curador

⁹⁹ Para ejemplificar esa repercusión baste mencionar que una copia del artículo se conserva en las carpetas del programa educativo de la exposición “Latin American Artists from the Twentieth Century” en el archivo del MoMA de Nueva York con una esquila donde se advierte de la posibilidad de recibir críticas en esa dirección. A su vez, para la repercusión local de esas discusiones también pueden verse sus declaraciones en Sánchez (1994a:16).

¹⁰⁰ Es significativo señalar que esta explicitación del alejamiento del formato tipo “complete survey” no fue constante a lo largo de la preparación de la exposición que, en el período inicial, era descrita como una representación “completa” del arte argentino. (Glusberg, 1991:18). Luego, esa posición fue reemplazada con una descripción de la muestra como un recorrido personal por el arte argentino. (véase Elliott, 1994a:11 y Helft, 1996:13).

¹⁰¹ Carta David Elliott a Alan Bowness, 22 de diciembre 1993, Archivo Museum of Modern Art Oxford.

de la muestra.¹⁰² Protagonista principal en la representación del arte de la región en Europa, esa institución permitiría inscribir a “Art from Argentina...” dentro de un conjunto de discursos sobre el cual el MoMA Oxford no tenía injerencia: los relatos expositivos sobre el arte latinoamericano.

Para intervenir en ellos de un modo relevante, Elliott estableció un relato curatorial que se distinguía del resto de las interpretaciones del arte argentino y donde concebía una lectura de las producciones locales como una excepción en el arte de la región.¹⁰³ En otras palabras, para aprovechar la visibilidad que adquiría América Latina en la escena internacional, Elliott construyó una historización del arte argentino donde se lo describía como una realización excepcional no enmarcable en los esquemas de interpretación del arte latinoamericano, distinguiéndose así de los abordajes que en ese momento se estaban dando del arte argentino en Inglaterra y en el resto de Europa.¹⁰⁴ Su postura era similar a la enunciada por el Canciller Guido Di Tella pero tenía caracteres todavía más radicales: incluso con respecto a las producciones europeas el arte argentino representaba un caso único.

De este modo, el lugar que Elliott curador le daba a Malvinas y el modo en que construía su historización del arte argentino estaba asociado a los objetivos institucionales que perseguía el Elliott director. Por supuesto, la diferencia con la

¹⁰² Cable de la Embajada Argentina en el Reino Unido a la Dirección de Asuntos Culturales, 23 de noviembre de 1993.

¹⁰³ Para justificar una posición de singularidad que al mismo tiempo le permitiera explicar las relaciones entre el arte local e internacional, Elliott recurría al texto “El Escritor Argentino y la Tradición” de Jorge Luis Borges. Tomaba de él la caracterización de la cultura argentina como una que hacía un uso libre, “sin compromiso ni lealtades especiales”, de la cultura europea. Una irreverencia que se podía parangonar con la cultura judía o irlandesa y que tenía, según Borges, “consecuencias afortunadas” (Borges, 1957:161). Como síntoma, es significativo que Elliott citara el fragmento más paradigmático del texto borgeano pero modificando su sentido al borrar aquellos aspectos que podían poner en cuestión su hipótesis de insularidad: donde el escritor argentino decía “creo que los argentinos, los sudamericanos en general, estamos en una situación análoga; podemos manejar todos los temas europeos”, el curador británico citaba “I believe that we Argentines... are in an analogous situation, we can handle all European themes” (Elliott, 1994a:13).

¹⁰⁴ La perspectiva latinoamericana fue central en la presentación de piezas de Xul Solar en The Courtauld Institute of Art y curada por el coleccionista argentino Mario Gradowczyk (1994:6) o en la exposición “constructivism in latin america” que se inauguró en noviembre de ese mismo año en el museo de la University of Essex.

posición de Daniel Ontiveros no podía ser más clara. A mediados de la década del '90, el artista argentino siguió un recorrido que lo llevó muy lejos de Oxford. Para Elliott, también la muestra de arte argentino significaría el inicio de otros caminos: al año siguiente y mientras “Art from Argentina...” continuaba su itinerancia, el curador dejaba definitivamente su puesto como director del MoMA británico.

1.6 Modelos curatoriales para el arte más reciente

Luego de su paso por Inglaterra, Alemania y Portugal, la exposición llegó a Buenos Aires para la inauguración del Centro Cultural Borges (CCB) ubicado dentro de las Galerías Pacífico, un novel centro comercial en la Ciudad de Buenos Aires que inició sus actividades a finales de 1995. La apertura de la muestra también tuvo un fuerte interés diplomático en tanto el CCB apuntaba a convertirse en un símbolo de las relaciones entre Argentina y España: de hecho, el acto inaugural coincidió con la V Cumbre Iberoamericana y contó con la presencia del Rey Juan Carlos I. Durante los discursos de apertura, el presidente argentino Carlos Menem no dudó en describir al CCB como un “santuario para preservar la filiación con España” (De Arteaga, 1995:6).

Si bien resultaba simbólicamente significativo que el edificio de las Galerías Pacífico hubiera sido la sede del Centro Cultural Malvinas durante los años '80 (cf. Rabossi y Rossi, 2008:48), no hubo interés en analizar “Art from Argentina...” en su relevancia dentro de la relación bilateral luego de la guerra. En cambio, los textos de prensa se concentraron más en la polémica concesión del predio, otorgado al empresario Mario Falak, un amigo cercano al presidente Menem (Graña, 1995; 1995b). En esa dirección fue también la crítica que sostuvo el cineasta y político Fernando “Pino” Solanas (1995) quien había propuesto para las Galerías Pacífico la creación de un centro dedicado a las expresiones culturales de América Latina. En cierta medida, el CCB se convirtió en un símbolo de los procesos que atravesaba la región a finales de siglo XX aunque de un modo completamente distinto a como lo proyectaba Solanas: en las Galerías Pacífico confluyeron la apertura económica, las privatizaciones y el nepotismo.

Más allá de estos cuestionamientos sobre el predio, hubo un texto del artista argentino Kenneth Kemble que sí se dedicó especialmente a debatir la muestra de Elliott. El artista publicó un largo escrito en tres ediciones de la revista cultural *La Maga* que él mismo había realizado a mediados de los años '70 para debatir los postulados historiográficos del texto "La crisis de nuestras vanguardias" del crítico argentino Fermín Fevre. Para Kemble (1995a; 1995b; 1995c), su extenso artículo cobraba actualidad para confrontar la llegada de la exposición desde Inglaterra en tanto un proceso de "autocolonización cultural" se mantenía vigente en el arte argentino de las últimas décadas.

En su opinión, "Art from Argentina..." no era sino un ejemplo más de un relato que convertía a las producciones locales en meros derivados, repeticiones tardías de las producciones europeas. En función de cuestionar esa visión, el autor se dedicaba especialmente a describir las experimentaciones artísticas de la segunda parte de la década del 50. Según se dedicaba a detallar en el artículo, las exploraciones que se habían dado en el arte en ese período no sólo habían surgido con independencia de lo que ocurría en Europa sino que se habían constituido en el fundamento para las experiencias más radicales de la década siguiente. El objetivo implícito en el texto de Kemble era cuestionar la posición del arte argentino en el contexto del relato internacional confrontando quienes y de qué modo llevaban a cabo los procesos de historización. No se trataba meramente de intervenir en la memoria de la propia obra, inscribiéndola en su rol dentro del marco del arte internacional sino negociar el papel del arte argentino dentro de los relatos canónicos del arte moderno y contemporáneo.

Lo que el texto de Kemble presentaba era, además, cómo todo proceso de historización significaba establecer una posición para el arte argentino, especialmente si este se construía como parte de un horizonte regional o europeo. Las formas de articular lo local y lo internacional se hicieron evidentes en la estrategia del poeta, crítico y curador argentino Carlos Basualdo, quien participó del catálogo de "Art from Argentina..." con un texto titulado "Between the Mimetic and the Cadaverous. Contemporary Art in Argentina". Su artículo es relevante por dos razones. En primer lugar, porque apunta a realizar una lectura del

Centro Cultural Rojas y de la estrategia de Gumier Maier en el horizonte del arte internacional y la lectura política.¹⁰⁵ En segundo lugar, el texto es significativo en tanto enunció por primera vez de un modo sistemático el fundamento conceptual de las muestras en las que, durante los años siguientes, presentaría historizaciones del arte argentino y latinoamericano.

El artículo de Basualdo había sido escrito a comienzos de 1994 y enviado a Elliott por correo postal a Inglaterra a finales de mayo de ese año.¹⁰⁶ La fecha es relevante por su simultaneidad con una serie de textos que develan los intereses e interlocutores del autor en ese período. Uno de esos escritos se publicó en febrero de ese año y ya ha sido referido al comienzo de este capítulo: se trata de la crítica a la exposición “90/60/90” que Basualdo publicara en la revista mexicana *Poliéster* donde señaló que la vinculación de los ‘90 con los ‘60 reforzaba el olvido sobre los procesos políticos de los años ‘70 y ‘80.

Un segundo texto significativo fue el artículo que el 26 de mayo de 1994, en simultáneo al envío de su texto a Oxford, Basualdo publicó en *La Maga*. Se trataba de una entrevista a Agnaldo Farías, el curador de la *Bienal Brasil* *século XX* que en ese momento se estaba organizando en la ciudad de Sao Paulo (Basualdo 1994b). Allí, tanto el especialista brasileño como el argentino coincidían en señalar que la transvanguardia en los años ‘80 había tenido consecuencias desastrosas en la memoria artística de los países latinoamericanos.¹⁰⁷ Ellos sostenían que, al adscribir

¹⁰⁵ En este sentido, su lectura se posicionaba en la postura contraria a la elaborada por Gumier Maier quién sostenía una visión de una curaduría doméstica, en el doble sentido de aislada del exterior y no profesional. Para más información sobre ese tema véase especialmente el texto de la curadora argentina Jimena Ferreiro (2016). Allí también se enuncian otras características que confrontan el postulado del Rojas como una escena cerrada a lo que ocurría en el extranjero. Se mencionan, por ejemplo, las traducciones en inglés de catálogos como *5 años en el Rojas* (1994) o *El Tao del Arte* (1997), exposiciones como “Maricas” curada por Bill Arming en 1995 o la temprana circulación internacional de las obras de Marcelo Pombo.

¹⁰⁶ Fax de Carlos Basualdo a David Elliott. 26 de mayo de 1994.

¹⁰⁷ Debe tenerse en cuenta, además, que las elaboraciones de Basualdo fueron el resultado de intercambios con un grupo de interlocutores en ese momento. Allí se encontraban artistas y teóricos como Fabián Marcaccio, Liisa Roberts, Reinaldo Laddaga o Nicolás Guagnini. Este último fue quizá el que, junto a Basualdo, puso más énfasis en que la recuperación del pasado artístico era una estrategia válida y necesaria más allá de la validez o invalidez de la hipótesis específica de vinculación con el arte concreto. Dice Guagnini (1999:s/f): “La intención de ficcionalizar una filiación o una afinidad se sustentaba

acríticamente a esas corrientes internacionales, los artistas habían clausurado la posibilidad de recuperar aquellas experiencias más contestatarias que se habían dado en el arte de ambos países durante los años ‘60 y ‘70.

Lo que Farías sostenía en la entrevista se convertía, en el texto del catálogo para “Art from Argentina...”, en una posición mucho más abarcadora. En pocas palabras, la hipótesis de Basualdo (1994c) asociaba ese modo de recepción de la transvanguardia con las consecuencias de la represión ejercida por la última dictadura militar argentina. En su opinión, el régimen había abierto una brecha en las relaciones generacionales del arte argentino, imposibilitando a los artistas más jóvenes conocer aquellas producciones que los habían precedido. Desde su punto de vista, transvanguardia y dictadura se superponían como dos sucesos con efectos coincidentes.¹⁰⁸

El texto -que se proponía hacer un recorrido sobre el arte más reciente incluso por fuera de la selección que había hecho Elliott para la exposición- hacía de esa hipótesis un modo de leer la escena institucional del arte argentino. Por un lado, distinguía la labor del Instituto de Cooperación Iberoamericana que bajo la curaduría de Laura Buccellato había vuelto su mirada hacia las producciones históricas. Al mismo tiempo que destacaba ese rol, su posición con respecto a cómo

visualmente, y era una puesta en escena de resonancias formales sin demasiados lazos que nos uniesen con la teoría de la práctica concreta, que nadie se preocupó demasiado en ese momento por rastrear o inventar. La posibilidad de salir de las genealogías autorizadas como válidas por la presencia fuerte del discurso de Suárez (arte narrativo despreocupado por los problemas modernistas de la vanguardia = Molina Campos, Berni, el mismo Suárez, Harte, Gordin), de la aceptada analogía Di Tella-Rojas, de las tensiones pictóricas ‘80-‘90 problematizadas en torno a la llamada ‘estructura débil’ y el uso de borroneos o gestualidades desde la enseñanza de Kuitca, o simplemente romper la prohibición de ejercer la memoria nos parecían una alternativa válida y necesaria”.

¹⁰⁸ Los postulados de Basualdo han sido objeto de críticas significativas. Por un lado, Viviana Usubiaga (2012:45-46) ha criticado su generalidad: para la autora, esa forma acrítica de incorporación de los postulados de la transvanguardia fueron aplicables más a la crítica –y en particular a Jorge Glusberg- que a los propios artistas. Por otro lado, Valeria González (1997:102) también cuestionó sus postulados afirmando que, en primer lugar, la recuperación de la transvanguardia en Argentina no debe desvincularse del “específico contexto político” y, en segundo, que existe una gran brecha entre el interés político que le atribuye Basualdo a los artistas del Rojas y las posiciones discursivas que éstos profesaban. Roberto Amigo (2008:12 y ss.), por su parte, considera que más que contra la transvanguardia, el Rojas surge ante el espacio vacío que ésta había dejado. Según su posición, ambos coinciden en su uso de la cita, del pastiche y de lectura personalista de la historia del arte local.

se elegía y exhibía el arte más reciente era analizada en un tono mucho más crítico: para Basualdo, Buccellato había circunscripto su accionar a los artistas de Buenos Aires y, especialmente, a aquellos que más se adecuaban a las tendencias del arte internacional (Basualdo, 1994c:119-120).

El “desastre” de la transvanguardia

C. B., desde San Pablo
Agnaldo Farias es un prestigioso crítico e historiador del arte brasileño. Actualmente se desempeña como profesor de Arquitectura y Urbanismo en la Universidad de San Pablo. A su cargo estuvo la curaduría de la sección dedicada a los años 80 y 90 en la muestra Bienal Brasil Siglo XX.

—¿Cuáles han sido sus criterios generales para elegir las obras de ese período en relación con los movimientos internacionales y con la actividad artística en el Brasil?

—En el Brasil hubo una valorización extraordinaria de la primera mitad de la década cuando la producción artística del país tenía una consonancia muy grande con la transvanguardia internacional. Intenté demostrar que pese a todo el barullo o alarido, pese a toda la divulgación que existió en ese momento, no es éste el período más importante. La transvanguardia en el Brasil fue en cierta medida un desastre porque de alguna manera encubrió con toda una estética de la reducción todos esos trabajos que venían siendo realizados desde los años 50 y 60 con el debate concreto y neoconcreto y, sobre todo, con la producción conceptual de los años 70. A esto se sumó en el Brasil un flagrante, podría decirse, casi “consorcio” entre un mercado y una determinada apatía de los productores y de los mismos medios que coincidieron en una tentativa de importar una pintura, en fin, una serie de objetos que fueran más vendibles. En ese aspecto la transvanguardia fue

muy conveniente. Y todas las investigaciones que se estaban llevando a cabo en los años 70 quedaron prácticamente encubiertas, se trató casi de un atropellamiento. Jóvenes artistas de veinticinco años conocieron un mercado muy precozmente mientras que artistas de mucha más experiencia continuaban siendo completamente olvidados.

—En tal sentido, ¿cómo encaró su trabajo?

—Sobre ese aspecto mi curaduría, al mismo tiempo que intenta colocar los puntos sobre las íes y destacar trabajos de los artistas de la primera década, buscó señalar cómo en la segunda mitad de la década hubo, de hecho, una retracción, hubo un enfriamiento de esa alegría mercadológica, de esa divulgación, de esa banalización, diría, incluso, de la producción artística y los plásticos pasaron a pensar mucho más en su trabajo a la luz de la propia historia del arte y en ocasiones a la luz de nuestros propios artistas, excelentes artistas que venían desde hace tiempo gestando una determinada obra. Es un momento, entonces, en el que las obras de Fajardo, de Waltercio (Caldas), de Tunga, de Lole (de Freitas) y, yendo algo más atrás en el tiempo, de Oiticica, de Mira Schendel, de Lygia Clark y aún más al fondo, de Sergio Camargo, de Goeldi, de Guignard, comienzan a servir como marco de referencia para las búsquedas de diversos artistas jóvenes. Creo entonces que mi curaduría marca con mucha claridad cómo esa producción que aquí está, que se hace en Brasil, no consiste en una serie de casos aislados.

14. Carlos Basualdo “El “desastre” de la transvanguardia”, entrevista a Agnaldo Farias.
Revista *La Maga*, 25 de mayo 1994: 16.

Por otro lado, el autor remarcaba la actividad de Gumier Maier como curador y director de la Galería del Rojas. En su opinión, los artistas que circulaban por esos espacios eran los que estaban recomponiendo a través de sus referencias a las imágenes del pasado aquello que la transvanguardia y la dictadura habían llevado a cabo. Además, eran los que conformaban una posición presuntamente crítica con respecto a las tendencias internacionales, reelaborando las producciones canónicas de la Modernidad europeo-norteamericana.¹⁰⁹

¹⁰⁹ Basualdo mantendría esa postura sobre el paisaje institucional argentino con ciertas variaciones en los años siguientes. En 1999, por ejemplo, afirmaba que la relación histórica que se establecía en el ICI le había dado una relevancia hacia la segunda parte de la década. El Rojas, en cambio, no había podido sortear una posición constituida por la “mera repetición de sus logros iniciales” (Basualdo, 1999:s/p).

Convertir a estos artistas en las figuras reivindicatorias que Basualdo veía en ellos no resultaba una tarea sencilla: era necesario encontrar el marco conceptual que lo hiciera posible. Con ese objetivo, el curador recurrió a la noción de “cadáver”, tomada del poema que escribiera el argentino Néstor Perlongher, y que ya había sido utilizada por Basualdo para describir las realizaciones de este conjunto de artistas en su reseña de la exposición “Algunos Artistas” que publicara la revista *Artforum International* (Basualdo, 1993). En esa ocasión, la referencia se circunscribía a imágenes que circulaban descontextualizadas y recontextualizadas, aspecto que consideraba característico de las producciones de los artistas que se exhibían en la retrospectiva del Rojas. Esa recuperación “crítica”, en su posición, se contraponía a una posición mimética que sólo reproducía aquello que estaba en boga en las corrientes artísticas.

Así describía Basualdo recientemente las posibilidades de ese concepto:

para mí Cadáveres se refería fundamentalmente a dos tipos de cuestiones. Por un lado, más banalmente, a la insistente representación de cuerpos sin vida en el arte argentino y a un uso específico de los materiales en relación a ese tipo de representaciones. En oposición a la dimensión pulsional del cuerpo que de alguna manera se podría decir que caracteriza gran parte del arte producido en Brasil en la segunda mitad del siglo, en Argentina el énfasis se daría en el cuerpo momificado, en una dimensión diría mineral del deseo - si me permitís la hipérbole. Pienso en Heredia, Di Stefano, Pablo Suárez. Por otro lado quería referirme a la relación centro-periferia - un tema más urgente hace dos décadas- y al modo particular en el que los artistas argentinos se apropiaban de las influencias externas. "Cadaverización" era para mí una referencia a un modo de recepción que se caracterizaba por una descontextualización extrema. O sea que mi intención era referirme a un modo de recepción que generaba a su vez un modo específico de producción artística. Se trataba entonces de un proceso radical de descontextualización que eliminaba toda posible relación orgánica entre la imagen y su espacio de producción original y la reposicionaba en un contexto nuevo como pura imagen, o sea imagen "cadaverizada." Ciertamente me estaba refiriendo a un fenómeno que a mi criterio tenía un carácter sintomático, pero yo creía ver una potencia crítica en el puro síntoma. Esa potencia crítica era, a mi entender, "cadavérica" porque permitía en última instancia entender la relación entre cualquier imagen y su contexto como de extrañeza absoluta (Basualdo, 2015:s/p)

“Cadáver” tenía, entonces, una referencia que rebasaba los límites del campo del arte. Presuntamente escrita durante la dictadura militar y publicada recién durante el primer gobierno democrático, Perlongher hacía del Cadáver – escrito con mayúsculas, como un nombre- una figura constante del detenido

desaparecido en la vida argentina. Una presencia que se extendía en “los pajonales”, “en los cuadernillos de la princesa” o “en las conversaciones de lesbianas que se muestran la marca de la liga”. Así, entre imagen apropiada y cuerpo desaparecido, el Cadáver era la noción de conjunción entre una circulación de imágenes artísticas y un pasado político.

Pero esta estrategia curatorial no se circunscribió a asociarla con los universos de la literatura o la política sino que especialmente funcionó como mecanismo para articular espacios comunes con producciones de otras latitudes. Desde este punto de vista, exposiciones donde Basualdo planteó una relación con la historia del arte argentino como “Crimen & Ornamento” (1994) en la ciudad de Rosario, “Crimen es Ornamento” (1994) en el Centro Cultural Rojas y “The Rational Twist” (1996) deben observarse en un marco más amplio de muestras en las cuales el mismo curador estaba participando. Así, al panorama profesional que estaba desplegando Basualdo en ese momento, es necesario incorporar su participación como curador o colaborador en muestras como “Art from Brazil in New York” (1995), “Mesótica. The América non-representativa” (1995), “Ernesto Neto eighteighnineeight” (1998) o “Blanco e Petro” (1999).

En esa dirección, cobran una relevancia particular las alusiones a los artistas brasileños Hélio Oiticica o Lygia Clark en el catálogo de la muestra *Crimen es Ornamento*, realizada a finales de ese año 1994 y que se dedicaba exclusivamente a exhibir artistas argentinos (Basualdo, 1994d). Más que un esquema aplicable al arte argentino, lo que esa referencia mostraba era hasta qué punto el interés estaba centrado en elaborar un tipo de vinculación que fuese trasladable a otros contextos. En esta dirección, dos textos escritos en 1994 también apuntaron hacia el mismo objetivo. El primero fue su escrito “Bodywise” (Basualdo, 1995a) para el proyecto “Art from Brasil in New York”, un conjunto de exposiciones simultáneas de arte brasileño en diversas galerías y espacios de exposición en la ciudad de Nueva York que tuvo lugar a comienzos de 1995.¹¹⁰ En su colaboración para el catálogo, el

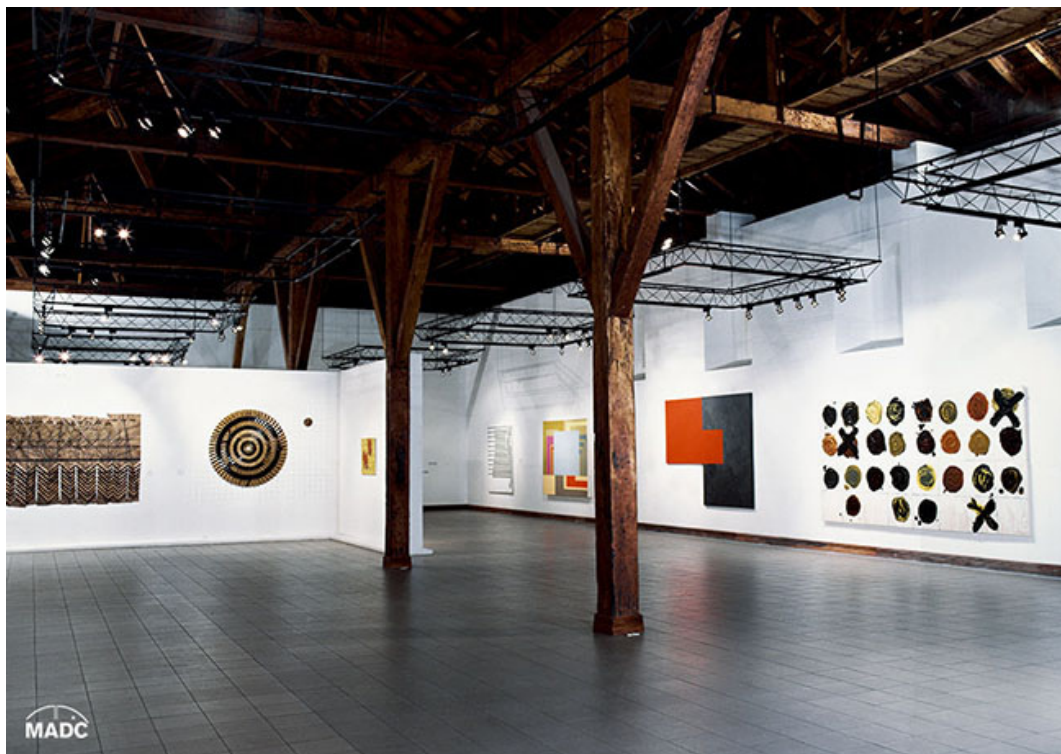
¹¹⁰ Este esquema reproducía el proyecto “Parallel Project” (1990) y “The Argentine Project” (1992), ambos realizados en la ciudad norteamericana. En esas dos ocasiones se habían mostrado en simultáneo en diversas galerías neoyorkinas producciones de artistas

crítico argentino repetía para el contexto del arte brasileño el procedimiento que había llevado a cabo con los artistas argentinos más jóvenes. Realizaba, sin embargo, un desplazamiento significativo: la relación no se establecía con el arte concreto sino con el neoconcretismo y especialmente con dos de sus figuras paradigmáticas, Hélio Oiticica y Lygia Clark. Desde este punto de vista, la obra de los artistas más contemporáneos como Fernanda Gomes o Ernesto Neto encontraba sus horizontes de intervención en un procedimiento historiográfico de recuperación de experiencias pasadas. Una política mnemotécnica que se planteaba como coincidente con lo que ocurría en la escena argentina.

El segundo texto iba más allá de ese marco de comparación entre la escena brasileña y argentina y abordaba un panorama mucho más amplio. La ocasión sería la muestra que con el título “Mesótica. The América non-representativa” curaron Virgina Pérez-Ratton y Carlos Basualdo en el Museo de Arte y Diseño Contemporáneo (MADC) en Costa Rica durante 1995. La exposición no era un evento aislado dentro del programa de la institución, por el contrario, este novel museo fundado en 1994 se encontraba particularmente interesado en intervenir sobre los relatos regionales. En esta dirección, por ejemplo, había hospedado -en su primera temporada luego de su apertura- a la exposición “Ante América”, curada por Carolina Ponce de León, Rachel Weiss y Gerardo Mosquera. A su vez, “Mesótica...” devino en la primera de una serie de exposiciones que pretendieron participar críticamente sobre esos discursos que hacían a las representaciones regionales.¹¹¹

mexicanos y argentinos como una forma de promover el coleccionismo de el arte latinoamericano.

¹¹¹ “Mesótica II”, por ejemplo, fue una contestación directa a la falta de arte centroamericano en la exposición “Ante América”. Así, transformar las geopolíticas del despliegue de los discursos del arte reciente fue uno de sus objetivos principales. Para más información sobre estos temas véase Pérez-Ratton (2013).



15. “Mesótica: The America non-representativa” (1995). Vista de la exposición. Archivo Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.

De este modo, la muestra, que llevaba un nombre híbrido en español y en inglés, exhibía una selección de obras que pertenecían tanto a países de Sud como de Norteamérica. Así, el texto de Basualdo se centraba en analizar comparativamente un grupo de artistas que a lo largo del continente habían trabajado alrededor de un lenguaje no figurativo.¹¹² En este sentido, si bien el curador no incorporó dentro de la muestra ninguna obra de Jorge Gumier Maier, sí lo mencionó en el catálogo y hasta reprodujo una de sus obras. Era evidente que la escena que Basualdo tenía en mente para establecer cánones comparativos partía del conjunto de artistas que participaban del Rojas, incluso cuando sólo exhibiera una selección muy limitada de ellos.

Su colaboración –que había sido escrita en 1994- claramente coincidía con las posiciones que había elaborado alrededor de la exposición del MoMA Oxford:

¹¹² Entre los artistas argentinos se encontraban Ernesto Ballesteros, Cristina Ghetti, Miguel Ángel Ríos, Daniel Scheimberg, Pablo Siquier y Fabian Marcaccio.

En Argentina, como en Brasil y Chile, puede incluso aventurarse la hipótesis de que la difusión de la transvanguardia tuvo el efecto de acentuar el olvido de las prácticas conceptuales provocado por las desastrosas políticas culturales implementadas desde los gobiernos militares. Es en este sentido que la recuperación de las prácticas pictóricas no figurativas en el contexto del arte contemporáneo argentino (...) pudieron adquirir en cambio un significado progresista, ya que, al menos como efecto colateral, promovieron una revisión del pasado histórico, específicamente de la tradición concreta y de los ideales utópicos a los que el concretismo estuvo íntimamente asociado. (Basualdo 1995b:18)

Desde este punto de vista, si bien se exhibían tanto norteamericanos como latinoamericanos, Basualdo sostenía la diferencia que existía entre ambos: los segundos habían convertido a medios tradicionales como la pintura en formas de intervención sobre ese pasado político, recuperando aquello que las políticas gubernamentales intentaban dejar atrás.

Estos proyectos de Basualdo no se resumieron a sus ensayos curatoriales a mediados de la década. Con mínimas variaciones, su postura la expresó también en la muestra de Ernesto Neto “Ernesto Neto eighteighthnineeight” (1998), en la exhibición de arte argentino “Blanco e Petro” (1999) en la Galería Luisa Strina y en su colaboración ese mismo año para la revista *Lápiz* (Basualdo, 1999/2000). Los postulados que Basualdo realizara sobre las filiaciones del arte reciente brasilero coincidían con las estrategias que había llevado a cabo con el arte argentino al colocar en segundo plano la justificación histórica de esas relaciones. En otras palabras, los vínculos entre el arte reciente brasilero y el neoconcretismo buscaban sobreponerse al vacío que Agnaldo Farías refería que había dejado la transvanguardia antes que a construir una genealogía que estuviere explícitamente presente en los artistas al momento de llevar a cabo sus obras. En ese sentido, coincidía con el tipo de operatoria que había llevado a cabo en su lectura de las realizaciones de los artistas argentinos abstractos.

Esto resulta explícito si se tiene en cuenta la exposición que bajo el nombre “Ausencia y Fascinación. Una perspectiva del arte contemporáneo argentino” Basualdo estaba organizando en 1995 para exhibir en el Pabellón de la Bienal de

Sao Paulo.¹¹³ La iniciativa, surgida de la galerista Ruth Benzacar, planteaba una relación histórica completamente distinta a la que había presentado en otras ocasiones. Por un lado, se hacía un anclaje con las obras de Antonio Berni de los años '60. Por otro, en una sección denominada "Historias Paralelas", se concentraba en realizar asociaciones puntuales entre Jorge De La Vega, Marcelo Pombo o Fabián Marcaccio, entre Luis Benedit y Sebastián Gordín o entre Alfredo Hlito, Siquier y Gumier Maier.

¿Cuál era entonces la relevancia de su proceso de historización si las relaciones que establecía eran factibles de ser modificadas? Su significación estaba dada por el modo en que establecía las relaciones entre el arte reciente y las producciones históricas o, siguiendo a Agamben (2007:131), la matriz temporal que suponía su proceso de historización. Esa reconceptualización del tiempo estaba dada por un abandono de una relación con la historia donde el pasado se presentaba en términos de asociaciones lineales y causales entre pasado y presente. Así, las referencias al movimiento moderno aparecían enunciadas en el arte reciente para revertir esa proyección de futuro que había caracterizado al concretismo en los años '40: ahora, la visión estaba orientada a una mirada hacia el pasado en función de reconstruir un quiebre histórico.

En cierta medida, que se refiriese a ellas como ficcionales (Guagnini, 1999), forzadas (Burgos en Gumier Maier, 2005:131), azarosas o descontextualizadas (Gumier Maier y Pacheco, 1999:16) era un elemento descriptivo preciso en tanto sus objetivos eran otros: intervenir desde el presente sobre las consecuencias del pasado político. En ese sentido también, los artistas eran vistos como los protagonistas de una práctica historiográfica y asignados con una responsabilidad hacia el pasado que explícitamente no asumían.

¹¹³ No existe documentación publicada sobre esta muestra, su reconstrucción ha sido posible a partir del testimonio del propio Carlos Basualdo y de documentos pertenecientes a su archivo personal.

Capítulo 2

Temporalidad, institución y afecto en las prácticas artísticas de finales de siglo

Para América Latina, el año 1994 significó un punto de inflexión en la historia de la década: la emergencia del zapatismo en el Estado mexicano de Chiapas el mismo día en que entraba en vigencia el Tratado de Libre Comercio de América del Norte y la crisis económica que se desató en ese país en diciembre de ese año mostraron que el proyecto de transformación neoliberal, aparentemente tan consolidado e incuestionable, presentaba grietas inocultables. Ambos procesos tuvieron repercusiones inmediatas producto, por un lado, de la difusión a través de Internet y la prensa de las acciones y discursos del Subcomandante Marcos, y, por otro, de la interdependencia económica entre los países que convertía a todo problema local en una cuestión regional.

Las crisis no sólo mostraron las debilidades de los postulados económicos – como aquellos vinculados al rol del Estado o a la apertura comercial- sino que resquebrajaron el sustento simbólico de un proceso de transformación mucho más amplio. Dicho en pocas palabras, también se cuestionaron otros cambios que se habían dado en relación con las políticas neoliberales y que incluían modificaciones radicales en las formas de administrar la sociedad y la vida. Entre esos cambios, por ejemplo, se incluye el aumento de la tasa de movilidad laboral que cambió la fidelidad entre empleados y empleadores: el trabajo ya no fue visto como un lugar de permanencia a lo largo del tiempo sino como una posición en constante riesgo.¹¹⁴ La tecnología digital también modificó la percepción del tiempo, posibilitando el conocimiento en simultáneo de sucesos que se daban en cualquier parte del mundo y profundizando el proceso de compresión del espacio que David Harvey (1990) había identificado en las décadas anteriores. ¿De qué modo las prácticas artísticas intervinieron sobre esos cambios? ¿Qué estrategias elaboraron frente a esas políticas del tiempo que se habían consolidado en la década?

¹¹⁴ Para un estudio breve pero documentado de los cambios en la movilidad laboral véase el informe de Castillo, Rojo y Yoguel (2005).

Este capítulo se centra en el estudio de dos proyectos artísticos: las intervenciones del artista Vicente Razo en México entre los años 1994 y 1996 y las acciones que la Agrupación Boletos Tipo Edmondson (ABTE), conformada por Patricio Larrambebere y Javier Martínez, realizó en Buenos Aires durante los años 1998 y 2003. Si bien se trata de prácticas que se desarrollaron en contextos espacial y temporalmente disímiles, la hipótesis principal de este capítulo sostiene que ambas buscaron intervenir y contestar una de las dimensiones más determinantes en las transformaciones de la vida y la sociedad durante la década del '90: los modos de organizar y experimentar el tiempo. Ellas indagaron sobre las nociones de lo anacrónico y lo obsoleto, sobre lo descartable y lo permanente, sobre la velocidad y el ritmo de la vida diaria, y concibieron al tiempo como una noción histórica y política antes que como un elemento dado, objetivo y natural.

Tanto el proyecto de ABTE como el desarrollado por Vicente Razo pueden concebirse como procesos análogos que, si bien no tuvieron conexión directa, respondieron ante una situación social que tenían características similares.¹¹⁵ Tanto la presidencia de Carlos Salinas de Gortari en México como la de Carlos Menem en Argentina sostuvieron un proceso de transformación política y económica que se concibió como paradigmático de la implementación de medidas de corte neoliberal en la región.¹¹⁶ Además de ese elemento central en ambas estrategias, hay tres ejes que permiten aclarar los aspectos coincidentes.

En primer lugar, tanto el trabajo de Vicente Razo como el proyecto de Larrambebere y Martínez fueron prácticas artísticas que tuvieron al zapatismo como un horizonte presente al momento de sus intervenciones. En el caso del artista mexicano esto fue explícito y directo: Razo participó personalmente de las actividades de apoyo al levantamiento chiapaneco y su proyecto artístico estuvo completamente atravesado por su compromiso político. En los artistas argentinos que formaron ABTE, en cambio, esa relación fue más indirecta pero no por eso

¹¹⁵ La noción de simultaneidad como forma productiva de pensar estrategias comparativas ha sido desarrollada por Andrea Giunta (2003) como perspectiva de análisis de los procesos artísticos de la segunda posguerra.

¹¹⁶ Véase, por ejemplo, notas publicadas en la prensa como Gardels (1990) o especialmente, para el caso del presidente Menem, la investigación llevada a cabo por Bonnet (2008).

menos evidente: esa presencia se hizo explícita en la figura del encapuchado que se repitió una y otra vez tanto como un personaje en sus acciones y videos como en las impresiones de boletos ferroviarios. Sin embargo, esa relación fue más allá que una referencia iconográfica y que logró complejizar y expandir los postulados en torno a la historicidad que se identificaban en los discursos de Subcomandante. De hecho, sus intervenciones se interesaron tanto por los modos de organizar el tiempo en el trabajo, en la tecnología y en los discursos sobre el arte contemporáneo como por las relaciones entre el presente y la historia.

En segundo lugar, tanto el proyecto de Razo como ABTE fueron también indagaciones en torno a la institución artística. Ya sea conformando una agrupación de carácter ficcional –como lo hicieron Larrambebere y Martínez- o directamente como una museo ubicado en el baño del departamento del artista –como en el caso del *Museo Salinas* de Vicente Razo- ambos buscaron construir institucionalidades alternativas más allá de los circuitos oficiales. A su vez, convirtieron al museo -la entidad por excelencia encargada de organizar discursiva, visual y objetualmente la historia- en un elemento protagónico en su programa artístico en función de debatir los modos de administrar y experimentar el tiempo de la época. Esa centralidad de la institución museal explica también la importancia que ambos proyectos tendieron a conservar los rastros materiales de una determinada práctica o de una coyuntura histórica específica.

Justamente, el tercer aspecto coincidente entre los trabajos de Vicente Razo y la Agrupación Boletos Tipo Edmondson fue que ambos concibieron sus intervenciones como una política de los objetos. Es decir, buscaron intervenir sobre los valores y temporalidades asociadas a un conjunto específico de producciones. En el caso de Razo, fueron las camisetas estampadas, muñecos, suvenires y máscaras con el rostro del presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari que se multiplicaron por las calles de México a mediados de la década. Allí, la temporalidad estaba definida por el carácter efímero de los objetos y por una dimensión de contemporaneidad que el artista buscaba asignarles en el marco de la escena del arte mexicano reciente. Las intervenciones de los artistas argentinos Larrambebere y Martínez se concentraron en cambio en los boletos de cartón que

habían sido utilizados por el sistema ferroviario argentino durante gran parte de la historia y que habían sido reemplazados hacia el año 1995 por tickets termosellados. Las nuevas empresas concesionarias de servicios metropolitanos que habían asumido la dirección de los ferrocarriles descartaron un conjunto de material ferroviario que fueron el elemento pendular sobre el cual se llevaron a cabo las intervenciones de estos artistas. Tanto Razo como ABTE apuntaron directamente a transformar la afectividad hacia esos objetos a través de operaciones de preservación, restauración y cuidado.

Esta combinación entre zapatismo, institución y objetualidad no sólo es relevante para comprender las poéticas de estos artistas sino que permite establecer un esquema comparativo de estrategias artísticas. Específicamente, posibilita identificar una de las formas en que el levantamiento en Chiapas emergió como un elemento que tejió prácticas de resistencia a lo largo del continente. En términos de Holloway (2005), se trata de precisar una de las dimensiones de ese “zapatismo urbano” que no tomó como modelo directo al levantamiento sino que lo consideró como un punto de referencia para la generación de nuevas formas de intervención.

2.1 Zapatismo entre el tiempo y la historia

Diversos textos han abordado la relación entre el levantamiento en Chiapas y un modo de concebir la historia y el tiempo. En esta dirección ha desarrollado su trabajo el historiador francés Jérôme Baschet (2003; 2012 y en Colectivo Neosaurios, 2000), uno de los investigadores que más sistemáticamente ha analizado el movimiento zapatista desde esta perspectiva. En sus publicaciones, Baschet ha diferenciado dos modos en que la historia se hizo presente en los discursos y comunicados que el Subcomandante Marcos publicó en medios de comunicación gráficos luego del levantamiento. En primer lugar, el autor afirma que el movimiento construyó sus referencias al pasado nacional, especialmente a los símbolos de la Revolución Mexicana, en función de promover una identificación de la sociedad con el levantamiento chiapaneco. Esa referencia se convirtió en los años inmediatamente posteriores a 1994 en un referente en

disputa con el modo en que el propio Estado reivindicaba esos mismos símbolos.¹¹⁷ En segundo lugar, Baschet sostiene que entre los años 1996 y 1998 emerge otro modo de intervenir sobre las relaciones con el pasado, uno que convertía a la historia en un objeto de confrontación frente a las políticas neoliberales.

Para explicar este segundo eje, el historiador recupera la noción de *presentismo* elaborada por François Hartog para dar cuenta de un régimen de historicidad frente al cual se enfrentaban los discursos publicados por el *Sup*.¹¹⁸ Según el autor, la asunción de ese presente perpetuo que caracterizaría a la sociedad neoliberal sería enfrentado por la recuperación por parte del zapatismo de la historia de la opresión y levantamiento de los campesinos.¹¹⁹ Ese relato se desplegaría a lo largo de los textos del Subcomandante Marcos con una clara intención de confrontar el olvido del pasado en la sociedad actual:

Si el presente perpetuo funda su dominación sobre el olvido del pasado y la negación del futuro, la historia debe de esforzarse en restablecer, en el mismo movimiento, memoria del pasado y posibilidad de futuro. Rechazar la tiranía del hoy supone una conciencia histórica, indispensable para romper la ilusión del fin de la historia y reabrir la perspectiva de un porvenir que no sea repetición del presente. “Las cosas siempre fueron así”: casi no existe veneno que, destilado en el aire del tiempo, sea más útil para garantizar sumisión y resignación. La historia al contrario, al remontar el tiempo, demuestra que lo que se da hoy por inevitable, necesario, natural, es sólo una construcción reciente y probablemente no menos transitoria que las realidades anteriores. En los textos zapatistas, es entonces la identificación del presente perpetuo como adversario fundamental que conduce a proponer una alianza estratégica entre pasado y futuro. Frente al presente eternizado, sinónimo de olvido y de desesperanza, se trata de invertir esta siniestra gramática de los tiempos históricos “colocando un pie en el pasado y el otro en el futuro”. (Baschet, 2003:227)

¹¹⁷ Para ver en detalle estas discusiones nos remitimos a los textos mencionados de Baschet y a Rajchenberg y Héau-Lambert (1996).

¹¹⁸ Baschet (2003) retoma también las nociones de campo de experiencia y horizonte de expectativa desarrolladas por Reinhart Koselleck (1993). El presentismo vendría justamente a acotar esa presencia del pasado y del futuro, en otras palabras, del campo de experiencia y del horizonte de expectativa.

¹¹⁹ “En los comunicados de los primeros años del levantamiento zapatista, la oposición entre memoria y olvido se relaciona con la dominación colonial o poscolonial y con la resistencia indígena en su contra. Pero una segunda perspectiva, esbozada a partir de 1996 y ya plenamente desarrollada en febrero y marzo de 1998, deja en claro que el olvido es algo que padecen todos los hombres inmersos en la mundialización capitalista” (Baschet, 2012:219).

Este modo de concebir el relato histórico como una contraposición a un régimen de historicidad marcado por el *presentismo* tiene, para Baschet, diversos riesgos. Dos de ellos son particularmente relevantes para las prácticas artísticas: la cuestión del futuro y la noción de historia como repetición. En el primer caso, el desafío se plantea en la necesidad de distinguir, por un lado, el modo en que el zapatismo construyó un rol para el pasado nacional y, por otro, el relato teleológico -entendido como un desarrollo lineal- que caracterizó el perfil de la historia en la Modernidad. Es decir, ¿replicó el zapatismo con su visión de futuro una visión configurada por un horizonte que se iba a realizar indefectiblemente? ¿Repetió finalmente un relato tradicional organizado alrededor de la noción de progreso o planteó un modo crítico de concebir la historia? Según Baschet, la diferencia entre aquellas construcciones modernas y las articuladas desde los discursos de Marcos radica en que los textos zapatistas no construyen un horizonte de futuro definido y preconfigurado sino una proyección imprevisible cuya determinación estará supeditada al accionar de los propios revolucionarios. En otras palabras, para el Subcomandante, el futuro es más un proyecto a construir antes que un horizonte ya definido e inevitable.

El segundo desafío que identifica el historiador francés frente al *presentismo* se erige sobre los modos específicos de recuperación de ese pasado. Puntualmente, Baschet (2012) considera problemática una identificación desplegada en términos de repetición entre los nuevos zapatistas y los protagonistas de la Revolución Mexicana. En otras palabras, si las luchas y las dominaciones se presentan como elementos constantes y recurrentes en la historia mexicana, emerge la pregunta sobre hasta qué punto el levantamiento puede plantear un futuro que rompa esa dinámica. Allí, Baschet distingue entre la función retórica y la concepción de la historia: la repetición sería sólo un recurso discursivo para lograr identificación y legitimación pero que estaría en función de un futuro pensado como cambio y transformación.

El análisis del pensador francés es capital en tanto presenta una primera conceptualización sobre la relación entre zapatismo e historicidad. Sin embargo,

Baschet no analiza otros aspectos que son relevantes para indagar la vinculación entre esa forma de abordar el pasado en el movimiento político y que se hacen evidentes en los discursos públicos del Subcomandante durante el año posterior al alzamiento. En primer lugar, el zapatismo se concibe como un acontecimiento que irrumpe en el relato histórico. Esto se hace evidente en el rol protagónico que tiene el primero de enero de 1994, el día donde coincidieron la instauración del Tratado de Libre Comercio (TLCAN) y el levantamiento en Chiapas. Como lo deja explícito en su carta a Zedillo dos días después de que este asumiera la presidencia en diciembre de ese mismo año, Marcos sostiene que ese primero de enero marcó la historia de México: “Con voz indígena hablan, desde ese día, hombres, mujeres, niños y ancianos de la ciudad y el campo, de distintos colores, de razas diferentes, de lenguas distintas, pero de sufrimiento común” (Marcos, 1994:s/p).

Pero el zapatismo no sólo irrumpía en la historia como sucesión de hechos sino en la historia como discurso. Es decir, se convertía en acontecimiento en un momento donde el fin de los relatos planteaba la imposibilidad de hechos significativos que implicasen una transformación radical en el campo político.¹²⁰ La simultaneidad con el TLCAN marcaba así una disputa sobre cuál de los dos sucesos construía el discurso histórico. En ese sentido, apelar a la noción de evento para construir un relato de la historia fue también acudir a formas tradicionales de concebir las relaciones entre el pasado y el presente. Justamente, esto ha llevado a que las nuevas formas de concebir la historia –elaborada por figuras como Michel De Certeau, Carlo Ginzburg o Jacques Rancière- se hayan alejado de la noción de evento para centrarse en los microrelatos o la microhistoria, aquellos aspectos considerados secundarios por la historiografía moderna.

Si el trabajo de Baschet habilita a pensar la intervención zapatista también como un cuestionamiento de los modos de organizar la historia ¿Cuál es la relación entre esa forma de concebir el tiempo en el zapatismo y su relación con las

¹²⁰ “What, then, are the aspects of the Zapatista uprising that have found echo in the cities of the world? The most obvious is the mere fact of rebellion –the fact that the Zapatistas rose up when the time for rebellion seemed to have passed, their ¡Ya Basta! To a world that is so obviously obscene” (Holloway, 2005:170). Sobre la noción del final de la historia véase el libro de Perry Anderson (1996) *Los fines de la historia*.

prácticas artísticas? ¿Replicaron o complejizaron sus estrategias? ¿Qué puede aportarnos esa dimensión del levantamiento zapatista para comprender las intervenciones de la Agrupación Boletos Tipo Edmondson al final de la década? Para responder a estas preguntas es necesario abordar en detalle los proyectos que constituyen el corpus de este capítulo.

2.2 Un museo presidencial

En marzo de 1996 el artista mexicano Vicente Razo comenzó a exhibir en el baño de su casa de la colonia Condesa en la ciudad de México una colección de camisetas, suvenires, muñecos, juguetes y máscaras con representaciones del ex presidente mexicano Carlos Salinas de Gortari. El artista había comenzado a comprar estos objetos en mercados y ventas ambulantes a partir de que la figura del dirigente priista se popularizara en las producciones visuales de la cultura popular. Salinas, quien había estado al frente del ejecutivo hasta diciembre de 1994 y había sido uno de los responsables de la crisis económica que se desató ese mismo mes, se había convertido en objeto de burla y parodia de las realizaciones callejeras: esas máscaras y muñecos eran una imagen espejada e invertida del renombre que había obtenido a nivel internacional al aplicar las políticas de liberalización e integración económica. Los Salinas como demonio, chupacabras o vampiro contrastaban directamente con esa imagen de político exitoso que habían construido de él los medios de prensa tanto locales como extranjeros, quienes habían llegado a afirmar que se estaba en presencia de una “Salinostroika” que llevaría finalmente a México al primer mundo (Gardels, 1990).

Pero Razo no se limitaba a presentar su colección sino que le daba el título de *Museo Salinas*, convirtiendo al baño de su casa en el espacio de depósito, conservación y exhibición de un conjunto de producciones efímeras que habían inundado la ciudad a mediados de la década. Un poster en la puerta de entrada, una de las pocas piezas realizadas por Razo, daba la bienvenida e inscribía a su proyecto en clave duchampiana: “Dejad de hacer ready-mades, comenzar a hacer museos”.



16. Esculturas de Carlos Salinas de Gortari en las ferias de la Ciudad de México (c. 1995).
Fotografía de Vicente Razo. Archivo del artista.

El *Museo Salinas* se convirtió casi de inmediato en un fenómeno de prensa. Decenas de diarios en México y en el extranjero publicaron artículos sobre la singular colección. Los periodistas de ambos lados de la frontera discutían sobre el respeto de la investidura presidencial (Quinones, 1999), se referían a las amenazas y hechos de violencia sufridos por el propio artista –interpretadas por muchos como amenazas directas- (Villareal, 1997) o debatían en torno a las causas de la proliferación de parafernalia urbana contra el ex dirigente del PRI (Díaz Millán, 1997). No fue solamente en la prensa masiva donde su proyecto encontró repercusión sino que también las revistas especializadas en arte –como *Curare*, *Espacio Crítico para las Artes* (Schmelz, 1997)- y las columnas en los diarios que

habitualmente cubrían temas culturales le dedicaron espacio al inusual museo.¹²¹ En estos casos, sin embargo, el foco se centró en interpretar al museo como estrategia de crítica institucional que era interpretada como una confrontación al estado de deterioro de los museos mexicanos o como un postulado irónico ante la proliferación de prácticas neoconceptuales en el arte reciente mexicano (cf. Zamudio, 2015; Medina, 2002).¹²²



17. Vicente Razo, *Museo Salinas*, póster (1997) (izq) y *Museo Salinas*, vista de instalación (c. 1996) (der), Ciudad de México. Fotografías de Vicente Razo. Archivo del artista.

¹²¹ Las relaciones entre el proyecto de Razo y la escena del arte contemporáneo mexicana eran claras y múltiples. Colocar un museo en un departamento del Distrito Federal era, de hecho, llevar al extremo un proceso que se había hecho evidente desde que el terremoto destruyera gran parte de la ciudad en 1985. A partir de allí, en parte debido a las consecuencias del sismo y a la poca cabida que tenían los nuevos lenguajes artísticos en las instituciones oficiales, los departamentos se convirtieron en espacios para exhibir, discutir o socializar. Casi como una constante a lo largo de la década del '90, lo doméstico se convirtió en un tema central que atravesó las prácticas artísticas (cf. Debroise, Medina et al., 2007).

¹²² Sostiene Medina: “Ante la generalización de las metodologías del ready-made entre los artistas de su generación, en los estatutos del Museo Salinas, Razo hizo una declaración de guerra al arte rutinariamente postminimal y postconceptual. Esta operación se cifró en un slogan: “no poner el excusado en el museo sino el museo en el excusado” (Medina en Sevilla, 2003).

Esa perspectiva donde el *Museo* era visto como una estrategia de crítica institucional se hizo también presente cuando el proyecto dejó de exhibirse en el baño del artista para comenzar a circular por diversas instituciones artísticas. En esos casos, no faltaron las perspectivas que sostuvieron que volcarse al circuito oficial era cancelar la posibilidad crítica de la obra. Así, por ejemplo, cuando sus piezas fueron mostradas en la exposición “Arte y Poder Ejecutivo” en el Museo de la Ciudad de México en marzo de 1999, Yishai Jusidman (1999) señaló que la pieza de Razo se había “autocancelado” al “dejarse domesticar” por entrar a una institución museal.

Sin embargo, los análisis críticos y los artículos periodísticos no prestaron suficiente atención a la vinculación del proyecto del Museo Salinas y el levantamiento zapatista que había tenido lugar en el Estado de Chiapas en enero de 1994.¹²³ De este modo, no pudieron analizar las consecuencias que este factor tenía en su trabajo. La relación del propio Razo y de su Museo era directa: el artista no sólo se había ausentado de la ciudad de México para viajar a Chiapas y participar del movimiento desde el primer año del levantamiento sino que era hijo de la diputada Carlota Botey, dirigente del Partido de la Revolución Democrática y una de las invitadas por el EZLN a participar de la Convención Nacional Democrática en agosto de 1994.

De hecho, el *Museo Salinas* emulaba dos características de la estrategia zapatista. En primer lugar, como lo menciona en la memoria descriptiva del museo (Razo, 2006), se inscribía –del mismo modo en que lo hacían los discursos de Marcos- como un proceso asociado a la historia de la Revolución Mexicana: fundar un museo –afirmaba el artista- repetía una estratagema que ya había sido utilizada por el propio Pancho Villa durante su levantamiento. Puntualmente, cuando el dirigente norteco se encontró sin los recursos suficientes para proseguir con la actividad revolucionaria decidió crear su propio papel moneda para costear el costo de la campaña. Del mismo modo, el proyecto de Razo planteaba que ante la ausencia de espacios de exhibición para estos objetos efímeros de la producción

¹²³ Su mención en los textos críticos se limitaba a señalar al levantamiento como un elemento contextual en los procesos políticos de 1994.

popular no quedaba más alternativa que resolver la cuestión en términos villistas: crear un museo propio.



18. Vicente Razo en territorio zapatista (c. 1994). Fotografía de Vicente Razo. Archivo del artista.

La segunda de las coincidencias entre el proyecto chiapaneco y la institución de Razo se encontraba en que ambos apuntaban a la fundación de espacios autónomos que constituyeran una organización propia por fuera del poder estatal. En este sentido, especialmente significativo para el propio artista fue el proceso que se dio en febrero de 1995 luego de que fuerzas del ejército destruyeran el primer Aguascalientes, sede de la Convención Nacional Democrática. Razo participó del primer convoy que visitó los restos del lugar y siguió con atención el proceso de creación de los 5 Aguascalientes (Oventic, La Realidad, La Garrucha, Roberto Barrios y Morelia) que se fundaron como respuesta al ataque llevado a cabo por el gobierno del presidente Zedillo. Es decir, la instauración del museo tenía como modelo la creación de un lugar autónomo, con sus propias reglamentaciones y autoridades, que emulaba los procesos que se estaban dando en

ese mismo momento en el territorio de Chiapas, con la creación de cada uno de los Aguascalientes que emergieron después de la destrucción del lugar que había sido sede de la Convención.¹²⁴

La relación entre práctica artística urbana y el zapatismo se hizo particularmente explícita en otro proyecto en el que Razo participó en el año 1994. Con el nombre “La Feria del Rebelde”, el artista organizó un evento/exposición junto a la curadora Itala Schmelz el mismo día que Carlos Salinas de Gortari terminaba su mandato: el 1ero de diciembre de 1994. La ocasión para la realización de “La Feria...” fue la apertura de La Panadería, un espacio gestionado por el artista Yoshua Okon que, luego de la incorporación del también artista Miguel Calderón, se convertiría en uno de los lugares paradigmáticos de la escena mexicana del arte reciente.

“La Feria del Rebelde”, sin embargo, poco tendría que ver con las exposiciones y eventos que le sucederían: Schmelz y Razo habían decidido tomar el espacio con los grupos más contestatarios y radicales de la escena urbana mexicana. Ese día convergieron en el local de La Panadería una radio clandestina, grupos punks, intervenciones gráficas vinculadas al levantamiento de Chiapas, panfletos contra el nuevo presidente Zedillo, instalaciones sonoras –con auriculares en forma de pasamontañas-, una bandera del Partido Revolucionario Institucional vandalizada, un espacio para tatuajes y otro para venta de fanzines. Lo explícito de la única performance realizada durante el evento muestra claramente el carácter que se le quería dar a “La Feria...”. Allí, el Mago Melchor (también llamado El Gran Mago Melchor Zortybrandt de Java), un modelo para artistas que Razo había conocido en sus estudios en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, se introducía

¹²⁴ El primer Aguascalientes, ubicado en el municipio Las Margaritas en Chiapas se creó con la finalidad de albergar la Convención y comprendía espacios culturales, biblioteca y albergues para los visitantes. Los cinco que le siguieron luego de su destrucción se transformaron en una nueva forma de organización denominada Caracoles en el año 2003. Para una reconstrucción del desarrollo de los sucesos en Chiapas véase el libro de Neil Harvey (1999) *The Chiapas Rebellion. The Struggle for Land and Democracy*.

por el año –el día que asumía Zedillo- botellas de Brandy Presidente frente a todos los asistentes.¹²⁵

¿Qué tipo de cuestionamiento temporal realizaban estos proyectos? ¿Cómo construían modos específicos de organizar el tiempo? Como primera característica, tanto el *Museo Salinas* como “La Feria...” se presentaban como una forma de intervenir sobre aquello que se consideraba “contemporáneo”. Esta postura era explícita en los textos que se repartían en el evento/exposición de diciembre de 1994:

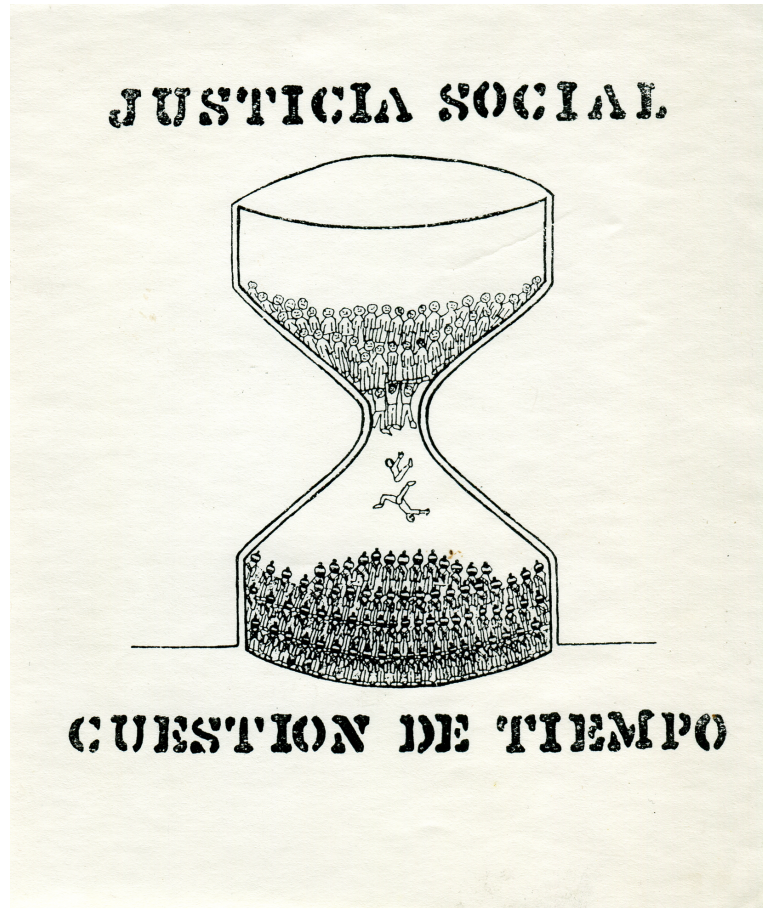
Resulta ridículo que se hable de un arte contemporáneo, posmoderno, actual, avant-garde, etc., que se contemporariza (sic) sólo por imitar un look y adoptar discursos de vanguardia, solo por imitar modas. Pero que camina sigiloso y evasivo entre aspectos tan contemporáneos, posmodernos, actuales y demás como la represión, la censura, la antidemocracia, el control ideológico, la propaganda, el narcotráfico, la corrupción, las revoluciones, etc (Schmelz y Razo, 1994a)

El párrafo, que formaba parte del documento de presentación de la muestra, da cuenta cómo “La Feria del Rebelde” también supuso una intervención sobre el tiempo que compartió con el *Museo Salinas*: como la convocatoria dejaba explícito, se trataba de instalar un cuestionamiento a aquello que era visto como actual para la escena artística. En ese sentido, el párrafo aludía de un modo indiferenciado a términos como “contemporáneo”, “posmoderno” o “actual” que se presentaban como simultáneos a un conjunto de acciones como la “represión, la censura, la antidemocracia...”. El contraste se establecía con un arte también “contemporáneo”, “posmoderno” o “actual” que, según su postura, se caracterizaba por imitar looks, modas y discursos de vanguardias.

Ese documento no era un elemento aislado en la muestra. Por ejemplo, en la “propuesta museográfica” –un documento que Razo y Schmelz habían preparado con anterioridad- se hablaba de “información Subversiva” y una “batalla deconstructiva” que pretendía “reinscribir al espectador en los eventos del período: manifestaciones, asesinatos, revolución, vida social, eventos culturales, el mundo

¹²⁵ El video del Mago Melchor –quien había posado como modelo para el *Hombre en Llamas* de José Clemente Orozco en el Hospicio Cabañas- se incorporó luego como pieza en el *Museo Salinas*. Es la única obra de otro artista en la colección.

de la publicidad, etc” (Schmelz y Razo, 1994b). En la disputa por establecer quien y qué es lo contemporáneo, “La Feria del Rebelde” dejaba en claro la definición de aquello que se consideraba “actual”: los procesos políticos y sociales que estaban poniendo en crisis al Estado mexicano en 1994.



19. Taniel Morales, *Justicia Social, Cuestión de Tiempo* (1994). Pieza gráfica sobre papel presentada en “La Feria del Rebelde”, medidas variables. Archivo Vicente Razo.

A diferencia del *Museo Salinas*, sin embargo, en “La Feria...” estaba mucho más presente la inminencia de una revolución: el zapatismo se veía como un cambio radical imparabile que iba a consolidarse en el futuro inmediato. En ese sentido, la pieza gráfica realizada por Taniel Morales, uno de los invitados por Razo y Schmelz y quien había llevado la radio pirata el día de la feria, era la imagen que mejor condensaba un aspecto que estaba presente en todas las realizaciones de ese día. Se trataba de una impresión repartida como panfleto

durante “La Feria...” que representaba un reloj de arena conformado por pequeños sujetos que, al caer, se convertían en zapatistas organizados con armas y pasamontañas. Escrito con letras de estencil, se leía: “Justicia Social. Cuestión de Tiempo”.

Ese horizonte de inminencia no estuvo presente dos años después cuando Razo presentó el *Museo Salinas* en el baño de su departamento. Allí, la temporalidad que preocupaba era otra: la efímera vida de las figuras de Salinas que aparecían transfiguradas en las máscaras, remeras y suvenires en las calles de la ciudad.

Actualmente me he dedicado más a localizar las piezas que faltan. Hubo muchas que vi y no pude comprar por alguna razón, y que más tarde se esfumaron en el mercado de baratijas. Un mercado que siempre se está moviendo. Es muy cambiante. Las piezas se quedan fuera de temporada, se funden, y los Salinas aparecen luego como Batman o El Hombre Araña. De ahí también la idea del museo: preservar todo lo que ha salido. (Ornelas, 1997:41)

Recuperar esos objetos, preservarlos de su desaparición y conservarlos para tiempos futuros eran las formas en que Razo describía su accionar. En este sentido, se alejaba de una forma de intervenir en la historia como la sucesión de eventos significativos, tal como se había articulado en los discursos zapatistas y en “La Feria...”. Este museo doméstico, en el baño del departamento del artista, no operaba sobre la historicidad sino sobre la temporalidad, modificando la valoración sobre ese conjunto de objetos destinados a utilizarse y perderse definitivamente como desechos. Ese zapatismo urbano tenía como referencia al levantamiento en Chiapas pero se extendía hacia otro tipo de estrategias y modificaba sus escenarios de intervención.

En este sentido, es relevante que la descripción del museo por parte del artista no se correspondiera con el de una institución convencional, aquella que podía construir el relato de los grandes eventos de la historia mexicana, sino como una forma de operar sobre el “aparato psíquico” de la sociedad:

Cuando fundé el Museo Salinas, tenía en mente la importancia y el rol que la institución-museo juega en la psique social. El museo puede ser visto, psicológicamente, como un filtro que regula y selecciona qué objetos o

documentos de la historia migran hacia el lado consciente o articulado de la sociedad, y cuales permanecen olvidados o despreciados, destinados a subsistir como despojos en el lado inconsciente o marginal de una sociedad. (Razo, 2006:255)

Migrarlos al estado consciente era una forma de llevar a cabo una política de los objetos que operara sobre su valoración. En ese sentido, su entrada a los circuitos oficiales era absolutamente conducente con ese objetivo: instalarlo como una pieza valorable del arte contemporáneo e incorporarlo dentro de una colección institucional era una forma concreta de conseguir los recursos para que estos objetos perviviesen. Ese fue el destino de los Salinas urbanos que fueron finalmente adquiridos por el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC). Curiosamente, estos objetos, realizados con los materiales más económicos, se encuentran entre las piezas más difíciles para restaurar y conservar, como si el desafío de llevarlas a la conciencia se constituyera no sólo en términos del discurso sino de su materialidad.

2.3 Ferrocarril y zapatismo

En 1998 los artistas argentinos Patricio Larrambebere y Javier Martínez crearon en la ciudad de Buenos Aires la Agrupación Boletos Tipo Edmondson (ABTE). Sin ninguna estructura legal, ni personería jurídica ni actas, esta sociedad ficcional se proponía conservar la memoria gráfica del ferrocarril a través de la recuperación y el estudio de los boletos tipo “Edmondson” que habían sido utilizados masivamente para los viajes en tren en Argentina hasta 1995. Con ese objetivo, ambos artistas se abocarían a la recuperación de la historia de este pequeño objeto de cartón así como a las prácticas asociadas con su producción y uso. Para ellos, el boleto tipo Edmondson era un símbolo que condensaba el desguace de la estructura estatal que habían llegado a su punto de máximo dramatismo a través de las políticas del presidente Menem cuando los ramales de interurbanos fueron desmantelados y los servicios en la ciudad de Buenos Aires concesionados a empresas privadas. El tren, que había nacido como un proyecto

político para vincular el territorio argentino, se había convertido, en aquellos últimos años del siglo XX, en la imagen de su ocaso.

Los ferrocarriles se consideraron “sujetos a concesión” por la Ley de Reforma del Estado (23.696) de 1989 y ese mismo año se reglamentó su intervención con el decreto 666. La gestión de los ramales de carga fue concesionada a comienzo de los años ‘90 (con excepción del Belgrano Cargas que sería gestionado por la Unión Ferroviaria recién desde 1999), los servicios interurbanos fueron traspasados a las provincias a finales de 1992. En su mayoría dejaron de prestar servicio al año siguiente (decreto 1168/92).

Los ramales metropolitanos de la ciudad de Buenos Aires fueron concesionados a empresas privadas entre los años 1994 y 1995.¹²⁶ Los efectos de las transformaciones fueron dramáticos para el sistema ferroviario: entre el año 1980 y 1998 las estaciones pasaron de 2.085 a 1.292 mientras que la red operable descendió de 35.746 km en 1988 hasta apenas 8.339 km diez años más tarde. En términos de personal, la disminución fue todavía más significativa: de 98.134 agentes que operaban el sistema ferroviario en 1988 descendió a apenas 17.000 personas hacia 1998.¹²⁷ Esta pérdida de casi 80.000 puestos de trabajo no contempla la situación de precariedad laboral de los puestos que permanecieron activos ni tampoco el proceso de tercerización que llevó a cabo el propio ferrocarril concesionado.

En el contexto del arte argentino, ABTE tiene características inusuales. En primer lugar, resulta excepcional que un grupo de artistas se dedique exclusivamente a trabajar sobre un campo tan específico –el pasado ferroviario- y haciendo foco en un objeto tan particular, el boleto tipo Edmondson. Además, con

¹²⁶ “El régimen de Concesión implica que el Concesionario sólo dispone de la enajenación de la infraestructura, material rodante, materiales, equipos, muebles y útiles encargados para la explotación integral, los cuales siguen perteneciendo al Concedente (Al Estado Nacional)” (Cena, 2003:168). Las concesiones de los servicios metropolitanos se dieron a las empresas Metrovías, Ferrovías, Metropolitano y Trenes de Buenos Aires (TBA). Sobre la historia de los ferrocarriles, algunos textos donde se recopilan estudios académicos y relatos de experiencias personales véanse los libros de Juan Carlos Cena (2003) *El Ferrocarril*, Mario López y Jorge Waddell (2007) *Nueva Historia del Ferrocarril en la Argentina* y Roberto Manuel Vecchi (2012) *Ferrocarriles Argentinos: crónica del saqueo y la resistencia*.

¹²⁷ Los datos pertenecen al relevamiento realizado por Cena (2003:162).

casi 20 años de vida, su longevidad sólo es parangonable con organizaciones sindicales (como la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos) o con artistas nucleados alrededor de una determinada práctica (como la sociedad de grabadores Xylon Argentina creada en 1990). En segundo lugar, sus intervenciones se mantuvieron prácticamente ajenas a dos de los grandes problemas que nuclearon la actividad de grupos y colectivos a finales de siglo: la crisis del 2001 y la lucha por los derechos humanos.¹²⁸ Amén de que sus prácticas recuperen tópicos del arte contemporáneo –como la caída de los proyectos modernos, las formas de temporalidad y afecto o la vida en común-, ABTE funciona como un proyecto sin descendencia, con modos de operatoria que parecen reproducirse sólo para la conservación del propio grupo pero que son emulados limitadamente por fuera de él.



20. Boleto Edmondson encontrado en la estación Barraca de Peña. Anterior a 1872, considerado el boleto más antiguo que se conserva del territorio argentino. Colección ABTE. Fotografía realizada por Patricio Larambebere (c. 2008) antes de su restauración por el Taller Tarea.

No obstante su evidente estabilidad, las actividades de la Agrupación también han tenido modificaciones a lo largo del tiempo. En el período en el que se concentra este trabajo (1998-2003), ABTE estuvo conformada por Patricio Larambebere y Javier Martínez, quien abandonó la agrupación luego de la exposición en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires a finales del 2002 y comienzos del 2003. En ese breve tiempo es posible distinguir una amplia variedad

¹²⁸ Las excepciones fueron un video realizado durante diciembre de 2001 y un boleto realizado en homenaje a los ferroviarios desaparecidos durante la última dictadura cívico-militar emitido para la Comisión Permanente de Homenaje a los Ferroviarios Desaparecidos en 2012.

de estrategias e intervenciones de las cuales solo algunas se replicarían en los años siguientes, cuando ABTE estuviera conformado por otros integrantes. Entre las acciones que se llevaron a cabo se encuentran: la realización de actos vandálicos contra las empresas concesionarias del ferrocarril urbano, la impresión de calcomanías y folletos con consignas asociadas a la actividad ferroviaria, la publicación de una revista de bajo costo titulada *bolezine*, la organización de encuentros de coleccionistas para intercambio de piezas tipo Edmondson y la conformación de una red internacional de especialistas, la intervención de boletos, carteles ferroviarios y estaciones de Buenos Aires, la realización de videos, performances y exhibiciones en espacios vinculados al campo artístico y al ferroviario.

Si bien ABTE se concentró en un aspecto específico de la vida social argentina, es posible analizar sus proyectos en un marco más amplio que exceda esa particularidad. Específicamente, el interés por los objetos ferroviarios puede ser abordado como una estrategia con fuertes componentes afectivos orientada a cuestionar el modo de organizar el tiempo definido desde la emergencia de las políticas neoliberales. El apego, el cariño o la estima y sus correspondientes acciones de cuidado, restauración y preservación confrontaban directamente con las formas de organizar y experimentar el tiempo que colocaba a esos boletos en el universo de lo obsoleto o descartable. En la variedad de acciones de ABTE llevadas a cabo durante el período es posible distinguir que esa política de los objetos también incluyó otro tipo de afectos –como la ira o el desprecio- que se materializaron en la destrucción y vandalización de las propiedades de la concesión. En pocas palabras, las estrategias afectivas desarrolladas por la Agrupación abordaron un amplio espectro de alternativas en función de cuestionar una determinada política del tiempo.

Si estas estrategias resultan cercanas a lo planteado sobre el zapatismo en los apartados anteriores obedece a que ABTE reivindicó explícitamente esa genealogía, sobre todo a través de la actividad de Javier Martínez. De hecho, la alusión al levantamiento chiapaneco fue una de las tres grandes referencias que permiten comprender las acciones desarrolladas por los artistas en este período. La

primera de ellas fue la alusión al situacionismo y a Guy Debord: llevar a cabo estrategias de *détournement* que trastocaran el uso y significado de los objetos ferroviarios fue uno de los ejes que guiaron las acciones en este período.¹²⁹ La segunda referencia se estableció con las prácticas dadaístas y especialmente con Kurt Schwitters, primer artista en incorporar boletos ferroviarios en una obra de arte. Patricio Larrambebere le dedicó una serie completa de boletos intervenidos al artista alemán que sería reseñada en el primer número de los *bolezine*, la publicación de bajo costo que divulgaba las actividades de ABTE.

Finalmente, la tercera referencia fue la mencionada relación con el zapatismo. En ese sentido, la Agrupación participaba de un impacto que el levantamiento había tenido en el extranjero y que había tenido eco en Argentina. Los comunicados del Subcomandante Marcos se diseminaban rápidamente por cadenas de email y por las publicaciones en los medios de prensa al tiempo que el pasamontañas se convertía en una imagen icónica de la resistencia que se extendía con igual rapidez que las declaraciones zapatistas.¹³⁰ El abanico de las repercusiones internacionales comprendió un amplio espectro de acciones que abarcaba desde los apoyos públicos de figuras de la cultura o la política hasta resonancias más sutiles que adaptaban a otros contextos ciertos aspectos de las estrategias del levantamiento (Holloway, 2005).¹³¹

Dentro de este último conjunto es donde puede inscribirse el accionar de ABTE entre 1998 y 2003. De un modo explícito, la figura del encapuchado se convirtió en un elemento central en la iconografía de la Agrupación, desplegándose en intervenciones públicas, representado en boletos intervenidos, en panfletos y

¹²⁹ En el ambiente cultural argentino esa relación estaba directamente mediada por la publicación de *La Sociedad del Espectáculo* de Debord en 1995 con prólogo de Christian Ferrer explicando las estrategias situacionistas.

¹³⁰ Si bien Internet cumplió un rol fundamental en el conocimiento de las actividades del zapatismo es importante aclarar que esta difusión no fue realizada por el uso directo de la red por parte del EZLN. Por el contrario, la primera página que dio a conocer comunicados y acciones del movimiento fue lanzada a finales de 1994 por el entonces estudiante de Texas Justin Paulson (<http://www.peak.org/~justin/ezln/>) quien no tenía relación directa con los comandos en Chiapas.

¹³¹ Para un estudio sobre el impacto del movimiento zapatista véase el libro editado por Kristine Vanden Berghe, Anne Huffshmid, Anne y Robin Lefere (2011) *El EZLN y sus intérpretes. Resonancias del zapatismo en la academia y en la literatura*.

aludido en sus textos.¹³² Además de su referencia al zapatismo, el pasamontañas también podía asociarse a la figura del piquetero, que hacia 1998 ya comenzaba a instalarse dentro del imaginario argentino.¹³³ De este modo, cubrir los rostros era una símbolo que se vinculaba tanto a las protestas locales que se estaban dando en la Argentina del segundo gobierno del presidente Menem como al levantamiento que había surgido bajo el mandato de Salinas de Gortari.

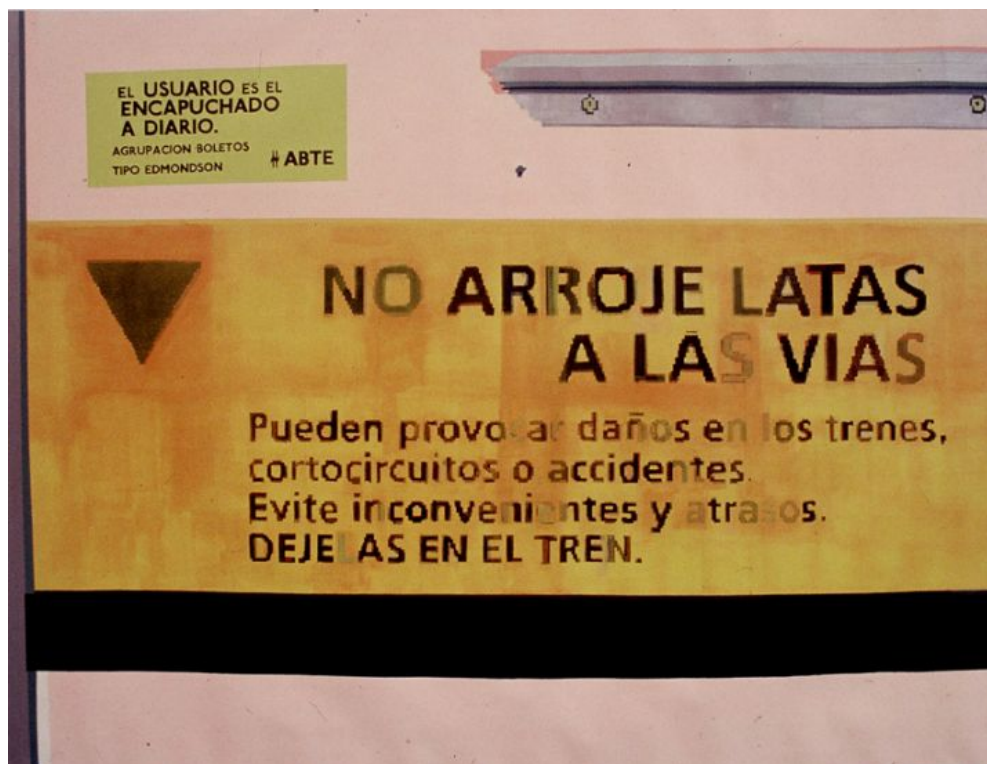
De un modo mucho menos evidente, el zapatismo también se hacía presente en algunas de las estrategias de ABTE. En primer lugar, la Agrupación era una institución ficcional sin personería jurídica ni estatutos, asimilable así a la fundación de espacios autónomos en Chiapas y replicada en el caso del *Museo Salinas*. A su vez, ABTE también presentaba una estructura donde los miembros colaboraron horizontalmente y donde la relación con otros sujetos –coleccionistas, artistas o ferroviarios- se estructuraba alrededor de vínculos de igualdad y camaradería. Justamente, esas dos características –autonomía y horizontalidad- fueron los dos aspectos que el escritor uruguayo Raúl Zibechi (2003) identificó como centrales en la resonancia internacional del zapatismo. Su análisis no menciona a ABTE sino que se concentra en las estrategias de movimientos piqueteros y de la agrupación argentina H.I.J.O.S. Al contrario de los partidos de izquierda tradicionales, estas nuevas formaciones no se interesaban por tomar directamente el poder estatal sino establecer espacios independientes a su soberanía.

¹³² Una de las frases en la serie de calcomanías *24 reflexiones sobre el presente ferroviario* fue “El usuario es el encapuchado diario”.

¹³³ En este último caso, sin embargo, se trataba de rostros cubiertos con bufandas y telas, antes que con un pasamontañas.



21. Javier Martínez y Patricio Larrambebere, *Acción-exposición* (noviembre, 1998), Estación Coghlan, Buenos Aires.



22. Patricio Larrambebere, *veinticuatro reflexiones sobre nuestro presente ferroviario (el usuario)* (c. 2000) acrílico sobre tela, 165cm x 157cm [pintura realizada en base a las fotografías de la serie *24 reflexiones sobre el presente ferroviario*]. Colección del artista.

Una tercera característica común entre el zapatismo y ABTE puede establecerse en el uso del lenguaje. Tanto en los comunicados del Subcomandante Marcos como en el modo en que la Agrupación construía sus propios textos se priorizaban las formas poéticas, cargadas de metáforas y humor. Esas decisiones no se tomaban en función de requerimientos formales sino que eran parte central de la estrategia para intervenir en la esfera pública. En el caso del dirigente campesino se trataba de una textualidad que no se condecía con lo que se esperaba de un dirigente social y que le permitió una gran repercusión en sus intervenciones en la prensa escrita.¹³⁴ En el caso de la Agrupación, el uso de esos recursos del lenguaje le permitió establecer una diferencia con los textos de las empresas concesionarias de los trenes. El ejemplo más característico lo representó la serie de calcomanías que en los años 1999 y 2000 ABTE repartió gratuitamente bajo el título *24 reflexiones sobre el presente ferroviario*. Se trataba de pequeñas piezas gráficas que replicaban el diseño de los carteles que la empresa Transportes de Buenos Aires (TBA) utilizaba para difundir las reglamentaciones ferroviarias. Allí, los textos incluían frases como “Sentí lo que es viajar en tren. Asomate por la ventanilla”, “En Bme. Mitre conexión con Disneylandia” o “Andenes-Jaula para Pajarones”.¹³⁵

¹³⁴ “The poetry of the Zapatista uprising (of their communiqués and their actions) is not peripheral to their movement, not the external decoration of a fundamentally serious movement, but central to their whole struggle. The fact that the Zapatistas of Chiapas (and to some extent other Latin American indigenous movements) have made such an impact in the urban struggles of the world has much to do with the language they use. This is not just a question of pretty words or of Marcos’s undoubted literary skills. It is above all that they offer a different logic of there-is-no-alternative. Poetry (and indeed other forms of artistic expression) have come to play a central role in anti-capitalist struggle: poetry not as pretty words but as struggle against the prosaic logic of the world, poetry as the call of a world that does not yet exist” (Holloway, 2005:176).

¹³⁵ El uso del lenguaje poético no debe entenderse como una influencia del zapatismo sobre ABTE sino como un uso de estrategias análogas. Ellas se combinaban con otras referencias explícitas –como la utilización del pasamontañas.



23. ABTE, *24 reflexiones sobre el presente ferroviario* (1999-2000), Buenos Aires. Archivo Patricio Larrambebere.

Finalmente, hay un cuarto y último aspecto donde se pueden establecer los vínculos entre zapatismo y ABTE: las formas en que ambos confrontaron modos de organizar y experimentar el tiempo. En ese sentido, es posible observar nuevamente cómo la confrontación a un régimen de historicidad que Baschet identificaba en los discursos de Marcos se transformaron en un enfrentamiento a la temporalidad en el caso de las intervenciones de la Agrupación. Al igual que ocurría en el *Museo Salinas*, ABTE proponía cambiar la valoración sobre cierto conjunto de objetos, un fin que le llevó a estructurar una política organizada a través de cargas afectivas. Los alcances y características de esas estrategias serán analizadas en los siguientes apartados.

2.4 Dos acciones del afecto: entre el archivo y el sabotaje

La primera exposición de ABTE tuvo lugar en el buffet de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” (ENBAPP) en septiembre de 1998.¹³⁶ En términos del material exhibido, la muestra fue relativamente pequeña: se limitó a incluir boletos intervenidos e impresos junto a mobiliario de boletería de una estación de tren.¹³⁷ La Agrupación recién se había formado y apenas había publicado los primeros bolezines, realizados con tapas de boletos tipo Edmondson. Sin embargo, a pesar de haber sido una exposición pequeña, tiene relevancia por los dos panfletos/folletos que se repartieron a los asistentes: allí se definieron por primera vez los dos ejes de trabajo que llevó a cabo ABTE en los años siguientes.

El primero de ellos estaba impreso sobre una hoja amarilla y escrito con tipografía Johnston Underground, un diseño que se convertiría en característico de la mayoría de las publicaciones de ABTE en los años siguientes.¹³⁸ Con la firma al pie de Patricio Larrambebere, esas breves líneas describían el surgimiento de la Agrupación y se ilustraban con el retrato de Thomas Edmondson, inventor del mencionado boleto.¹³⁹ Las palabras que utilizaba el artista eran todas referencias que describían procesos donde la corporalidad se hacía presente: se aludía a una “inmersión” en el mundo de la gráfica que, a su vez, había conformado el “cuerpo real” de ABTE a medida que se habían ido estableciendo contactos con “situaciones, personas, oficios y conocimientos”. En la forma en que era construido el texto se dejaba en claro que las referencias y descripciones suponían un

¹³⁶ Larrambebere había egresado como profesor de pintura en el año 1990 y se desempeñaba como profesor interino de dibujo y pintura en esa institución desde el año 1995.

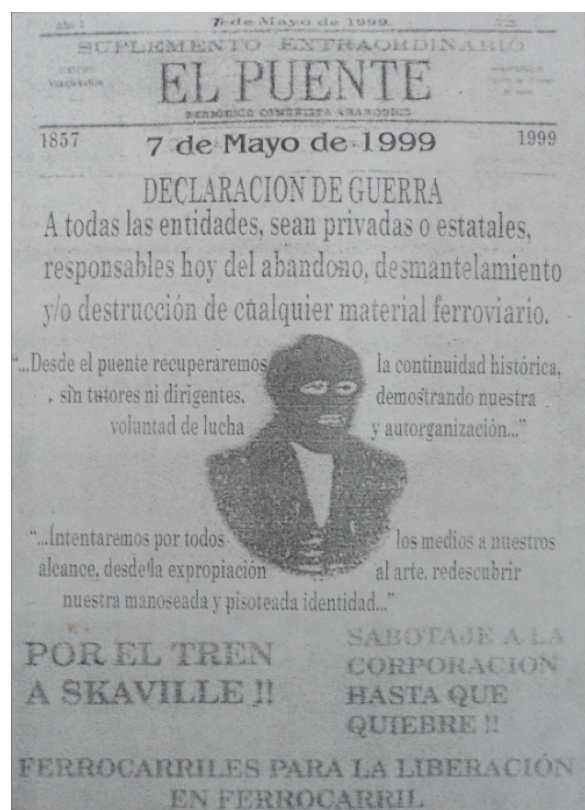
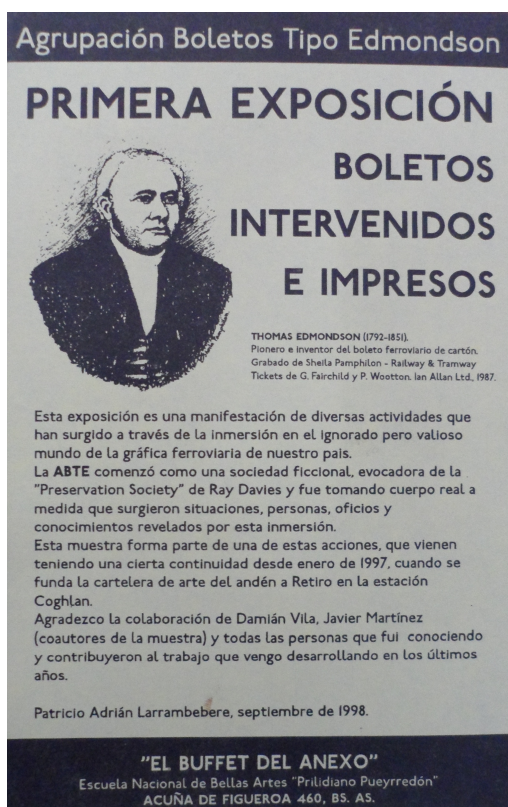
¹³⁷ A partir de allí, reproducir espacios ferroviarios sería un recurso que los artistas repetirían en las exposiciones en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires en 2002/2003 y en 2013.

¹³⁸ Los derechos de la tipografía Johnston Underground habían sido adquirida en 1997 por Daniel Vila, uno de los diseñadores de los “bolezines”. Se trataba del primer diseño de letras creado específicamente para un medio de transporte: el metro de Londres. A partir de allí, todos los escritos de ABTE se realizan con esta tipografía.

¹³⁹ En el caso de ABTE, la conformación del grupo nunca significó incompatibilidad con la práctica individual ni fueron considerados procesos excluyentes. Eso explica que los documentos de la Agrupación puedan ser firmados en ocasiones por algunos integrantes –y no por todos– y que las muestras individuales tengan, a su vez, muchos componentes del trabajo grupal.

involucramiento del propio cuerpo del artista en la cultura ferroviaria que implicaban a su vez la construcción de un cuerpo más amplio, el de la Agrupación.

El segundo folleto, en cambio, tenía un tono completamente distinto: se trataba de un manifiesto escrito por Javier Martínez –quien, sin embargo, no firmaba- que llamaba a la toma de acción directa contra la concesión ferroviaria. Con el título *El Puente*, un fuerte tono belicista e ilustrado con el mismo retrato de Edmondson –ataviado, en esta oportunidad, con un pasamontañas-, promovía encauzar el sabotaje de la corporación “hasta que quiebre” en pos de recuperar la “continuidad histórica (...) demostrándoles al poder nuestra voluntad de lucha y autoorganización”.



24. ABTE, Folleto exposición “Primera exposición. Boletos Intervenido e impresos” (1998) (izq) y Manifiesto *El Puente*, segunda edición (1999) (der). Archivo Patricio Larrambeberé.

Este panfleto de tono guerrillero, que proponía acciones vandálicas y llamaba a la toma de represalias directas, contrastaba con el carácter introspectivo

del primer texto, donde se hacía referencia a la necesidad de recuperar la gráfica ferroviaria. En el primero, se hablaba de una “inmersión” sobre un pasado valorado y apreciado, mientras que en el segundo, se apelaba a la destrucción a través de la acción directa que planteaba la lucha y el combate.¹⁴⁰ Pero esas dos piezas distribuidas por ABTE eran mucho más que hojas explicativas de la exposición: eran, puntualmente, la presentación de los lineamientos fundamentales que guiarían la Agrupación en los años siguientes. Entre el Edmondson descubierto y el encapuchado, entre el panfleto belicista y la descripción del proyecto se construyó una política de los objetos que se convirtió en el elemento distintivo del accionar de ABTE. Ambos textos marcaban también que en esa política las relaciones afectivas guiarían el acercamiento a los rastros de la vida pasada y a la supervivencia presente del ferrocarril.¹⁴¹

¿Cómo fue esa afectividad puesta en juego en estos escritos? Directamente opuesta. El primer texto planteaba una relación de empatía, cercanía y afición por los objetos que estructuraría toda una serie de acciones futuras: desde la recolección de boletos en lugares de acopio de material sobrante de las terminales de Once y Retiro hasta la organización de encuentros de trueque o redes postales de intercambio con coleccionistas de billetes tipo Edmondson. El “salvataje” de objetos descartados por la concesión durante sus procesos de reforma, la conservación de una impresora de boletos en la estación Retiro –ante el riesgo inminente de que la máquina fuera desguazada-, la restauración por parte del Taller Tarea del boleto conservado más antiguo expedido en territorio nacional o la investigación sobre la historia de los colores utilizados durante la gestión estatal fueron solo algunas de las formas en que se hizo manifiesta esa afectividad sobre los objetos.¹⁴²

En contrapartida, todo otro conjunto de intervenciones continuaron el llamado al sabotaje que proponía la declaración de guerra de *El Puente*. Llevados a

¹⁴⁰ La urgencia del llamado a la intervención del panfleto se correspondía también con el diseño del documento que refería directamente a un periódico anarquista.

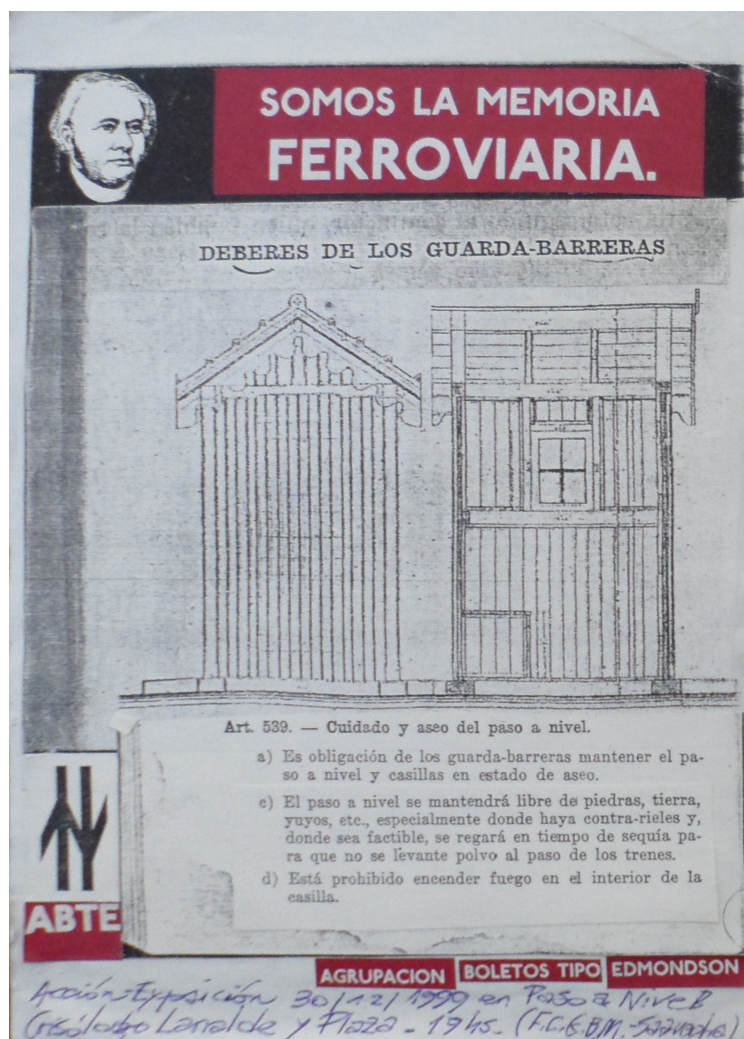
¹⁴¹ Sobre la cuestión de la afectividad véase el punto 2.5 en este mismo capítulo.

¹⁴² El proceso de restauración del boleto más antiguo se llevó a cabo para su exhibición en la muestra “ABTE: 57 x 30,5 mm. Quince años de cultura ferroviaria” (2013) en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.

cabo principalmente por Javier Martínez, entre los años 1998 y 2002 se organizaron toda una serie de acciones que pretendían generar pequeños daños a la concesión ferroviaria. Realizadas durante horario nocturno y por el propio artista ataviado con el característico pasamontañas, estas intervenciones abarcaron desde inundar con tipos de imprenta una expendedora automática de boletos de TBA hasta remover las vallas metálicas instaladas en una estación ferroviaria. De un modo mucho más poético, las referencias al sabotaje aparecían también en la ya mencionada serie de calcomanías *24 reflexiones sobre nuestro presente ferroviario* donde se reproducían frases como “Por favor: no conserve su boleto, incéndielo” o “Aventúrese: viaje sin boleto. Sabotee a la corporación hasta que quiebre!”. En otros casos, el tono se entremezclaba con un carácter casi humorístico que invitaba a quebrar alguna reglamentación ferroviaria como trabar la puerta “como acto de solidaridad”. Este conjunto de textos coincidía en manifestar el rechazo, la aversión o el desprecio hacia la concesión que se materializaba en una energía afectiva orientada a la destrucción de sus objetos: vallas, molinetes, máquinas expendedoras o carteles informativos.

Entre los años 1998 y 2003, esos dos grandes ejes que guiaron las acciones de ABTE se superpusieron en determinadas intervenciones. Por ejemplo, la presentación de la primera edición de las *24 reflexiones...* se realizó en el marco de una acción denominada *Deberes de los Guarda-barreras* (2009) y que consistió en la restauración de la cabina abandonada del paso a nivel de las calles Crisólogo Larralde y Plaza en la Ciudad de Buenos Aires. Así, mientras se repartían las calcomanías con frases asociadas al vandalismo, se cumplía con el artículo 539 del Reglamento Interno Técnico Operativo (R.I.T.O.) que establecía la obligatoriedad de conservar en un estado adecuado de aseo la casilla del guardabarrera. Así, en ABTE podían coincidir el cumplimiento estricto de una reglamentación junto con la intervención contra el concesionario por fuera de la ley.¹⁴³

¹⁴³ La casilla sería finalmente demolida al poco tiempo de realizada la acción.



25. ABTE, *Deberes del Guarda-Barreras* (1999). Folleto intervención con el texto del Reglamento Interno Técnico Operativo. Archivo Patricio Larrambeberé.

Que la Agrupación combinara una doble relación afectiva con los objetos ferroviarios y con los pertenecientes a la concesión era una estrategia para confrontar la valoración sobre aquellos objetos que habían pertenecido a la cultura ferroviaria desde la llegada de la gestión privada. En el marco específico del proceso en que el Estado concesionó el tren, esa relación con los rastros materiales de la historia del tren estaba definida de dos maneras. La primera era legal y estaba comprendida en los artículos 9, 10 y 11 de los contratos de concesión con las empresas prestadoras de servicios ferroviarios urbanos: los bienes muebles debían tener un inventario estricto de la Autoridad de Aplicación que debía controlar el uso

y la conservación de los mismos por parte de las empresas concesionarias.¹⁴⁴ La segunda definición la enunciaba la práctica: el mobiliario y los objetos que eran parte del ferrocarril con anterioridad a las concesiones fueron saqueados para ser vendidos o descartados. Los enunciados legales no se correspondían con las relaciones reales con los objetos del tren.

¿Cuál era el componente diferencial que constituía a este tipo de intervenciones en términos de la temporalidad? ¿De qué manera cierta forma de concebir una relación con los objetos atravesada por procesos afectivos podía configurarse como una estrategia confrontativa? Para responder a estas preguntas es necesario recurrir a un conjunto de nuevas perspectivas en la teoría social que estaban surgiendo al mismo momento en que ABTE realizaba sus intervenciones. Ellas permiten ver cómo el afecto funcionó de diversas maneras en su trabajo para configurar su modo de intervención en la esfera pública.

2.5 Estrategias afectivas

A finales de los años '90 y comienzos del 2000, un conjunto de investigaciones generadas desde la academia sajona colocaron a la afectividad y a las emociones en el centro de los estudios sociales. Con una fuerte influencia de la *Ética* de Baruj Spinoza -que llegaba a esos investigadores a través del estudio del filósofo francés Gilles Deleuze- así como de las elaboraciones del psicólogo norteamericano Silvan Tomkins, estos trabajos inauguraron una perspectiva de estudio sobre la afectividad y sus consecuencias en la vida social que tendría gran repercusión en las ciencias humanas, en ámbitos que iban desde la antropología o la geografía cultural hasta los estudios de género y el psicoanálisis.¹⁴⁵

¹⁴⁴ La Ley Nacional de Reforma del Estado (23.696 de 1989) establecía en su artículo 11 la necesidad de que el ejecutivo arbitrara todos los medios necesarios para preservar en el patrimonio histórico, cultural y ecológico de las empresas que se venderían o concesionarían. Los contratos que se firmaron durante los años 1994 y 1995 de concesión de los servicios urbanos explícitamente mencionaban al Museo Nacional Ferroviario como el lugar donde debían conservarse todos aquellos bienes muebles de valor histórico que habían dejado de cumplir una función en la explotación del servicio.

¹⁴⁵ Dos artículos fueron fundamentales en el inicio de los estudios sobre el afecto: "The Autonomy of Affect" (1995) de Brian Massumi y "Shame in the cybernetic fold" (1995) de

La centralidad que adquirió el afecto como objeto de análisis respondió a una serie múltiple de transformaciones tanto en la teoría como en la sociedad. Se observaba que cada vez más un conjunto expandido de ámbitos –como los medios de comunicación, la justicia o la economía- estaban atravesados por procesos afectivos. Se percibía que las contemporáneas “sociedades emotivas” requerían nuevas herramientas para el estudio de sus procesos. A su vez, la emergencia de las teorías del afecto daba cuenta de una explícita intención por diferenciarse de los análisis sobre el discurso que habían proliferado en las ciencias sociales desde los años ‘70. En otras palabras, el giro lingüístico era reemplazado por nuevos estudios que ponían el acento en procesos corporales que no podían circunscribirse a fenómenos discursivos.

En las prácticas artísticas y en los movimientos políticos de la Argentina de finales de siglo la intervención a través de estrategias atravesadas por la afectividad fue un tema central (cf. Amigo 2008; Krochmalny, 2013). En simultáneo al trabajo de ABTE, las actividades del artista argentino Roberto Jacoby, por ejemplo, giraron en gran parte alrededor de la afectividad como el eje de articulación con los otros. Su proyecto *Bola de Nieve* construyó un mapeo del arte argentino a través de relaciones de cercanía entre los artistas, quienes debían recomendar a sus colegas cercanos para que se uniesen a la red. Del mismo modo, la fiesta, el encuentro, el recital o las reuniones de amistad sirvieron como barricadas afectivas que confrontaron la represión política o a la marginación de género (Buch, 2016).¹⁴⁶

En el ámbito del activismo, también el afecto ha adquirido un rol protagónico. Un caso significativo lo representan los movimientos anti-globalización que tuvieron lugar en Seattle en 1999. En el estudio que han realizado

Eve Sedgwick y Adam Frank. Luego seguirían los libros *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation* (2002) de Massumi y *Touching feelings: Affect, pedagogy, performativity* (2003) de Sedgwick y Frank. Es importante señalar que ellos distinguen emoción de afecto, diferenciación que no es retomada en el presente texto. Para una perspectiva general del giro afectivo véase en español Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú (2013) “El Giro Afectivo”, *Athenea Digital*, 13(3): 101-119. Disponible en <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060> y, en idioma inglés, Gregg, Melissa y Seigworth, Gregory J. (2010) *The Affect Theory Reader*, Durham y London: Duke University Press.

¹⁴⁶ Véase también el primer capítulo de esta tesis.

sobre ellos Hynes y Sharpe (2009) se plantea cómo es posible descubrir nuevos aspectos del accionar de estos grupos si se los analiza desde el punto de vista de sus dimensiones afectivas. Los autores sostienen que esa afectividad surgida del encuentro entre los cuerpos generó un incremento de la capacidad de afectar y de ser afectado, y, por lo tanto, de la capacidad de acción. Para Hynes y Sharpe el desafío que plantean los grupos anti-globalización radica justamente en la necesidad de transformar la perspectiva teórica para que, de esta manera, no se circunscriba a juzgarlos en términos del cumplimiento de sus metas. Ese punto de vista revela para los autores la productividad que tuvo el encuentro entre los cuerpos que se daba en esas manifestaciones en Seattle.

Si bien no es el objetivo de este capítulo dar cuenta de todas las particularidades que constituyen un campo tan diverso de investigaciones, existen ciertas características que son productivas para pensar las intervenciones de ABTE. Específicamente, hay una serie de elementos que estas teorías sobre el afecto han hecho visible y que permiten analizar de qué modo la afectividad funcionó políticamente en el contexto de la última década del '90.

La primera de estas dimensiones apunta específicamente a reconsiderar la relación entre los hombres y los objetos. El estudio sobre los afectos trata de esclarecer de qué modo el cuerpo está inserto en un sistema de conexiones con otras entidades no-humanas que participan conjuntamente de una red de afectividades. Así, las teorías del afecto han puesto el foco sobre aquellas reacciones corporales que exceden el control consciente, aspecto que desplaza del centro del estudio a la racionalidad del sujeto. En esta dirección, varias investigaciones se han centrado en estudios específicos de las reacciones afectivas generadas en la relación con los objetos desplegando un panorama de lo social como el lugar de interacciones más complejas que las meramente interhumanas.

No es casualidad entonces que en estos estudios se volviesen particularmente relevantes las elaboraciones en torno a la teoría del actor-red y a la *Dingpolitik* llevadas a cabo por Bruno Latour (2005). Justamente, uno de los aportes más sobresalientes del filósofo francés es su planteamiento en torno a la necesidad de una política de las cosas que comprenda a lo no-humano y que los

reconozca como sujetos de agencia. Así, uno de los desafíos de la política actual sería considerar de qué modo es posible comprender el rol de estos actores y cómo encontrar estrategias para su representación. Como lo ha planteado la antropóloga Yael Navaro-Yashin (2009), el desafío reside en estudiar estas relaciones entre personas y objetos en función de las contingencias históricas y las especificidades políticas. En otras palabras, esas vinculaciones deben pensarse en coyunturas puntuales y teniendo como horizonte que los cambios en la esfera social pueden conllevar modificaciones en las relaciones afectivas.

La segunda de las dimensiones por la cual la teoría del afecto es productiva para pensar ABTE radica en el énfasis otorgado a la transmisión, es decir, a la posibilidad de que las afectividades puedan expandirse, comprendiendo así el rol que el afecto puede tener en procesos sociales y las formas en que estos pueden ser experimentados en conjunto por una comunidad. La transmisión supone que las relaciones afectivas no se conforman y establecen dentro de los límites del individuo sino que pueden estar fuertemente mediadas por nuestras relaciones con otros humanos y no-humanos. Éste es uno de los puntos más controversiales del afecto en tanto pone en cuestionamiento la propia singularidad: como lo plantea Brennan (2004), si es posible pensar que nuestras ideas están fuertemente atravesadas por las de otros, existe una resistencia a aceptar que nuestras propias emociones como determinadas exteriormente.

Ambas perspectivas –la relación con los objetos y las posibilidades de transmisión- son fundamentales para analizar la actividad de la Agrupación Boletos Tipo Edmondson. La estrategia de intervención pública de ABTE significó constituir al objeto ferroviario como el elemento central del afecto y a su posibilidad de transmisión como una forma de intervenir en la esfera pública. Es decir, la recuperación de todos estos rastros materiales no estuvo en función de un proyecto que apuntase a construir una mirada melancólica sobre el pasado nacional ni tampoco buscó regresar a una experiencia histórica pretérita. Por el contrario, esos objetos tuvieron un rol específico presente: la generación de relaciones de empatía, cercanía y cuidado hacia esos materiales ferroviarios y su transmisión hacia otras personas.

A lo largo de sus intervenciones llevadas a cabo entre los años 1998 y 2003, es evidente que ABTE organizó todo su accionar alrededor de relaciones con objetos. De hecho, una de las primeras actividades de la Agrupación apuntó a establecer redes entre coleccionistas de los boletos tipo Edmondson. En los primeros *bolezines* se publicaron las donaciones, intercambios y referencias a los diversos aficionados en el mundo. Así también en el año 2001 llevaron a cabo el primer encuentro de intercambio en la Estación Coghlan y sistematizaron la colección de Arturo Carlos Wren en el Museo Nacional Ferroviario.¹⁴⁷ Con la desaparición del boleto y el despido de los diversos trabajadores dedicados a su fabricación, las reuniones alrededor de las colecciones fueron la forma de mantener la presencia alrededor del tipo Edmondson, ya no marcada por el trabajo sino por su resguardo y conservación.



26. ABTE, Expendedora humana. Captura del vídeo *Día del Boletero* (22 de junio de 2001). estación Retiro, Buenos Aires.

¹⁴⁷ En estas acciones, ABTE reproduce las dinámicas de funcionamiento de las redes de filatelia o de los grupos de coleccionistas. La Agrupación, sin embargo, interviene gráficamente gran parte de los boletos que consigue, un cambio en el objeto que no sería aceptable para un coleccionista.

A través de sus acciones, ABTE planteaba lo mismo que se señalaba con las teorías del afecto: el hombre está inmerso en relaciones con objetos no-humanos que ponen en cuestionamiento incluso el modo en que se conciben los límites de la subjetividad, estableciendo una condición donde se hacen indistinguibles las diferencias entre el ser humano y la materialidad que lo circunda. De un modo explícito esto apareció en las celebraciones por el Día del Boletero, un festejo que la propia Agrupación había instituido el 22 de junio, fecha del “paso a la inmortalidad” de Thomas Edmondson. Los dos eventos realizados ese día por los artistas en los años 2001 y 2002 consistieron en la aparición de la “expendedora humana de boletos” en las estaciones del ferrocarril cuando, vistiendo una máscara que imitaba las máquinas de expendio de pasajes que habían sido instaladas por la empresa Transportes de Buenos Aires (TBA), Javier Martínez repartió boletos tipo Edmondson con el sello correspondiente al día de la fecha. La mezcla entre humano y máquina en esta “expendedora” no era sino el epítome de una subjetividad que eran indisociable de su relación con los objetos ferroviarios.

Esta suerte de retro-cyborg tenía tanto de payaso como de actor de lucha libre –a la que su máscara aludía. De hecho, sus acciones esos días incluyeron desde regalar boletos hasta armar una piñata para que jueguen los niños que estaban en la Terminal Ferroviaria de Retiro: sus apariciones tenían más que ver con la fiesta o el carnaval que con realizar una protesta que confrontase directamente a la concesión. En ese sentido, los videos que registran estos eventos se focalizan en un conjunto de aspectos –el festejo de los niños y sus miradas detenidas sobre los boletos, las preguntas sobre los Edmondson- que refuerzan ese interés por dar cuenta de una relación cercana con el objeto.

En noviembre de 1998, en la estación Coghlan, otra intervención también apuntó a una figura donde lo humano y lo objetual conformaban un conjunto indivisible. En esa ocasión, Javier Martínez se vistió con el característico pasamontañas y dos carteleras ferroviarias sostenidas sobre los hombros al modo de la figura del hombre-sándwich, aquellas personas que se vestían con letreros publicitarios mientras transitan por el espacio urbano. En la intervención de ABTE, su uso combinaba dos referencias distintas. En primer lugar, el carácter marginal de

estos personajes, normalmente reclutados desde los sectores de menores recursos de la sociedad y que no pueden acceder a un trabajo garantizado por una mínima inestabilidad.¹⁴⁸ La Agrupación aludía a la precariedad a la que había sido arrojado el personal ferroviario y refería así, por medio de la sinécdoque, a todos los desocupados. En segundo lugar, el hombre-sándwich también pertenecía a las figuras de la protesta, aquellos manifestantes que vestían cartelas políticas reclamando el final de una guerra o, en sus versiones más esotéricas, la llegada del apocalipsis.

Martínez llevaba literalmente sobre su cuerpo los boletos ferroviarios y su hombre-sándwich daba cuenta que el acercamiento a esos pequeños rastros de una tecnología ferroviaria eran indistinguibles de la empatía con aquel que portaba las carteleras sobre sus hombros. Sin embargo, si esas acciones que apuntaban a una transmisión afectiva todavía estaban parcialmente marcadas por la co-presencia entre los cuerpos alrededor de estos objetos, eso se modificó en una serie de intervenciones que los artistas denominaron “cortes pictóricos”. Éstas consistían en la restauración de secciones de estaciones ferroviarias buscando generar un contraste visual con el estado de abandono de los espacios concesionados. Esa recuperación podía ser de la mitad de un cartel nomenclador, de un fragmento de pared o del reloj de la estación.

Una intervención de este tipo se realizó en la ciudad de Buenos Aires en febrero de 2001 en la estación Coghlan del Ferrocarril Mitre. Ese lugar tenía una significación personal para Larrambeberé: se trataba de la estación que el artista había utilizado durante gran parte de su infancia y adolescencia. A lo largo de los años, Coghlan se convertiría en un espacio de intervención recurrente de la Agrupación, que organizaría allí reuniones, proyecciones y festejos conmemorativos. En esta oportunidad, los artistas decidieron recuperar una sección del andén y colocar un cartel esmaltado con el nombre del barrio –como el que había sido descartado por la concesión. La intervención se realizó el 1ero de febrero cuando se cumplieron 110 años de la fundación de la estación y consistió en la

¹⁴⁸ Para un análisis de la figura del hombre-sandwich en Walter Benjamin, véase Buck-Morss (2014).

restauración de un fragmento del muro tomando como guía los colores que los vecinos del barrio recordaban como aquellos que se correspondían con los que había tenido el edificio en el pasado. En otras palabras, la restauración no era sino la materialización de los distintos recuerdos sensibles de los miembros de la comunidad. Así, en los cortes pictóricos la transmisión afectiva no se realizaba solamente alrededor de los objetos sino a través de ellos: la estrategia no apuntaba a la convivencia en el espacio entre diversos cuerpos –como en una fiesta o alrededor de una piñata- sino a afectar a través de la generación de reacciones sensibles en el contacto con un objeto o un color.



27. ABTE, *110 Aniversario de la Estación Coghlan* (2001), captura video. Estación Coghlan, Buenos Aires.

Los sentidos a los que apuntaban eran disímiles pero los efectos pretendidos eran los mismos: generar una diferencia con respecto al estado de los trenes concesionados. En los cortes pictóricos, esa intervención en la que se pintaba un fragmento de muro, ese contraste era visual. En casos como la estación Coghlan

(2001) –y también en otras ocasiones como el corte pictórico realizado en la estación Florida (2002)- la sección pintada quebraba la continuidad de los colores que hacían a la identidad corporativa de la empresa concesionaria, conformando así un espacio que se mantenía autónomo a la gerencia privada, identificada por su propia paleta y fronteras precisas marcadas por la línea establecida en el uso de cinta de enmascarar.



28. ABTE, *florida, estação de comboio* (2002), captura video. Corte pictórico realizado en la estación Florida, Buenos Aires.

Esa apelación a la vista también se completaba con el estímulo al olfato de los usuarios del tren. A través del característico olor del fluido Manchester con el que los artistas rociaban la estación al momento de realizar la intervención se apuntaba a generar una sensación de limpieza en el espacio ferroviario.¹⁴⁹ En este sentido, se recordaba cómo el proyecto en el cual se había inscripto la instalación

¹⁴⁹ El fluido Manchester es un desinfectante y sanitizante comercializado y producido en Argentina por la empresa Feit y Olivari desde el año 1900. Se caracteriza por su envasado en una lata triangular que ha permanecido sin cambios a lo largo del siglo.

de los trenes estaba vinculado a un proyecto de salud e higiene llevado a cabo por el propio Estado (Larrambeberé, 2012a). De este modo, en el caso de los cortes pictóricos y el fluido Manchester, se establecía una superposición entre el cuidado de los objetos y el de los cuerpos.

El olor y la visión fueron activados en los proyectos de ABTE como así también lo hizo el sonido. El uso de megáfonos en sus acciones, la incorporación de bocinas en sus exhibiciones o el ruido del ferrocarril –tanto de sus trenes como de las máquinas Edmondson- saturando el audio de sus videos refieren a la presencia constante del ferrocarril. Así, el olfato, la vista y la audición se convertían en parte de la poética de la Agrupación que contrastaba con la situación de abandono de los espacios ferroviarios.

La creación de una diferencia y un rol protagónico de los sentidos son también dos características que Bruno Latour (2004) establece como definitorias en la relación de los seres humanos con el mundo. El autor francés sostiene que a medida que una persona aprende a distinguir mayores matices entre los colores, los olores o los sonidos construye una relación más compleja con los fenómenos externos. A modo de ejemplo, Latour describe el proceso por el cual, en la industria del perfume, se enseña a una persona a desarrollar el olfato. A través del entrenamiento con un “kit de olores”, esa persona aprenderá a diferenciar desde los contrastes más evidentes hasta matices mínimos que lo convertirán en “una nariz”. En ese proceso, no sólo se modifica su capacidad de oler sino que “adquiere un cuerpo” –en el ejemplo, una nariz- al mismo tiempo en que descubre el mundo de una nueva manera:

Through the training session, she learned to have a nose that allowed her to inhabit a (richly differentiated odoriferous) world. Thus body parts are progressively acquired at the same time as ‘world counter-parts’ are being registered in a new way. Acquiring a body is thus a progressive Enterprise that produces at once a sensory médium and a sensitive world. (Latour, 2004:207)

Es ese encuentro con el “kit de olores” el que le permite transformar su forma de concebir al mundo y, por lo tanto, también su capacidad de acción: lo que era un mundo indistinguible antes de su aprendizaje, ahora se ofrece como un

paisaje complejo y lleno de diferencias. Las consecuencias para el accionar político son directas: a mayor capacidad de distinguir, son mayores las posibilidades que se presentan y múltiples los mundos posibles.

Los cortes pictóricos de ABTE pueden ser analizados como coincidente con lo que ese “aprender a ser afectado” significaba en el proceso de Latour. La pintura de una sección de un muro de la estación y la apelación a los sentidos no eran sino una forma de poner el énfasis en la necesidad de dar cuenta de una diferencia: un mundo que contrastaba con aquel donde la única vía posible que se planteaba era que los ferrocarriles fueran concesionados.

Trastocar la relación con esos objetos fue también una forma de confrontar un régimen de organización del tiempo. En una época donde la transformación tecnológica estaba dando lugar a un cambio profundo en la temporalidad, los artistas planteaban ritmos distintos, marcados por el contacto sensible entre presencia humana y los rastros materiales del pasado ferroviario. Esos colores que los vecinos recordaban como “los más antiguos” se convertían, en el corte pictórico, en los mejor conservados, contrastando directamente con el estado de abandono en el presente del resto de la estación. Así, la pintura invertía un orden de tiempo donde lo más antiguo adquiría el carácter de lo más reciente.

2.6 Un modo de intervención cronopolítica

En el año 2012, en una charla en el Espacio Cultural Nuestros Hijos (ECuNH*i*), Patricio Larrambeber*e* explicaba la relevancia que tenía en términos culturales el boleto tipo Edmondson:

[el boleto] es un documento que remite a la historia social del país y de las administraciones ferroviarias y gubernamentales. Es una pieza gráfica efímera, porque ha sido creada para ser utilizada una vez y luego descartada. Pero su durabilidad física y afectiva, debido a su uso como talismán, han hecho fracasar su total desaparición. (Larrambeber*e*, 2012a)

La descripción es relevante porque establece la cercana relación que existe entre afecto y temporalidad: la perdurabilidad “física y afectiva” del boleto confronta su desaparición y explica su pervivencia como objeto. Esa relación no

resulta extraña en tanto los modos de experimentar y organizar el tiempo están directamente imbricados con las propias emociones. En primer lugar, los dos comparten cierto carácter inasible que se construye en el límite entre el individuo y la sociedad: tanto la temporalidad como las emociones están fuertemente definidas por procesos internos y externos, marcando así canales de conexión entre los seres humanos y también entre el hombre con los seres no-humanos y la materialidad circundante. Como ha sido señalado con respecto a la noción de temporalidad por David Couzens Hoy (2009), el afecto también se establece como un elemento subjetivo y objetivo a la vez que puede estar fuertemente determinado por procesos sociales y transformaciones en la forma de vida de una comunidad.

A su vez, tanto el afecto como el tiempo tienen un anclaje fuertemente corporal. Así como el afecto implica una reacción fisiológica (cf. Brennan, 2004), también el paso del tiempo se hace presente en transformaciones físicas: las articulaciones, los músculos, el color del cabello son algunos de los lugares donde el cuerpo denota el paso de los meses y los años. En ese sentido, esas modificaciones –al igual que las afectivas- son independientes de la propia voluntad del individuo. Se realizan sin su consentimiento y le advienen como consecuencia inevitable del proceso de envejecimiento.

Además, tanto la temporalidad como el afecto se influyen mutuamente. Por ejemplo, las emociones inciden directamente sobre nuestra temporalidad: suele describirse que algo “pasa rápido” o “que se detiene” en función de si la persona se encuentra viviendo momentos placenteros o problemáticos. Del mismo modo, también la forma en que se experimenta el tiempo condiciona la propia relación afectiva con los objetos. Así, por ejemplo, algo será querido y valorado si es visto como anticipado al tiempo, destacándose como un elemento de la imagen que se construye del porvenir. De modo contrario, si se considera que un objeto es anacrónico o desfasado temporalmente pueden generarse afectividades específicas que van desde la afección positiva del coleccionista hasta relaciones de desprecio o rechazo. No es casualidad que en el lenguaje cotidiano tiempo y afecto estén absolutamente imbricados: la descripción de ciertas emociones y sus intensidades

están directamente vinculadas a la posición donde se las ubica en un determinado ordenamiento temporal.

La evidencia de los vínculos entre tiempo y emoción no significó, sin embargo, la prevalencia de la dimensión temporal en las teorías del afecto que, en general, han estado concentradas en estudios espaciales. Dos excepciones a esa regla son los análisis de Dana Luciano (2007) y Elizabeth Freeman (2010). La relevancia del primer estudio para el caso de ABTE radica en que plantea los modos en que ciertas actividades fueron estrategias de refugio ante transformaciones radicales en los modos de organizar y experimentar el tiempo. El trabajo de Luciano se concentra específicamente en las prácticas vinculadas al duelo en el siglo XIX y en las transformaciones que se estaban dando en el orden del tiempo en plena Revolución Industrial.

Las actividades de la Agrupación se concentran justamente en los dos dispositivos –el museo y el tren- claves en el proceso a través del cual el Estado nacional consolidó una temporalidad específica. El ferrocarril fue de hecho una invención fundamental en la definición de sus características en la sociedad moderna: el tren y el reloj de la estación fueron centrales en la consolidación de un tiempo común y sincrónico que era necesario para el funcionamiento tanto del sistema específico ferroviario como del productivo. La Revolución Industrial requería un tiempo organizado y medible en función de los requerimientos de la producción y la circulación de bienes. A su vez, la llegada del ferrocarril significó también una modificación radical en la temporalidad de esas comunidades: la vida diaria se organizó alrededor de los arribos y las partidas de los trenes y de los bienes y personas que trasladaban. Si en ese siglo XIX, como lo ha señalado Luciano, esas transformaciones generaron una sensación de ansiedad ante la magnitud de las modificaciones en la dinámica de la cotidianidad, a finales del siglo XX, cuando ABTE recurre a ellas, su rol era otro: en sus acciones e intervenciones, se hace explícito que aquel ordenamiento había sido reemplazado por un sistema caótico e inoperante.

En ese sentido, es significativo el video titulado *Ahora, el boleterero es el jefe* realizado por ABTE durante el año 2001. Filmado en la estación Coghlan, la pieza

audiovisual muestra una situación completamente habitual en el transporte ferroviario de la Ciudad de Buenos Aires: el retraso del servicio producto de un accidente mortal que ha ocurrido en las vías.¹⁵⁰ A partir de allí, el video sigue las conversaciones entre el boletero y los usuarios, quienes demandan conocer el momento en que se restablecerá el servicio. Por momentos, las quejas se vuelven tensas mientras que en otros la situación adquiere el tono de una comedia absurda. Lo que queda explícito es que la única persona presente en la estación no tiene ningún conocimiento preciso sobre los hechos para responder a los usuarios.

Las secuencias iniciales del video son evidentes al dar cuenta cómo ese ordenamiento del tiempo en el que había participado el ferrocarril ha desaparecido en el nuevo sistema. En el primer minuto y medio, la cámara se detiene especialmente en los diversos objetos dentro de la boletería y la estación: en ese breve lapso aparecen la cartelera de horarios del servicio concesionado, un primer reloj perteneciente al Ferrocarril Mitre que muestra las 3:02 y un segundo que marca la 1:10 horas. Bajo este último, se distingue una de las calcomanías de las *24 reflexiones...* que dice: “Los trenes andan a horario... y el reloj del andén?”. El audiovisual demuestra cómo el ordenamiento que venía a sustituir al viejo sistema en función de la eficiencia de la concesión privada sólo ha creado una desorganización de la temporalidad: la tabla de horarios se presenta como una parodia de un orden que se vuelve inconsistente con los relojes de la estación -que marcan horarios distintos- y con la imposibilidad del boletero de dar una respuesta precisa sobre cuando se restablecerá el servicio.

Es aquí donde resulta productivo el concepto de cronormatividad que, en gran medida a partir de los aportes de Luciano, elabora Freeman. Su trabajo está directamente centrado en plantear desde una perspectiva *queer* cómo se cuestiona la construcción heteronormativa de la temporalidad. Sin embargo, su propia noción de cronormatividad es más abarcadora: para Freeman, con ese concepto quiere darse cuenta de una organización temporal del cuerpo humano orientada a la búsqueda de

¹⁵⁰ El video no aclara si se ha tratado de un suicidio o una muerte no intencional. La imposibilidad de conocer datos precisos sobre los hechos –desde la muerte hasta cuándo se restaurará el servicio- es parte de una pieza que remarca la incapacidad de la empresa de proveer información sobre su propio servicio.

productividad. En ese sentido, es un término que puede aplicarse a la Argentina de finales de siglo XX en función de definir quienes, cómo y de qué manera se estaba organizando el tiempo.



29. ABTE, *Ahora, el boletero es el jefe* (2001), captura video [los números muestran el orden de aparición de las imágenes en el video].

Uno de los aspectos centrales de ese modo temporalidad estaba dado por las transformaciones económicas que se habían dado desde la presidencia de Carlos Menem. Sus medidas buscaron primeramente detener el proceso hiperinflacionario que había azotado el final del gobierno de Raúl Alfonsín –y el comienzo de su propio gobierno- a partir de una serie múltiple de cambios que modificarían radicalmente el sistema productivo. Entre ellas, el achicamiento del empleo estatal,

la instauración de un tipo de cambio elevado y la liberalización del comercio exterior tuvieron efectos directos sobre el trabajo y, en consecuencia, en la forma de distribuir el tiempo.

En primer lugar, tanto la situación del mercado cambiario como las facilidades de importación dieron como resultado una caída dramática de la competitividad de las producciones locales cuyas empresas debieron cerrar dejando a sus empleados en condición de desocupados. En segundo lugar, la introducción de nuevas tecnologías –facilitadas por esos mismos factores- y un uso más intensivo del capital conllevó a que las empresas que pudieron adaptarse a la nueva situación no necesitaran incorporar la mano de obra que había quedado por fuera del sistema de trabajo. En los primeros años de la década del '90 convivieron así dos procesos en simultáneo: por un lado, el aumento del producto bruto interno y la caída de los índices de inflación y, por otro, un ascenso extraordinario de los niveles de desocupación (cf. Maurizio, 2009).

Para llevar a cabo transformaciones tan radicales en la sociedad argentina, era necesario construir un discurso legitimador de las políticas llevadas a cabo por el gobierno. Ese relato, que conformó lo que Alberto Bonnet (2008) ha dado en llamar la hegemonía menemista, se estructuró alrededor de varias aristas. La primera de ellas era el miedo que generaba en la sociedad argentina la repetición de los procesos hiperinflacionarios que se habían dado al final del gobierno alfonsinista y al comienzo del menemista. La *hiper* funcionó como un objeto disciplinador y estructuró un elemento central en el apoyo a las transformaciones. La segunda arista de la legitimidad apuntó a enarbolar un discurso que apelaba a la eficiencia económica: era necesario desprenderse de un conjunto de prácticas y bienes que se consideraban obsoletos. Ese relato se hizo absolutamente presente en las leyes y reglamentaciones que establecieron el marco normativo de las medidas económicas y especialmente en la Ley de Reforma del Estado (23.696) de 1989.

En un reciente artículo Joel Burges (2016) ha sostenido cómo ese discurso de obsolescencia e innovación –que en este caso podría ser reemplazado por eficiencia- ha dado lugar a un “horizonte de sensaciones” que moldean nuestra experiencia del tiempo. El autor retoma la noción de “obsolescencia intencional”

elaborada por Paul Gregory para dar cuenta de cómo determinados objetos son considerados como anticuados solamente por el ritmo tecno-económico y no porque sean superados en términos de uso. En otras palabras, la obsolescencia es un factor que no tiene que ver con la utilidad del objeto –un objeto “antiguo” puede ser incluso mejor que uno nuevo- sino por una asignación de valor que es independiente de sus funciones. Esta emergencia de la obsolescencia como un elemento central en la dinámica estructural del capitalismo tardío, Burges la ubica como emplazada de un modo contundente a partir del año 1973. Desde allí, ese ritmo de los objetos se convertiría en un eje capital en la experiencia del tiempo.

En el caso argentino, la apertura económica y la liberalización del comercio fueron elementos centrales para que se instalase definitivamente esa dinámica descrita por Burges. La posibilidad de tener acceso a bienes de todo el mundo a precios económicos transformó su oferta de un modo radical. En el caso de los ferrocarriles, en consonancia, la obsolescencia fue explícitamente intencional a través de un proceso de sabotaje al servicio ferroviario con el objeto de facilitar el proceso de concesión.¹⁵¹ De este modo, un conjunto de oficios que se desarrollaron alrededor del ferrocarril fueron considerados obsoletos en función de las nuevas condiciones del servicio y de las posibilidades tecnológicas. El reemplazo del boleto tipo Edmondson por un sistema de termosellado fue uno de los símbolos paradigmáticos de esa transformación.

Ésa fue la cronormatividad que cuestionaban las estrategias de la Agrupación. Restablecer relaciones atravesadas por lo sensorial y lo emocional con los objetos era un modo de revertir la valoración que implicaba su designación como obsoletos. Era también una forma de adjudicarles un valor que no estaba directamente vinculado al sistema productivo. La afectividad confrontaba así no sólo el proceso específico de concesión ferroviaria sino un horizonte más amplio

¹⁵¹ Al mismo tiempo en que el ferrocarril real profundizaba su crisis, el tren se convertía en una metáfora repetida del progreso en los discursos de los presidentes argentinos: “no quiero que la Argentina pierda el tren de la historia” (Carlos Menem en Clarín 6/10/1996); “no se puede detener el tren de la historia (Eduardo Duhalde en La Nación, 10/05/1998); “Argentina no puede perder el tren de la historia” (Fernando de la Rúa, Diario El Día, 24/06/2000).

que incluía el establecimiento de un discurso crono-normativo que se justificaba sobre una productividad aparentemente eficiente.

2.7 El Museo y los modos de organizar el tiempo

Hasta aquí, el análisis en torno a ABTE se centró en estudiar de qué manera la relación afectiva planteada hacia los objetos fue un cuestionamiento a un modo de organizar y experimentar el tiempo estructurado desde las reformas políticas y económicas que se estaban dando a finales de siglo. Para finalizar este capítulo resta avanzar sobre una dimensión fundamental en la estrategia temporal y afectiva de la Agrupación: la forma en que se dio la articulación entre sus trabajos y la institución museo. Este aspecto resulta central no sólo para precisar las formas de intervención pública sino para establecer el aspecto diferencial de ABTE en el contexto del arte argentino reciente.

En los últimos años de la década del '90 y el inicio del siglo XXI, las actividades que llevaron a cabo Larrambeberé y Martínez no se limitaron a la intervención de los espacios ferroviarios sino que también tuvieron una presencia importante en dos instituciones culturales: el Museo Nacional Ferroviario (MNF) y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires (MAMBA). El primero de esos espacios fue el lugar donde se realizaron las impresiones de boletos –utilizando la máquina Goebel que fue recuperada de la Imprenta de Retiro por la Agrupación- y donde se organizó y sistematizó la colección que había donado al MNF Arturo Carlos Wren, antiguo auditor general de los ferrocarriles Buenos Aires al Pacífico y General San Martín.¹⁵² A su vez, allí Patricio Larrambeberé realizó –a título personal pero con la colaboración de Martínez- la exposición “ferro-carriles argentinos” que será analizada inmediatamente en esta sección.

En el MAMBA se realizó la primera retrospectiva de ABTE. La muestra se inauguró el 14 de noviembre de 2002 y finalizó el 31 de enero del año siguiente

¹⁵² El Museo se encuentra emplazado en un edificio construido en el año 1915 destinado para recibir la lana desde el interior país antes de ser enviada a Inglaterra. Luego fue depósito de mercaderías, dirección de personal, imprenta y, a partir de 1971, Museo Ferroviario. En el segundo piso funcionó hasta el año 1991 la imprenta de boletos para las líneas Mitre, Belgrano y San Martín.

exhibiendo una “sede temporaria” –así se llamó la exposición- de la Agrupación Boletos Tipo Edmondson. Allí, los artistas construyeron con planchas de cartón para la impresión de boletos tipo Edmondson un estructura que estaba dividida en cuatro ambientes o habitaciones: la biblioteca y el archivo –donde se encontraban publicaciones y diversas actividades de la Agrupación-, la sala audiovisual –donde se mostraron los videos-, la sala de exhibiciones temporarias –donde se presentaba el “cerebro mágico”, un dispositivo construido por los artistas para la exhibición de selecciones específicas de boletos- y el taller de imprenta –un espacio donde se encontraba una máquina Waterlow de impresión de boletos tipo Edmondson.



30. ABTE, *Archivo Biblioteca*, “ABTE Sede Temporaria” (2002). Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo Patricio Larrambebere.

La ocasión no fue solamente la oportunidad de mostrar por primera vez el conjunto de las acciones que había realizado ABTE entre 1998 y 2002 sino también una estrategia por construir un espacio común alrededor de los objetos. Así, se organizaron actividades de participación comunitaria –como un asado realizado por el artista argentino Gabriel Baggio- y se repartieron boletos tipo Edmondson impresos para los visitantes. A su vez, las planchas de cartón que se utilizaban para

la impresión de boletos literalmente “cobijaba” a los visitantes al conformar las paredes de la estructura que se había construido dentro de la sala del museo. De este modo, el boleto ferroviario contenía al visitante, creando un espacio de proximidad con el espectador que visitaba la muestra.

La centralidad de estas dos instituciones –el Museo Nacional Ferroviario y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires- muestra una característica singular con respecto al resto de los grupos y colectivos que surgieron en Buenos Aires a finales del siglo XX. Dentro de ese marco, ABTE fue el único que, al mismo tiempo que intervenía en el espacio público, desarrolló una actividad sistemática dentro del museo. Mientras llevaron a cabo performances, cortes pictóricos y actos de vandalismo en el espacio ferroviario, Larrambebere y Martínez convirtieron al Museo Nacional Ferroviario en un espacio de investigación y producción que se dio en simultáneo y en relación con el resto de sus actividades. En este sentido, exhibir en un espacio artístico no les representó como un desafío a sus convicciones o al modo de concebir su práctica: para ABTE incorporar sus actividades al circuito museístico resultaba una extensión de su propio proyecto, el cual nunca había planteado las relaciones entre lo urbano y lo institucional en términos confrontativos.

¿De qué modo funcionó entonces el museo dentro de su práctica? ¿Qué tipo de relación se estableció entre sus intervenciones y la institución? La respuesta a estas preguntas puede resumirse del siguiente modo: en el marco del cuestionamiento a la temporalidad, el museo fue un componente central en el proceso de transmisión de la afectividad hacia esos objetos. En otras palabras, estos espacios se convirtieron en el lugar para intensificar y extender socialmente esas relaciones de cuidado que ABTE realizaba con respecto a los objetos del ferrocarril. En este sentido, las muestras en museos formaron parte de una estrategia más amplia conformada por la apropiación de los mecanismos a través de los cuales la sociedad estructura y organiza el tiempo. Así, dentro de ese mismo procedimiento, se encontraron la instauración de días festivos –como la declaración del Día del Boletero-, la aparición del reloj como un elemento reiterado en la visualidad de la

Agrupación o la constante referencia a las carteleras de horarios en las estaciones del ferrocarril.



31. Patricio Larrambebere, “ferro-carriles argentinos” (1998), vista de la exposición, Museo Nacional Ferroviario, Buenos Aires. En el fondo, la pintura *Dr. L. M. Drago con barreras averiadas* (1996) de Patricio Larrambebere. Archivo del artista.

En este marco, es especialmente relevante la exposición que Patricio Larrambebere inauguró en el Museo Nacional Ferroviario con el nombre “ferro-carriles argentinos” en 1998. Esta muestra no perteneció a ABTE –a pesar de que junto con Javier Martínez llevaban tiempo trabajando alrededor de los boletos- sino que se correspondió más propiamente con una retrospectiva de los trabajos alrededor del ferrocarril llevados a cabo por Larrambebere. Sin embargo, hay varios aspectos que permiten analizarla en el contexto de un estudio sobre ABTE. En primer lugar, práctica individual y colectiva nunca tuvieron límites que las distinguieran de forma precisa: la Agrupación era la materialización de un interés por el tren ya presente en sus trabajos individuales. En segundo lugar, como se ha mencionado, el MNF fue un espacio de trabajo continuo para ABTE y ya lo era en

ese momento para Martínez y Larrambebere. Finalmente, realizada apenas dos meses después de la exposición en la Escuela Prilidiano Pueyrredón –aquella donde se exhibió la primera hoja impresa de ABTE y el panfleto *El Puente-*, la muestra “ferro-carriles argentinos” condensó varias de las estrategias temporales de la Agrupación.

La exposición estaba conformada por diversas obras entremezcladas en la colección permanente de tal modo que resultaba difícil diferenciarlas del resto de las piezas: en un museo donde los objetos ferroviarios cubrían cada rincón de las salas, las obras de Larrambebere se encontraban literalmente camufladas. Las producciones exhibidas estaban constituidas, en primer término, por diversas pinturas realizadas por el artista desde comienzos de los años ‘90. Se encontraban allí principalmente diversas vistas que se correspondían con los viajes que el propio Larrambebere realizaba por los ramales ferroviarios y que representaban las construcciones del ferrocarril, andenes, paisajes de vías o pasos a nivel y trenes. El segundo conjunto de piezas estaba conformado por los boletos intervenidos donde podían distinguirse desde personajes ferroviarios hasta retratos del artista alemán Kurt Schwitters, a quien se homenajeaba especialmente en la exposición por haber sido el primero en utilizar un boleto Edmondson en una obra artística. Finalmente la muestra se completaba con la inclusión de un objeto: una prensa para armar tacos de boletos que conformaba una obra cuyo título era *Para Sergio Salerno* (1995), empleado de la imprenta de la estación de Constitución que había cerrado en mayo de 1995. La pieza, realizada apenas un año después de la clausura de la imprenta, llevaba grabados todos los nombres de los compañeros que la habían utilizado. De este modo, explicaba Larrambebere la disposición de los objetos:

La muestra intentó meter la pintura dentro del museo, apropiarse del lugar y que el espectador no distinguiera que era y que no colección. Logré una confianza después de trabajar con ellos 3 años que me permitió eso. Usé la falta de relato de la institución como recurso y como no había una lectura cronológica, puse mi trabajo en medio de los objetos. La idea era apropiarse de ese espacio y que se potenciara la pintura con los objetos del ferrocarril. Todo tiene que ver con los objetos físicos y lo poco que quedaba de lo público, de ese vaciamiento que se estaba realizando de lo público. (Larrambebere, 2012c)

Dentro de ese contexto, era significativo el modo en que en esa mezcla entre pintura y objeto quedaba relegada la figura humana. En el caso de los paisajes exhibidos se encontraba completamente ausente: eran imágenes solitarias que aludían al lenguaje de la pintura metafísica, aquellas donde también la presencia del ferrocarril se combinaba con la falta de personas representadas.¹⁵³ En las ocasiones en las que se exhibían figuras, estas se mostraban indiscernibles de los objetos ferroviarios. En este sentido, la pieza más representativa era su *Autorretrato con señal* (1996) que mostraba el rostro de Larrambebere pintado en acrílico junto a un brazo de semáforo ferroviario. La subjetividad se exhibía así como una construcción dada a partir de su vinculación con boletos, mobiliario ferroviario o las máquinas de su trabajo.¹⁵⁴



32. Patricio Larrambebere, *Autorretrato con señal* (1996). Vista exposición “ferro-carriles argentinos”. En la parte inferior se distinguen de izq. a der.: *La Paternal* (FCGBM) (1997), *Canal de Reunión (acerca de los cabinas de señales)* (1997), *Cnel Lynch* (1997). Museo Nacional Ferroviario, Buenos Aires. Archivo del artista.

¹⁵³ Giorgio De Chirico –a quien Picasso llamó “el pintor de trenes”- llegó a decir que en las estaciones del ferrocarril se encontraban los fundamentos de la pintura metafísica. Véase especialmente el texto escrito por Giorgio De Chirico (1919) “Sull’Arte Metafísica” en *Valori Plastici*.

¹⁵⁴ *Autorretrato con señal* (1996) antecedía por dos años el trabajo con la Agrupación pero daba cuenta de esa relación con los objetos que sería característico de las intervenciones de ABTE.

La muestra “ferro-carriles argentinos” incluía también un catálogo que tenía el estatuto de una pieza independiente. Impreso con la apariencia de los reglamentos del tren, la pequeña publicación estaba firmada en conjunto con el artista Eduardo Molinari. Sin embargo, la autoría compartida no se condecía con el tipo de escritura que atravesaba el libro: con el uso constante de la primera persona del singular, los textos realizaban un recorrido por el interés de Larrambeberé por los trenes. Allí se reproducía toda una serie de piezas con un fuerte vínculo afectivo y personal: el primer boleto encontrado en su casa materna que “despertó” su interés por los Edmondson, su primera pintura de la estación Coghlan realizada en 1981 o el registro de su propio abono ferroviario de 1984 encontrado entre el material descartado en la Estación Coghlan once años más tarde. Como lo señala el mismo artista, la dimensión emocional estaba en el eje de su trabajo:

Esto tiene que ver con los afectos, con esto de que a partir del secundario tenía una conexión con el espacio público y con el espacio ferroviario en particular...

Yo lo que estaba viendo es que, a partir de la concesión de los servicios ferroviarios a las empresas como TBA, todo este tipo de instalaciones ferroviarias en cierta medida estaban en peligro de desaparición (...) a partir también de la desaparición de quienes cuidaban eso, la historia oral (...) de quienes sabían de qué se trataba este tipo de edificios y todo este sistema tecnológico. El que a su vez era catalogado de obsoleto por quienes quisieron hacernos ir a la luna con el estómago vacío en los años 90, quienes lo iban a desdeñar y despreciar. (Larrambeberé, 2012b)

El museo era así el lugar donde convergía una relación afectiva vinculada a la historia personal y una institución encargada de organizar el pasado nacional. Esa confluencia era la misma que se daba en las obras de Larrambeberé, como en la pintura titulada *Empalme Coghlan* (1996) que era exhibida en una de las salas del Museo Ferroviario. En el cuadro, la imagen representada se corresponde con una serie de fotografías tomadas por Larrambeberé desde la casilla de señales del empalme mirando en dirección oeste: a la derecha se observa el ramal a la estación Bartolomé Mitre –con la Estación Coghlan al fondo- y del lado izquierdo las vías a José León Suárez –cuya primera estación es Luis M. Drago. Si bien se trata de un paisaje ferroviario, el tren dibujado –ubicado en la derecha del cuadro- apenas es

reconocible. Una topadora en primer plano y los edificios que aparecen en la fotografía original también están solo esbozados o directamente omitidos. En cambio, los árboles están representados con una variedad de tonos de verde que les otorgan un protagonismo en la imagen que está reforzado, a su vez, por las marcas naturales de la madera utilizada como soporte.



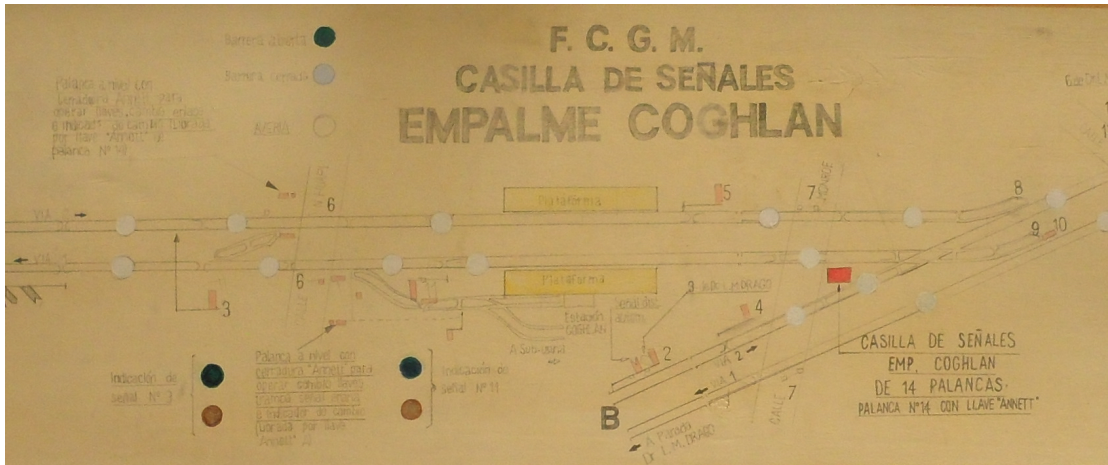
33. Patricio Larrambebere, *Empalme Coghlan* (1996) Técnica mixta sobre madera, 120cm x 85cm. Colección del artista.

Por sobre esta imagen del empalme, se distingue el dispositivo lumínico de señalización que se encuentra dentro de la casilla. A diferencia de la fotografía tomada por el artista, en el cuadro todas las luces indicadoras –representadas en la pintura con círculos en blanco- se encuentran apagadas. Es decir, el tren en la estación que se observa en la parte inferior, en el lugar que correspondería a la estación, no se encuentra señalizado con el dispositivo encendido: de este modo, el artista sugiere que la cabina no está funcionando correctamente.

La obra está realizada mayormente en acrílico y grafito pero se incluyen también algunos elementos agregados a la superficie de la pintura, como un pequeño cartel con la frase “es prohibido transitar por las vías”. El marco de la obra, a su vez, está realizado con restos de madera de una cartelera de estación descartada por la concesión. Sobre él, en la esquina superior derecha, se distingue la chapa con el número original de inventario correspondiente (1 T 3768) y un sello lacrado con la palabra “valor” que se utilizaba para el transporte de caudales en el Ferrocarril Central Argentino.



34. Patricio Larrambebere, *Empalme Coghlan* (detalles) Técnica mixta sobre madera, 120cm x 85cm. Colección del artista.



35. Patricio Larrambebere, *Empalme Coghlan* (detalle) Técnica mixta sobre madera, 120cm x 85cm. Colección del artista.



36. *Empalme Coghlan* (c. 1995), collage realizado a partir de las dos fotografías del artista que sirvieron de fuente para la realización de la pintura.

En esas adiciones al marco de madera se reconoce la primera intervención sobre los modos de organizar el tiempo de los objetos. Si la pieza se encontraba inventariada no podía ser descartada por la concesión sin la autorización del Comité de Aplicación: es decir, si el artista había podido utilizarla como obra significaba que había tenido lugar un proceso de desguace ilegal. A su vez, el artículo noveno de los contratos firmados con el Estado establecía que todo objeto con valor histórico debía ser legado al Museo Nacional Ferroviario. De este modo, al exhibirlo allí, el artista completaba el recorrido estipulado por el reglamento que la empresa no respetaba. El sello de valor no hacía sino confrontar el carácter de objeto de descarte que la concesión le había otorgado.

Visualmente la obra también establecía una superposición entre el espacio afectivamente relevante para el artista del barrio de Coghlan con los modos de representación del territorio nacional. Específicamente, el uso del acrílico diluido y la preponderancia de la naturaleza en la imagen establecen una relación con los pintores viajeros, aquellos que construyeron el imaginario visual de la región en el siglo XVIII y XIX. De hecho, la historia del ferrocarril puede ser inscrita en un proceso de posesión física del espacio que el paisaje llevaba a cabo a través de la imagen.¹⁵⁵



37. George Inness, *The Lackawanna Valley* (c. 1855), óleo sobre tela, 86 x 127.5 cm, National Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos.

Esa referencia al territorio puede establecer también una relación entre *Empalme Coghlan* y las imágenes pastoriles en las que se representó al tren en la segunda mitad del siglo XIX. Este tema ha sido desarrollado en el ámbito de los estudios del arte norteamericano y, puntualmente, en el clásico libro *Nature and Culture* (2007) de Barbara Novak. En su texto, la autora analiza cómo en estas

¹⁵⁵ La relación entre paisaje y poder ha sido abordada, entre otros, por W.T.J. Mitchell, (1994) en su texto “Imperial Landscape”.

imágenes la representación del tren estaba destinada a lugares lejanos en el espacio, que sólo los hace distinguibles luego de una observación pausada y detallada. La hipótesis de Novak sostiene que los horizontes pastoriles tuvieron que negociar con el desafío que les planteaba la llegada del ferrocarril en sus representaciones del pasaje. Con él no sólo arribaba una nueva tecnología sino puntualmente un nuevo tiempo que contrastaba con los ritmos cíclicos de la naturaleza: con el tren se establecía la preeminencia del reloj mecánico y del progreso como forma lineal del desarrollo de la historia.

Compositivamente, la estructura de *Empalme Coghlan* reproduce esas distribuciones en el plano: el tren se encuentra recluido a un segundo plano y los elementos naturales se muestran de forma contundente. Sin embargo, la obra de Larrambebere funciona casi como una imagen en espejo de la relación que se establecía entre los diversos elementos en las pinturas americanas. Si en el siglo XIX, el tren llegaba para destruir un orden natural, ninguna cualidad en ese sentido puede asignársele al reciclado vagón Toshiba de los años '70 que aparece en la pintura de Larrambebere. Por el contrario, *Empalme Coghlan* está repleto de referencias que dan cuenta de ese ferrocarril contemporáneo como un objeto amenazado: desde las vías que desaparecen o la topadora que aparece como un fantasma hasta la luz apagada en el cartel señalizador. Casi como si se tratase de reproducir todos los caracteres de aquellas imágenes decimonónicas pero invertidos, aquí, las copas de los árboles parecen avanzar sobre el espectador pero también sobre el espacio del empalme como si hubiesen adoptado para sí ese carácter de fuerza indetenible que en el siglo XIX había tenido el ferrocarril.

De este modo, esta obra condensa no sólo como una misma pieza podía dar cuenta de diversas configuraciones de tiempo sino la forma en que el museo funcionó como mecanismo de transmisión de la afectividad hacia esos objetos. Puntualmente, Larrambebere colocó su intervención temporal –aquella que cuestionaba el carácter de obsolescencia de los objetos- en el centro de un museo público encargado de historizar, es decir, de definir las relaciones entre el pasado, el presente y el futuro en una determinada comunidad. Una institucionalización del

afecto que apuntaba a confrontar los regímenes de valor de la cronopolítica del neoliberalismo.

Capítulo 3

Pasados impresos en el presente: la obra de Magdalena Jitrik frente a la coyuntura de la crisis

La crisis del 19 y 20 de diciembre del 2001 fue un hecho que comprendió y superó las múltiples formas de protesta que se habían dado a lo largo de la década: allí no sólo convergieron la huelga, la manifestación, el cacerolazo, la toma o el piquete sino que esas acciones combinadas adquirieron una dimensión inédita para el pasado reciente argentino.¹⁵⁶ La extensión de las luchas a lo largo de todo el territorio, la multiplicidad de respuestas sociales ante una situación de emergencia y la pluralidad de actores que participaron –desde desocupados, ahorristas y jubilados hasta partidos políticos, organizaciones de la sociedad civil y sindicatos- marcaron la forma dramática en que la Argentina se inició el nuevo siglo.¹⁵⁷

La coyuntura la crisis fue también el lugar donde se desarrolló una productividad visual que se desplegó en simultáneo a la movilización en las calles. Así como los hechos de diciembre comprendieron múltiples formas de protesta, también las imágenes se construyeron no sólo sobre el registro de lo que sucedía sino también sobre las capas de producciones históricas a las que recurrían como fuente de recursos y para aprovechar la potencia poética de una visualidad que resultaba conocida. El objetivo de este tercer capítulo es analizar la conformación de esas imágenes desde la perspectiva particular de la participación de la artista argentina Magdalena Jitrik en función de desentrañar las experiencias sobre las cuales se cimentó su participación en el movimiento asambleario.

La hipótesis de este capítulo sostiene, por un lado, que el interés de Jitrik por reinscribir su pintura abstracta en un legado anarquista –llevado a cabo durante la segunda parte de los años ‘90- fue una estrategia orientada a investigar e intervenir sobre la temporalidad política. En este sentido, allí convergieron los dos

¹⁵⁶ Se sigue en las siguientes afirmaciones la descripción de los hechos de diciembre llevada a cabo por Iñigo Carrera y Cotarelo (2004).

¹⁵⁷ La crisis tempranamente generó la percepción de que se abía un nuevo período en la historia del país. En esa dirección, el primer informe especial dedicado a la crisis publicado por el diario Página 12 el 27 de diciembre del 2001 colocó en tapa “Otro país” con una fotografía de la multitud reunida alrededor de la Pirámide de Mayo.

grandes problemas que fueron abordados en el capítulo primero y segundo de esta tesis: la temporalidad y la historicidad. Por otro, se afirma que su participación en los movimientos asamblearios y las protestas urbanas luego de la crisis del 2001 estuvieron formal y conceptualmente atravesadas por aquellas exploraciones realizadas en la década anterior.

En este sentido, la noción de temporalidad política tiene básicamente tres significados. En primer lugar, refiere a aquello que en el segundo capítulo se describió como los modos de organizar y distribuir el tiempo definidos por las relaciones laborales, las transformaciones económicas y los cambios tecnológicos. Una concepción cronopolítica que se corresponde con las formas en que los cuerpos se distribuyen en función de un orden marcado por ritmos, velocidades, simultaneidades o repeticiones.¹⁵⁸ En segundo lugar, temporalidad política significa también el tiempo en las actividades políticas, comprendiendo por tal el modo de organizar un curso de acción por un grupo, un gobierno, un partido político o un movimiento. Esta acepción –que se corresponde a lo que en idioma inglés se denomina como *policy*- incluye no sólo las actividades del Estado –las políticas públicas- sino también la manera en que un determinado conjunto de personas –una asamblea, una organización barrial, etc.- organiza sus actividades y ordena sus recursos en función de objetivos definidos. Finalmente, es también la temporalidad de las ideas políticas: el modo en que determinadas posiciones con respecto a la política se consideran actuales o anacrónicas, progresivas o reaccionarias. Es decir, un régimen de temporalidad discursiva que se constituye en un contexto determinado.

La elección para este análisis de la obra de Jitrik es estratégica en tanto fue una figura protagónica en procesos artísticos centrales durante la década del '90 y los comienzos del nuevo siglo. Luego de formarse en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la Universidad Autónoma de México, país donde vivió por el exilio de su familia durante la dictadura hasta 1987, Jitrik participó como artista y co-curadora junto a Jorge Gumier Maier del Centro Cultural Ricardo Rojas a

¹⁵⁸ La relación entre tiempo y corporalidad es central en la economía política de la velocidad enunciada por Paul Virilio (cf. Lotringer y Virilio, 2003).

comienzos de los años '90. En ese tiempo, también formó parte de la primera beca de formación de la Fundación Antorchas dirigida por Guillermo Kuitca (1991-1993), una clínica para artistas que fue fundamental en la escena cultural durante la década. Ya a finales de siglo, en el año 2000, ingresó al proyecto Trama, otro espacio de intercambio y discusión para artistas que fue el marco en el que realizó su instalación en la Federación Libertaria Argentina.

Jitrik fue parte también de los artistas que se volcaron hacia las prácticas colaborativas en el espacio urbano luego de las protestas sociales que tuvieron lugar el 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando se sucedieron la declaración del estado de sitio, una violenta represión policial y la renuncia del presidente radical Fernando de la Rúa. En marzo del año siguiente, la artista formó junto a Mariela Scafatti y Diego Posadas el Taller Popular de Serigrafía (TPS) en el medio de un estado de debacle institucional que no tenía antecedentes en la historia moderna argentina. Luego de la caída del presidente, se sucedieron al mando del Poder Ejecutivo el Senador Ramón Puerta, el gobernador de San Luis Adolfo Rodríguez Saá, el Diputado Eduardo Camaño y finalmente el Senador Eduardo Duhalde. Ante un Estado quebrado, surgieron grupos autogestionados en clubes, cooperativas o asambleas barriales para establecer mecanismos de ayuda social. Así, el TPS fue partícipe de un proceso más amplio donde artistas, músicos, historiadores y diversos actores del campo cultural se comprometieron con actividades de colaboración social que podían abarcar desde el apoyo a un comedor hasta solidarizarse con los trabajadores de una fábrica recuperada. (Giunta, 2009; Quiña, 2009; Granieri y Katz, 2010).

Este último apartado de la tesis se organiza alrededor de tres ejes de problemas que se corresponden con distintos momentos de la producción de la artista. En la primera parte se analiza su serie *Manifiesto* (1996) y la exposición “Revueltas. 11 pinturas de Magdalena Jitrik” (1997) con el fin indagar respecto de los recursos y procedimientos que la artista utilizó para asociar sus pinturas abstractas con el pensamiento anarquista y cómo estos confrontaron con otros modos de concebir la práctica artística a finales de los años '90. La segunda parte desarrolla un estudio conjunto de la instalación *Ensayo de un Museo Libertario* y

Homenaje al Primero de Mayo (2000) en la Federación Libertaria Argentina (FLA) y su serie de piezas titulada *Escrituras* o *Gráfica Política*. Allí se analiza cómo esa relación ya establecida en *Manifiesto* y “*Revueltas...*” conformó una función específica para la práctica artística: intervenir sobre los modos de concebir la temporalidad política. Finalmente, el capítulo concluye abordando dos intervenciones de Jitrik en el contexto posterior a la crisis argentina del 2001: sus proyectos para la Asamblea de San Telmo y el film *Manifiesta* (2003), realizado junto al artista Christian Wloch en el marco del Taller Popular de Serigrafía. Esos dos trabajos no sólo muestran con claridad cómo sus indagaciones en torno a la temporalidad fueron centrales en sus exploraciones en el período sino también la manera en que la artista concibió el rol de sus intervenciones en la escena urbana.

En ese marco, un análisis sobre el trabajo de Jitrik plantea una serie de preguntas relevantes: ¿De qué manera puede aportar su obra al conocimiento sobre la articulación entre política y visualidad a finales de siglo? ¿Cómo el análisis de su producción individual puede revelar aspectos no explorados de su participación en las actividades colectivas? ¿Es la temporalidad una perspectiva que permite repensar las relaciones entre los años ‘90 y las intervenciones que se dieron luego del 2001? Si bien estas preguntas tendrán su respuesta a medida que se avance en el análisis, es posible llevar a cabo una enunciación preliminar a través de la presentación de los objetivos de este capítulo.

En primer lugar, el análisis sobre la temporalidad permite repensar las relaciones entre las producciones durante la crisis y la década anterior. Inmediatamente después del 2001, en exposiciones como “*Ansia y Devoción*” (2003) curada por Rodrigo Alonso en la Fundación Proa, se señaló la existencia de un amplio campo de artistas que habían abordado problemáticas sociales en los años ‘90 y que establecían un antecedente directo a su participación en las asambleas y manifestaciones urbanas.¹⁵⁹ En este sentido, la perspectiva más específica de la obra de Jitrik posibilita precisar esas continuidades y dar un perfil

¹⁵⁹ Con diferencias, Andrea Giunta (2009) también ha sostenido esa posición aunque resaltando la transformación, la velocidad y la sorpresa de los hechos de diciembre que generaron la percepción de que estaba teniendo lugar un cambio sin precedentes en la historia argentina.

más complejo y múltiple a ese universo amplio de artistas interesados por trabajar sobre problemáticas de la vida social.

En segundo lugar, el estudio sobre la temporalidad política permite no sólo aportar al conocimiento sobre la relación con la década anterior sino también con realizaciones más antiguas de la cultura local. Ha sido señalada reiteradamente la importancia que tuvieron durante la crisis experiencias como *Tucumán Arde* o el *Siluetazo* (cf. Longoni, 2005), la presencia de las alusiones a la historia de la pintura argentina (cf. Malosetti Costa, 2003, 2005, 2015) o la significación de las investigaciones sobre el arte del siglo XX que se publicaron a finales de la década (cf. Alonso, 2003; Giunta, 2009). Jitrik no fue ajena a esos procesos construyendo su obra a partir de alusiones constantes al pasado del arte tanto argentino como internacional. Su obra permite, sin embargo, identificar conexiones inexploradas que rompen con la vinculación a prácticas con un interés específico por la situación social. Su film *Manifiesta* (2003), realizado junto al artista Christian Wloch, recupera las experiencias del cine experimental argentino –realizaciones alejadas de una referencia explícita al contexto político- y habilita la pregunta sobre la relación entre las exploraciones sobre la imagen filmica y la movilización política.

Finalmente, en tercer lugar, la obra de Jitrik permite también aportar una visión más precisa de la significación que tuvo la crisis. Su trabajo da cuenta cómo la caída del gobierno de De la Rúa fue percibida como el escenario donde podía tener lugar una transformación más profunda en la sociedad argentina y, específicamente, en las formas de temporalidad. Como lo ha señalado Josefina Ludmer (2010), el problema del tiempo se había convertido en una cuestión central en el año 2000: desde los vencimientos y plazos de la deuda hasta la velocidad del mercado y la política, atravesando los reclamos contra las leyes de obediencia debida y punto final, la temporalidad estaba en el eje de los discursos públicos de final de siglo. También Andrea Giunta (2009) señaló cómo la crisis implicó la percepción de cambios acelerados y de una transformación que exigía respuestas veloces ante la urgencia de los hechos. En ese marco, la obra de Jitrik fue una intervención político-visual que buscaba poner en evidencia y confrontar los

diversos modos de organizar y distribuir el tiempo que estaban presentes en la Argentina de fin de siglo.

Enunciada la hipótesis y presentados los objetivos, resta hacer dos breves aclaraciones metodológicas sobre este capítulo. En primer lugar, la investigación sobre la obra de Jitrik se basó en un trabajo que combinó extensas sesiones de entrevistas abiertas junto al análisis de obra y de material escritural de su archivo personal. En ese sentido, se ha trabajado en simultáneo con su palabra actual, sus escritos y su producción artística. Esa metodología fue fundamental para indagar un aspecto central del trabajo de Jitrik: los modos de relación entre textualidad e imagen y entre discurso y producción artística. En segundo lugar, si bien en los capítulos anteriores se hizo reiterada referencia a perspectivas teóricas en torno a la temporalidad, esta última sección retoma otras visiones sobre el tema -como la elaborada por Diana Taylor en torno a la noción repertorio y las consideraciones sobre el tiempo obrero de Jacques Rancière. Se recurre a estas perspectivas en tanto resulta necesario buscar marcos conceptuales que permitan abordar la multiplicidad de dimensiones que tuvo la investigación artística sobre los modos de experimentar el tiempo a finales desde los años '90.

3.1 Anarquismo abstracto

En su clásico libro *Marxismo y Literatura*, Raymond Williams (2009) definió con la noción de tradición selectiva el proceso en el cual una cultura elige del pasado un conjunto de prácticas y significados al tiempo que excluye otros. A partir de esa selección, el presente construye su “pasado significativo” compuesto por aquellos aspectos valorados y resaltados de los que se considera su continuador. De este modo, Williams reconoce en toda tradición selectiva dos características fundamentales: por un lado, la concibe como una fuerza operante que ratifica un orden presente y, por otro, identifica en esa construcción arbitraria del pasado un lugar significativo de disputa. Es decir, si una cultura se asume como la continuidad de determinada selección de prácticas y significados, cuestionar ese recorte puede ser uno de los ejes de una actividad contracultural que pretenda confrontar el orden establecido.

La conceptualización de Williams en torno a la tradición coloca en un lugar central las actividades de selección de un pasado y de ratificación de un *statu quo*. Sin embargo, su perspectiva también es productiva en tanto invita a atender los diversos modos en que se lleva a cabo la relación entre esas prácticas y esos significados. En otras palabras, permite dar cuenta de aquellos momentos donde un conjunto de instituciones o formaciones culturales opera a través de un recorte diferente de significados sobre la misma selección de prácticas. Esto resulta central para comprender cómo se conciben las tensiones alrededor de las construcciones del pasado en un determinado contexto social.

A finales de los años '90, el elemento central de la producción artística de Magdalena Jitrik puede ser descripto justamente como una investigación en torno a las interpretaciones y significados sobre una selección del pasado reivindicado en simultáneo por diversas formaciones culturales. En las alusiones que construía desde su obra, la artista no planteó una tradición selectiva diferente: por el contrario, la referencia a la geometría, al arte concreto argentino o a la abstracción soviética fueron topos recurrentes en los discursos artísticos desde el comienzo de la década del '90. En los catálogos de exposiciones y los artículos de prensa reiteradamente se refirió a esa relación entre las prácticas del arte reciente y su vinculación con el pasado artístico local e internacional (Gumier Maier y Hasper en Verlichak, 1998; Burgos en Gumier Maier, 2005; cf. Lebenglik, 1991a, 1991b, 1992). En algunos casos, se planteó cierta familiaridad formal entre el arte reciente y las realizaciones del concretismo argentino durante la década del '40 al tiempo que se remarcaba el abismo con los objetivos de transformación social que reivindicaban los artistas de mediados de siglo (cf. Basualdo, 1994d, 1994b, 1999, 1999/2000; Farina, 1999/2000). En otros casos, la referencia a cierta geometría se presentó como una estrategia que había servido a los artistas para diferenciarse de los lenguajes de la transvanguardia italiana de los años '80 (cf. Gumier Maier, 1994; Marcaccio en Basualdo, 1994f). Ya sea en función de un motivo u otro, la asociación con la historia de la pintura abstracta argentina fue un tema central que se convirtió en un aspecto recurrente en todos los estudios retrospectivos sobre las

prácticas artísticas de la última década del siglo XX (cf. Amigo, 2008; González 2009; Cervetto, 2012; Herrera, 2014).¹⁶⁰

¿A qué se denominaba con la noción de abstracción en la escena argentina de finales de siglo? Una definición que propone la curadora e investigadora británica Briony Fer (1997:5) se ajusta con precisión al arte local. Ella sostiene que la forma más amplia de concebir la abstracción es comprenderla como un conjunto de prácticas artísticas de carácter disímil y múltiple que se caracterizan por un común rechazo a la representación. Esa misma amplitud tuvo el significante “abstracción” durante los años ‘90, cuando podía incluir desde exploraciones asociadas al diseño y a la decoración (Gumier Maier), al consumo (Boullosa) o a las referencias precolombinas (Puente) hasta formas históricas como el arte concreto o la transvanguardia. Así, las preguntas sobre lo que la abstracción podía hacer o decir sobre el mundo o los modos en que articulaba su relación con otros ámbitos de la vida artística y social se respondían desde posiciones individuales ante la ausencia de discursos programáticos o colectivos.

En este contexto, Jitrik ensayó una estrategia para construir una conexión entre lenguaje y pensamiento libertario en función de confrontar una lectura de la abstracción disociada de una dimensión política. A partir de allí se inició una exploración en torno a los modos en que una imagen podía cumplir un rol dentro de una coyuntura social. La forma en que desarrolló la vinculación con la textualidad anarquista fue el primer esbozo de lo que luego se convertiría en el principal objetivo de sus intervenciones artísticas: desarmar las relaciones entre lo presente y lo pasado, perturbar la distinción entre lo sincrónico y lo anacrónico, y confrontar la diferencia entre lo que es considerado válido de ser dicho en un determinado momento frente aquello que se valora como extemporáneo e inadecuado.

Ese aspecto capital en la obra de la artista argentina se hizo explícito por primera vez en dos conjuntos de trabajos: su serie de pinturas titulada *Manifiesto* (1996) y su exposición “Revueltas. 11 pinturas de Magdalena Jitrik” inaugurada en

¹⁶⁰ Esa postura también se extendió a muestras en el extranjero como en la exhibición “Recovering Beauty. The 1990s in Buenos Aires” (2011) en el Blanton Museum of Art, donde los textos del catálogo reiteradamente se concentran en la relación de cada artista con un “maestro” del arte concreto argentino.

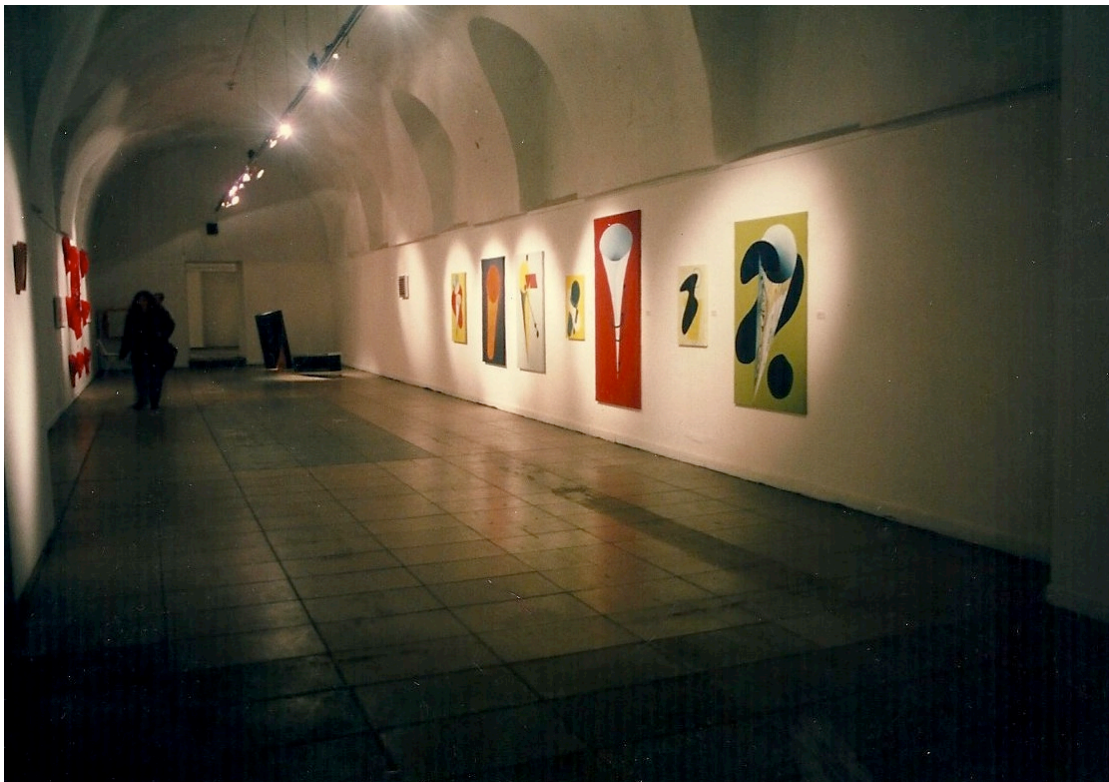
julio de 1997 en el Centro Cultural Borges. *Manifiesto*, un conjunto de siete pinturas que la artista presentó en el Centro Cultural Recoleta en 1996, fue de hecho la serie que inauguró esas indagaciones. El contexto fue la tercera edición de la exposición “Juego de Damas” un proyecto ideado por Diana Aizenberg, Graciela Hasper y la propia Jitrik con la curaduría de Adriana Lauría que pretendía poner en visibilidad una tradición femenina del arte argentino confrontando una construcción patriarcal en el relato de la historia.¹⁶¹ Las obras que Jitrik exhibía, sin embargo, no podían asociarse con ese objetivo: sus pinturas no marcaban ninguna relación especial ni con la problemática de lo femenino ni con una tradición específica marcada por artistas mujeres. De hecho, el catálogo de la muestra identificaba las referencias que se podían establecer entre sus obras y figuras canónicas del arte moderno y contemporáneo como Marcel Duchamp, Hans Arp, Francis Picabia o Kazimir Malevich (Lauría, 1996).

El cambio principal que presentaban las pinturas de *Manifiesto* –alguna de las cuales ya se habían exhibido en las versiones anteriores de “Juego de Damas” en Rosario y Mar del Plata- era la modificación del título de las obras: en el Centro Cultural Recoleta, las siete piezas estaban acompañadas por nombres con consignas tomadas del político anarquista Errico Malatesta que Jitrik había seleccionado durante las investigaciones que desde 1995 realizaba en la Federación Libertaria Argentina.¹⁶² Algunos títulos recuperaban citas que apelaban a una transformación

¹⁶¹ De ese modo definía Lauría los objetivos de la muestra: “significa una reactualización de las tradiciones y la posibilidad de puntos focales comunes para ver las cosas; que esto se da (sic) en el arte argentino es una novedad, las artistas mujeres hoy buscan la tradición en otras artistas mujeres que las precedieron”. Asimismo, en esa misma entrevista, daba cuenta del perfil político de la muestra: “En 1994 me llamaron siete mujeres que me convencieron de prologarles una muestra que finalmente se suspendió –informa Lauría-, al año siguiente fueron catorce, en realidad dieciséis incluyéndome a mi y a Belén Gache, la otra prologuista. Ellas querían un espacio donde se viera el arte de mujeres, no que se incluyeran a las mujeres como un porcentaje necesario y políticamente correcto; la actitud del grupo es netamente política” (Adriana Lauría entrevistada en Sánchez, 1996:30). Para un análisis de la exposición véase Pineau (2011).

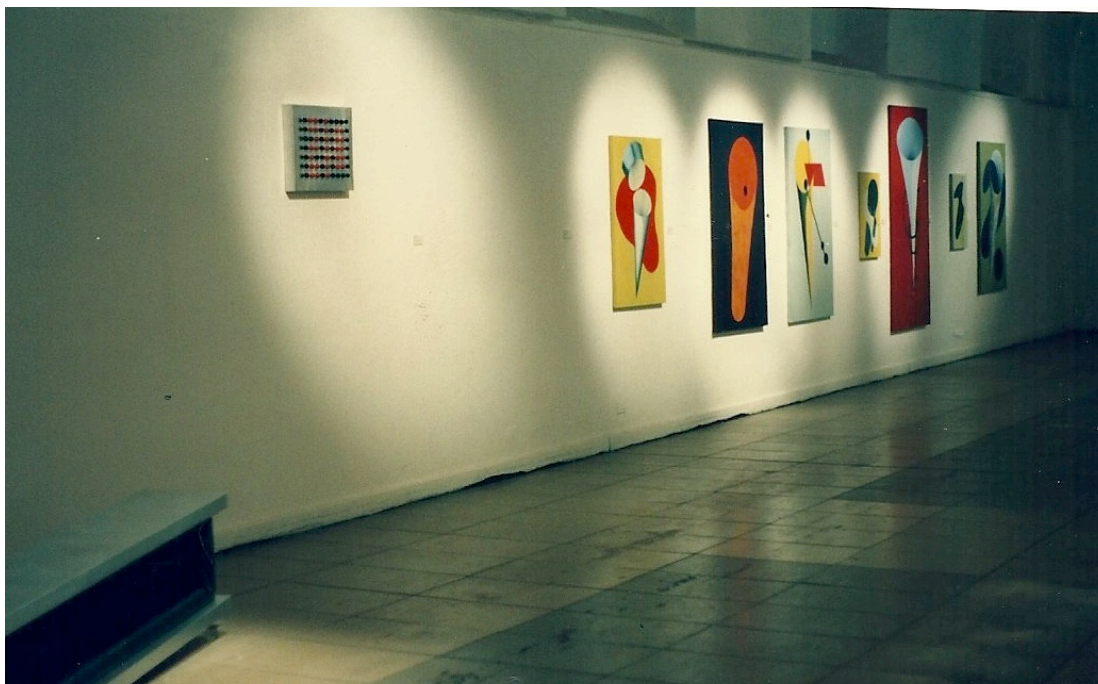
¹⁶² El acercamiento de Jitrik a la Federación se remonta a 1995 cuando dos hechos marcaron su interés sobre el pensamiento anarquista: su participación en una movilización del primero de mayo en Plaza Miserere y la película *Tierra y Libertad* dirigida por Ken Loach lanzada ese mismo año. La exhibición combinada de elementos que hasta ese momento Jitrik había trabajado por separado se remonta recién al año 2000, unos meses

revolucionaria y violenta del orden social como *La revolución debe ser necesariamente violenta aunque la violencia sea por sí misma un mal*, *La Revolución es la libertad puesta a prueba*, *La única violencia justificable es la que termina donde cesa la necesidad de liberación*, *Abolir el gobierno sería sustituir el miedo por el amor* o *La vida es un arma*. Otros, en cambio, referían a consignas del movimiento anarquista sobre la vida social como *El trabajo de un individuo es el resultado de trabajos anteriores* o *En la sociedad, como en el cuerpo, el orden no es fruto de la autoridad sino de la organización*.



38. Magdalena Jitrik, Serie *Manifiesto*, exposición “Juego de Damas” (1996), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.

antes de la exposición en la FLA, en la muestra “Filles Indignes de l’Art Concret” en el Espace d’Art Concret en Mouans-Sartoux, Francia.



39. Magdalena Jitrik, Serie *Manifiesto* junto a obras de Margarita Paksa, exposición “Juego de Damas” (1996), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik

En conversación con la artista, ella define así la transcendencia de la incorporación de las frases: “La idea de los títulos tuvo mucha repercusión, en el Recoleta pasó que me robaban los títulos porque a la gente les gustaban. Había un slogan *La única violencia justificable es la violencia revolucionaria* y otro *La violencia revolucionaria se termina cuando se termina la necesidad de liberación*. Yo mezclé las frases y puse *La violencia justificable se termina cuando se termina la necesidad de liberación* [nota, en realidad se trataba *La única violencia justificable es la que termina donde cesa la necesidad de liberación*] y entonces este amigo me dice ‘te van a hacer boleta’, se asustó” (Jitrik, 2015a:s/p).

Sin embargo, el susto de su amigo sólo podía justificarse por los títulos pero no por las pinturas, que no presentaban ninguna referencia visual explícita al anarquismo o al pensamiento de izquierda. En ese sentido, el procedimiento de Jitrik recordaba a las experimentaciones surrealistas –otra de las tradiciones que reivindicaba la artista- orientadas a la creación de asociaciones inusuales entre objetos y palabras. Como Michel Foucault (1981) lo ha identificado en su análisis sobre Magritte, esas relaciones nunca establecen un orden definitivo sino que

permanecen en la tensión de ambigüedades entre el lenguaje y la imagen. Un carácter irresuelto que W. J. T. Mitchell (2003) ha nombrado con la noción de “tropo dialéctico”, es decir, una relación que no puede ser estabilizada en tanto se construye en la simultaneidad de vínculos de correspondencia y de contraposición. Esa asociación entre texto e imagen, Mitchell la resumió a través de la utilización de la conjunción de los prefijos “vs/as”, es decir, de relaciones donde la imagen y el texto al mismo tiempo se enfrentan (vs) y coinciden (as).

El concepto de tropo dialéctico explica gran parte del procedimiento de Jitrik en “Juego de Damas”: por un lado, planteaba una conexión entre pensamiento político y abstracción y, por otro, sostenía una relación inestable y arbitraria, donde los diversos títulos podían incluso intercambiarse entre las pinturas. En ese sentido, si bien la noción de “manifiesto” aludía a los escritos programáticos de las vanguardias modernas –una forma textual recurrente también en el arte argentino de finales de siglo (cf. Cippolini, 2003)-, en este caso no planteaba ningún proyecto o esquema de acción. Por el contrario, *Manifiesto* se correspondía más con la forma verbal de la primera persona singular que con un programa colectivo. En un texto de época, Jitrik justificaba de este modo la modificación de los nombres:

Por un azar o una decisión consciente (cómo saberlo), o por una serie de episodios en mi vida y en mi obra, asocié las ideas de las vanguardias artísticas, que venían filtrándose hacia tiempo en las pinturas, con ideas políticas también vanguardistas. Ambos pensamientos se concibieron a sí mismos como revolucionarios y, de hecho, lo fueron.

Por qué pensar hoy en esto? Porque tanto el pensamiento libertario como las ideas surrealistas y la abstracción geométrica, tomaban la libertad como concepto eje. O eso es lo que yo pretendo rescatar, pues vivimos en una época mal llamada liberal pero no veo en cambio ninguna libertad en cómo se produce arte. Y no me voy a meter en la “libertad” política. Es como si yo hubiera percibido que pesa una acusación de anacronismo sobre cualquier deseo de libertad, sea artístico, sea político o social. El discurso político de mi país se filtra en el discurso artístico y toda clase de sentencias pesan sobre las cabezas sobre los que producen y piensan sobre el arte. Mi necesidad o mi ingenuidad me decidieron a “rebelarme” y por eso, al menos, tomar una posición en dos niveles simultáneamente, al mismo tiempo que presento mis obras presento las ideas que me llevan a producirla. Así es como llegué a la biblioteca de la Federación Libertaria Argentina, para buscar representadas esas ideas y asociarlas, constituyéndose en títulos, con los cuadros,

con mis ideas. Fue un descubrimiento muy movilizador, de allí que esto se haya transformado en un procedimiento.¹⁶³ [subrayado en el original]

El escrito es relevante en tanto explicita el modo en que la artista concebía la escena del arte y cómo comprendía el programa de acción que podía llevar a cabo a través de su obra. Su posición estaba planteada en términos simples y binarios donde determinados valores del universo de “lo político” –conformado por un conjunto de prácticas no precisadas en su texto- habían traspasado hacia el campo artístico. En este sentido, la forma en que estructuraba su definición es asociable a otros textos que circulaban en la escena cultural del arte argentino desde mediados de siglo. Específicamente, su explicación no era lejana conceptualmente a la interpretación que en 1995 el crítico francés Pierre Restany había realizado en la *Revista Lápiz* sobre las producciones artísticas en Argentina.

Su artículo “Arte guarango para la Argentina de Menem” afirmaba que existía una correspondencia entre las producciones de los artistas vinculados al Centro Cultural Rojas y la imagen pública de la clase política durante el menemismo: frivolidad, ligereza y superficialidad eran para Restany características comunes que podían identificarse tanto en la escena del arte como en el campo de la política (Restany, 1995). La estructura explicativa de Jitrik no era tan explícita como la del francés pero concebía la misma conexión lineal donde un campo específico –el del arte- era influenciado por un conjunto de fenómenos que constituían “la política”.

La diferencia entre el crítico y la artista estaba en las consecuencias que extraía de esa relación. En el caso de Jitrik su proposición era tanto un diagnóstico como un programa individual: así como del campo de la política se filtraban ideas a la escena del arte, el pensamiento libertario había sido el disparador para producir sus pinturas. Es decir, su obra no cuestionaba esa relación con la política sino que concebía explícitamente su práctica artística como la materialización de ideas

¹⁶³ Este documento fue recuperado del Archivo Magdalena Jitrik y, si bien no se encuentra fechado, conversaciones con la autora, el tipo de papel y el conjunto de documentación con la que se encontraba permiten sostener que se trata de un texto apenas posterior a la realización de las pinturas.

tomadas del ámbito de la política. En su caso, sin embargo, la fuente no era el menemismo sino el pensamiento libertario.

Del anarquismo Jitrik no recuperaba sus postulados estéticos. La artista no elegía para sus títulos referencias a las posiciones sobre el arte de Bakunin o Proudhon -figuras a las que recurriría más adelante en otras obras-: no había sentencias contra la obra artística burguesa o la noción de genio artístico, elementos presentes en el pensamiento sobre el arte desde la perspectiva anarquista (cf. Reszler, 2006). Jitrik, en cambio, se concentraba en los postulados políticos de Malatesta, aquellos que le permitían confrontar más claramente la noción de libertad mencionada en su escrito. En un contexto político donde la discusión en torno a las libertades estaba asociada al debate sobre el papel del Estado en la sociedad, el anarquismo le permitía reivindicar una posición libertaria a la cual no se le podían asignar las acusaciones al pensamiento de izquierda basadas en su asociación histórica con los Estados totalitarios.¹⁶⁴ A diferencia del liberalismo, aquí el achicamiento del gobierno no se fundaba en una despolitización y su reemplazo por el mercado sino, como lo marcaban los títulos, por la repolitización y la organización por fuera del Estado.

En ese sentido, Jitrik se diferenciaba de otros discursos artísticos que a finales de los años '90 recuperaron el momento de consolidación del Estado Argentino a finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX como forma de cuestionar el desmantelamiento que habían llevado a cabo las políticas neoliberales.¹⁶⁵ En *Manifiesto*, las frases anarquistas aludían a una búsqueda de libertad –incluso a través de la violencia– compatible con la desaparición de la autoridad del Estado: el título paradigmático *Abolir el gobierno sería sustituir el miedo por el amor* condensaba esa posición. De hecho, esa frase era la primera que había seleccionado en sus apuntes en la Federación Libertaria y era el título que

¹⁶⁴ Esa preocupación estaba presente en Jitrik, como demuestran sus lecturas de Enzo Traverso (2001), cuyo artículo “El ‘uso público’ de la historia” utilizaría en una de sus obras de *Gráfica Política*.

¹⁶⁵ Ése fue el eje del trabajo de Eduardo Molinari indagando sobre el material del Archivo General de la Nación, del fotógrafo RES repitiendo los viajes de Pozzo durante la campaña del desierto o, incluso, los trabajos de Sergio Iglesias y Javier Trimboli sobre Juan Bialet Massé, un catalán que realizó una extensa investigación sobre la condición de las clases obreras a comienzos de siglo.

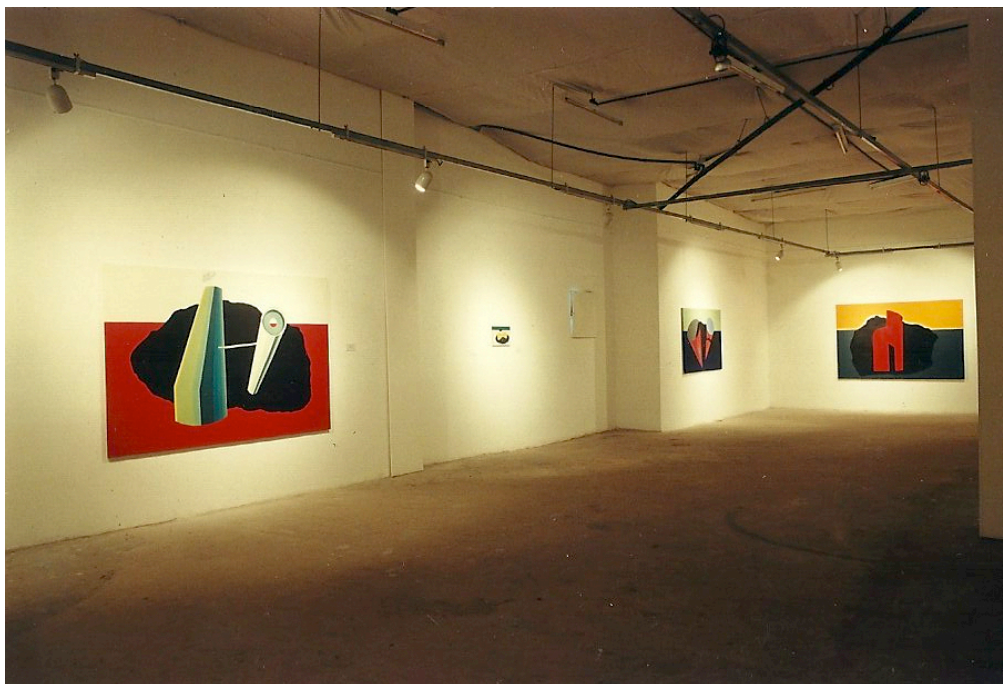
acompañaba a la pintura que cerraba la exhibición de la serie en la sala del Centro Cultural Recoleta.

A diferencia de *Manifiesto*, que buscaba asociar sus pinturas abstractas con un pensamiento político, su muestra “Revueltas. 11 pinturas de Magdalena Jitrik” realizada en julio de 1997 en el Centro Cultural Recoleta apuntaba a la dimensión histórica de esa conexión. Allí, la artista presentó 7 pinturas abstractas cuyos títulos referían a diversos levantamientos políticos, conformando una colección de momentos revolucionarios que se habían dado a lo largo de finales del siglo XIX y comienzos del XX. Se aludía a las protestas de trabajadores en Chicago en 1886, a la sublevación de los militares soviéticos en Kronstadt contra el gobierno bolchevique, a la represión obrera en la Patagonia o incluso a la toma de la embajada japonesa en Lima por parte del Movimiento Revolucionario Túpac Amaru que había finalizado en 1997, el mismo año en que se realizó la muestra. A su vez, junto a las siete obras que llevaban por título estos sucesos históricos, tres pinturas tomaban sus nombres de extractos de los escritos que Albert Camus había publicado en el periódico *Combat* en 1946 y que habían sido publicados en Buenos Aires por la editorial anarquista Reconstruir.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Las tres piezas con nombres tomados de los editoriales que Albert Camus había publicado en el periódico *Combat* fueron: *Ya decía yo que el miedo es una técnica* (1996), *O la Utopía o la Guerra* (1996) y *La historia corre mientras el espíritu medita* (1996). Todas citas textuales del libro de Albert Camus (1954) *Ni Víctimas ni Verdugos*.



40. Magdalena Jitrik, “Revueltas: 11 pinturas de Magdalena Jitrik” (1997), vista de exposición, Centro Cultural Borges, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.



41. Magdalena Jitrik, “Revueltas: 11 pinturas de Magdalena Jitrik” (1997), vista de exposición, Centro Cultural Borges, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.

En el contexto del arte argentino de finales de siglo, “Revueltas...” era significativa por varios motivos. En primer lugar, se trataba de la primera exposición individual de Jitrik en un espacio artístico desde 1992 –cuando presentó su exposición “Pinturas” en el Cetro Cultural Recoleta- y la primera vez que presentaba obras que habían sido realizadas explícitamente con referencias a la historia de la abstracción, al surrealismo y el anarquismo.¹⁶⁷ En segundo lugar, la exhibición se inauguró inmediatamente después de la muestra curada por Jorge Gumier Maier en el Centro Cultural Recoleta con el título “El Tao del Arte”, que pretendía mirar retrospectivamente las actividades de la galería del Centro Cultural Rojas bajo su dirección. Si bien la propia Jitrik había estado involucrada como co-curadora en los primeros años, diversas diferencias de índole personal y profesional devinieron en que ninguna obra de la artista se incorporase a la exposición.

Si se comparan sus discursos, el “Tao del Arte” presentaba una visión diametralmente opuesta de la práctica artística a la que se planteaba desde “Revueltas...”. Para Gumier Maier, lo que había caracterizado a los artistas del Rojas era un común interés hacia la búsqueda de la belleza y el placer personal, “al abrigo de las temperaturas del mundo”. Una actividad que era descrita como un proceso íntimo e incommunicable que no se condecía con los cánones de un artista profesional ni reivindicaba posiciones con respecto a la realidad social. En la postura del curador, también la relación con la historia era un terreno ajeno para estos artistas: el tiempo de la belleza, explicaba Gumier Maier en el catálogo, era el del kairós, “la suspensión del tiempo” que emergía por sobre el tiempo cronológico y por fuera de la historia.¹⁶⁸ Nada parecía más opuesto que una exposición que se planteaba como un catálogo de momentos revolucionarios como “Revueltas...”.

¹⁶⁷ Su última exposición había tenido lugar en el Centro Cultural Recoleta bajo el nombre “Pinturas” y se llevó a cabo del 5 de mayo al 17 de mayo de 1992. Dos años después, en 1994, realizó una muestra individual en el restaurant Báez entre el 3 de noviembre y el 1 de diciembre que también titularía “Pinturas”.

¹⁶⁸ Algunas lecturas de la muestra pusieron el énfasis en la contraposición con la escena del arte argentino organizada alrededor del Rojas. El historiador mexicano Federico Navarrete, por ejemplo, sostuvo en la revista mexicana *Poliéster* que existía una tensión entre las obras de Jitrik y la plástica contemporánea argentina: con ella –sostenía- compartían la preocupación formalista abstracta y la obsesión por la factura pero se distinguían por referir

Si esos contrastes entre ambas muestras eran absolutamente evidentes para un espectador entendido, otras vinculaciones eran menos explícitas. En este sentido, tanto *Manifiesto* como “Revueltas...” recuperaban una asociación entre sucesos políticos y abstracción que tenía un antecedente inmediato en el ámbito internacional: la exposición “The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932” que Jitrik había visitado en el Guggenheim Museum de New York en 1992. Esta muestra, organizada con anterioridad a la caída del muro de Berlín, pretendía restituir la relación entre la revolución rusa y la vanguardia. Específicamente, era un proyecto que buscaba operar sobre la historiografía confrontando dos grandes posturas. En primer lugar, cuestionaba el enfoque que plateaba una lectura formal y despolitizada de estas prácticas, posición que en la academia americana estaba vinculada a los postulados en torno a la autonomía del arte y la abstracción que habían sido sostenidos por el crítico americano Clement Greenberg. En segundo, pretendía enfrentar una posición historiográfica que asociaba revolución y estalinismo, colocando en un mismo conjunto al realismo socialista y a las experimentaciones suprematistas, constructivistas y productivistas en las primeras décadas del siglo (Wood, 1992).

“The Great Utopia...” le proveyó a Jitrik un antecedente histórico de una abstracción inscrita en un proyecto político, un elemento que consideraba completamente ausente en las exposiciones del arte concreto argentino o de la abstracción contemporánea. Al responder cuál era la razón detrás de la alusión constante al arte ruso y soviético y la ausencia de referencias directas al pasado artístico local, Jitrik sostiene:

Yo creo que por ignorancia mía de la historia del arte argentino, más que otra cosa, esa obra además no se veía por aquí, hasta una muestra de Lozza en la Fundación Banco Patricios que tuvo impacto, que fue tomada como un formalismo que en efecto vino a justificar un “neo geo” muy potente, y así es como se presentó, sin el aspecto político de Lozza. Del MADI también se omitía la cuestión de Materialismo Dialéctico, nunca explicando las siglas. También que existía desde [Laura] Buccellato una exigencia de un tratamiento “profesional impecable” de la pintura que la abstracción soviética no cumple

a una dimensión política “suprimida en el mundo del arte de su país desde las matanzas de los años setenta” (Navarrete, 1997:50).

para nada. Un virtuosismo a la [Rogelio] Polesello, [Eduardo] Mac Entyre, por eso también, debido a mi desprolijidad o vacilación en la pintura me refleja mas con los soviéticos (Jitrik, 2015b:s/p)

El diagnóstico de Jitrik del estado contemporáneo de las lecturas expositivas de la abstracción y del arte concreto no era, sin embargo, del todo sólido. Desde mediados de la década se encuentran intentos reiterados en diversos foros por establecer una vinculación entre aquellas experiencias y el pasado político. Dentro de ese proceso participó, por ejemplo, el ya mencionado artículo de Gabriel Perez-Barreiro en la exposición “Art from Argentina 1920-1994” donde se explicaban el compromiso político del concretismo argentino o los proyectos curatoriales de Carlos Basualdo reseñados en el primer capítulo de esta tesis. En esa misma dirección puede incluirse también la obra que el artista argentino Daniel Ontiveros pintó en 1995 con el título *Malevitche* -un díptico donde se yuxtaponía el entierro del Che Guevara y el velatorio de Kasimir Malevich- o la mención de la afiliación de Lozza al Partido Comunista y sus trabajos para el periódico *La República* que se realizaron en el catálogo de su exposición retrospectiva llevada a cabo por el Museo de Arte Moderno en 1997.¹⁶⁹ Puede sumarse a este proceso la muestra “Ejercicios y Tránsitos” de Horacio Zabala –que tuvo lugar en esa misma institución al año siguiente- que exhibió los monocromos sobre mapas escolares realizados durante los años ‘70 y que remitían tanto a Malevich como a la violencia política argentina.¹⁷⁰

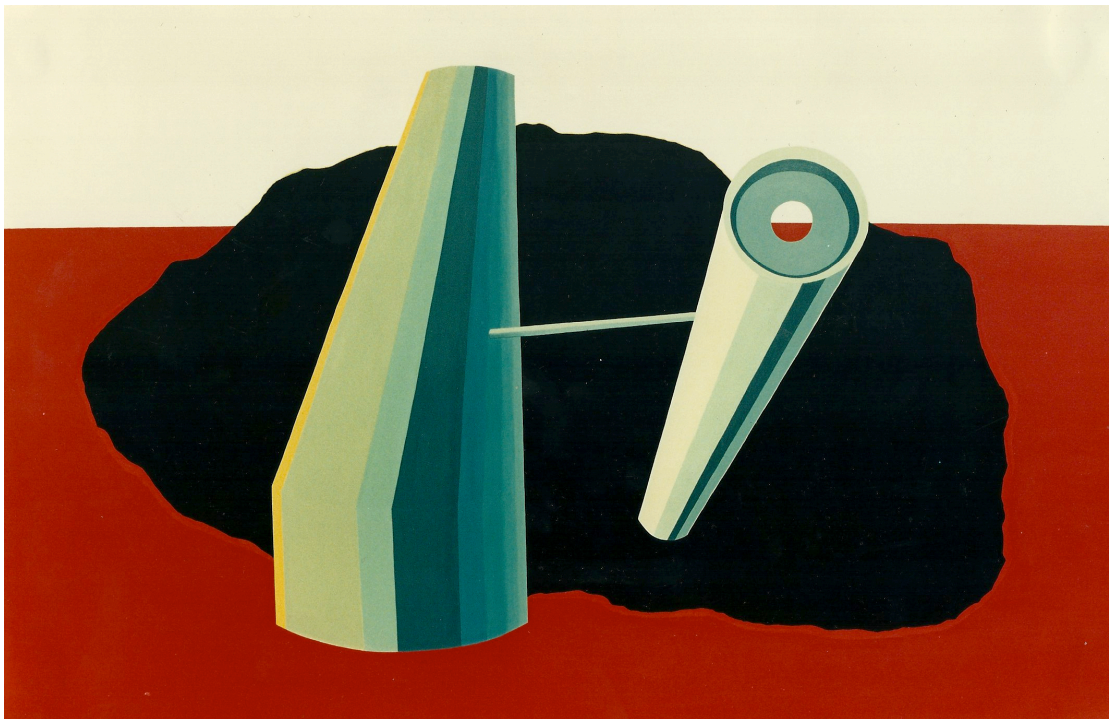
¿Cuál era entonces la significación de una visión que era compartida por otros actores del escenario cultural? Su relevancia no estaba en el diagnóstico sino en las consecuencias que éste tuvo en su práctica artística. En ese sentido, una obra

¹⁶⁹ En esta perspectiva, son varios los investigadores que desde finales de la década y comienzos de los años 2000 hicieron aportes sobre esta dimensión. Entre ellos, se destacaron particularmente Andrea Giunta, María Amalia García, María Cristina Rossi, Ana Longoni y Daniela Lucena. Uno de los mojones en esa relación fueron las discusiones que se generaron alrededor de la exposición “Arte Abstracto Argentino” en la Fundación Proa en el año 2003 y el seminario de historia oral dictado ese mismo año por Andrea Giunta y Cristina Rossi en la Universidad de Buenos Aires (Giunta 2009:57).

¹⁷⁰ También con las investigaciones sobre *Tucumán Arde* -especialmente los trabajos de Longoni y Mestman (2000), Giunta (2001) y anteriormente con Andino, Sacco y Sueldo (1987)- surge como objeto de estudio el artículo “Les fils de Marx et Mondrian” (1971) donde ya se hacía presente la asociación entre lo político y lo abstracto.

dimensiona claramente el interés por construir una pieza inscrita en procesos políticos: *Chicago 1886* (1997). La pintura condensa de un modo explícito la multiplicidad de referencias que pueden agruparse alrededor del significante amplio de la abstracción. Es un lugar donde convergen diversos pliegues de tiempo que se reconocen en los distintos planos pictóricos con los que está construida la pintura.

La primera de esas conexiones se muestra evidente en su título: la fecha y el lugar aluden directamente a la revuelta de Haymarket, la protesta por la jornada laboral de 8 horas en la ciudad de Chicago que finalizó con la ejecución de la pena de muerte a 5 obreros anarquistas. Si bien se trata de un tema histórico tenía una significativa relevancia contemporánea: los niveles de desocupación y precarización laboral habían alcanzado un nivel record en 1996 y eran el eje central de las protestas sociales contra el gobierno menemista. Para los anarquistas de la Federación, el primero de mayo era un día de movilización ineludible y los escritos sobre esa fecha en las publicaciones libertarias fue un material que Jitrik utilizaría recurrentemente, dedicándoles una serie completa de sus obras de *Gráfica Política*.



42. Magdalena Jitrik, *Chicago 1886* (1997), Óleo sobre tela, 150 x 232 cm. Colección privada.

Amén de la alusión explícita en su título, *Chicago 1886* también da cuenta de otra serie de relaciones. La pintura se construye por una línea horizontal que divide el cuadro en dos campos cromáticos, uno cubierto con un color amarillo blanquecino –prácticamente crema- y otro inferior en rojo que ocupa dos tercios del cuadro –correspondientes al suelo en lo que la artista identificaría como un paisaje metafísico. El tono de este último color es significativo porque su utilización, combinada con el negro, está directamente vinculada a la bandera anarcosindicalista: así lo repetirá en los retratos de pequeño formato de los *Mártires de Chicago*, una serie de cuatro cuadros con los rostros de los obreros asesinados en 1886 que fueron expuestos en la instalación de la Federación Libertaria.

A su vez, esa línea horizontal divisoria entre los campos de color tiene otra referencia. Luego de su regreso en 1987 a Buenos Aires, Jitrik había intentado vincularse a un pintor que había conocido siendo una niña y cuya obra consideraba ejemplar: Roberto Aizenberg. Esos encuentros, narrados en los documentos de la artista como un discurrir de malentendidos y desavenencias, culminaron en un acercamiento durante la inauguración en la Galería Klemm de la exposición de Aizenberg en 1995. A partir de ese momento, Jitrik visitó en varias ocasiones al artista para conversar sobre diversos aspectos del arte y de técnica pictórica. En lo que se convirtió en su último encuentro antes de su fallecimiento, la conversación se centró justamente en cómo realizar una línea recta.¹⁷¹ Como si se tratara de la marca de su homenaje al maestro, cada una de las pinturas que formaron parte de “Revueltas...” estuvo atravesada por la misma línea en el centro del cuadro.

El horizonte y el rojinegro anarcosindicalista de la parte inferior que aparecen en *Chicago 1886* son así la correspondencia visual de la doble dedicatoria

¹⁷¹ Así relata Jitrik ese encuentro “La última vez que lo vi fui a visitarlo a su casa. Hablamos de cómo pintar rectas, hablamos mal de los arquitectos, hablamos de su obra, hablamos de cómo pintar en general, compartiendo un entendimiento que yo sabía que podía crecer, que iba a profundizarse, que quedaba perfectamente claro para ambos que compartíamos una problemática y que era para mí un descubrimiento maravilloso compartirla. Y si ahora siento que perdí a un maestro, no voy a perder nunca sus palabras ni la memoria de esa obra que tuvo un efecto tan poderoso, y que el ejercicio de ese recuerdo siempre habrá de protegerme” Documento inédito sin fecha, Carpeta *Textos*. Archivo personal Magdalena Jitrik.

que aparecía enunciada en el catálogo de la exposición: por un lado, a la última lección de Aizenberg antes de morir y, por otro, al dirigente anarquista Enrique Palazzo de la Federación Libertaria. En este sentido, la exposición era la confluencia de dos procesos diversos: el interés por los movimientos políticos y la transmisión generacional del arte argentino a finales de siglo.

En el segundo plano, la pintura presenta una superficie de límites amorfos e interior negro que comparte también con otras siete obras exhibidas en “Revueltas...”. Aquí, nuevamente, el procedimiento entremezcla recursos tomados de la historia de la pintura -en este caso las representaciones de Hans Arp- con una referencia a los sucesos más cercanos de la historia argentina. La “piedra negra” o la “gran mancha”, como la llamó, se convirtió en una forma visual de aludir a las políticas de la memoria del Estado frente a los crímenes cometidos durante la dictadura militar:

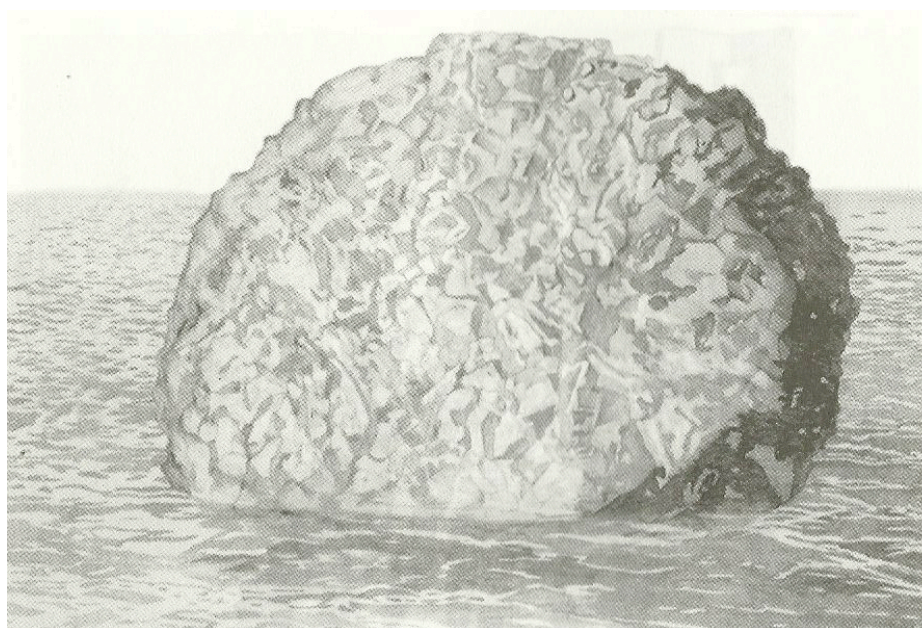
Las piedras volvieron a mi cabeza, recuperando su poderoso carácter simbólico pues cada piedra contiene en sí la memoria de su larga conformación a través de las eras geológicas o bien a través de la acción de los hombres. Pensé que cada piedra perteneció a una piedra mayor y que mi objetivo podría ser reconstruir la piedra mayor reuniendo los fragmentos que originalmente la conforman.

Esta idea de reconstruir, como se reconstruye la memoria cuando pasa el tiempo necesario para preguntarse qué pasó, me pareció bien acorde con lo que estaba empezando a suceder en nuestro país en ese sentido: la presentación en escena de la organización H.I.J.O.S., las batallas legales llevadas adelante por las Abuelas de Plaza de Mayo, las acciones judiciales en España, la paulatina reincorporación de la temática en la cultura y en el arte, la necesidad al menos simbólica (ética) de derogar las leyes de punto final y obediencia debida y sobre todo un cambio de discurso en la opinión pública, en donde los detenidos desaparecidos dejaron de ser subversivos (...) para pasar a ser respetuosamente denominados como militantes o combatientes revolucionarios. Todo ello me daba señales de que yo misma podría vencer el dolor y el pudor para comenzar a pensar en qué pasó en la Argentina desde mi obra.¹⁷²

A partir de allí, la masa se constituyó en un *leit-motiv* de la obra de Jitrik. Su aparición se multiplicó a través de sus films experimentales, sus piezas de *Gráfica Política* o, incluso, sus esculturas. De esa figura amorfa, presentada por primera vez en “Revueltas...”, surgió también el proyecto para el Parque de la Memoria y

¹⁷² Documento inédito sin fecha, Carpeta *Textos*. Archivo personal Magdalena Jitrik.

Derechos Humanos que Jitrik presentó ese mismo año.¹⁷³ El envío, finalmente no elegido, consistía en colocar una gran piedra, construida a partir de pequeños trozos líticos, sobre las aguas del Río de la Plata. La primera referencia era hacia los cuerpos lanzados desde los denominados vuelos de la muerte realizados desde aviones de la Fuerza Aérea. La segunda asociación implicaba presentar una analogía entre el proceso de resistencia de la pieza -enfrentando las leyes físicas de sustentación de un cuerpo sólido sobre uno líquido- y la memoria como forma de confrontar otro tipo de leyes, en este caso, las que impedían el enjuiciamiento de los responsables del terrorismo de Estado.¹⁷⁴ Así, en esa pintura se aludía al mismo tiempo a una tradición política, a otra artística, a los problemas de la desocupación hacia el final de la década y los modos en que el Estado organizaba la memoria de la dictadura militar argentina.¹⁷⁵



43. Magdalena Jitrik, Proyecto para el Concurso de Esculturas “Parque de la Memoria”, s/f. Reproducido en: Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (2000:354).

¹⁷³ Un texto similar al citado con anterioridad acompañó la presentación de Jitrik (Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado, 2000:354).

¹⁷⁴ Véase nota 9.

¹⁷⁵ Su interés por confrontar las denominadas leyes de obediencia debida y punto final (véase nota supr.) fue tan constante que la última exposición que realizó en el Centro Cultural Rojas al final de la década tuvo por título justamente “Desobediencia” (1999).

Si el horizonte y los colores aluden a Aizemberg y a Palazzo, y la piedra a los desaparecidos, el primer plano de *Chicago 1886*, sin embargo, establece otra vinculación: muestra allí dos figuras de rasgos tubulares que, si bien en sus bases parecen tener un borde redondeado, son dos poliedros donde cada cara está diferenciada por un tono específico. Las referencias a estas dos formas –conectadas a su vez por otra figura de menores dimensiones- parecen remitir a los cilindros y conos que eran propios de las representaciones maquínicas en Fernand Léger. Esta lectura sería conducente como una alusión a la emergencia de las máquinas industriales que generaron las condiciones laborales a finales del siglo XIX que fueron enfrentadas por la revuelta obrera correspondiente al título del cuadro.

Una segunda interpretación de estos cuerpos podría referir a las estructuras que recurrentemente aparecen en los cuadros del propio Aizenberg –sobre todo en el carácter facetado de la representación. A su vez, la figura de la izquierda del plano tiene un carácter ambiguo propio de los juegos visuales vinculados al lenguaje surrealista: la representación no asegura fehacientemente si se trata de un objeto sólido o si, por el contrario, nos encontramos ante un cuerpo hueco. La alusión más significativa es, sin embargo, a la similitud entre la imagen representada en el lado izquierdo del plano con el *Monumento a la Tercera Internacional* (1919-1920) realizado por el artista ruso Vladimir Tatlin. Nuevamente, la referencia directa era a la exposición *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde 1915-1932*.¹⁷⁶

Es decir, la misma pintura acumulaba un conjunto de referencias que apelaban a vincular la historia del arte y la historia política. Una visualidad construida a partir de pliegues que hacían patente que el pasado era un objeto a desarmar y rearmar, y que cada una de esas articulaciones tenía consecuencias en el presente. ¿Era *Chicago 1886* algo más que la simple confluencia de referencias?

¹⁷⁶ En la exposición, esa presencia de la historia soviética también se remarca en la pintura que fue seleccionada para la portada del catálogo de “Revueltas...”: *Kronstadt 1921*, una obra que alude explícitamente al levantamiento de los marinos soviéticos contra los bolcheviques. Refería de este modo Jitrik (2010:103) a esa revuelta: “La de Kronstadt es una historia muy dolorosa. Hace referencia al drama de las rupturas en la izquierda, sucede una Comuna dentro de la Revolución y una Revolución que aplasta a la Comuna. Afectivamente, me pesa mucho este hecho. El socialismo de hoy debería orientarse hacia la superación de esta herida, para retomar su poderío simbólico y su capacidad de futuro”.

¿Podía intervenir la práctica artística sobre los modos de organizar el tiempo? Esas preguntas fueron planteadas en sus siguientes investigaciones.

3.2 Federación Libertaria Argentina

En el año 2002, el primer número de la *Revista Trama* documentó las actividades del programa de artistas que, con el mismo nombre, había comenzado dos años antes.¹⁷⁷ En esa publicación, que incluía una serie de textos que abordaban diversos temas vinculados al campo artístico, Ana Longoni (2002:16-21) presentó su artículo “Apuntes en medio del campo (de batalla)” donde planteó un estado de situación en la práctica, la crítica y la historia del arte. Su postura sostenía que podía observarse en el cambio de siglo una transformación signada por la aparición de múltiples lazos entre esas disciplinas otrora aisladas, quebrando las distancias que habían existido entre ellas. Para la autora, era posible identificar nuevos y productivos vínculos entre las investigaciones en historia del arte y las realizaciones de los artistas contemporáneos, una interconexión que se había mantenido en gran parte clausurada desde el quiebre operado por el régimen militar argentino.¹⁷⁸ El texto concluía con un recorrido histórico a través de los entrecruzamientos entre artistas y movimientos de izquierda que finalizaba con la referencia a los grupos y colectivos surgidos a mediados de los años ‘90: presentado en los meses anteriores a la crisis de diciembre de 2001, su escrito anticipaba las relaciones entre crítica, práctica e historia que tendrían las políticas visuales de los movimientos sociales durante los meses posteriores de la crisis.

¹⁷⁷ El programa *Trama* fue iniciado en su coordinación por Claudia Fontes, Pablo Zicarello, Leonel Luna y Marcelo Grosman como una clínica de discusión e intercambio entre artistas y con invitados que participaban en las discusiones periódicas. Para un resumen de sus actividades pueden revisarse los números de la propia *Revista Trama*.

¹⁷⁸ Para sostener su hipótesis, Longoni planteaba cinco señales: el acercamiento de teóricos jóvenes al ámbito de los espacios alternativos y una mayor diversidad de opiniones en los medios gráficos, la publicación de investigaciones en historia del arte, la multiplicidad de espacios de entrecruzamiento entre las disciplinas como reuniones, mesas redondas o debates, la aparición de la revista *ramona* como foro escrito y, finalmente, el propio lugar de *Trama* como espacio donde un grupo de artistas podía discutir teoría vinculada a su propia producción (Longoni, 2002:16). Otra señal de la atención creciente de la historia del arte universitaria sobre los procesos contemporáneos lo muestra, por ejemplo, el seminario de historia oral que dictaron en los años 2002 y 2003 en la Universidad de Buenos Aires Andrea Giunta y Cristina Rossi (Giunta 2009:57).

Ambas derivas del texto de Longoni –la que planteaba el entrecruzamiento entre disciplinas y la que sostenía la relación entre práctica artística y movimientos de izquierda- reproducían perfectamente las características de la instalación que, en la sede de la Federación Libertaria Argentina, Magdalena Jitrik presentaba en el marco de la misma edición del proyecto Trama. Bajo el título *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, durante los meses de diciembre de 2000 y febrero del año siguiente, la artista instaló en el salón de actos de la institución una variada selección de sus trabajos junto a objetos y documentación perteneciente al archivo de la FLA. Su proyecto profundizaba el proceso de vinculación entre pensamiento libertario y práctica artística que había sido enunciado en *Manifiesta* y “Revueltas...” pero esta vez el contexto no era un espacio de exhibición del circuito artístico sino la sede libertaria del barrio de Constitución. ¿De qué manera se articulaba allí la relación entre espacio anarquista y obras artísticas? ¿Se daba ese proceso lineal de transferencia entre ideas políticas y pintura que Jitrik había mencionado anteriormente? ¿Qué podía decir sobre la coyuntura contemporánea esa instalación ubicada en un sótano de un barrio de la Ciudad de Buenos Aires?

Si hasta el momento sus obras abstractas se habían limitado a presentar una multiplicidad de referencias históricas que vinculaban movimiento de izquierda y abstracción, la FLA conformó una estrategia por intervenir sobre la temporalidad política. Específicamente, su trabajo enfrentaba dos formas de organizar el tiempo en la escena pública de finales de siglo. En primer lugar, se contraponía directamente con el discurso neoliberal: como se verá inmediatamente, escenificar una oficina libertaria en uso era una forma de contrastar la supuesta obsolescencia de las ideas libertarias. En segundo lugar, apareció por primera vez en la instalación de la FLA un aspecto central en su serie *Escrituras* o *Gráfica Política*: la intervención sobre la economía de la protesta. Para comprender las características de estas dos dimensiones de la instalación es necesario comenzar con una descripción detallada de la forma en que estaban dispuestos los objetos y las obras que se exhibían en la Federación.

A partir de su involucramiento con la organización del material bibliográfico y documental junto al grupo Biblioteca Archivo de Estudios Libertarios, Jitrik había planteado la necesidad de establecer un espacio para exhibir los objetos representativos de la historia de la FLA. En un primer proyecto, su propuesta comprendía desocupar un viejo mueble y disponer una selección de piezas significativas que se conservasen en el archivo de la Federación. Si bien este primer “museo” nunca se llevó a cabo, fue el antecedente inmediato de la instalación en el salón principal de la sede ácrata. Allí, sin embargo, la artista no se limitó a exhibir un muestrario de los objetos de la Federación sino que incluyó una selección que comprendía cada una de las obras que Jitrik había realizado desde la segunda mitad de los años ‘90.

Esta pequeña retrospectiva comprendía, en primer lugar, piezas escultóricas construidas a partir de la unión con cemento de pequeñas piedras –que aludían a la “masa” negra presente en sus cuadros-, su pintura *Chicago 1886* –que se exhibía colgada en uno de los muros- y cuatro retratos realizados sobre fondo negro y rojo de los obreros anarquistas que habían participado de esa revuelta. En segundo lugar, la sala se encontraba repleta de piezas pertenecientes a la serie denominada *Escrituras o Gráfica Política*. Básicamente, estas comprendían dos grandes grupos. Por un lado, las serigrafías que reproducían fragmentos de textos tomados de las publicaciones que estaban en la Federación y que se encontraban pegados en las paredes, los muebles y disponibles en las mesas a disposición del público. Por otro, sobre papeles membretados del periódico *La Protesta*, Jitrik había pintado diversas figuras geométricas con acuarela que aludían a los colores de la bandera anarquista, a las formas amorfas en la pintura de Arp y a los cuadrados suprematistas de Malevich.

Junto a esas obras, Jitrik agrupó un conjunto de mesas sobre las que había colocado diversos objetos que eran propiedad de la FLA y que habían sido usados por los anarquistas en distintos momentos del siglo. Se encontraban elementos pertenecientes a las actividades de prensa y difusión –como sellos, botellas de tinta, máquinas de escribir, mimeógrafos, revistas- hasta carnets de afiliación, cuadros, libros, pañuelos, fotografías y banderas. Si bien no era explicitado en ningún texto

de sala, cada una de las mesas en la instalación estaba dedicada a un tema en particular. Así, por ejemplo, algunas referían a figuras anarquistas (Pascual Vuotto, Electra González o el propio Enrique Palazzo) mientras que otras se centraban en la prensa internacional, en la gran huelga naval de 1956-1957 o en el periódico *La Protesta*.

Si bien la instalación estaba poblada de objetos diversos y mezclaba piezas realizadas por la artista con objetos de la Federación, la percepción era que la instalación buscaba recrear una oficina libertaria todavía en uso. Específicamente, se reconstruían las instalaciones que podrían haber sido utilizadas por los anarquistas para la publicación de periódicos, la realización de panfletos o pasquines políticos. Así, por ejemplo, las máquinas de escribir se disponían con papeles listos para ser utilizados o con textos que parecían recién escritos, y los mimeógrafos tenían las piezas de *Gráfica Política*, como si la impresión hubiese sido interrumpida sólo por unos momentos. Un maletín colgado y un guardapolvo sobre un perchero reforzaban la percepción de que se entraba a un lugar que acababa de ser abandonado por un anarquista que regresaría a la brevedad a continuar su trabajo.

Construir un ambiente *como si* el centro de publicaciones libertarias todavía estuviese en actividad apuntaba a sumergir al visitante en la vivencia de un tiempo pasado. En este sentido, se trata de un recurso directamente asociado a una de las técnicas más antiguas de persuasión de la retórica clásica para influir emocionalmente en los receptores. Específicamente, se refiere a la *enargeia* o *evidentia* que consiste en una descripción de un suceso o un espacio de una forma tan detallada que lleva a los espectadores a tener la sensación de ser testigos presenciales de los hechos que se reconstruyen.¹⁷⁹ Habitualmente utilizado en procesos judiciales, este procedimiento cuenta con un fuerte componente emotivo y dramático en su discurso que apunta a convencer al receptor sobre determinados

¹⁷⁹ Las fuentes más significativas sobre la *enargeia* son: *Retórica a Herenio*; Cicerón, *Sobre el orador* y Quintiliano. *Instituciones oratorias*. Agradezco especialmente al Dr. Christian Wehr por estas referencias.

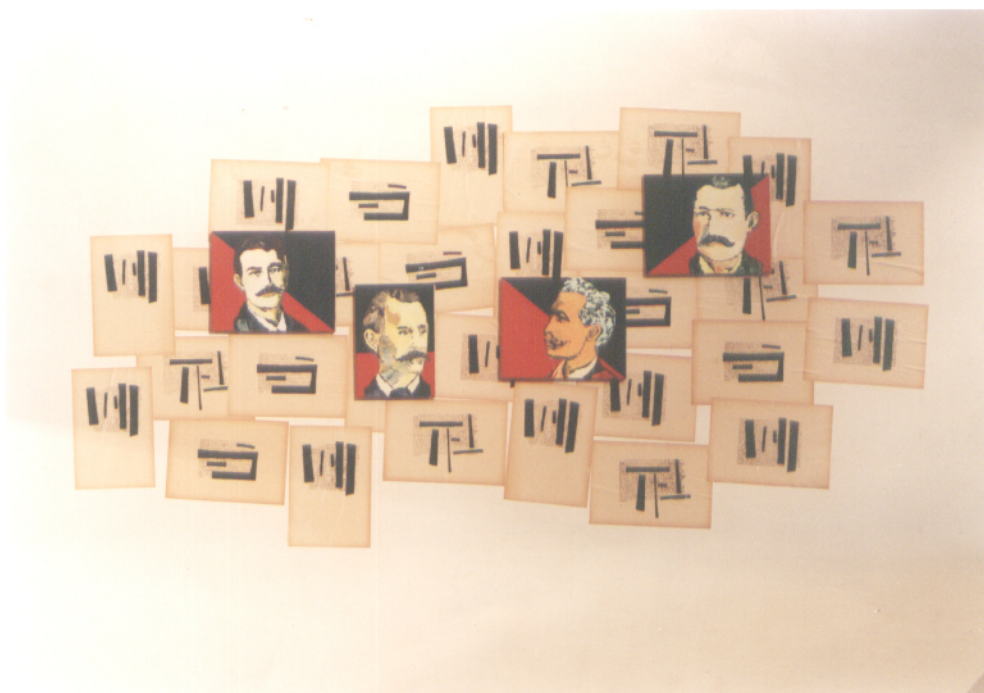
hechos o situaciones. Frente a un jurado, no sólo se describen con detalle ciertas escenas o elementos sino que se elijen especialmente aquellos que puedan generar un efecto patético en el oyente: un cuchillo, una mancha de sangre, una herida, etc.



44. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.



45. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.



46. Magdalena Jitrik, *Homenaje al Primero de Mayo*, instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.



47. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.

Antes que una justificación argumentativa, este procedimiento busca generar una respuesta en las emociones a través de una reconstrucción “fantasmagórica” de lo representado. Justamente, la *enargeia* se fundamenta en las prácticas de la memoria, es decir, en un recurso a través del cual el orador puede recordar los términos de un discurso al imaginarlos dispuestos en un espacio construido mentalmente. En ese sentido, la presentación de los objetos de la Federación era completamente conducente con este procedimiento aunque operaba a través de una inversión de sus términos: al escenificar la oficina libertaria, la descripción de los objetos era sustituida por su emplazamiento real en las mesas de la sala principal de la FLA. De este modo, en el caso del *Museo...*, el elemento ausente era el propio anarquista que acababa de dejar de utilizar los mimeógrafos y las máquinas de escribir. Él conformaba esa *presencia fantasmagórica* que establecía un límite difuso entre lo que se exhibía y el pasado.

El componente afectivo que supone la *enargeia* también era absolutamente protagónico en la exposición de Jitrik. Los objetos habían sido especialmente

seleccionados entre aquellos que contenían una fuerte carga emocional en la historia de los miembros de la FLA. Así, por ejemplo, una de las mesas estaba dedicada a Pascual Vuotto, un trabajador anarquista que había permanecido encarcelado por 11 años –junto a otros 4 compañeros- al ser acusado injustamente de llevar a cabo un atentado contra el político conservador José María Blanch en 1931. Sobre la mesa, Jitrik había dispuesto la máquina de escribir que había acompañado a Vuotto en su celda y un texto escrito por él que había permanecido en la máquina por casi 20 años antes de ser descubierto por la propia artista.¹⁸⁰

Otro de los objetos fuertemente afectivos dentro de la FLA se encontraba en la mesa dedicada a Enrique Palazzo, el anarquista al que le había dedicado Jitrik su muestra “Revueltas...”. Allí, junto a una fotografía, una máquina de escribir y dos piedras, se exhibía el revólver personal de Palazzo y dos proyectiles del calibre correspondiente.¹⁸¹ Lejos del espacio aséptico de un museo de arte moderno con las obras adecuadamente resguardadas, esta institución anarquista le facilitaba al visitante un arma lista para dar comienzo a una revuelta desde esa casa del barrio de Constitución.¹⁸²

¹⁸⁰ Su escrito decía: “Esta maquina, la tercera y última que tuve en la celda, fue la compañera de todas las horas de luz natural. Los integrantes actuales de la Federación Libertaria y los muchos que se fueron: Jacobo Prince, Angel Borda, Fernando Quesada, Luis Danusi, faltan muchos nombres, hicieron de la campaña de solidaridad el motivo prioritario de la actividad y se convirtieron en los artífices de un triunfo resonante que nunca podrán olvidar los trabajadores y estudiantes, hombres y mujeres que sueñan con un mundo socialista libertario. Quede, para todos, los ausentes y los presentes, el emocionado recuerdo.- A mi lado mi compañera, como su ejemplo y sus años... Mar del Plata. Febrero 21 de 1981.-“.

¹⁸¹ La presencia del arma obligaba a que las visitas se realizasen con compañía de alguien de la FLA. Aparentemente, sólo una persona tomó el arma en sus manos y revisó si estaba en condiciones de ser disparada.

¹⁸² En los encuentros que se realizaron en el espacio de la FLA en el marco del proyecto TRAMA participó, entre otros, el artista polaco Jaroslaw Kozlowski. Los registros de ese encuentro permiten reconstruir cómo la relación con el campo artístico fue un tema de discusión constante tanto de los visitantes como de la propia artista. Resulta relevante el continuo interés que se presentaba en esos encuentros por no proponer al “museo” en una posición rupturista frente al mundo del arte. En las declaraciones alrededor del Taller Popular de Serigrafía, Jitrik mantendrá la misma posición.



48. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, mesa dedicada a Enrique Palazzo, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Fotografía RES, Archivo Magdalena Jitrik.

La instalación confrontaba dos aspectos de la temporalidad. El primero de ellos era el más evidente: la presentificación de una oficina anarquista ponía en crisis el discurso que sostenía que más allá del neoliberalismo no existían ideas políticas válidas. Se trataba de una de las dimensiones de la versión local del postulado TINA –*there is not alternative*– que ha sido analizado por Alberto Bonnet (2008) como parte de la consolidación de la hegemonía menemista. Abordado a partir de un marco conceptual marxista y en gran medida gramsciano, su hipótesis sostiene que gran parte del éxito del discurso del presidente argentino durante los años ‘90 se basó en que supo consolidar el axioma “yo o el caos” en la sociedad argentina de finales de siglo. Puntualmente, Menem logró instalar el miedo a la violencia hiperinflacionaria –que había tenido lugar a finales del gobierno de

Alfonsín y a comienzos de su mandato- como un elemento principal de la subordinación a la “disciplina dineraria” de la convertibilidad.

Ese postulado –que la escenificación de la actualidad de otras ideas políticas enfrentaba directamente- se concebía a sí mismo como parte de un proceso que se desarrollaba a escala global y que tenía caracteres irreversibles. Como lo sostenía en una conferencia en la Reserva Federal de Dallas, Texas, en el año 2000, el entonces ex mandatario sostenía:

En una época caracterizada por la aceleración del tiempo histórico, cuando los cambios son cada vez más vertiginosos, el papel de los estadistas y los líderes políticos no consiste en esperar que las cosas pasen sino en adelantarse a los acontecimientos para poder conducirlos. La globalización financiera es ya un hecho estructural de la economía mundial y la dolarización es su consecuencia directa en el hemisferio americano. (Menem citado en Bonnet, 2008:259)

Luego del fin del mandato del presidente Menem, cuando Jitrik realizaba su instalación en la FLA, ese discurso de “yo o el caos” se había consolidado con la figura de “la convertibilidad o el caos” que fue central para la estrategia de llegada al poder del gobierno aliancista de 1999. Frente a estos discursos públicos era claro que la escenificación de una oficina anarquista planteaba un desafío a la concepción de una ideología que se autoinstauraba como única e irreversible.

Esa dimensión de la temporalidad política que la instalación de Jitrik podía confrontar estaba complementada con otra de características mucho menos explícitas. Los objetos dispuestos en la sala, aquellos que se entremezclaban con las obras de la artista, no sólo eran piezas significativas en la historia de la FLA sino específicamente era tecnología utilizada para la intervención pública de los anarquistas. En otras palabras, la máquina de escribir, el mimeógrafo, la prensa, los sellos, la tinta eran parte de los dispositivos que eran necesarios para llevar a cabo acciones de protesta, difundir las ideas libertarias o imprimir panfletos para las movilizaciones. Es posible sostener que esos objetos no sólo funcionaban *para* la política sino que lo hacían *en simultáneo*. Como lo ha sostenido Sven Spieker (2008), esa tecnología fue fundamental para el proceso de consolidación de los mecanismos de control del Estado moderno a finales del siglo XIX. Del mismo

modo, lo fue también para las actividades que los anarquistas llevaron a cabo para confrontar ese poder.

A finales del siglo XX, la situación tenía otras características. Como lo ha señalado el filósofo vasco Daniel Innerarity (2009) en sus estudios sobre cronopolítica, los procesos tecnológicos y las condiciones actuales del capitalismo contemporáneo generaron una aceleración de tal magnitud que dejó obsoletos los mecanismos de intervención del Estado. En su opinión, un eje central de los problemas de la política estatal es que ya no podría adecuarse al dinamismo de la sociedad contemporánea. En otros términos, la *simultaneidad* de la política habría sido reemplazada por su *anacronismo*.

Desde el punto de vista del gobierno estatal es innegable que la tecnología tuvo consecuencias inmediatas. De hecho, el discurso público que sostenía la imposibilidad de actuar en el ritmo de las transformaciones contemporáneas –tanto aquellas derivadas de la tecnología como del mercado- fue parte del marco justificativo de la utilización de decretos de necesidad y urgencia por parte del Poder Ejecutivo. Saltear los mecanismos legislativos para la toma de decisiones significaba optar por una política más “ágil” pero menos democrática y representativa.¹⁸³ Se apuntaba así que una de las grandes amenazas sobre la gobernabilidad durante esos años estaba dada por la imposibilidad de las instituciones –políticas, educativas, legales- de gobernar en una dinámica cada vez más acelerada. Las opciones para el Estado parecían reducidas a dos: o achicarse antes su inoperancia o apelar a procedimientos para acelerar la toma de decisiones. En la FLA, en cambio, se exhibían objetos de una era pre-digital que formaban parte –en simultáneo y en conjunto- de la acción política. En otras palabras, aquel desfase entre la velocidad con que se daban las transformaciones de la tecnología y la respuesta del Estado que señalaba Innerarity era cuestionado a través de la reactivación de dispositivos que habían funcionado instrumentalmente en sus relaciones con la política.

¹⁸³ Durante el mandato del presidente Raúl Alfonsín (1983-1989) se firmaron 10 DNU (Decretos de Necesidad y Urgencia). Sólo entre 1989 hasta la reforma constitucional de 1994 –donde se incluyó la referencia a los DNU-, Carlos Menem firmó 336 decretos. Véase Bonnet (2008:52).

En un momento donde la sociedad digital se transformaba continuamente, la instalación de Jitrik agregaba también otro elemento a la tecnología: la convertía en políticamente accesible. Y “accesible”, en esta ocasión, tenía dos significados. En primer lugar, lo era económicamente en tanto los artefactos eran considerados obsoletos para el estado de desarrollo de la tecnología contemporánea y sus insumos tenían costos bajos. Pero accesible también, en segundo lugar, porque eran dispositivos que permitían intervenir sobre sus bases estructurales sin contar con conocimientos específicos o maquinaria sofisticada. Es decir, se planteaba una diferencia sustancial con la tecnología digital en los cuales modificar su configuración física interna no sólo resultaba imposible sin una tecnología costosa sino que podía generar sanciones para aquel que intentara llevarlo a cabo.¹⁸⁴

La relación entre los dispositivos exhibidos en la FLA y la acción política escenifican lo que pocos meses después tuvo lugar en las calles de la ciudad. Allí, tanto la accesibilidad como la simultaneidad adquirieron protagonismo cuando el TPS salió a las movilizaciones a realizar impresiones: la serigrafía era portable y económica, una tecnología *para* la política. Cobra sentido que esa relación reprodujese lo que había sido escenificado en la Federación: allí, también Mariela Scafatti –fundadora junto a Diego Posadas del TPS- había participado haciendo las impresiones de las piezas de *Gráfica Política*.¹⁸⁵ De este modo, la crisis era un campo de experimentación pero también un horizonte de posibilidades, que podían extenderse hacia varias dimensiones de la vida social.

3.3 Gráfica Política y el tiempo obrero

El primero de noviembre de 1997, un *diario-obra* dedicado al tema de la muerte realizado por los artistas argentinos Sebastián Linero, Ariadna Pastorini, Cristina Schiavi y Raúl Flores se distribuyó gratuitamente entre las 17 y las 20

¹⁸⁴ Éste fue uno de los ejes de las prácticas culturales enmarcadas en el fenómeno de lo que se denomina steampunk, un modo de vincularse con la tecnología con raíces en la ciencia ficción a través del armado y desarmado de objetos de la era pre-digital. Una descripción de las características básicas de este fenómeno se encuentra en Onion (2008), Bowser y Croxall (2010) y Forlino (2010).

¹⁸⁵ La decisión de realizar serigrafías de las piezas de *Gráfica Política* en la FLA surgió ante la imposibilidad de hacer funcionar los mimeógrafos que estaban en la Federación.

horas en la plazoleta de Las Heras y Pueyrredón en la ciudad de Buenos Aires.¹⁸⁶ Entre la multiplicidad de obra gráfica y literatura publicada en sus páginas, una pequeña pieza firmada por Jitrik presentaba su gran mancha negra con una cita tipografiada irregularmente en máquina de escribir que refería a la muerte de un trabajador llamado Ramiro García Fernández, uno de los miembros de la Federación de Obreros en Construcciones Navales (FOCN) asesinado durante la huelga que llevaron a cabo a lo largo de 14 meses durante los años 1956 y 1957. El comunicado de prensa sobre la muerte de García era la primera de una serie de cinco piezas que más tarde Jitrik exhibiría en su muestra “Filles indignes de l’Art Concret” (2000) y la obra inaugural de un conjunto de trabajos sobre papel que bajo el nombre de *Gráfica Política* o *Escrituras* se mantiene hasta la actualidad.¹⁸⁷

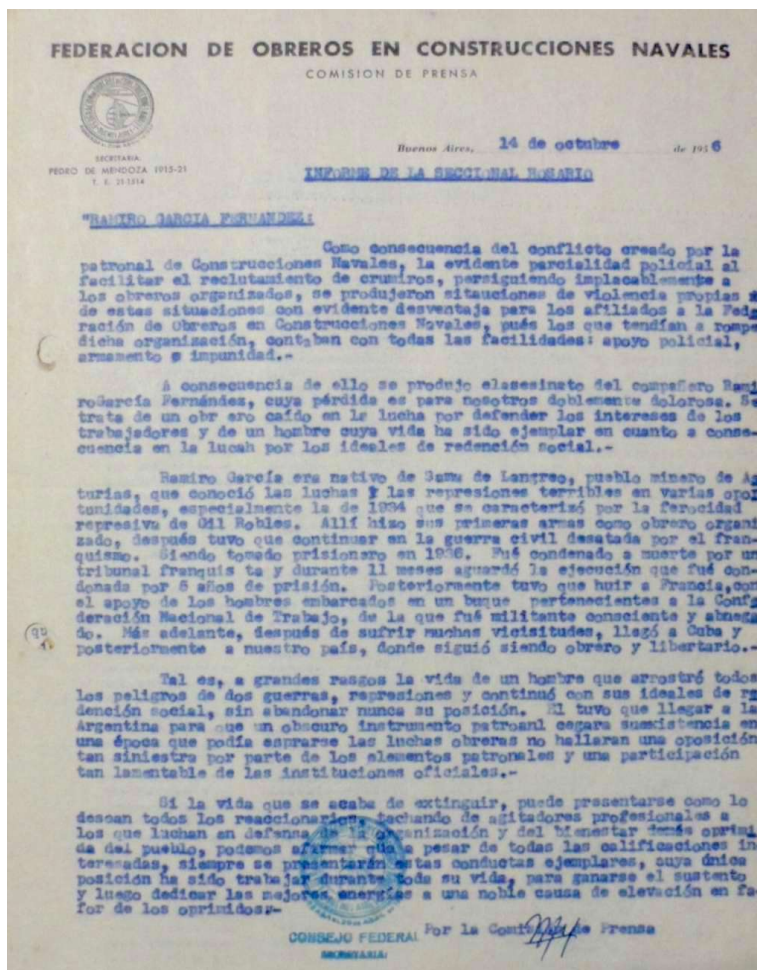


49. Magdalena Jitrik. *Compañero Ramiro García* (1997), tinta sobre papel, 10cm x 15 cm. Colección privada.

¹⁸⁶ El *diario-obra*, como se denominó, era la quinta etapa de un conjunto de exposiciones efímeras referidas a la muerte que habían comenzado en 1993. El resto de los eventos fueron: 1993, *Parakultural viva la muerte – Significación Alternativa*; 1994, *Parakultural viva la muerte del fuego – Obra ardiendo*; 1995, *Calavera no chilla – Parque Chacabuco – Sobre el pasto*; 1996, *Calaveras destapadas – Escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón*. En este último evento, Jitrik presentaría pequeñas piezas de papel de características similares a *Gráfica Política*; son, de hecho, el antecedente directo –aunque sin la incorporación de textos– de las obras realizadas al año siguiente. La muerte como objeto del interés de la práctica artística fue también señalada en una serie de artículos periodísticos donde se la asociaba a la investigación sobre el pasado traumático. Véase Sánchez, Julio (1994b:15).

¹⁸⁷ La muestra en Francia, realizada unos meses antes de su instalación en la Federación Libertaria, también incluyó otras cinco piezas dedicadas a Domingo Trama, el Secretario General de la FOCN durante la huelga de trabajadores navales.

El texto reproducido en el diario-obra, sin embargo, no repetía exactamente aquello que había sido escrito por la secretaría de prensa de la Federación: la fecha original que aparecía en el texto fuente -el 14 de octubre de 1956- había sido modificada en la pieza de Jitrik por la del 1 de noviembre de 1957, es decir, exactamente 40 años de que éste fuera repartido el día de todos los muertos en las esquinas de Las Heras y Pueyrredón. Así, Jitrik hacía de su pequeña pieza una forma de traer al presente un hecho central en la historia de las reivindicaciones obreras: la huelga más extensa que se había realizado en Argentina durante el siglo XX que, liderada por una agrupación de raíz anarquista, pretendía conseguir la jornada de 6 horas para los constructores navales.

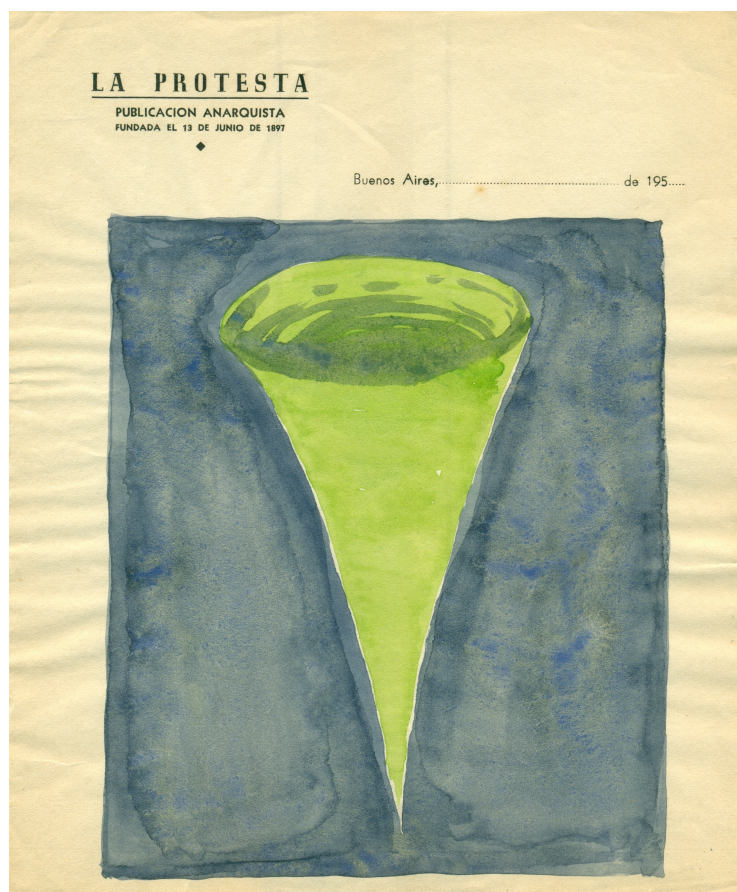


50. Comunicado de prensa refiriendo a la muerte de Ramiro García Fernández, 14 de octubre 1956. Archivo Ateneo Anarquista, Buenos Aires.

Esos no fueron, sin embargo, los únicos textos que comprenderían las piezas de *Gráfica Política*. De hecho, sólo en la última parte de los años '90, Jitrik experimentó con recortes tomados de la prensa anarquista, escritos tomados de sobrevivientes de la Segunda Guerra Mundial y diversas citas tomadas de trabajos sobre filosofía política. Todos compartían el mismo procedimiento: la repetición de la escritura –realizada la mayoría de las veces con máquina de escribir y ocasionalmente con máquina de escribir eléctrica- y su disposición entremezclada con formas realizadas por la artista en tinta o acuarela.

En la Federación Libertaria, como se mencionó, las piezas de Gráfica Política estaban circunscriptas a dos grandes grupos. En primer lugar, aquellas piezas serigráficas que se encontraban pegadas en los muros, en los muebles y disponibles para que los visitantes pudiesen llevarse sus propios ejemplares. Los cuatro escritos de esas obras habían sido tomados del periódico *El Constructor Naval* y aludían a las conmemoraciones del primero de mayo.¹⁸⁸ Justamente, detrás de los retratos de los llamados “mártires de Chicago” se encontraba un tapiz que cubría la pared con estos textos alusivos al levantamiento en Chicago. El segundo conjunto de obras estaba constituido por piezas únicas, las mencionadas acuarelas sobre papel con membrete de *La Protesta* que aludían a la bandera anarquista, a las figuras suprematistas de Malevich y a las formas de Hans Arp. También estaban incluidas dos citas de textos escritos por Bakunin, Kropotkin y una referencia a la huelga de los obreros navales que estaban distribuidos en las mesas dispuestas en la Federación.

¹⁸⁸ Esos periódicos corresponden a los meses de mayo de 1967 y 1969. Agradezco especialmente a los miembros del Ateneo Anarquista de Constitución (ex Federación Libertaria Argentina) por facilitarme el acceso a las cajas del archivo.



51. Magdalena Jitrik, pieza de la serie *Gráfica Política* (c. 1997), acuarela sobre papel membretado, 210 cm x 297 cm. Colección del artista.

Desde sus primeras realizaciones, la cuestión temporal fue un interés central en estas piezas. Por ejemplo, una de las obras realizadas sin texto durante este período muestra un cono de color verde dibujado sobre un papel del periódico anarquista *La protesta* que remite directamente a las representaciones del fenómeno del “estiramiento del tiempo” en los agujeros de gusano, es decir, una hipotética estructura de espacio-tiempo en el universo que plantea la posibilidad de que, en determinadas circunstancias –como la conformación de un agujero negro-, puedan configurarse *atajos* que permitan atravesar coordenadas espacio-temporales. La referencia cosmológica había sido tomada del libro *Brief History of Time* del

científico Stephen Hawking y se convertiría en un elemento recurrente dentro de su lenguaje plástico.¹⁸⁹

En el mismo sentido, el modo en que Jitrik explicaba la repetición de la escritura, la utilización de las mismas máquinas de escribir, tenía para la artista una clara dimensión temporal. Concebía el acto de realización de las piezas como forma de colocarse ella misma en el lugar de los obreros en huelga:

Al momento de tomar la máquina, yo era Domingo Trama. Así fue como la máquina de escribir pasó a ser el instrumento de transferencia de la intensidad de los textos o de la intensidad de mi lectura, pues hacer esos dibujos fue también un ejercicio para fijarlos, como una acción ritual; la repetición misma del suceso en la imaginación (...) Podría definirse esta sensación como posesa de espíritus de otros tiempos, como determinante para producir mis obras (Jitrik, 2010:101-102)

“Ejercicios de fijación”, “acción ritual”, “repetición misma del sujeto” o “posesa de los espíritus” eran alusiones explícitas a un tiempo que se entremezclaba y se superponía. En este sentido, la noción de repertorio elaborada en los estudios sobre performance llevados a cabo por la investigadora Diana Taylor (2003) es una conceptualización que permite abordar de forma adecuada el proceso de Jitrik. Según la autora, es posible distinguir dos grandes tipos de memoria. La primera estaría conformada por aquella que se transmite a través de documentos escritos, clasificados y ordenados en un régimen de archivo, que permite la circulación diferida de información a través del tiempo y la distancia. La otra, que enmarca bajo el concepto de repertorio, da cuenta de una memoria encarnada que se transmite a través de la co-presencia, reproduciendo actos rituales que al mismo tiempo que se vuelven a realizar, cambian y se modifican.¹⁹⁰

¹⁸⁹ Ese mismo como estuvo presente en la serie *Manifiesto* en su obra: *La única violencia justificable es la que termina donde cesa la necesidad de liberación* (1995).

¹⁹⁰ Archivo y repertorio no designan en el pensamiento de Taylor necesariamente un orden del poder y otro de la resistencia, ambos pueden ser utilizados en cualquiera de los dos ámbitos. Ella aclara también que ciertos documentos –como el caso de las fotografías en las marchas de la memoria por los crímenes de la dictadura militar- pueden ser parte central en la transmisión de una memoria encarnada más allá de pertenecer por su condición a un orden del archivo. Puntualmente dentro del contexto de la segunda parte de los años noventa y el comienzo del siglo XXI, un tipo de memoria signada por la repetición se convirtió en una estrategia recurrente dentro de la práctica artística: desde Leticia Obeid

Desde ese punto de vista, las piezas de *Gráfica Política* tienen una posición ambigua. En una primera dimensión, responden a una tradición escritural propia del archivo pero, en una segunda, el acto de reescritura, con sus mismas máquinas y papeles, las inscribe como parte del régimen del repertorio. La distancia –temporal y espacial- que supone el primer término queda clausurada en el acto performático de la repetición. A su vez, si la transmisión se realiza por los procesos de reactualización, se supone que estos son modificados cada vez que se llevan a cabo. De este modo, antes que la transmisión específica de un conocimiento de las huelgas, se trataba de reproducir el acto mismo, permitiendo así las licencias históricas –como los cambios de fecha- que Jitrik se tomaba al momento de realizar las piezas.

Resulta pertinente indagar el tipo de acciones que recuperaba la artista en el horizonte de la historia de las protestas que se estaban dando a finales de los años ‘90. Se trata de dos procesos completamente simultáneas: al momento en que Jitrik realizaba las piezas de *Gráfica Política* se estaban dando las protestas en Cutral-Có y Plaza Huincul en Neuquén en junio de 1996 –donde se había acuñado por primera vez el término piquetero- y se realizaban los primeros cortes de ruta en las inmediaciones de la Ciudad de Buenos Aires –ruta 3, altura González Catán, julio de 1997.

La artista, sin embargo, recuperaba la huelga obrera realizada por un sindicato anarquista al momento en que las protestas en la Argentina se canalizaban en gran parte a través de movimientos no-sindicales. De hecho, durante los años ‘90, la cúpula del sindicalismo argentino –la CGT, CTA y MTA- había tenido grandes inconvenientes para organizar la protesta contra las reformas implementadas desde el gobierno menemista. Esos supuestos obstáculos eran consecuencia directa de la percepción de que las cúpulas se encontraban, en algunos casos, en directa complicidad con los sectores al mando del Poder Ejecutivo. Recién en noviembre del año 2000, cuando ya había renunciado el vicepresidente Carlos “Chacho” Álvarez y el riesgo país había superado los 1000

retomando la carta de Jamaica o RES viajando por los mismos lugares que Pozzo fotografió durante la campaña del desierto; hasta Andrés Di Tella rehaciendo los viajes de Estanislao Zeballos o los trabajos de Sergio Iglesias y Javier Trimboli sobre Biale Massé.

puntos, las centrales obreras organizaron un paro de 36 horas que fue acompañado por cortes de ruta y ollas populares: ése fue el primer y más importante encuentro entre luchas sindicales y piqueteras (Bonnet, 2008:378).

Visto desde esa perspectiva, el perfil del procedimiento de Jitrik se mostraba con claridad. La historia que traía al presente en pleno gobierno menemista era la de un sindicato que se había enfrentado al peronismo: de hecho, la Federación había estado clausurada entre los años 1950 y 1955 y sus mayores logros –como la jornada de 8 horas- habían sido conseguidas antes de la llegada de Perón al poder.¹⁹¹ La huelga de los constructores navales representaba un caso exitoso de sindicalismo que en gran parte se había logrado sostenerse durante 14 meses gracias al apoyo de sus familias (cf. Bruschtein, 2001). Es decir, se trataba de una acción de huelga obrera que era indisociable del apoyo no-sindical, estableciendo un contraste con la escisión que había primado durante los años ‘90 entre ambas formas de protesta.

Grafica Política, sin embargo, no sólo resultaba pertinente como intervención en la recuperación de los textos anarquistas sino por el modo en que articulaba la relación entre ambos. Específicamente, cuando Jitrik recuperaba escritos de la huelga de obreros navales tomaba textos que habían surgido ante la urgencia del tiempo que se acababa. Con el papel limitado y ante la necesidad apremiante de transmitir las noticias, los comunicados de prensa de la FOCN aprovechaban cada espacio disponible de la hoja que los anarquistas tenían a disposición. Las líneas se superponían como si en el uso del papel estuviese en juego el éxito de la huelga.

¹⁹¹ Si bien la huelga se extendió entre 1956 y 1957 según la documentación revelada en la misma Federación, reiteradamente en diversos encuentros la artista ha señalado que se desarrolló durante el segundo peronismo, es decir, al menos un año antes –cuando el sindicato se mantenía proscripto-. Más que una confusión en las fechas, resulta interesante considerarlo como un mecanismo –probablemente inconsciente- de reforzar esa oposición con el partido de gobierno en 1997. En otras palabras, modificar el momento de la protesta, así como cambiar el día del comunicado, servía para remarcar la potencia presente de ese archivo. Como curiosidad, dentro de los extraños episodios de superposición entre lucha obrera y práctica artística, la sede de la FOCN se convertiría en 1996 en el edificio de una de las instituciones de arte contemporáneo más dinamizadoras de la escena de la segunda parte de la década del ‘90: La Fundación Proa.

¿Qué sentido tenía mecanografiar esos textos atravesándolos de figuras abstractas, redistribuyendo la posición de sus letras? Nuevamente, la mera transmisión de conocimiento no podía responder a esa decisión: incorporando esas figuras Jitrik dificultaba el proceso de lectura, obligando al espectador a detenerse en los textos para lograr leerlos. Su explicación, en cambio, puede rastrearse en la similitud con un tipo de intervención que el filósofo francés Jacques Rancière (2010) identificó en las acciones de un conjunto de obreros a comienzos del siglo XIX. En su libro *La Noche de los Proletarios*, el autor apunta a esclarecer un conjunto de actividades artísticas –escritura o lectura de poesías– que los trabajadores realizaban en las horas que correspondían a su descanso. Quitándole horas al sueño, sostiene Rancière, esos artistas confrontaban una distribución del tiempo que no sólo les organizaba sus días sino que les asignaba un lugar en la sociedad:

La historia de esas noches arrancadas a la sucesión del trabajo y del reposo: interrupción imperceptible, inofensiva, se diría, del curso normal de las cosas, donde se prepara, se sueña, se vive ya lo imposible: la suspensión de la ancestral jerarquía que subordina a quienes se dedican a trabajar con sus manos a aquellos que han recibido el privilegio del pensamiento. (Rancière, 2010:20)

Sin siquiera adscribir a un proceso revolucionario y completamente disociadas de temas explícitamente políticos, esos obreros hacían de esas noches proletarias una forma de confrontar el ordenamiento que distribuía sus horas en tiempos de descanso, de trabajo, de alimentación, etc. Se trataban de acciones que buscaban romper la confiscación del orden de su tiempo y que confrontaban la distribución de las funciones en la esfera social.

A primera vista, los escritos de *Gráfica Política* apuntan hacia otra forma de confrontación: aquella más explícita conformada por el llamamiento a la huelga, la movilización y la protesta. Sin embargo, las manchas que aparecen entremezcladas con los textos pueden también ser consideradas como una forma de confrontar una organización del tiempo: si esos escritos habían nacido en la vorágine de la lucha, dibujar con figuras y formas los textos reescritos era también un modo de instalar un tiempo por fuera de los objetivos de la resistencia. En esa dirección, las

pequeñas piezas rompían con el uso eficiente de las hojas de Domingo Trama donde cada recurso debía ser aprovechado en función de la consecución de la huelga. La incorporación de las figuras abstractas intervenía directamente sobre la economía de la protesta, es decir, sobre las formas en que sus recursos eran organizados en función de llevar a cabo una acción.

Cómo distribuir el tiempo y específicamente las horas de trabajo fue un elemento central en la práctica de Jitrik. De este modo lo establece la descripción sobre su participación en la Jornada Laboral de 6 horas en 2004¹⁹²:

Así me impuse la agenda del Movimiento al TPS, quedando a cargo nuestro la diagramación e ilustración de los dos boletines, algún volante, las banderas y las imágenes para estampar en las camisetas. Creo que fue una de las actividades políticas que más sentido tuvo para mí, esta vez haciendo la siguiente ecuación: reparto del tiempo de trabajo = menos tiempo de trabajo = más tiempo para la producción y disfrute del arte. El elemento más valioso de la sociedad pasaría a ser el tiempo, el tiempo libre. Viene a colación por la frase de Carlos Marx que surge de los primeros documentos del movimiento: ‘El tiempo es el espacio donde se desarrolla el hombre’. Una frase en la que cada palabra es un universo filosófico en sí mismo (Jitrik 2010:108)

El ahorro de las horas dedicadas al *trabajo necesario*, su reducción al mínimo, es para Karl Marx un requerimiento imprescindible para la liberación. Allí, todas aquellas actividades no centradas en suplir las necesidades de subsistencia – como el arte- permitirían el desarrollo del hombre nuevo. La economía sobre las horas dedicadas a la producción –y puntualmente el descenso del tiempo del *trabajo excedente* al requerido para subsistir- significaba una recuperación para el obrero del tiempo libre que el capitalista le había usurpado.¹⁹³

¹⁹² El movimiento por la Jornada Legal de 6 horas y Aumento General de Salarios se inició en octubre de 2004 en función del reclamo por la estipulación de 6 horas para la jornada laboral. Planteaban que de este modo se reduciría la desocupación al disminuir la cantidad de tiempo que un trabajador debía trabajar por día. Este movimiento tenía como antecedente los reclamos de los empleados del SUBTE quienes habían conseguido en abril de ese año la reducción a 6 horas de su propia jornada de trabajo. En relación al trabajo de Jitrik, es importante señalar que el mismo reclamo por la reducción a 6 horas era el que había llevado la Federación de Obreros y Constructores Navales en la década del 50.

¹⁹³ Una amplia bibliografía ha tratado desde diversas perspectivas este tema. Específicamente nos remitimos al estudio clásico de Schmidt, Alfred (1976) *El concepto de*



52. Taller Popular de Serigrafía, *Jornada Reducida/Redistribución/El tiempo es el espacio* (2004). Ilustración para el primer boletín del movimiento por la Jornada de 6 horas, llevado a serigrafía para ser impreso en el lanzamiento de la campaña en la Federación de Box, Buenos Aires.

naturaleza en Marx, Madrid: Siglo XXI Editores y, por supuesto, el libro Munné, Frederic (1980) *Psicosociología del Tiempo Libre. Un enfoque crítico*, México: Editorial Trillas.

Gráfica Política apuntaba así a intervenir sobre la dinámica de la protesta en una instalación que tenía continuas referencias a la temporalidad: tanto los mártires de Chicago como los obreros navales reclamaban la limitación de las horas de trabajo y, por lo tanto, las de descanso y ocio. Reivindicar el tiempo libre a finales de siglo, sin embargo, resultaba complejo cuando su organización parecía tan estructurada por las industrias culturales como el propio tiempo de trabajo. El relato sobre la ineficiencia, en cambio, parecía apuntar directamente sobre uno de los elementos nodales del discurso neoliberal. Como lo ha sostenido el investigador en comunicación Jesús Martín-Barbero (2001), las condiciones tecnológicas actuales han creado una extensión –y una expansión- de aquella racionalidad instrumental moderna. En su postura, esas formas de organizar la vida debían ser enfrentadas con otras racionalidades que estableciesen ritmos alternativos y diferentes relaciones con objetos y personas.

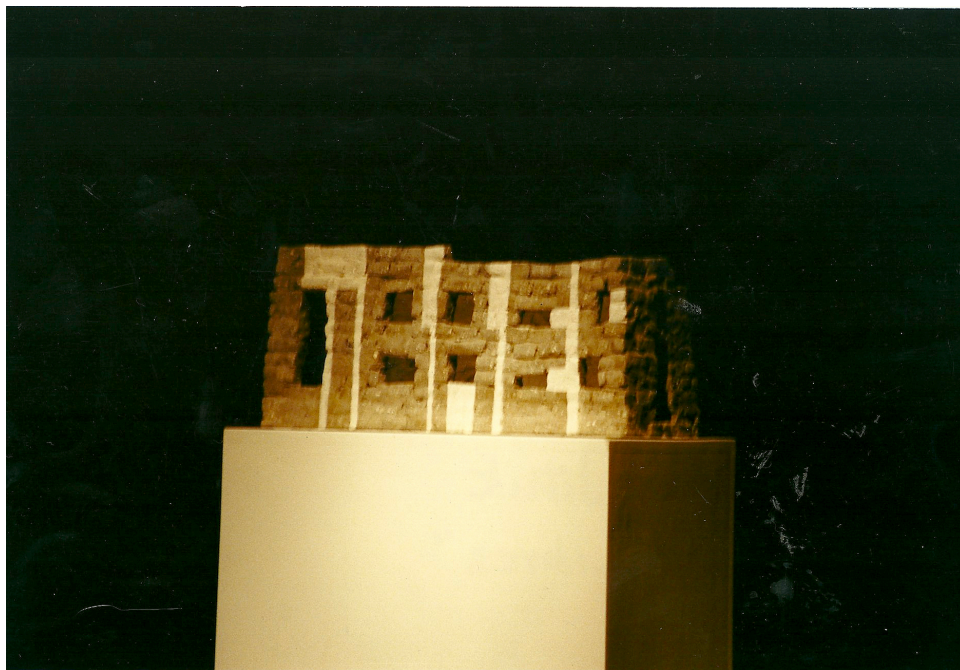
Las piezas de *Gráfica Política* fueron así un espacio para explorar ya sea las relaciones entre tiempo de trabajo/tiempo libre como las de eficiencia/ineficiencia. Cuando la crisis se desató en diciembre de 2001, la cuestión de la temporalidad adquirió una dimensión más compleja que la discusión sobre las horas de trabajo: como se verá inmediatamente, los modos de organizar el tiempo se convirtieron en un elemento central para resolver las relaciones entre práctica artística y movilización.

3.3 Un horno para hacer pan

A comienzos de diciembre de 2002 un ciclo de mesas redondas que llevó por título “Vanguardias Argentinas” se desarrolló en el Centro Cultural Ricardo Rojas en la Ciudad de Buenos Aires.¹⁹⁴ Allí, diversos miembros de la cultura fueron invitados a disertar sobre aspectos referidos a las vanguardias argentinas y a indagar especialmente sobre sus relaciones con la escena contemporánea. En un contexto

¹⁹⁴ Los encuentros tuvieron lugar entre el 2 y el 5 de diciembre de 2002. En la mesa organizada el día 4 participaron Martín Gambarotta, Magdalena Jitrik y María Gabriela Mizraje, moderados por Sergio Wolf. Las intervenciones fueron publicadas en el libro “Vanguardias Argentinas. Ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas” (2003).

donde la ebullición política era protagonista, resultaba esperable que la escena cultural que había emergido durante la crisis propiciara lecturas de continuidad, al menos con respecto a los proyectos históricos que reivindicaban al arte inserto en una transformación social. Sin embargo, la intervención de Magdalena Jitrik, que por esos momentos se encontraba participando activamente en las actividades de la Asamblea de San Telmo, tuvo otro carácter.



53. Magdalena Jitrik. *Edificio Libres* (2002), adobe y pintura. Fotografía Marcelo Brodsky.

Desde comienzos de ese mismo año, la artista se había incorporado a los movimientos asamblearios y específicamente a aquel que se había formado en el barrio en que vivía, la Asamblea de San Telmo. Ése sería el lugar donde fundaría, junto a Mariela Scafati y Diego Posadas, el Taller Popular de Serigrafía, uno de los grupos más paradigmáticos de la escena de poscrisis que se mantendría con una conformación variable hasta el año 2006.¹⁹⁵ Desde sus serigrafías, es posible

¹⁹⁵ El Taller Popular de Serigrafía fue conformado en diversos momentos de su historia por: Diego Posadas, Mariela Scafati, Magdalena Jitrik, Omar Lang, Karina Granieri, Carolina Katz, Verónica Di Toro, Leo Rocco, Pablo Rosales, Christian Wloch, Julia Masvernati, Juana Neumann, Guillermo Ueno, Catalina León, Horacio Abram Luján, Daniel Sanjurjo y Hernán Dupraz. A su vez, Agustín Blanco es mencionado como colaborador en la edición

reconstruir dos objetivos que la Asamblea canalizaba: por un lado, ayudar a aquellos vecinos que se encontraran con necesidades básicas insatisfechas y, por otro, comprometerse con reivindicaciones más amplias como la memoria de los desaparecidos durante la dictadura. En sintonía con este interés, por ejemplo, algunos de sus miembros participaron activamente en las excavaciones que se estaban desarrollando en el centro de detención conocido como El Atlético y que había sido demolido en 1977 para la construcción de la autopista 25 de mayo.¹⁹⁶

Mientras tenía lugar ese encuentro en diciembre de 2002, la Asamblea se encontraba discutiendo las características que iba a tener un comedor comunitario que preveían construir para los habitantes carenciados del barrio.¹⁹⁷ En ese marco, Jitrik presentó un proyecto de fachada que, a partir de una distribución particular de sus puertas y ventanas, formaba la palabra “Libres”. Al momento de intervenir con su presentación en el Centro Cultural Rojas, sin embargo, su propuesta ya había sido rechazada:

Y es ahí donde entra esta asincronía: para la asamblea primó un criterio de eficiencia del edificio, que yo considero un criterio viejo, incluso ligado al criterio de eficiencia globalizado, por ejemplo un proceso privatizador (las empresas de servicios son más eficientes ahora y la eficiencia siempre fue un valor de los noventa). En la asamblea pasó eso, casi decidido que ése no era el ámbito donde desarrollar ese cambio de discurso, que terminaba siendo conservador. (Jitrik en Centro Cultural Recoleta, 2003:107)

Esas breves líneas condensan cómo pensaba Jitrik su intervención artística, sus relaciones con la práctica anterior y los límites que se le presentaban. En su postura, se trataba de realizar un edificio que comunicase desde su propia forma los valores de la Asamblea. Con esas características, el proyecto era un capítulo más de la imbricación entre texto e imagen que había caracterizado a su obra desde 1996. En otras palabras, los transeúntes podrían reconocer en el exterior del edificio un

de uno de los videos.

¹⁹⁶ En abril de 2002 comenzaron las excavaciones en el lugar para recuperar el material probatorio de la existencia del Centro y de las torturas y detenciones que allí se realizaron. Los miembros de la Asamblea no sólo participaron de la excavación sino que inauguraron un monumento con el lema “San Telmo tiene memoria”.

¹⁹⁷ El comedor se finalizaría al año siguiente en la esquina de la Avenida San Juan y Piedras, en el barrio de San Telmo. Magdalena Jitrik participó justamente en la asamblea en las comisiones encargadas del comedor y de derechos humanos.

manifiesto breve y contundente de los postulados de la Asamblea, así como unos años antes lo habrían identificado en los títulos de sus obras abstractas.

Más allá del rechazo de la Asamblea –un aspecto que se repetiría en diversas situaciones con los artistas que se sumergieron en esos procesos (cf. Longoni, 2007)-, interesan los argumentos esgrimidos. Por un lado, la artista no hacía referencia a defender las cualidades estéticas de su proyecto –al que ni siquiera describía- sino que se concentraba en plantear el objetivo de su práctica artística. Por otro lado, nuevamente la cuestión temporal se explicitaba como problema aunque, esta vez, con una significativa inversión en sus sentidos: ahora, la eficiencia, uno de los baluartes de los postulados económicos de los años ‘90, se convertía en un planteo obsoleto ante la necesidad de inaugurar una nueva arquitectura.¹⁹⁸ Cuestionar una posición sostenida en términos de eficiencia era también enfrentar un determinado presupuesto sobre la distribución de los recursos –y del tiempo en particular- en el ámbito de la protesta.

Pero es en otro de los proyectos, que la artista puso en consideración para ese mismo comedor, donde aparecen con más claridad sus intereses y, en consecuencia, las diferencias con el movimiento asambleario. La nueva propuesta – planteada en paralelo a la construcción de la fachada- era conocida dentro de la historia del arte argentino: se trataba de construir un horno de barro para cocinar pan, un proyecto que remitía directamente al trabajo que el artista argentino Victor Grippo había realizado junto a Jorge Gamarra en la plaza Robert Arlt en 1972 en la muestra “Arte e ideología en CAyC al aire libre”.

¹⁹⁸ La contradicción que implicaba asociar a los movimientos asamblearios un concepto de clara referencia a la política neoliberal de los años noventa no fue, sin embargo, una aporía aislada. De un modo análogo aunque no idéntico, Rodrigo Alonso señalaba en el catálogo de “Ansia y Devoción” (2003) la paradoja de la proliferación del concepto de eficacia –un término primo al de eficiencia- tanto en las vanguardias más politizadas de los años ‘60 como en los círculos empresariales de los años ‘90. No es casual, sin embargo, que Jitrik refiera casi continuamente a la eficiencia antes que a la eficacia: el primero de los términos supone una dimensión de organización del tiempo que no está presente en el segundo. En otras palabras, eficiencia refiere a una capacidad de disponer de los recursos para alcanzar un efecto determinado (dentro de esos recursos esta, por supuesto, el tiempo). En cambio, la eficacia implica lograr un objetivo pero no supone necesariamente un eficiente uso de recursos.

Dentro del conjunto de referencias a los artistas argentinos comprometidos socialmente en las décadas pasadas, el horno de Grippo y Gamarra fue una constante alusión entre los artistas y grupos durante el 2002.¹⁹⁹ Por un lado, el fallecimiento de Grippo en febrero de ese año convertía a esas piezas en homenajes explícitos a su legado y a su reciente desaparición y, por otro, se trataba de una obra icónica del arte argentino que constituía un caso paradigmático dentro del arte que apelaba a confrontar desigualdades sociales y situaciones de represión política.

En el caso de Jitrik, su cercanía con Grippo durante los años '90 había estado en parte asociada a la publicación de una nota sobre su obra que había escrito para la revista mexicana *Poliéster* en el año 1998. Su artículo realizaba un recorrido por los usos de la tecnología analógica a lo largo de su producción y terminaba sosteniendo que su trabajo podría ser visto como un cuestionamiento a las transformaciones que el mundo digital le estaba infligiendo a la vida laboral.²⁰⁰

Teniendo en cuenta ese artículo no es infundado afirmar que la recuperación de Grippo no estaba vinculada necesariamente ni a su explícito contenido social ni menos a un despliegue de recursos formales o referencias visuales. Por el contrario, lo que los unía era un común aprovechamiento de las posibilidades poéticas de los dispositivos analógicos ante la necesidad de confrontar transformaciones sociales donde los nuevos avances tecnológicos cumplían un rol protagónico.

El proyecto de realizar un horno de barro para hacer pan no fue, sin embargo, aprobado por la Asamblea y paulatinamente la artista fue dejando de participar en sus actividades. Nuevamente, el rechazo en sí era menos interesante

¹⁹⁹ El conjunto de referencias que poblaron las intervenciones de los artistas desde el año 2001 pueden resumirse en 4 casos icónicos: *La familia obrera* (1968) de Oscar Bony, *Tucumán Arte* (1968), *Construcción de un horno popular para hacer pan* (1972) de Grippo y Gamarra y *Sin Pan y Sin Trabajo* (1894) de Ernesto de la Cárcova.

²⁰⁰ “Otras tantas obras de Grippo se disparan en múltiples direcciones, apartándose tal vez de la discusión tecnológica y tocando otras discusiones, obras como figurillas de yeso, cajas con diálogo entre distintos símbolos, mesas escritas, pero la analogía se mantiene como un sistema poético (cuando lo habitual en la poesía suele ser la metáfora y la analogía más bien pertenece a la ciencia) y ese sistema cobra mucho sentido actualmente, cuando otra revolución tecnológica, la digital, produce nuevos traumas y provoca, naturalmente, desde el arte nuevas respuestas. El tiempo dirá si la poética de los sistemas digitales puede mantenerse vigente, pero mientras tanto ¿qué sentido tendría renunciar totalmente a los sistemas analógicos?” (Jitrik 1998:41).

que los argumentos esgrimidos por Jitrik, consideraciones que pueden reconstruirse por una carta fechada del 29 de octubre de 2002 –una misiva que, cabe aclarar, nunca fue enviada. Escrita luego de que la opción de construir un horno a gas predominara sobre su propuesta, el texto tiene el tono de los acontecimientos que se desarrollaban rápida y trágicamente:

Me incendio con el horno incluido, me prendo fuego adentro del horno de barro que no existirá. Pues la opción razonable y razonada de la eficiencia o de lo posible, no dejaron espacio para lo improbable, fisura en donde realmente se producirá el gran cambio. Que dentro de la lucha por el poder, está la lucha por el poder simbólico, lucha que queda reducida a mi narcisismo o personalismo en la opinión de varios compañeros. Visto este fracaso en el horno también veo el fracaso de las concepciones de construcción que algunos queremos poner a prueba, que en el caso particular del horno estaban todas las condiciones dadas: el lugar, las personas y el material necesario.

Creo, repito, la decisión tomada fue la más eficiente, pero también desnaturalizó un proyecto que por otra parte no se sondeó en la asamblea a ver qué aceptación tenía. (Jitrik, 2002:s/f)

Ambos documentos, la participación de Jitrik en las charlas en el Centro Cultural Rojas y su carta no enviada a la Asamblea, coincidían en su referencia a la eficiencia. Las actividades que la artista proponía dentro de la Asamblea no apuntaban tanto a la consecución de objetivos inmediatos sino a la disputa de lo que ella consideraba el “poder simbólico” construido a partir de una distribución cronopolítica. En este sentido, las distancias con la instalación en la Federación Libertaria no parecían tan significativas.

El modo que Jitrik intervenía en la coyuntura de la crisis era conducente con las características que fueron planteadas en los puntos anteriores. En primer lugar, la repetición –de un horno o de una escritura- se establecía como una operación central para la artista. En segundo, se recuperaba una tecnología –el trabajo con el adobe- que sólo requiere conocimientos básicos y herramientas rudimentarias.²⁰¹ En una sociedad en plena transformación por la irrupción de dispositivos cada vez más sofisticados, este procedimiento implicaba cuestionar la relación del hombre con la

²⁰¹ Es significativo señalar que Jitrik había adquirido el conocimiento de la técnica del adobe en dos viajes realizados al norte argentino en diciembre de 2001 y enero-febrero del año siguiente. Allí no sólo aprendería los elementos básicos del oficio y del trabajo con adobe sino que entraría en contacto con uno de los escenarios más activos en la protesta piquetera.

tecnología y su uso público. En tercer lugar, el horno de pan era también una forma de tejer un puente hacia los años '70 que se correspondía con la necesidad de reconstruir la memoria de las víctimas de la dictadura militar. La artista proyectaba que el horno y la fachada de la Asamblea incluyesen ladrillos tomados de los restos de las excavaciones de El Atlético, incorporando así elementos del centro de detención en la conformación del comedor en San Telmo. De este modo, dos de las características que habían fundado las dimensiones estatales de la cronopolítica de los años '90 –las leyes de impunidad y la temporalidad marcada por la tecnología y el mercado- quedaban al mismo tiempo cuestionadas.²⁰² Durante los procesos que se desarrollaron alrededor del 2001, la primera cuestión –la de la memoria de la dictadura- apareció reiteradamente en las prácticas culturales pero la segunda –la temporalidad- quedó en gran parte ausente.

Cuando se refería anteriormente a su obra en los finales años '90 señalábamos también que uno de sus puntos característicos radicaba en que pretendía cuestionar cierta lectura de la abstracción contemporánea para proponer una visión que reconsiderase su rol frente a la situación política y social de ese momento. Un proceso que no sólo implicaba reconstruir un legado específico sino sobre todo confrontar también una interpretación particular de ese pasado.

En este sentido, el caso del horno de pan no suponía desafío alguno: era una de las imágenes icónicas del arte argentino con interés social que se recuperó en numerosas ocasiones durante el 2001. Sin embargo, al mismo tiempo que estos proyectos quedaban trancos, Jitrik realizaba, junto a otro miembro del TPS, una pieza filmica en el medio de la movilización y la protesta urbana. Una pieza en Super 8 que no sólo era extraña en relación a las otras acciones que se desarrollaban en la asamblea sino inusual también en el contexto mismo del audiovisual del período. Una anomalía filmica que será analizada en los siguientes apartados.

²⁰² Ante el fracaso en la realización de estos proyectos –compartido con otros miembros del taller que también habían planeado otros hornos de pan-, Grippo apareció en las serigrafías del TPS. En la primera, la más inmediata, se reproducía la imagen del artista junto a Gamarra en la Plaza Roberto Artl. En la segunda, ya no era el horno sino los instrumentos –la pala, la tenaza, la maza y el fratacho- los que se entremezclaban con una frase de Marx: “El tiempo es el espacio en donde se desarrolla el hombre”.

3.4 El cine experimental en la crisis

El 19 y 20 de diciembre de 2002, al cumplirse un año de la caída del presidente Fernando De la Rúa, la situación económica, social y política argentina todavía se encontraba en una situación crítica. Si bien la imposibilidad de disponer libremente de los depósitos bancarios –el llamado *corralito*– había sido levantada a comienzos de ese mes, los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán por parte de personal policial en la movilización de junio de 2002 habían obligado al presidente Eduardo Duhalde a llamar a elecciones anticipadas.²⁰³ Mientras los medios de prensa especulaban sobre posibles incidentes en las movilizaciones de finales de año, seguían las negociaciones del mandatario argentino con el gobernador de Santa Cruz, Néstor Kirchner, para apoyar su candidatura al frente del Poder Ejecutivo en el año 2003.

En el contexto de esas marchas, que conmemoraban el primer año de la caída del gobierno aliancista, los artistas del Taller Popular de Serigrafía (TPS) Magdalena Jitrik y Christian Wloch se entremezclaron entre los manifestantes para filmar con una cámara Super 8 el material que utilizarían para realizar, al año siguiente, su corto *Manifiesta* (2003). Al momento en que las producciones audiovisuales que se llevaban a cabo en las asambleas y marchas se concentraban en trabajar sobre la urgencia de la coyuntura social, esta breve pieza recuperó el legado del cine experimental, la utilización del celuloide y la indagación sobre las características formales del lenguaje filmico. Es decir, estableció una condición anómala que no puede enmarcarse bajo los cánones interpretativos elaborados hasta el momento para analizar las producciones audiovisuales del período y que explica en gran medida su ausencia tanto en estudios del audiovisual en el período de la crisis como en los trabajos dedicados a la actividad del TPS (cf. Bustos, 2006; Granieri y Katz, 2010; Garavelli, 2014).²⁰⁴

²⁰³ Para un análisis de estos procesos en el marco de la crisis del 2001 véase Pacheco (2010).

²⁰⁴ El Taller cuenta con otras dos producciones que completan, junto a *Manifiesta*, el corpus total de sus realizaciones audiovisuales del TPS. En la primera, Christian Wloch registró la impresión de serigrafías que tuvo lugar durante la lectura de poesía de Diana Bellesi en el Instituto Goethe en el año 2003. Allí, en simultáneo al recitado, se proyectaban en una pantalla dentro de la sala las acciones que el Taller realizaba en la entrada del edificio. De

La hipótesis de lectura de esta sección sostiene que la singularidad de esta pieza no estuvo dada solamente por su reivindicación del cine experimental sino por el modo en que articuló la relación entre el audiovisual y la movilización. En concordancia con las indagaciones que Jitrik había venido desarrollando desde finales de los años '90, esas características pueden resumirse en dos dimensiones vinculadas con el orden del tiempo. Por un lado, *Manifiesta* constituyó una producción *asincrónica* cuya condición técnica le imposibilitaba intervenir en la urgencia que requería la coyuntura social y en los objetivos que se planteaba el audiovisual del período. Por otro, la apelación al cine experimental construyó una imagen de la movilización que la constituía como el lugar donde pasado y presente se volvían indiscernibles. En ese sentido, *Manifiesta* es relevante porque permite identificar una producción diferente en el audiovisual del período y porque posibilita reconocer otros modos en que las imágenes funcionaron durante la crisis. Antes de analizar estas descripciones, sin embargo, es necesario realizar una breve sinopsis del film y presentar algunos elementos comunes con otras producciones del período.

Manifiesta comienza mostrando las columnas de personas marchando en la ciudad de Buenos Aires el 19 y 20 de diciembre del año 2002. Se exhiben las pancartas, los edificios públicos -como la Casa de Gobierno o la Pirámide de Mayo-, la colocación de las placas conmemorativas a los muertos del año anterior, los escraches que todavía se realizaban a las instituciones bancarias y diversas escenas -desde discusiones hasta performances- que tuvieron lugar durante esos dos días en las calles de la ciudad. El film muestra también las impresiones del TPS que circularon en remeras, afiches o pancartas y se detiene especialmente en *Manifiesta*

este modo, el video cumplía básicamente dos roles: en primer lugar, registraba la lectura junto a las imágenes proyectadas de lo que ocurría puertas afuera del instituto y, en segundo, interconectaba el espacio interior del Goethe con el espacio urbano donde tenía lugar la acción serigráfica. La segunda pieza, titulada del mismo modo que el Taller y editada en el año 2006, se ajusta más propiamente a un interés por el registro. Se trata de un video que documenta cuatro acciones distintas donde los miembros del TPS imprimieron serigrafías. Este video no sólo se emparenta más claramente con el tipo de producciones audiovisuales que estaban realizando otros grupos sino que se constituyó en el material que con mayor asiduidad representó al Taller luego de su disolución. Debe ser remarcado que al referirse a *Manifiesta* los miembros suelen mencionarla como un proyecto personal de Jitrik y Wloch que estaría en los lindes entre la producción individual y la colectiva.

(2002) una serigrafía del Taller que representaba a unas siluetas marchando y que le daba el nombre a la filmación.



54. Magdalena Jitrik y Christian Wloch, captura del film *Manifiesta* (2003) Super 8.



55. Magdalena Jitrik y Christian Wloch, captura del film *Manifiesta* (2003) Super 8.

A medida que avanza el metraje esas imágenes comienzan a desaparecer entre manchas de color azul y violáceo que surgieron inesperadamente como consecuencia de utilizar un celuloide vencido que había sido donado por el laboratorio Arcoiris.²⁰⁵ Hacia el final del film, esas formas terminan por cubrir todo el plano haciendo imposible reconocer cualquier objeto, persona o lugar. *Manifiesta* concluye así con una imagen abstracta que se complementa con el sonido distorsionado de la obra *El Regreso* (2000), una pieza del compositor argentino Francisco Kröpfl realizada a partir de la filtración de voces, que acompaña toda la filmación.

La utilización del Super 8, la investigación visual con los resultados de una cinta vencida y el uso del sonido conforman el vínculo entre *Manifiesta* y el cine experimental. Desarrollado desde los años '60, esas exploraciones tuvieron una fuerte presencia desde los años '70 cuando un grupo de cineastas como Narcisa Hirsch, Marie-Louise Alemann, Horacio Vallereggi o Claudio Caldini se agruparon alrededor del Instituto Goethe en la Ciudad de Buenos Aires (Wolkowicz, 2014). Sus investigaciones se concentraban en la experimentación sobre diversos aspectos del dispositivo filmico –como las posibilidades formales del celuloide o el estudio sobre formas alternativas a la narratividad del cine clásico- que los alejaban de las posiciones que veían en el cine una herramienta dentro de un proceso de transformación social.²⁰⁶

Si bien ese conjunto de realizadores desarrolló indagaciones particulares, la bibliografía crítica ha planteado algunas estrategias clasificatorias para comprender esos trabajos. En este sentido, es productiva para la interpretación de *Manifiesta* la

²⁰⁵ Emanuel Bernardello, fundador de Arcoiris, trajo las primeras 100 películas en diciembre de 1997 luego de que el film Super 8 se dejase de importar en los años '80. La venta del material tuvo gran éxito hacia finales de la década por la posibilidad que le daba a estudiantes de cine de trabajar en formato filmico a bajo costo. A partir de la devaluación y la crisis, el laboratorio se veía muy afectado ante la imposibilidad de vender una gran cantidad de stock (entrevista telefónica con el autor, 7 de octubre de 2015).

²⁰⁶ Tomas Sinovic, miembro fundador de la *Unión de Cineistas de Paso Reducido* y cineasta desaparecido durante la dictadura, es uno de los casos donde coincidieron cine experimental y movilización política. Su caso, todavía poco estudiado, fue abordado por Claudio Caldini en su obra *Un Nuevo Día*, iniciada en el año 1998 con un financiamiento de la Fundación Antorchas y recientemente reestrenada en una nueva versión en el año 2016.

distinción establecida por Pablo Marin (2010) en cuanto a la diferenciación entre obras que se crearon en la planificación y piezas que indagaron sobre el azar. Puntualmente, el autor sostiene que es posible separar aquellos autores que trabajaron a partir de una estructura preestablecida antes del proceso de filmación - como *Come Out* (1971) o *Taller* (1975) de Narcisa Hirsch- y los directores que estaban orientados a explorar las consecuencias imprevistas y accidentales del trabajo con el material fílmico –como *Ventana* (1975) de Claudio Caldini. Justamente, tal cual se desprende de la descripción de Wloch, *Manifiesta* puede inscribirse dentro de este segundo grupo de exploraciones:

Salimos a filmar sin una idea previa, en una de las tomas me subí a una moto de las que formaban parte de la manifestación de motociclistas e hice una larga toma en travelling a lo largo de la avenida 9 de Julio a toda velocidad para registrar la gran cantidad de gente que había ese día, en otro momento Magdalena se subió a una especie de plataforma que había en la vereda e hizo una toma panorámica de la manifestación, fue un experimento, salió espontáneo. Varios meses después teníamos la película revelada y fue una sorpresa ver que estaban las imágenes, después le agregamos sonido y tomó forma de cortometraje experimental. (Wloch, 2015:s/p)

El interés por explorar resultados inesperados y la referencia al tiempo entre la realización y el revelado en la cita de Wloch dan cuenta también de la distancia que existió con los audiovisuales desarrollados por el conjunto de videastas que se volcaron a filmar las marchas, asambleas y tomas desde finales de 2001. Dentro de esa diversidad de poéticas, sus objetivos no sólo planteaban conservar la memoria de la protesta y registrar la represión policial sino también llevar a cabo una estrategia contrainformativa que enfrentase directamente la criminalización de la protesta. Bajo el lema “que no te lo cuenten”, proyectos como el *Noticiero ObreRo/ kino-nuestra lucha* en la asamblea permanente frente a la fábrica recuperada Brukman o las actividades del colectivo Argentina Arde apuntaron directamente a cuestionar la construcción mediática de la movilización. En ocasiones como la marcha del 26 de junio de 2002, cuando fueron asesinados por personal policial los manifestantes Kosteki y Santillán, esa imagen pública donde la responsabilidad sobre la violencia era asignaba al movimiento piquetero se mostró indisociable de

una complicidad que buscaba encubrir el accionar de las fuerzas de seguridad.²⁰⁷ En esos casos, la estrategia contrainformativa adquirió un rol protagónico ante la evidencia incontrastable del apoyo de los medios de comunicación.

A su vez, esa visión de la manifestación como un fenómeno violento se inscribía en uno de los miedos más enraizados de la vida moderna: aquel donde las congregaciones de personas con objetivos de protesta eran consideradas un evento impredecible y riesgoso que podían conformar una amenaza al orden público. Desde finales del siglo XIX y a lo largo del siglo XX, esa visión de las movilizaciones se complementó reiteradamente con la percepción de una contraposición –ya presente, por ejemplo, en el pensamiento de Gustave Le Bon– entre el sujeto y la manifestación: allí, el riesgo que se planteaba para la persona suponía la posibilidad de perder su condición de individuo al subordinar sus acciones a la voluntad del colectivo.²⁰⁸

Si bien no es el objetivo de esta sección reconstruir los diversos matices y dimensiones de esa relación entre manifestación e individuo, esos peligros –tanto los coyunturales como los históricos– explican exactamente la construcción visual de la movilización en *Manifiesta*. En primer lugar, la filmación se detiene reiteradamente en los periodistas cubriendo la movilización, explicitando que las imágenes no muestran sólo las columnas de las marchas sino cómo ellas son el objeto de un interés mediático. La posición de las cámaras de la prensa –colocadas en el techo de los móviles– contrasta con la propia filmación del film de Jitrik y Wloch, construido mayormente por escenas donde el camarógrafo se entremezcla entre los manifestantes como si fuese uno más entre los que marchan. Este modo de articular la relación entre quien filma y quien protesta –descrito por Maximiliano De la Puente y Pablo Russo (2007) con la figura del “compañero que lleva la

²⁰⁷ Véase, por ejemplo, el documental *La crisis causó 2 nuevas muertes* (2006) dirigido por Patricio Escobar y Damián Finvarb. Para un análisis específico sobre los distintos movimientos vinculados al videoactivismo durante el 2001 y los grupos actuantes durante los años ‘90 véanse los trabajos de Gabriela Bustos (2006) y Clara Garavelli (2014).

²⁰⁸ Utilizamos términos como “congregación de personas” y “manifestación” como sinónimos. Sin embargo, las características sobre sus peligros son trabajadas desde diversas perspectivas en conceptos como movilización, masa o multitud. Para un análisis específico sobre esas diferencias y los modos en que han sido representadas históricamente véase Poggi (2006) y el abordaje más específico de Galimberti (2014).

cámara”- conformaba una identidad entre movilización e imagen audiovisual que contrastaba con la posición separada y elevada de los periodistas que cubrían la movilización.

En segundo lugar, la congregación de ciudadanos no presentaba a la marcha como un peligro social sino como un lugar festivo y alegre que tomaba por momentos características carnalescas. Según lo relatan Karina Granieri y Carolina Katz, el mismo nombre de la serigrafía que daba nombre al film aludía a una superposición entre manifestación y fiesta: “Invitación, más que imperativo, a expresar, a salir a la calle, a celebrar un ritual de encuentro con los otros (...) un proceso que deviene en formas novedosas de habitar/transitar/apropiarse del espacio público, festejar y compartir la rebeldía” (Granieri y Katz, 2010).²⁰⁹ En ese sentido, la movilización no se presentaba como incompatible a la individualidad sino que, por el contrario, eran los manifestantes los que recordaban a quienes habían muerto por la represión policial el año anterior. La instalación de placas conmemorativas de los fallecidos es un elemento central en la gramática visual del film y la presencia de los nombres se repite como un elemento medular en su estructura: la congregación de personas marchando no era una contraposición al individuo sino que la propia acción colectiva era una condición para su recuerdo.

¿Fue entonces Manifiesta una producción completamente coincidente con el resto de las realizaciones audiovisuales del año 2002 y 2003? ¿Cuál fue su dimensión singular en ese contexto? Como se ha señalado, dos diferencias temporales constituyen su condición anómala. La primera de ellas estaba atravesada por la necesidad de la estrategia contrainformativa en trabajar con la velocidad de los medios de comunicación. En otras palabras, para confrontar la construcción mediática de la protesta se requería trabajar en la sincronía y en una compatibilidad técnica que permitiese la velocidad de grabación y producción. En este sentido, ha sido señalado cómo las producciones del videoactivismo –nombre atribuible a las prácticas contrainformativas- fueron posibles gracias a la transformación

²⁰⁹ La alegría y la fiesta como una estrategia en las intervenciones durante la crisis también está referida en la entrevista que el Colectivo Situaciones le realizó a Paolo Virno (2003:122).

tecnológica que tuvo lugar a finales de siglo.²¹⁰ La emergencia del formato digital no sólo permitió una mayor cantidad de realizaciones –por su bajo costo- sino que personas sin experiencia comenzasen a filmar en el medio de la crisis.²¹¹ Rapidez de filmación, gastos limitados, masificación de los dispositivos, facilidad de edición o capacidad de apropiarse del material filmado por los medios de prensa fueron elementos constitutivos a la realización de estos audiovisuales.

Esa necesidad por cumplir una función en el presente inmediato rápidamente encontró sus antecedentes en el cine de compromiso político de los años ‘60. El Cine Liberación, fundado por Fernando Solanas, Octavio Getino y Gerardo Vallejo, el Cine de la Base de Raymundo Gleyzer y las producciones de Fernando Birri y la Escuela Documental de Santa Fe fueron referencias explícitas en el audiovisual de la crisis en tanto ambas compartían un objetivo de transformación social.²¹² En este sentido, Gonzalo Aguilar (2007) ha identificado cómo tuvo lugar un cambio en el eje retrospectivo que habían tenido los

²¹⁰ “El soporte es una de las claves para analizar la constitución del campo del videoactivismo, la otra es la coyuntura político social. El uso de la tecnología de video está ligado, fundamentalmente, a la urgencia y a la contrainformación, pero también a la organización política. El uso social, político y educativo de la videocasetera aparece aquí como un antecedente muy fuerte del videoactivismo. Luego los receptores empezarán a ser paulatinamente realizadores” (Bustos, 2006:36).

²¹¹ Éstas son las consideraciones que hace Gabriela Bustos con respecto a la tecnología que estaban usando: “La mayoría de los grupos graba en formato digital. Los materiales registrados en formatos de mayor calidad los encontramos en la Asociación de Documentalistas, Grupo de Boedo Films y Grupo Cine Insurgente. Varios de estos grupos exhibieron sus filmes en Salas de cines y participaron en la realización de Muestras en Festivales Internacionales. Luego, el resto de los grupos y colectivos graba mayormente en formato digital Mini DV, Mini DV Cam, Mini DV PAL y otras tantas producciones, al estilo “videoinformes” realizadas en formato S-VHS” (Bustos, 2006:35) [las mayúsculas son del autor].

²¹² Uno de los que reivindicó esos legados fue el *Grupo de Boedo Films*, fundado en la Escuela Cine de Avellaneda en 1992 y que participó en la escena del 2001 a partir del colectivo *Asociación de Documentalistas*. También *Cine Insurgente*, creado entre los años 1996 y 1998, tomó como referencia la obra de Gleyzer aunque alejándose de su postura partidaria. Éstas no fueron, sin embargo, las únicas vinculaciones existentes: el colectivo *Indymedia Argentina*, creado en el año 2000, planteaba, por ejemplo, su formación dentro del video clip y la televisión (Bustos, 2006:48, 49 y 51). A su vez, algunas películas que se realizaron en ese momento fueron también significativas en la construcción de legados. Puntualmente, no es menor que la película *Raymundo* (2003) de Ernesto Ardito y Virna Molina (dedicada justamente a Gleyzer) haya sido exhibida y discutida en, por ejemplo, la Semana Cultural Brukman. Para conocer otras filiaciones y discusiones que se generaron durante el período véase especialmente el trabajo de De la Puente y Russo (2007).

documentales en los años posteriores a la dictadura militar para volcarse definitivamente a la situación contemporánea. De la *meditación retrospectiva* se había vuelto al *presente como política* en un giro que enlazaba las producciones de los años '60 con las prácticas del cine piquetero.

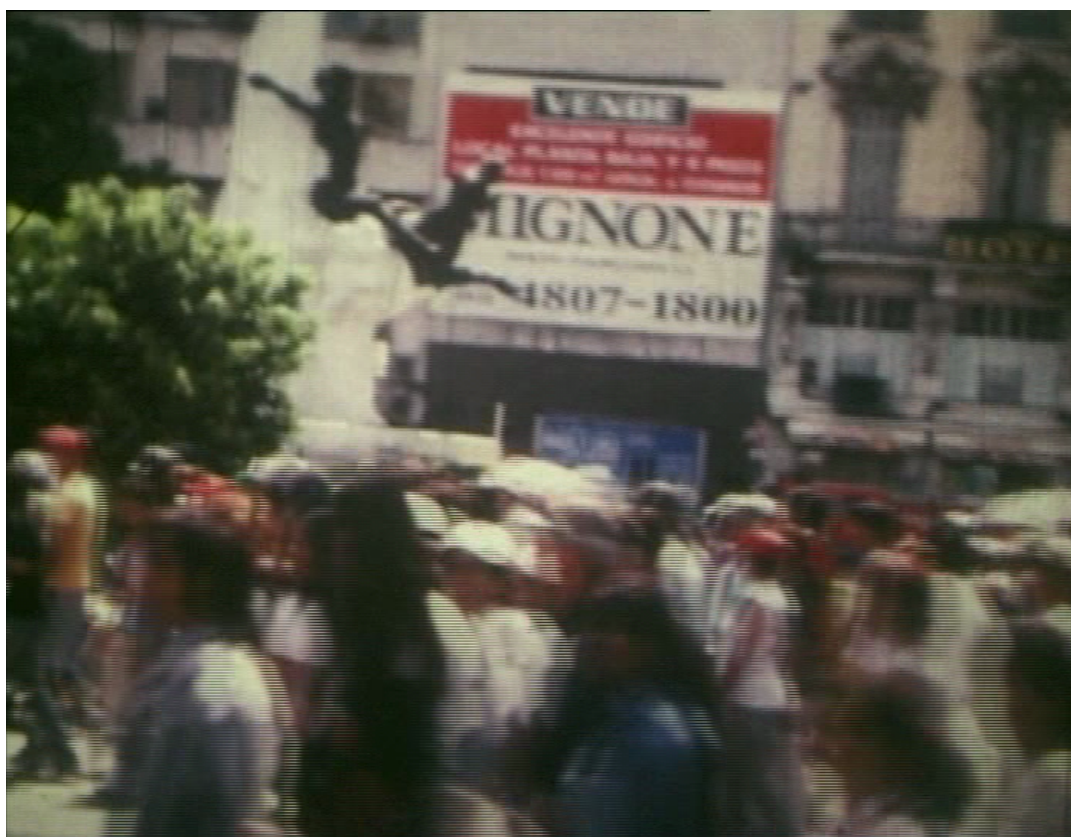
Manifiesta, en cambio, planteaba una relación temporal con la manifestación que no se condecía con la urgencia que necesitaba la operación contrainformativa: la utilización del Super 8 –con su requerimiento de revelado y proyección- imposibilitaba intervenir en la urgencia de las protestas. La diferencia técnica tampoco permitía apropiarse de fragmentos de material de prensa, un recurso reiterado en las realizaciones del período. *Manifiesta* planteaba una *asincronía* con la marcha que contrastaba también con la temporalidad que hacía a las imágenes del TPS: ellas se creaban antes de las marchas y se imprimían en las manifestaciones, ante la urgencia de repetirse en las remeras y pancartas.

Esa escisión con la función contrainformativa se complementaba con la imagen que el film presentaba de la propia movilización en las calles de la ciudad esos 19 y 20 de diciembre. *Manifiesta* construía una escenificación donde el presente de la crisis y el pasado de la dictadura militar se superponían. Si bien la relación entre ambos procesos tenía una fuerte presencia en los discursos de la época, ésta no se construía a través de la pervivencia de la protesta o la continuidad de la represión –que suponen una construcción lineal del tiempo- sino en una conformación donde ambos tiempos se vuelven indiscernibles.²¹³

Esa forma de concebir el tiempo se condice con lo que Gilles Deleuze ha denominado en sus estudios sobre cine con la noción de imagen-cristal. En su libro *La Imagen-Tiempo. Estudios sobre Cine 2* (1987), el pensador francés sostiene que en ciertas escenas de la historia del cine es posible diferenciar una doble cara que hace imposible discernir lo actual y lo virtual o lo presente y lo pasado. El ejemplo

²¹³ Documentales como *LAS MADRES en la rebelión popular del 19 y 20 de diciembre de 2001* (2002), las actividades mencionadas de la Asamblea de San Telmo o serigrafías como *Genocidio Continuo* (2006) del Taller Popular evidencian la conexión ente las reivindicaciones por los derechos humanos y las demandas frente a la situación de crisis que se estaba atravesando. El anuncio del estado de sitio por el presidente Fernando De la Rúa el 19 de diciembre de 2001 fue sin duda el momento crucial donde esa superposición se presentó de un modo más dramático.

paradigmático lo constituye el momento en que los protagonistas de *La Dama de Shanghai* de Orson Wells entran a la sala de los espejos: allí, lo real y lo imaginario se confunden hasta el punto que sólo destruyendo todos los reflejos es posible identificar el verdadero cuerpo. Esa imposibilidad de distinguir se traslada en Deleuze a la dimensión temporal: tomando como modelo a Bergson, plantea que la imagen-cristal es también el lugar donde se revela un tiempo no cronológico donde, a diferencia del tiempo cronológico, el pasado se conserva y el presente pasa.



56. Magdalena Jitrik y Christian Wloch, captura del film *Manifesta* (2003) Super 8.

Manifesta construía una imagen-cristal donde se escenificaba un tiempo donde el presente de la movilización se hacía indistinguible del pasado dictatorial argentino. Algunas escenas del film –como la aparición de pancartas de H.I.J.O.S.– aludían directamente a esa imbricación; otras, en cambio, establecían referencias más sutiles. Por ejemplo, una de las tomas se detiene especialmente sobre un cartel

de la inmobiliaria “Mignone” cuya centralidad sugería una referencia a Emilio Mignone, fundador del Centro de Estudios Legales y Sociales, rector de la Universidad Nacional de Luján y padre de Mónica, desaparecida el 14 de mayo de 1976. La presencia de ese cartel en venta en la Avenida 9 de Julio se condice con la situación de recesión que atravesaba la economía argentina y, a su vez, se mostraba superpuesta a la imagen de la escultura de Don Quijote donada por el Gobierno Español en 1980, en plena dictadura militar. De este modo, en una sola toma se integraban historia cultural argentina, sus procesos políticos y la debacle económica presente.

La relación también se desprendía de la serigrafía *Manifiesta* que había sido realizada por el Taller para las movilizaciones del 19 y 20 de diciembre de 2002. El origen de esta impresión se remontaba a una reunión en la que Jitrik, Wloch y Scafatti habían utilizado como modelo los deportistas de Kazimir Malevich reproducidos en el mencionado catálogo de la exposición *The Great Utopia* en el Museo Guggenheim. En palabras de Wloch, esta presentación de los cuerpos vacíos buscaba dejar los espacios disponibles para que fueran completados por los propios manifestantes. En lugar de ser una imagen identificatoria –que reivindicaba una posición política o partidaria- la serigrafía quedaba virtualmente abierta para la identificación entre los manifestantes en las calles y las figuras representadas:

Magdalena y yo estábamos pensando una imagen que representara lo sucedido el 19 y 20 de diciembre del 2001 para plasmarlo en un póster de un recital que organizaba la Asamblea de San Telmo para recaudar fondos, y vi de lejos un libro sobre la vanguardia rusa, se veían las siluetas de los campesinos [refiere a los deportistas] de Malevich, esos que no tienen cara, y nos pareció interesante reflejar eso, así cada persona que viera el póster podría imaginar su propia cara ahí, y la posibilidad de salir a manifestar a las calles, lo mismo con las pancartas vacías que le agregamos, para que cada uno imaginara su propia consigna, luego Magdalena lo pasó al dibujo y el Taller Popular de Serigrafía lo convirtió en un shablón con el que se imprimieron cientos de copias que viajaron por varios lugares del mundo (Wloch, 2015)

Esa relación con las exposiciones en los Estados Unidos se entremezclaban con una tradición de representaciones de manifestaciones en el arte argentino. Ella se tejía desde *Sin pan y sin trabajo* (1894) de Ernesto de la Cárcova hasta dos obras

paradigmáticas del siglo XX argentino: *Manifestación* (1934) de Antonio Berni e *Introducción a la Esperanza* (1963) de Luis Felipe Noé. A su vez, también se vinculaban con la representación de las masas en la tradición de la gráfica argentina donde podría incluirse a Guillermo Facio Hébequer o a los rostros de Víctor Rebuffo.²¹⁴ Sin embargo, en contraposición a la mayoría de los casos en la tradición pictórica y gráfica, *Manifiesta* no representa facciones curtidas por el sol ni le asigna a sus figuras marcas que identifiquen una clase, un lugar o un oficio. Es por eso que la relación que se desprende de forma más directa es con un evento fundamental de la historia del activismo argentino: las siluetas que ocuparon los muros de la ciudad en la tercera marcha de la resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo en 1983.²¹⁵ Alegóricamente, parecía como si esos contornos hubieran tomado vida propia, ocupando el lugar en las marchas de la ciudad. Ciudadanos protestando durante la crisis y las siluetas parecían superponerse y confundirse.

Esa representación del colectivo conformado por figuras anónimas, sin rostros ni pancartas, se correspondía con la forma en que se había construido mediáticamente la imagen de la movilización a finales del 2001. Al año siguiente, en cambio, las fotografías y las notas de la prensa gráfica comenzaban a identificar a los líderes y los distintos movimientos obreros, que aparecían ya identificados con pancartas y pañuelos con colores (Di Marco y otros, 2003:237).²¹⁶ Es decir, el modo en que *Manifiesta* representaba la movilización se correspondía con la forma en que

²¹⁴ Para un análisis sobre la conformación del canon del grabado véase especialmente Dolinko (2016), quien, a su vez, me señaló estas referencias.

²¹⁵ La memoria política estuvo fuertemente condicionada por una dimensión técnica. Por ejemplo, la película *La Sonámbula, recuerdos del futuro* (1998) experimentó sobre las nuevas posibilidades expresivas de la edición digital para investigar sobre las formas de referir a los desaparecidos. Con un lenguaje profundamente alegórico sostenido por el guión de Ricardo Piglia y Fernando Spinner, *La Sonámbula...* articulaba desde la experimentación en el medio digital y el trabajo con cinta en celuloide una relación temporal indefinida donde futuro, presente y pasado se configuraban como conjuntos entremezclados. Para un análisis de este film, véase particularmente Paz (2013).

²¹⁶ Un caso mencionado por Di Marco y otros (2003:236) es la nota que Daniel Gallo (2002) publicara el 27 de junio en el diario *La Nación* titulada “Las diferentes caras que muestran los piqueteros” donde se identificaban los dirigenes principales y las corrientes a las que pertenecían.

los medio gráficos habían construido imagen de la crisis un año antes. En este sentido, la serigrafía era también la representación del pasado inmediato de la crisis.

La impresión con las figuras sin rostro que marchaban con pancartas sin consignas tenía una relación específica dentro del film Super 8: ella era identificable con los fotogramas filmicos que conformaban el celuloide.²¹⁷ Así, el dibujo de *Manifiesta* se encontraba condensando un movimiento todavía potencial que se actualizaba en el paso de la cinta durante la proyección. Varios elementos hacían coincidir la serigrafía con el fotograma: desde el punto de vista compartido – al ras del suelo, entre los manifestantes- por la imagen y el film hasta la concordancia de un proceso indicial que requiere de la coexistencia física para la generación de la representación visual. En ese sentido, la realización de Jitrik y Wloch también era asimilable al uso del Super 8 en los documentales sobre la dictadura donde se superponían imágenes presentes y pasadas.²¹⁸

Si uno de los ejes del cine experimental había sido confrontar la narrativa clásica, donde los acontecimientos se presentan en una sucesión lineal, con una diferencia clara de los fragmentos que corresponden al pasado, *Manifiesta* recupera

²¹⁷ Como lo ha señalado David Oubiña (2009), la exploración sobre el fotograma fue uno de los elementos del lenguaje del cine experimental. Es decir, la inclusión de la serigrafía *Manifiesta* refuerza la relación que se establecía con esas producciones con la utilización del formato Super 8.

²¹⁸ Es el caso de la película *M* (2007) de Nicolás Prividera donde se presentan sucesivamente imágenes tomadas en video digital con otras en filmico para vincular lugares actuales y pasados. En esa superposición, el trabajo con el Super 8 era una tecnología recurrente en la ficcionalización de un material documental y, por tanto, no era independiente al carácter reflexivo que adquirieron las prácticas documentales a finales de siglo. En otros trabajos, en cambio, la dimensión ficcional queda mucho más velada, como en la mencionada película de Di Tella, *Montoneros, una historia*, cuando fragmentos del film *Informes y Testimonios. La Tortura política en la Argentina 1966-1972* (1973) fueron incorporados entre los relatos de Ana, una ex militante montonera. Un espectador no especialista no tendría posibilidades de identificar que aquello que ve no es un documento de época sino una teatralización que se había realizado durante la década del '70 (véase Maldonado, 2009). En este último caso, cualquiera que pudiese distinguir esas imágenes como pertenecientes a la película de 1973 reconocería que Di Tella estaba postulando también una posición con respecto a los orígenes de la violencia política en Argentina: los testimonios de las torturas durante la última dictadura militar argentina se ilustraban con representaciones de detenciones llevadas a cabo diez años antes durante la presidencia de facto de Juan Carlos Onganía.

al cine experimental para conformar una temporalidad de la protesta.²¹⁹ El corto se coloca en un lugar ambiguo, donde el registro de la marcha presente deviene documento ficcional de un pasado imaginario que se vio amputado por el proceso dictatorial: la toma del poder y del espacio público por parte de los movimientos sociales. Las imágenes que se filman en la Plaza de Mayo -construcción alegórica de un futuro promisorio- parecen referir a un proceso histórico imaginado desde una dimensión festiva que le da su carácter triunfante, reivindicatorio y, por momentos, épico. *Manifesta* no aporta imágenes para incorporarse a la coyuntura de la disputa contrainformativa sino una historia ficcional que se construye en su superposición con el presente, un archivo imaginario que viene a suplir la ausencia de un pasado truncado.

²¹⁹Sylvestre Byrón (1998:88), por ejemplo, ha acuñado el término Modo de Representación Opcional (MRO) para referir a esa confrontación de las normativas alrededor del lenguaje cinematográfico que colocó al cine experimental por fuera de los cánones del cine comercial, de autor y político. Con respecto a las características del cine experimental, véase Wolkowicz (2014) y Garavelli y Torres (2014).

Conclusión

El cuento *El Cautivo*, con el que inicia esta tesis es un breve relato de Jorge Luis Borges sobre la historia de un niño secuestrado por un malón que regresa a su casa luego de años de vida en el desierto. En apenas tres párrafos, el escritor argentino condensa diversos niveles de tiempo que se superponen y se entremezclan: el de la relación con el pasado de la literatura y la pintura nacional en la alusión a la cautiva, el del relato que ha ido extraviando detalles (“la crónica ha perdido las circunstancias y no quiero inventar lo que no sé”), el del protagonista que regresa luego de su cautiverio y, finalmente, el del cuento mismo, que se resuelve en una lectura que se extingue en el lapso de unas pocas líneas. El tiempo es el disparador de la mayor incógnita del narrador, quien “querría saber” que pasó en el encuentro entre “el pasado y el presente”, en ese “instante de vértigo” en el que este chico vuelve al hogar de sus padres y descubre un viejo cuchillo que había escondido en la cocina muchos años atrás. A partir del pequeño objeto se devela un tiempo complejo y múltiple, repleto de interrogantes que atraviesan la historia y la vida del personaje, marcado por los años en “el desierto y la vida bárbara”.

Las diversas formas en que el tiempo se organiza y experimenta –desde el relato nacional hasta la historia del individuo- han sido también eje de esta tesis. Las prácticas analizadas abordaron diversos perfiles que esa dimensión adquirió a finales del siglo XX: desde las consecuencias del pasado dictatorial o la manera en que los cambios sociales construyeron un régimen temporal hasta las posibilidades de transformación que se percibieron al momento de la debacle argentina en el año 2001. Si el tiempo constituía un modo a través del cual se asignaban valores sobre personas, oficios y objetos, se mostró cómo un campo de intervención se abrió ante la posibilidad de desplazar, perturbar y reconfigurar sus ordenamientos y distribuciones. Así, estas prácticas -que la tesis nuclea entre los años 1994 y 2003- contestaron desde las políticas del gobierno argentino sobre el pasado dictatorial hasta los modos crono-normativos que se habían establecido a partir del proceso de transformación en las estructuras económicas, políticas y tecnológicas.

Desde esta perspectiva, la multiplicidad de casos estudiados –exposiciones, prácticas colectivas e individuales- mostró cómo el problema del tiempo no puede

circunscribirse a un conjunto específico de prácticas. En este sentido, la diversidad que caracteriza a los abordajes de cada uno de los capítulos permitió evidenciar una trama de redes e intercambios que hasta el momento no había sido señalada por los análisis del período. Si bien no conformaron un grupo orgánico ni participaron de un mismo programa, la tesis demostró la existencia de cuatro grandes problemas compartidos entre cada uno de los casos.

En primer lugar, en todos los abordajes realizados, la cuestión del tiempo reveló una forma de vinculación entre las prácticas culturales y la política. Esquemáticamente, esas relaciones se organizaron de dos modos. Por un lado, en tanto consideraron la intervención sobre la historicidad y la temporalidad como una forma central de operar en la esfera pública, reconfigurando y perturbando los modos establecidos de organizar y distribuir el tiempo. Por otro, en cuanto se demostró la íntima relación entre estas prácticas y fenómenos vinculados al ejercicio del gobierno y el poder estatal. Especialmente significativos fueron las relaciones con las estrategias llevadas a cabo por el Servicio Exterior argentino sobre la cuestión Malvinas, la vinculación con el levantamiento zapatista de enero de 1994 y, finalmente, la participación en las prácticas assemblearias durante los meses posteriores al 2001.

En segundo lugar, esta tesis también dio cuenta de otro conjunto de interrelaciones, aquellas que se establecieron entre las prácticas artísticas y curatoriales y las instituciones museísticas. En el primer capítulo, este aspecto se explicitó con el análisis de la muestra “Art from Argentina 1920-1994” y su papel en el marco de los intereses de David Elliott como director del Museum of Modern Art Oxford. En los capítulos segundo y tercero, el museo se convirtió en un eje central dentro de una estrategia orientada a cuestionar la temporalidad. Ese fue el objetivo de la intervención de la Agrupación Boletos Tipo Edmondson en el Museo Nacional Ferroviario y en el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires, la apelación a una institución ficcional en el *Museo Libertario* de Magdalena Jitrik y la fundación del *Museo Salinas* por parte de Vicente Razo. Esto resulta relevante en tanto esa institución no había sido considerada un actor significativo en la escena que se conformó en Argentina en la segunda parte de la década del ‘90, al contrario

de los análisis llevados a cabo en otros países latinoamericanos, donde se concibieron formas complejas de indagar las relaciones entre museo y práctica artística (cf. Buntinx, 2006).

En tercer lugar, el análisis llevado a cabo en esta tesis mostró justamente la alta permeabilidad con procesos que ocurrieron por fuera de los límites nacionales. En este sentido, se confrontó una perspectiva en la historiografía sobre el arte reciente que describe a la escena local de los años '90 como cerrada e incomunicada. Como se ha mostrado en esta tesis, no es el recorrido de las obras el que permite cuestionar directamente esta hipótesis aislacionista sino el modo en que los discursos y problemas circularon entre las escenas. En este sentido, cobra pertinencia considerar cuáles son los elementos que se ponderan para establecer las características centrales de un determinado período.

Finalmente, en cuarto lugar, esta investigación presentó una perspectiva distinta sobre la forma de articular el arte reciente y las prácticas artísticas del pasado en tanto se concentró en develar los usos de esas vinculaciones históricas. El inicio de esta tesis y sus apartados conclusivos plantean esa relación como un problema central: tanto los análisis de la obra de León Ferrari contrastando la exposición en la Fundación Banco Patricios como en el cine experimental durante la crisis fueron relaciones con el pasado operativas para plantear un posicionamiento crítico frente a diversos aspectos de la realidad política.

¿Cuáles serían entonces las posibilidades futuras de continuidad de esta investigación? ¿Qué otras dimensiones podría aportar el estudio sobre la temporalidad y la historicidad? Esquemáticamente, la productividad de esta tesis puede extenderse hacia cuatro grandes posibilidades. La primera se desprende del análisis sobre la vinculación entre prácticas curatoriales y artísticas realizado en el capítulo 1. Específicamente, si el estudio se concentra en las relaciones entre la historización del arte argentino y la historia política, la investigación puede proyectarse hacia un análisis comparado con un espectro más amplio de muestras dedicadas a representar el arte de América Latina. El estudio específico de las exhibiciones realizadas entre 1994 y 1995 presenta una perspectiva que resulta productiva para la investigación de las exposiciones sobre Latinoamérica en tanto

implican desentrañar la relación entre los relatos locales y regionales. En coyunturas específicas –como podría considerarse la conmemoración del Quinto Centenario en 1992- también el análisis puede extenderse hacia los debates articulados entre prácticas artísticas y proyectos curatoriales. Por ejemplo, la obra del artista cubano Flavio Garciandía o del chileno Juan Dávila realizadas en torno al año 1992 pueden ser analizadas desde la íntima vinculación con los diálogos que establecieron con curadores como Gerardo Mosquera o Guy Brett y con los debates que planteaban sobre las exposiciones que buscaban representar el arte de la región en el continente europeo.

La segunda perspectiva hacia donde se proyecta esta investigación está constituida por la ampliación del conocimiento sobre las relaciones entre las prácticas del arte reciente y el panorama institucional. Los años que comprenden el final del período de estudio y el momento de escritura de esta tesis han significado la ampliación y la consolidación de proyectos museísticos. Entre ellos pueden mencionarse las transformaciones en el Museo de Arte Moderno y el Museo Nacional de Bellas Artes, la fundación del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires y del Museo de la Universidad Nacional de Tres de Febrero, el establecimiento de una sede abierta al público de la Colección Fortabat o la formación del programa de adquisiciones del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires. En todos los casos, esas instituciones han desarrollado diversas estrategias que deben ser consideradas como relevantes para el arte reciente.

En esta dirección de estudio, podría presentarse una continuidad entre ciertos procesos que tuvieron lugar en el contexto del 2001 y estrategias artísticas vinculadas a los museos durante los años posteriores. Por ejemplo, la conformación de Artistas Organizados en el año 2012 como forma de confrontar a las políticas de adquisición de obra del Museo de Arte Moderno tuvieron una dinámica asamblearia que coincide con las que se manifestaron durante la crisis, donde también la cuestión de las políticas museísticas fueron discutidas -incluso por los mismos

actores.²²⁰ Así también, inaugurar proyectos autogestivos alrededor de la noción de museo es una estrategia rastreable en los años siguientes -como el caso del Nuevo Museo Energía de Arte Contemporáneo, fundado en el año 2010 por Gala Berger y Marina Reyes Franco, o el Museo Argentino de Arte Regional de Marcelo Pombo- que habilita un análisis comparado en función de determinar cuáles son las coincidencias y diferencias con las estrategias analizadas en esta tesis. Se abre así una serie de preguntas en torno a la productividad de la referencia al museo en cada uno de esos contextos.

Un tercer eje para investigaciones futuras lo constituye indagar otros aspectos de la vinculación de estas prácticas y el estado de la disciplina de la historia del arte. Específicamente, explorar no sólo el rol de la recuperación de obras históricas en las prácticas del arte reciente sino plantear un modelo comparado en el modo en que la memoria del arte argentino se construyó desde los distintos actores. En ese sentido, el caso del cine experimental resulta significativo en tanto plantea una recuperación desde la práctica que no había tenido lugar en la historia del arte del período. Investigar la memoria del arte argentino se presenta así como una empresa que debe extenderse hacia el análisis conjunto de prácticas artísticas, curatoriales y de la historiografía.

Finalmente, un cuarto eje estaría planteado por abordar una perspectiva que analice comparativamente estrategias que tuvieron lugar en el interior del país. Así sería posible constituir un análisis que de cuenta de los diversos modos en que el tiempo se conformó como problema en otros centros urbanos. ¿Cómo se narraron las historias locales del arte argentino y cómo resolvieron ellas el desafío que planteaba el pasado dictatorial? ¿Cuáles eran las dimensiones que conformaban los modos establecidos de organizar y distribuir el tiempo? ¿De qué modo eventos específicos ocurridos en estas localidades -el cierre de una fábrica, el fin del servicio ferroviario- intervinieron en las formas de temporalidad?

²²⁰ El museo fue un tema de discusión en las reuniones que tuvieron lugar durante las acciones de apoyo a la toma de la fábrica Brukman. Para una transcripción de ese encuentro puede consultarse el número 35 de la revista *ramona* del año 2003.

En los años recientes –y esta tesis es parte de ese proceso- se han multiplicado los estudios dedicados al tiempo. Estos han abarcado un amplio espectro que comprende desde la indagación sobre las temporalidades de la imagen hasta la confrontación de los relatos canónicos de la historia del arte moderno y contemporáneo. Discutir las pervivencias coloniales en esos relatos ha sido uno de los grandes proyectos que han asumido para sí los historiadores del arte en América Latina. Ese programa supuso también confrontar relatos organizados cronológicamente donde los fenómenos se explicaban como una sucesión de estilos que se encadenaban en un desarrollo lineal. La heterocronía pero también el anacronismo resultaron herramientas productivas que están presentes en el catálogo conceptual de la disciplina.

En este sentido, relevar el modo en que las prácticas artísticas han trabajado en diversas coyunturas sobre la problemática del tiempo y cómo esta ha sido también una forma de intervenir en la esfera social puede resultar productivo para reconsiderar los modos en que la propia disciplina entiende su actividad. Mirar otras formas en que el tiempo se ha hecho presente, observar la multiplicidad de formas de temporalidad e historicidad, puede convertirse en un instrumento no sólo para comprender mejor procesos que tuvieron lugar en coyunturas específicas sino también para preguntarnos sobre las estrategias de la historia del arte. Quizá a partir de allí sea posible descubrir nuevas herramientas para los caminos futuros de la disciplina.

Bibliografía

AA.VV.

1994 *Uno sobre el otro* [cat. exp.], Buenos Aires: Galería MUN.

2003b “Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo”, *ramona, revista de artes visuales*, n. 33, Julio-agosto: 52-91.

Abot, Jorge

2016 “Entrevista vía Skype con el autor”, 20 de febrero (grabada).

Acha, Juan

1979 *Arte y sociedad: Latinoamérica. El sistema de producción*, México: Fondo de Cultura Económica.

Agamben, Giorgio

2007 *Infancia e historia. Ensayo sobre la destrucción de la experiencia*, trad. Silvio Mattoni, Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.

Andermann, Jens

2006 “Introducción” in Beatriz González Stephan y Jens Andermann (eds.), *Galerías del progreso. Museos, exposiciones y cultura visual en América Latina*, Rosario: Beatriz Viterbo Editora, pp. 7-2.

Anderson, Perry

1996 *Los fines de la historia*, trad. Erna von del Walde, Barcelona: Editorial Anagrama.

Andino, Silvia; Sacco, Graciela y Sueldo, Andrea

1987 *Tucumán Arde*. Rosario: los autores.

Ansaldi, Waldo

2000 “La temporalidad mixta de América Latina, una expresión de multiculturalismo” in Héctor Silveira Gorski (ed.) *Identidades comunitarias y democracia*, Madrid: Trotta, pp. 167-185.

Alonso, Rodrigo

2003 “Avatares de un problema” in *Ansia y devoción. Imágenes del presente* (cat. exp.), Buenos Aires: Fundación Proa, pp. 38 – 51.

2005 “Hacia una des-definición del video arte”, en *ISEA Newsletter*, no 100, abril-mayo, disponible en: http://www.roalonso.net/es/pdf/videoarte/desdefinicion_esp.pdf [último acceso 1 octubre 2015].

Altamirano, Carlos y Sarlo, Beatriz

1993 *Literatura/Sociedad*, Buenos Aires: Edicial.

Ameijeiras, Hernán

1995a “El arte del movimiento madí recrea una vieja polémica” *Revista La Maga*, 20 de septiembre de 1995: 38.

1995b “Arden Quin y Kosice, ejes de una disputa” *Revista La Maga*, 20 de septiembre: 39.

1995c “Tergiversaciones y nombres falsos” *Revista La Maga*, 20 de septiembre: 39.

1995d “Documentos y testimonios” *Revista La Maga*, 20 de septiembre: 39.

1995e “Aclaración”, *Revista La Maga*, 27 de septiembre: 12.

1995f “Un grupo anónimo fustiga a galeristas y artistas”, *Revista La Maga*, 22 de noviembre: 12.

- Ameijeiras, Hernán y Pacheco, Marcelo
 1994 “No hay una historia didáctica y objetiva del arte argentino”, *Revista La Maga*, 6 de abril: 39.
- Amigo, Roberto
 2008 “80 / 90 / 80”, *ramona, revista de artes visuales*, n. 87, diciembre: 8-14.
- Appadurai, Arjun
 1991 *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías*, trad. Argelia Castillo Cano, México: Editorial Grijalbo S. A.
- Aubele, Luis
 1994 “Pintura argentina, de aquí a Oxford” *Diario La Nación*, Buenos Aires, 31 de octubre, sección 3: 5.
- Bajarlía, Juan-Jacobo
 1995 “Juan-Jacobo Bajarlía y una aclaración sobre el arte concreto”, *Revista La Maga*, 19 de julio: 53.
 1995 “Kósice es uno de los más grandes creadores de la actualidad”, *Revista La Maga*, 27 de septiembre: 12.
 1998 “Kósice, Madí y el vanguardismo”, *Revista La Maga*, 26 de agosto: 33.
- Baschet, Jérôme
 2003 “La historia frente al presente perpetuo. Observaciones sobre la relación pasado/futuro”, *Relaciones*, XXIV, núm. 93: 213-239. Disponible en: http://www.revistarelaciones.com/files/revistas/093/pdf/Jerome_Baschet.pdf [último acceso: 13 de abril 2015].
 2012 “La Rebelión de la memoria. Temporalidad e historia en el movimiento zapatista” *Tramas*, 38, UAM-X, México: 207-235.
- Basualdo, Carlos
 1993 “Algunos Artistas”, *Artforum International*, vol. 31, n. 7, marzo: 102-103.
 1994a “90-60-90”, *Revista Poliéster*, vol. 3, n. 9, verano: 68-69.
 1994b “El “desastre” de la transvanguardia”, *Revista La Maga*, 25 de mayo: 16.
 1994c “Between the Mimetic and the Cadaverous. Contemporary Art in Argentina” in David Elliott (ed.) *Art from Argentina 1920-1994* [cat. exp.], Oxford: Museum of Modern Art, pp. 114-123.
 1994d “Crimen es ornamento” in *Crimen es ornamento* [cat. exp.] Rosario: Centro Cultural Parque de España, s./p.
 1994e “Fax a David Elliott”, 26 de mayo (Archivo del Museum of Modern Art Oxford).
 1994f “La pintura en los años 90 sufre por la negligencia de los 80” *Revista La Maga*, miércoles 15 de junio: 43.
 1995a “Bodywise” in Lori Ledis, Robert Flam, y Mary Sabbatino (eds), *Art from Brasil in New York* [cat. exp.], Nueva York: Galerie Lelong, s/p.
 1995b “Problemas Abstractos” in *Mesótica: The America non-representativa* [cat. exp.], San José: Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, pp. 9-23.
 1999 *Blanco e Petro* [despl. Exp] Sao Paulo: Galería Luisa Strina.
 1999/2000 “Viajes Argentinos”, *Revista Lápis*, n. 158/159: 157-161.
 2015 “Email al autor” 22 de septiembre.
- Bennett, Tony
 1988 “The Exhibitionary Complex”, *new formations*, n. 4, primavera: 73-102.

- Benjamin, Walter
 1989 *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*, trad. Jesús Aguirre, Buenos Aires: Taurus.
- 2004 *Libro de los Pasajes*, trad. Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero e Isidro Herrera Baquero, Madrid: Ediciones Akal.
- 2009 *Estética y Política*, trad. Tomás Joaquín Bartoletti y Julián Fava, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Bernardello, Esteban
 2015 “Entrevista telefónica con el autor”, 7 de octubre.
 “Best Sellers: March 22, 1992”
 1992 *The New York Times*, 22 de Marzo. Disponible en <http://www.nytimes.com/1992/03/22/books/best-sellers-march-22-1992.html> [último acceso: 10 de noviembre de 2016].
- Bonasso, Miguel
 1994 “San Martín vuelve a Londres” *Página/12*, 24 de marzo: 32.
- Bonnet, Alberto
 2008 *La hegemonía menemista. El neoconservadurismo en Argentina, 1989-2001*, Buenos Aires: Prometeo Libros.
- Bourdieu, Pierre.
 1992 *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Barcelona: Anagrama.
- 2002 *Campo de poder, campo intelectual.*, trad. Alberto de Ezcurdia, Ramiro Gual, Violeta Guyot, Jorge Dotti y Martha Pou, Buenos Aires: Montessor.
- Borges, Jorge Luis
 1957 “El escritor argentino y la tradición” in *Discusión*, Buenos Aires: Emecé Editores, pp. 128-137.
- Bowser, Rachel A. y Croxall, Brian
 2010 “Introduction: Industrial Evolution” *Neo-Victorian Studies*, 3,1: 1-45.
- Brennan, Teresa
 2004 *The Transmission of Affect*. London: Cornell University Press.
- Briante, Miguel
 1994 “Unidos por arriba”, *Página/12*, 21 de junio: 29.
- British Council
 1990 “FCO Summary of a meeting. PC 290/325/7” (British Council Archives).
- Bruschtein, Luis
 2001 “Un grito de guerra contra la injusticia” *Página/12*, 1 de febrero. Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/2001/01-02/01-02-12/pag13.htm> [última consulta: 2 de mayo de 2016].
- Buch, Esteban
 2016 *Música, dictadura, resistencia. La Orquesta de París en Buenos Aires*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Buchloh, Benjamin.
 2004 *Formalismo e historicidad, modelos y métodos en el arte del siglo XX*, trad. Carolina del Olmo y César Rendueles, Madrid: Akal.

- Buck-Morss, Susan
2014 *Walter Benjamin. Escritor revolucionario*, trad. Mariano López Seoane, Buenos Aires: La Marca Editora.
- Buntinx, Gustavo,
2006 “Communities of Sense / Communities of Sentiment: Globalization and the Museum Void in an Extreme Periphery” in Ivan Karp, Corinne A. Kratz, Lynn Szwaja y Tomás Ybarra Fausto (eds.), *Museum Frictions. Public Cultures / Global Transformations*, Durham y Londres, Duke University Press, pp. 218-246.
- 2001 “¿Arte light? Sobre la obra de Rosana Fuertes y Daniel Ontiveros” in Gerardo Mosquera (coord.). *Adiós identidad. Arte y cultura desde América Latina*. Badajoz: Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo (MEIAC).
- Bürger, Peter
2010 *Teoría de la Vanguardia*, trad. Tomás Joaquín Bartoletti, Buenos Aires: Las cuarenta.
- Burges, Joel
2016 “Obsolescence/Innovation” in Joel Burges y Amy J. Elias (ed.) *Time: a vocabulary of the present*. New York: New York University Press: 82-96.
- Bustos, Gabriela
2006 *Audiovisuales de combate: acerca del videoactivismo contemporáneo*, Buenos Aires: La Crujía.
- Byrón, Silvestre
1998 “M.R.O. (Modo de Representación Opcional)” in Ricardo Manetti y María Valdez, *De(s)velando imágenes*, Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires, pp. 84-91.
- Cámpora, Mario
2000 “Crónica del Monumento al Gral. San Martín en Londres”, *Desmemoria, re-vista de historia*, año 7, N 27, 3er cuatrimestre: 52-58.
- Camus, Albert
1954 *Ni Víctimas ni verdugos*, Buenos Aires: Editorial Reconstruir.
- Casanegra, Mercedes
1994 “Los períodos de la pintura argentina” in Museo Nacional de Bellas Artes, *100 Obras Maestras 100 Pintores Argentinos. 1810-1994* [cat. exp] Buenos Aires: Fundación Konex/Museo Nacional de Bellas Artes, s./p.
- Castillo, Victoria; Rojo, Sofia y Yoguel, Gabriel
2002 “Trayectorias laborales y rotación del empleo 1996-2004” *Serie “Trabajo, Ocupación y Empleo”, no 2: s/p*. Disponible en http://www.trabajo.gob.ar/left/estadisticas/descargas/toe/toe_02_02_trayectoriasLaborales.pdf [último acceso: 2 de noviembre de 2016].
- Cena, Juan Carlos
2003 *El Ferrocidio*, Buenos Aires: La Rosa Blindada.

- Centro Cultural Ricardo Rojas (ed.)
 2003 *Vanguardias Argentinas. Ciclo de mesas redondas interdisciplinarias del Centro Cultural Rector Ricardo Rojas* (Centro Cultural Ricardo Rojas, 2 al 5/12/2002) Buenos Aires: Libros del Rojas.
- Cervetto, Renata (cur.)
 2012 *Geométricos Hoy. Caminos en expansión.* (cat. exp.) Buenos Aires: Museo de Arte Contemporáneo Buenos Aires.
- Cerviño, Mariana
 2009 “De lo espiritual en el arte. Notas sobre arte argentino durante la década del noventa” in Ana Wortman, *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea.* Buenos Aires: Eudeba, pp. 177-211.
- Cicerón, Marco Tulio
 2002 *Sobre el orador*, trad. José Javier Iso, Madrid: Editorial Gredos.
- Cippolini, Rafael
 2001 “Geometrías, desencuentros y coincidencias”. *ramona, revista de artes visuales*, no 13, junio: 26.
 2003 *Manifiestos argentinos. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
 2007 “Incondicionalmente frágil. Otra puesta en manifiesto (último Apunte de Arte Argentino para ramona)”. *ramona, revista de artes visuales*, no. 68, marzo: 44-49.
- Colectivo Neosaurios
 2000 “La rebelión de la historia” *Chiapas*, núm. 9: 7-33. Disponible en: <http://revistachiapas.org/No9/ch9neosaurios.html> [último acceso: 25 julio de 2015].
- Collazo, Alberto
 1995 “Un espacio bien ganado”, *Diario Clarín*, 4 de noviembre: 14.
- Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado
 2000 *Escultura y Memoria. 665 proyectos presentados al concurso en homenaje a los detenidos desaparecidos y asesinados por el terrorismo de estado en Argentina.* Buenos Aires: Eudeba.
- “Con el corazón mirando al Norte”
 1999 *Página/12*, 7 de septiembre, disponible en <http://www.pagina12.com.ar/1999/99-07/99-07-09/pag09.htm> [último acceso: 20 de marzo de 2016].
- Couzens Hoy, David
 2009 *The Time of Our Lives. A Critical History of Temporality.* Cambridge y London: MIT Press.
- Currie, Mark
 2007 *About Time. Narrative, Fiction and the Philosophy of Time.* Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Curti, Silvina
 1994 “Marcelo Pombo. Perseverar en el bochorno”, *Revista Espacio del Arte*, vol. 2, n. 4: 41-44.

- Chartier, Roger
 2006 *Inscribir y borrar: cultura escrita y literatura: siglos XI – XVIII*, trad. Víctor Goldstein, Buenos Aires: Katz Editores.
- Davis, Olivier
 2010 *Jacques Rancière*, Cambridge (UK) y Malden (USA): Polity Press.
- De Arteaga, Alicia
 1995 “Crónica de una inauguración anunciada”, *Diario La Nación*, Buenos Aires, sección 4, lunes 23 de octubre: 6.
- De la Puente, Maximiliano y Russo, Pablo
 2007 *El compañero que lleva la cámara. Cine militante argentino*, Buenos Aires: Tierra del Sur.
- Debroise, Olivier, Medina, Cuauhtemoc et al,
 2007 *La era de la discrepancia, arte y cultura visual en México 1968-1997* [cat. Exp.] México D.F.: Turner/UNAM.
- Delacroix, Christian
 2010 “Genealogía de una noción” in Christian Delacroix, Francois Dosse y Patrick García (comp.) *Historicidades*. Buenos Aires: Waldhinter editores: 31-50.
- Deleuze, Gilles
 1987 *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.*, trad. Irene Agoff, Barcelona, México, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Deranty, Jean-Philippe (ed.)
 2010 *Jacques Rancière. Key Concepts*. Durham: Acumen.
- Di Chirico, Giorgio
 1919 “Sull’arte metafisica” *Valori Plastici*, nº 4-5, abril-mayo: 15-19.
- Di Tella, Guido
 1994 “Foreword” in David Elliott, *Art from Argentina 1920-1994* [cat. exp], Oxford: Museum of Modern Art, p. 7.
- Díaz Hermelo, Eduardo
 1994 *Ver y Estimar: previo al Di Tella* [cat. exp.] Buenos Aires: Museo Nacional de Bellas Artes.
 2016 “Entrevista vía Skype con el autor”, 22 de febrero (grabada)
- Díaz Millán, Efrén
 1997 “Museo Salinas: arte subversivo” *Generación*, nº 10, diciembre: 54
- Didi-Huberman, Georges
 2008 *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, trad. Oscar Antonio Oviedo Funes, Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Di Marco, Graciela y otros
 2003 *Movimientos Sociales en la Argentina. Asambleas: la politización de la sociedad civil*. Buenos Aires: Universidad de San Martín y Jorge Baudino Ediciones.
- Dolinko, Silvia
 2016 “Consideraciones sobre la tradición del grabado en la Argentina”, *Nuevo Mundo Mundos Nuevos, Images*, mémoires et sons, disponible en <http://nuevomundo.revues.org/69472> [último acceso: 20 de noviembre 2016].

- “Dossier Argentine: Les fils de Marx et Mondrian”
 1971 *Robho*, no. 5-6: 16-22.
- “Ed Shaw: viaje al pequeño país”
 1994 *Página/12*, 22 de marzo: 24-25.
- Elliott, David
 1987 “Medium for What?” in *Museums Journal*, vol. 87, no. 2, septiembre: 79-80.
 1990 “Carta a Ruth Benzacar” 7 de marzo (Archivo Museum of Modern Art Oxford).
 1991a “Waiting for Muzot” in *Kunst & Museumjournaal* vol. 2, no. 5: 1-9.
 1991b “Carta a Claudio Rojo” 18 de diciembre (Archivo Museum of Modern Art Oxford).
 1993 “Carta a Alan Bowness” 22 de diciembre (Archivo Museum of Modern Art Oxford).
 1994a “Introduction” in David Elliott, *Art from Argentina 1920-1994* [cat. exp], Oxford: Museum of Modern Art, pp. 11-18.
 1994b “Carta a Edward Shaw” 29 de abril (Archivo Museum of Modern Art Oxford).
- Embajada Argentina en el Reino Unido
 1990 “Cable a la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina” 5 de octubre (Archivo Cancillería Argentina).
 1993 “Cable a la Dirección de Asuntos Culturales de la Cancillería Argentina” 23 de noviembre (Archivo Cancillería Argentina).
- Fabian, Johannes
 1983 *Time and the Other: How anthropology makes its object*. New York: Columbia University Press.
- Farina, Fernando
 1994 “Otras escenas de la crueldad cotidiana” *Diario La Capital*, Rosario, viernes 3 de junio: 10.
 1999/2000 “No crear sino inventar” *Lápiz, Revista Internacional de Arte*, XIX, 158-159: 64-73.
- Fer, Briony
 1997 *On abstract art*. New Haven y London: Yale University Press.
- Ferreiro, Jimena
 2016 “Jorge Gumier Maier: el último moderno”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 8, agosto 2016. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=230&vol=8 [último acceso: 20 de agosto de 2016].
- Ferris, Pamela
 1990 “Fax a David Elliott” febrero (Archivo Museum of Modern Art Oxford).
- Floe, Hilary
 2014 “‘Everything Was Getting Smashed’: Three Case Studies of Play and Participation, 1965–71”, *Tate Papers*, n. 22, otoño, disponible en <http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/22/everything->

[was-getting-smashed-three-case-studies-of-play-and-participation-1965-71](#) [último acceso: 15 abril de 2016].

- Forlini, Stefania
2010 “Technology and Morality: The Stuff of Steampunk” *Neo-Victorian Studies*, 3,1: 72-98.
- Foster, Hal
1984 “(Post) Modern Polemics”. *Perspecta*, 21: 145-153.
1985 *Recodings. Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle, Washington: Bay Press.
1998 “Postmodernism in Parallax”. *October*, 63: 3-20.
2001 *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Alfredo Brotons Muñoz, Madrid: Akal.
2002a *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Nueva York: The New Press.
2002b *Design and Crime (and Other Diatribes)* London and New York: Verso.
2004 “An Archival Impulse”. *October*, 110: 3-22.
- Foucault, Michel
1981 *Esto no es una pipa*, trad. Francisco Monge, Barcelona: Editorial Anagrama.
2013 *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Franco, Marina y Levín, Florencia (comp.)
2007 *Historia reciente. Perspectivas y desafíos de un campo en construcción*. Buenos Aires: Paidós.
- Freeman, Elizabeth
2010 *Time Binds: Queer Temporalities, Queer Histories*. Durham y London: Duke University Press Books.
- Fressoli, María Guillermina
2015 “El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los artistas de lo colectivo hacia mediados de los años 90” *Telar* 13-15: 358-377
- Fukuyama, Francis.
1992 *El fin de la historia y el último hombre*, trad. P. Elías, Buenos Aires: Editorial Planeta.
- Galimberti, Jacopo
2014 “Muchedumbre, Masa y Multitud: la iconografía de la masa y el arte español de los sesenta” in Miguel Cabañas Bravo y Wifredo Rincón García (eds.) *Las Redes Hispanas del Arte desde 1900*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 153-166.
- Gallo, Daniel
2002 “Las diferentes caras que muestran los piqueteros”, *La Nación*, Buenos Aires, 27 de junio, Disponible en: <http://www.lanacion.com.ar/408883-las-diferentes-caras-que-muestran-los-piqueteros> [último acceso: 1 de noviembre de 2016].

- Garavelli, Clara y Torres, Alejandra
2014 “¿Qué es lo experimental del cine y video experimental argentino? en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 9, abril 2014. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=400%3Aique-es-lo-experimental-del-cine-y-video-experimental-argentino&catid=54%3Anumero-9&Itemid=169 [último acceso 14 junio 2015].
- Garavelli, Clara
2014 *Video experimental argentino contemporáneo: una cartografía crítica*. Sáenz Peña: Eduntref.
- Gardels, Nathan P.
1990 “Carlos Salinas: Pushing Mexico from Third World into First” *Los Angeles Times*, 25 de noviembre. Disponible en: http://articles.latimes.com/1990-11-25/opinion/op-7185_1_carlos-salinas [último acceso: 13 de agosto 2016].
- Garret-Jones, Megan
2014 “Being with Time, reviewing *TIME (Documents of Contemporary Art)*”, *activate*, vol. 3, n. 1, primavera, Disponible en http://www.thisisactivate.net/thisisac_roeham/wp-content/uploads/2014/06/MGJ.pdf [último acceso: 21 de abril de 2016].
- Giddens, Anthony
1987 *Social Theory and Modern Sociology*, Standford: Standford University Press.
- Giunta, Andrea
2001 *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta*. Buenos Aires: Editorial Paidós.
2009 *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina.
2011 *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano*, Buenos Aires, Siglo XXI.
2013 “Adiós a la periferia. Vanguardias y neovanguardias en el arte de América Latina” in *La Invención Concreta. Colección Patricia Phelps de Cisneros* [cat. exp.]. Madrid: Museo de Arte Reina Sofía, pp. 105-117.
2014 *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?*. Buenos Aires: Fundación ArteBA.
- Glusberg, Jorge
1991 “El Museo de Arte Moderno de Oxford amplía su horizonte”, *Ámbito Financiero*, Buenos Aires, martes 11 de junio: 18.
- González, Valeria
1997 “Juegos Serios. La generación conceptual y la transformación de su legado en los noventa” in AA.VV., *Nuevos ensayos de arte. Premio Fundación Klemm*, Buenos Aires: Fundación Klemm editora, pp. 91-103.
2009 “El papel del Centro Cultural Rojas en la historia del arte argentino: polarizaciones y aperturas del campo discursivo entre 1989 y 2009” in

- Valeria González y Máximo Jacoby, *Como el amor. Polarizaciones y aperturas del campo artístico en la Argentina 1989-2009*, Buenos Aires: Centro Cultural de España en Buenos Aires/Libros del Rojas, pp. 11-34.
- 2010 *En busca del sentido perdido. 10 Proyectos de Arte Argentino 1998-2008*. Buenos Aires: Editores Papers.
- Gradowczyk, Mario
- 1994 "Prefaced" in Mario Gradowczyk et. al., *Xul Solar. The Architectures* [cat. exp.] Londres: Courtauld Institute Galleries, pp. 5-7.
- Granieri, Karina y Katz, Carolina
- 2010 Taller Popular de Serigrafía. Cuadernillo realizado en el marco de la exposición "Relatos de resistencia y cambio" curada por Rodrigo Alonso en el *Frankfurter Kunstverein*, Frankfurt, Alemania; agosto-octubre. Disponible en: <https://www.scribd.com/doc/39629965/Publicacion-TPS-Parte-1> [último acceso: 12 marzo de 2016].
- Graña, Rolando
- 1995 "La cultura llega a las galerías", *Página/12*, 18 de octubre: 29.
- 1995b "Menem orgulloso: Diez mil metros cuadrados de cultura", *Página/12*, 19 de octubre: 26.
- Gregg, Melissa y Seigworth, Gregory J.
- 2010 *The Affect Theory Reader*, Durham y London: Duke University Press.
- Groys, Boris
- 2009 "Comrades of Time", *e-Flux*, n. 11, diciembre. Disponible en <http://www.e-flux.com/journal/comrades-of-time/> [último acceso: 20 abril de 2016].
- Guagnini, Nicolás
- 1999 "Arte de los noventa y dictadura. El amor y el espanto", *Documento inédito*, archivo de autor.
- Guasch, Anna María
- 2011 *Arte y Archivo, 1920-2010 Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- 2012 *La crítica discrepante. Entrevistas sobre arte y pensamiento actual (2000-2011)*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Gumier Maier, Jorge
- 1994 "El Rojas" in *5 años en el Rojas*. Buenos Aires: Eudeba, s/p.
- 1997 "El Tao del Arte" in *El Tao del arte* [despl. exp] Buenos Aires: Guaglianoni, pp. 7 - 14.
- 2005 *Curadores: entrevistas*. Buenos Aires: Libros del Rojas.
- 2015 "Mail al autor" 4 de noviembre.
- Gumier Maier, Jorge y Pacheco, Marcelo
- 1999 "Acerca de este libro" in Luis Bénédict (dir.) *Artistas Argentinos de los '90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, pp. 15-17.
- Gustavino, Berenice.
- 2008 "La crítica contemporánea y la relación entre el arte y la política: nostalgia de la vanguardia", *Figuraciones, teoría y crítica de las artes*, 4, 1-10.

- Hall, James
1994 "Triving under repression", *The Guardian*, Londres, 31 de octubre: 6.
- Hammer, Espen
2011 *Philosophy and Temporality from Kant to Critical Theory*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Harris, Derek
1995 "La edición de 'Arturo'", *Revista La Maga*, 11 de octubre: 41.
- Hartog, François
2007 *Regímenes de historicidad. Presentismo y experiencias del tiempo*, trad. Norma Durán y Pablo Avilés, México: Universidad Iberoamericana.
- Harvey, David
1990 *La Condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, trad. Martha Eguía, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Havey, Neil
1999 *The Chiapas Rebellion: The Struggle for Land and Democracy First*, Durham y Londres: Duke University Press.
- Heise, Ursula K
1997 *Chronoschisms. Time, narrative and postmodernism*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Helft, Jorge
1996 "Jorge Helft y las muestras de arte argentino", *Revista La Maga*, 28 de febrero: 13.
- Herrera, María José
1999 "Los años setenta y ochenta en el arte argentino", in José Emilio Burucúa (Director de tomo), *Nueva Historia Argentina. Arte, Sociedad y Política*, Vol. II, Buenos Aires: Sudamericana, pp. 119-171.
2014 *Cien años de arte argentino*, Buenos Aires: Biblos-Fundación OSDE.
- Holloway, John
2005 "Zapatismo Urbano" *Humboldt Journal of Social Relations*, Vol. 29, No. 1, Zapatismo as Political and Cultural Practice: 168-178.
- Hopkinson, Amanda
1994 "From Argentina with Love", *New Statesman & Society*, London, 4 de noviembre: 31.
- Hobsbawm, Eric
1999 *Historia del Siglo XX*, trad. Juan Faci, Jordi Ainaud y Carme Castells, Buenos Aires: Grijalbo Mondadori.
- Hynes, Maria y Sharpe, Scott
2009 "Affected with Joy. Evaluating the mass actions of the anti-globalisation movement" *borderlands e-journal*, vol. 8, nº 3: 1-21.
Disponible en:
http://www.borderlands.net.au/vol8no3_2009/hynessharpe_affected.htm [último acceso: 25 de mayo 2016].
- Innerarity, Daniel
2009 "Cronopolítica: una teoría de los ritmos sociales" in *El futuro y sus enemigos: una defensa de la esperanza política*, Barcelona: Paidós, pp. 133-152.

- Iñigo Carrera, Nicolás y Cotarelo, María Celia
 2004 “La insurrección espontánea : Argentina diciembre 2001 : descripción, periodización, conceptualización”, *Pimsa : documentos y comunicaciones 2003 / Programa de Investigación sobre el Movimiento de la Sociedad Argentina*, año 7, no. 7, abril: 201-308.
- Jameson, Fredric
 1991 *Postmodernism; Or, the Cultural Logic of Late Capitalism*. London: Verso.
- Jitrik, Magdalena
 1998 “Victor Grippo”, *Revista Poliester*, n. 22: 36-41.
 2002 *Documento sin título*, Archivo digital Magdalena Jitrik, Documentos personales. 29 de octubre.
 2007 “Artículo para mesa redonda sobre arte/archivos”, documento en línea, 15 de noviembre 2007, disponible en: <http://orquestarojasepresenta.blogspot.com.ar/2007/11/articulo-para-mesa-redonda-sobre.html> [último acceso: 14 enero 2015].
 2010 “No empuñar un pincel de no media una razón de peso” in Cuauhtémoc Medina (ed.) *Sur, sur, sur, sur/South, south, south, south. Séptimo Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo [SITAC]*, (Centro Cultural Universitario Tlatelolco, Ciudad de México y OPA, Guadalajara, 29/01 al 2/02 de 2010) Ciudad de México: Patronato de Arte Contemporáneo, pp. 97-111.
 2015a “Entrevista con el autor” 12 de febrero (grabada).
 2015b “Mail al autor” 21 de agosto.
- Jusidman, Yishai
 1999 “Cultos cachareros” *Reforma*, 24 de marzo: 3.
- Kaufman, Susana
 2006 “Lo legado y lo propio. Lazos familiares y transmisión de memorias” in: Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman, eds., *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI editores, pp: 47-71.
- Katzenstein, Inés
 2003 “Acá lejos. Arte en Buenos Aires en los 90”, *ramona, revista de artes visuales*, n. 37, diciembre: 4-11.
 2011 “Avatars of Art in the Argentina of the 1990s” in Úrsula Davila-Villa, *Recovering Beauty: The 1990s in Buenos Aires* [cat. exp.], Austin: the Blanton Museum of Art, pp. 33-43.
- Kemble, Kenneth
 1995a “Autocolonización cultural” [primera parte], *Revista La Maga*, 22 de noviembre: 15.
 1995b “Autocolonización cultural” [segunda parte], *Revista La Maga*, 29 de noviembre: 15.
 1995c “Autocolonización cultural” [tercera parte], *Revista La Maga*, 6 de diciembre: 14-15.
- Koselleck, Reinhart
 1993 *Futuro Pasado: para una semántica de los tiempos históricos*, trad. Norberto Smilg, Barcelona: Paidós Ibérica.

- Kosic, Karel
1967 *Dialéctica de lo concreto. Estudio sobre los problemas del hombre y del mundo*, trad. Adolfo Sánchez Vázquez, México: Ed. Grijalbo.
- Kosice, Gyula
1995 “The MADI controversy”, *Buenos Aires Herald*, 8 de octubre: 10
- Krochmalny, Syd
2013 “La Kermesse: arte y política en el Rojas”, *Caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, n. 2, agosto 2013. Disponible en: http://caiana.caia.org.ar/template/caiana.php?pag=articles/article_2.php&obj=101&vol=2 [último acceso: 15 abril de 2016].
- Laañ, Diyi
1995 “Es una apropiación tardía y escandalosa”, *Revista La Maga*, 27 de septiembre: 12
- Lara, Alí y Enciso Domínguez, Giazú
2013 “El Giro Afectivo”, *Athenea Digital*, 13(3): 101-119. Disponible en <http://dx.doi.org/10.5565/rev/athenead/v13n3.1060> [último acceso: 25 abril 2016].
- Larrambeberé, Patricio
2012a Charla abierta. Taller El Calor. Ciclo de pensamiento situado. Organización: G. Serulnicoff y E. Molinari” Martes 5 de Junio. [desgrabación Guillermina Fressoli].
2012b Charla durante una exposición de su trabajo en la Cátedra de Historia del Arte Moderno y Contemporáneo de la Universidad Nacional de Moreno. Noviembre. [desgrabación Guillermina Fressoli].
2012c “Entrevista con el autor”, 15 de mayo (grabada).
- Larriqueta, Daniel y Verlichak, Victoria
2005 *Ruth Benzacar*. (coord. María Torres) Buenos Aires: Fundación Espigas.
- Latour, Bruno
2004 “How to talk about the body? The normative dimension of Science Studies” *Body & Society*, vol. 10 (2-3): 205-229.
2005 “From Realpolitik to Dingpolitik or How to Make Things Public”, in Bruno Latour y Peter Weibel, *Making Things Public – Atmospheres of Democracy*, Cambridge, MA: The MIT Press, pp. 4-31.
- Lauría, Adriana
1996 *Juego de Damas* [cat. Exp.] Buenos Aires: Centro Cultural Recoleta.
- Lebenglik, Fabián
1991 “La decoralia de Gumier Maier: Un pintor y decorador que apunta a revisar vanguardias y presente” *Página/12*, 2 de julio, p. 23.
1991b “Nadar sobre la superficie.” in *Nadar sobre la superficie*. (desp. exp.), Buenos Aires: Espacio Giesso, s/p.
1992 “Gumier Maier: moderno pero no clásico 1989-1992” in *Críticos y Pintores* (desplegable exposición), Buenos Aires: Librería Bar Clásica y Moderna, s/p.
- “Liberator’s day in London”
1994 *Buenos Aires Herald*, 2 de noviembre: 10.

- Longoni, Ana
 2002 “Apuntes en medio del campo (de batalla)” *Revista Trama*, septiembre: 16-21.
 2005 “¿Tucumán sigue ardiendo?” *Revista Sociedad*, no 24: 163-180.
 2007 “Encrucijadas del arte activista en Argentina” *ramona, revista de artes visuales*, no 74, septiembre: 31-43.
- Longoni, Ana y Mestman, Mariano
 2000 *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el ‘68 argentino*. Buenos Aires: El cielo por asalto.
- López Anaya, Jorge
 1992 “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*, Buenos Aires, 1 de agosto, p. 8.
 1993 “Raúl Lozza. El fin de la ficción pictórica” en *Raúl Lozza. Pintura y arte concreto 1945-1955* (cat. exp.) Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, pp. 4-7.
 1994 “Dos críticos analizan las vinculaciones entre los 60 y los 90”, *Revista La Maga*, 30 de marzo de 1994: 9.
 1997 *Historia del Arte Argentino*. Buenos Aires: Emecé editores.
 1998 “Geometrías” ironías sobre la modernidad” en *Ambito financiero*, Buenos Aires, 21 de julio, p. 3.
 2005 *Arte Argentino. Cuatro siglos de historia (1600-2000)*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- López, Mario J. y Waddell, Jorge E.
 2007 *Nueva Historia del Ferrocarril en la Argentina*, Buenos Aires: Lumiere.
- Lorenz, Federico
 2006 *Las guerras por Malvinas*. Buenos Aires: Edhasa.
- Lotringer, Sylvère y Virilio, Paul
 2003 *Amanecer crepuscular*, trad. Ezequiel Zaidenweg, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lucena, Daniela
 2012 “Estéticas y políticas festivas en Argentina durante la última dictadura militar y los años 80”, *Estudios Avanzados*, n. 18, diciembre: 35-46.
- Luciano, Dana
 2007 *Arranging Grief: Sacred Time and the Body in Nineteenth-Century America*. New York: New York University Press.
- Ludmer, Josefina
 2010 *Aquí América Latina: Una especulación*, Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Lyotard, Jean-François
 1987 *La Condición Postmoderna. Informe sobre el saber*, trad. Mariano Antolín Rato, Madrid: Editorial Cátedra.
- Macchi, Luis
 1941 *Diccionario de la Lengua Latina*. Rosario: Apis.
- Maldonado, Leonardo
 2009 “La representación de la tortura en un film militante argentino de 1973” *Afuera. Estudios de crítica cultural*, año IV, número 7, noviembre 2009. Disponible en:

<http://www.revistaafuera.com/NumAnteriores/pagina.php?seccion=Cine&page=07.cine.maldonado.htm&idautor=169> [último acceso: 10 octubre de 2015].

Malosetti Costa, Laura

2003 “Tradición, Familia, Desocupación”, presentado en el *Seminario Internacional: “Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas”*, Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México y la Fundación Paul Getty (8 al 14 de julio) Salvador de Bahía, Brasil, s/p.

2006 “Artes de excluir, artes de incluir” *TodaVía. Pensamiento y cultura en América Latina*, n° 13, abril: 10-15.

2015 “Resonancias del siglo XIX en el arte contemporáneo” in *Coloquio Internacional de Arte Latinoamericano. Latinoamérica en foco: perspectivas sobre la cultura y el arte*. (25 al 27 de noviembre) Montevideo: Museo Gurvich, pp. 46-50.

Mannheim, Karl

1928 “El problema de las generaciones” *Revista Española de Investigaciones Sociológicas*, 62 [1993]: 193-242.

Marcos

1994 “Carta a Ernesto Zedillo”, 3 de diciembre. Disponible en: http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_12_03.htm [último acceso: 20 abril de 2015]

Marín, Pablo

2010 “La estructura presente. Narcisa Hirsch y el punto de quiebre del cine experimental en Argentina” in Alejandra Torres (comp.) *Narcisa. Catálogo de obra*, Buenos Aires: Casa Nacional del Bicentenario, pp. 21-31.

Martín-Barbero, Jesús

2001 *Al sur de la modernidad: comunicación, globalización y multiculturalidad*. Pittsburg: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana/Universidad de Pittsburg.

Martinez, Esteban

1987 “Descubrióse estatua del padre de la patria”, *Revista Tiempo Comunitario*, Rio Grande: 13.

Massumi, Brian

1995 “The Autonomy of Affect” *Cultural Critique*, 31, 83-109. Disponible en <http://dx.doi.org/10.2307/1354446> [último acceso: 17 junio de 2015].

2002 *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham, NC: Duke University Press Books.

Maurizio, Roxana

2009 *Inestabilidad en el Mercado de Trabajo. Un análisis dinámico para Argentina*. Tesis doctoral. Facultad de Ciencias Económicas, Universidad Nacional de la Plata

Medina, Cuauhtémoc

2002 “Un museo fantasmal para un personaje vampiresco” in Pilar Perez (ed.) (2002) *The Official Museo Salinas Guide*, Santa Mónica, California: Smart Art Press, pp. 25-31.

- Merewether, Charles.
2006 *The Archive*. Londres y Cambridge: The MIT Press y Whitechapel Gallery.
- Mignolo, Walter D.
2011 *The Darker Side of Western Modernity. Global Futures, Decolonial Options*, Durham & London: Duke University Press.
- Milbourn, Michael
1994 “Sponsor’s Preface” in David Elliott, *Art from Argentina 1920-1994* [cat. exp], Oxford: Museum of Modern Art, p. 9.
- Mitchell, W. J. T.
1994 “Imperial Landscape” in *Landscape and Power*. Chicago: University of Chicago Press, pp. 5-34.
2003 “Word and Image” in Robert S. Nelson y Richard Shiff, *Critical Terms for Art History (Second Edition)* Chicago y London: The University of Chicago Press, pp. 51-61.
- Moxey, Keith
2016 *El tiempo de lo visual. La imagen en la historia*, trad. Ander Gondra Aguirre, Buenos Aires: Sans Soleil Ediciones.
- Munné, Frederic
1980 *Psicosociología del Tiempo Libre. Un enfoque crítico*, México: Editorial Trillas.
- Navaro-Yashin, Yael
2009 “Affective Spaces, Melancholic Objects: Ruination and the Production of Anthropological Knowledge” *Journal of the Royal Anthropological Institute (JRAI)*, vol. 15, no. 1: 1-18.
- Navarrete, Federico
1997 “Magdalena Jitrik” *Revista Poliéster*, Vol. 6, número 20, otoño 1997: 50-51.
- Novak, Barbara
2007 *Nature and Culture. American Landscape and Painting. 1825-1875*. Oxford y New York: Oxford University Press.
- Oberti, Alejandra
2006 “La memoria y sus sombras”, in Elizabeth Jelin y Susana G. Kaufman, eds., *Subjetividad y figuras de la memoria*. Buenos Aires: Siglo XXI editores. pp. 73-110.
- O’Donnell, María
1994 “Entre la política y la seducción”, *Página/12*, 4 de noviembre: 3.
- Oliveras, Elena
1994 “Noventa-sesenta-noventa” in *90/60/90* [cat. exp.] Buenos Aires: Fundación Banco Patricios, pp. 3-6.
- Ontiveros, Daniel
2015 “Entrevista con el autor” 8 de abril (grabada).
- Ornelas, Oscar
1997 “Las baratijas de la calle constituyen un buen registro de la historia: Vicente Razo” *El Financiero*, 25 de marzo de 1997, p. 41.

- Osborne, Peter
1995 *The Politics of Time: Modernity and Avant-Garde*, London y New York: Verso.
- Oubiña, David
2009 *Una juguetería filosófica: Cine, cronofotografía y arte digital*, Buenos Aires: Manantial.
- “Our top 100 bestsellers”
2014 *The Sunday Times*, 13 de abril. Disponible en: http://www.thesundaytimes.co.uk/sto/culture/books/non_fiction/article1397633.ece [último acceso: 10 de noviembre de 2016].
- Onion, Rebecca
2008 “Reclaiming the Machine: An Introductory Look at Steampunk in Everyday Practice” *Neo-Victorian Studies*, 1,1, Otoño: 138-163.
- Osthoff, Simone.
2009 *Performing the archive: The transformation of the archive in contemporary art from repository of documents to art medium*. New York-Dresde: Atropos Press.
- Pacheco, Marcelo
1993 “La novedad de la historia”, *Revista La Maga*, 3 de noviembre de 1993: 14.
1997 “Margarita Paksa (re) inicia el juego” en *El partido de Tenis y Proyectos* (desplegable exposición) Buenos Aires: Museo de Arte Moderno. s/p.
- Pacheco, Mariano
2010 *De Cutral Có a Puente Pueyrredón : una genealogía de los Movimientos de Trabajadores Desocupados*, Buenos Aires : El Colectivo.
- Paz, Mariano
2013 “Buenos Aires Dreaming: Chronopolitics, Memory and Dystopia in La Sonámbula” *Alambique, Revista Académica de Ciencia Ficción y Fantasía Jornal acadêmico de ficção científica e fantasia*, vol. 1, nº. 1, artículo 7. Disponible en: <http://scholarcommons.usf.edu/alambique/vol1/iss1/7> [último acceso: 11 septiembre 2015].
- Pérez-Ratton, Virginia
2013 *Del Estrecho Dudoso a un Caribe invisible: Apuntes sobre arte centroamericano*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Piazzini Suárez, Carlo Emilio
2006 “El tiempo situado: las temporalidades despues del “Giro Espacial”” in Diego Herrera Gómez y Carlo Emilio Piazzini Suárez (ed.) (*Des territorialidades y (No)lugares: Procesos de configuración y transformación social del espacio*. Medellín: La Carreta, pp. 53-73.
- Pineau, Natalia
2011 “El género en cuestión: tres exposiciones de artistas mujeres durante los años 90 en Buenos Aires” in María José Herrera (dir.) *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. Curaduría, diseño y políticas culturales*. Córdoba: Escuela Superior de Bellas Artes, pp. 105-113.

- Pino, Felipe
1994 "Contra un Crítico", *Página/12*, martes 19 de abril: 24.
- Poggi, Christine
2006 "Mass, Pack, and Mob: Art in the Age of the Crowds" in Jeffrey T. Schnapp, (ed.) *Crowds*, Stanford: Stanford University Press, pp. 159-202.
- Quinones, Sam
1999 "Exhibition illustrates Salinas' low stature in Mexico" *Houston Chronicle*, 21 de marzo: 33A.
- Quintiliano, Marco Fabio
2004 *Instituciones oratorias*, trad. Ignacio Rodriguez y Pedro Sandier, Alicante: Biblioteca Virtual Migle de Cervantes Saavedra. Disponible en: http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/instituciones-oratorias--0/html/fffbc2d6-82b1-11df-acc7-002185ce6064_41.html [último acceso: 20 de julio 2016].
- Quiña, Guillermo Martín
2009 "Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte" in *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte: nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires: Eudeba, pp. 213-246.
- Quiroga, Hugo.
2005 "La Reconstrucción de la democracia argentina". *Nueva Historia Argentina. Tomo 10 Dictadura y Democracia : 1976-2001*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Rabossi, Cecilia
2009 "¿Transgresión y contenido social en los 60? ¿Tolerancia y preservacionismo en los 90? Debates sobre una muestra" in María José Herrera (comp.) *Exposiciones de arte argentino, 1956-2006: la confluencia de historiadores, curadores e instituciones en la escritura de la historia*. Buenos Aires: AAMNBA, pp. 171-182.
- Rabossi, Cecilia y Rossi, Cristina
2008 *Los muralistas en las Galerías Pacífico* [cat. exp.] Buenos Aires: Centro Cultural Borges.
- Rajchenberg, Enrique y Héau-Lambert, Catherine
1996 "Historia y simbolismo en el movimiento zapatista" *Chiapas*, num. 2: 41-57. Disponible en: <http://revistachiapas.org/No2/ch2heau-rajch.html> [último acceso: 24 de junio 2016].
- Ramírez, Mari Carmen
1992 "Beyond 'The Fantastic': Framing Identity in U.S. Exhibitions of Latin American Art", *Art Journal*, vol. 51, n. 4, Invierno: 60-68.
- Rancière, Jacques
2002 *La división de lo sensible. Estética y política*, trad. Antonio Fernández Lera. Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
2009 *El reparto de los sensible. Estética y Política*, trad. Cristóbal Durán, Helga Peralta, Camilo Rossel, Iván Trujillo y Francisco de Undurraga, Santiago de Chile: LOM Ediciones.

- 2010 *La noche de los proletarios. Archivos del sueño obrero*, trad. Enrique Biondini, Emilio Bernini, Alejandra Falcón y Phil de Fer, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Razo, Vicente
2006 "Museo Salinas: Un Espacio de Paicipación Activa en un Marco de Legalidad, unas Palabras del Director" in Ivan Karp et al (ed.) *Museum Frictions. Public Cultures/Global Transformations* Durham and London: Duke University Press, pp. 253-256.
- Retórica a Herenio*
1997 trad. Salvador Núñez, Madrid: Editorial Gredos.
- Restany, Pierre
1995 "Arte guarango para la argentina de Menem" *Revista Lápiz*, 13, N° 116: 50-55.
- Reszler, André
2006 *La Estética Anarquista*, trad. África Medina Villegas, Buenos Aires: Libros de la Araucaria.
- Rizzo, Patricia
2001 *Sortilegio* (cat. exp.). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Roiman, Volf
1995 "Continúa la polémica en torno del Madí" *Revista La Maga*, 11 de octubre: 41.
- Rojo, Claudio
1995 *El restablecimiento de relaciones diplomáticas con el Reino Unido: el aspecto cultural*. Tesis inédita para ascenso a Consejero en Cancillería. Archivo del autor.
2015 "Entrevista vía Skype con el autor" 27 de agosto (grabada)
- Romero, Luis Alberto
2006 "La memoria del Proceso argentino y los problemas de la democracia La memoria, el historiador y el ciudadano", Conferencia inaugural, XII Encontro Regional de Historia, Associação Nacional de Historia, Regional Rio de Janeiro: Universidad Federal Fluminense, 14 a 18 de agosto.
- Sánchez, Julio
1994a "Mari Carmen Ramírez: Los artistas jóvenes argentinos no están siguiendo su propio camino'", *Revista La Maga*, 2 de marzo: 16.
1994b "Pocos artistas argentinos abordan el tema de la muerte" *Revista La Maga*, 7 de diciembre: 15.
1995a "'Arte al Sur', una muestra organizada por artistas", *Revista La Maga*, 8 de noviembre: 15.
1995b "Daniel Ontiveros, ex soldado y artista, *Revista La Maga*, 22 de febrero: 17.
1996 "Juego de damas, una muestra política" *Revista La Maga*, 11 de diciembre: 30.
- Sarlo, Beatriz
1996 *Escenas de la vida posmoderna. Intelectuales, arte y videocultura en la Argentina*. Buenos Aires: Ariel.

- 2007 *Siete ensayos sobre Walter Benjamin*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Schmelz Herner, Itala
1997 “¿Cuál es la pieza?” *Curare: Espacio Crítico para las artes*, invierno 1997: 64-65.
- Schmelz Herner, Itala y Razo, Vicente
1994a *La Feria del Rebelde* [desplegable exposición]. México: los autores.
1994b *1994. La Feria del Rebelde. Propuesta museográfica*. México: los autores.
- Schmidt, Alfred
1976 *El concepto de naturaleza en Marx*, trad. Julia M. T. Ferrari de Prieto y Eduardo Prieto, Madrid: Siglo XXI Editores.
- Sedgwick, Eve & Frank, Adam
1995 “Shame in the cybernetic fold: Reading Silvan Tomkins” *Critical Inquiry*, 21(2): 496-522.
2003 *Touching feeling: Affect, pedagogy, performativity*. Durham: Duke University Press.
- Sevilla, María Eugenia
2003 “Tiene Salinas muñeco vudú” *Reforma*, 2 de abril: 2C.
- Shaw, Edward
1994 “Carta a David Elliott” 14 de abril (Archivo Museum of Modern Art Oxford).
- Spieker, Sven
2008 *The big archive. Art from bureaucracy*, Cambridge: The MIT Press.
- Solanas, Fernando
1995 “Del Centro Cultural público al Shopping privado” *Página/12*, 25 de octubre: 24.
- Taylor, Diana
2003 *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*, Durham and London: Duke University Press.
- Tortosa, Alina
1995 “Who made the MADI?”, *Buenos Aires Herald*, 2 de octubre: 10.
- Traverso, Enzo
2001 “El ‘uso público’ de la historia” en *Revista Puentes*, año 2, número 6: 8-15.
- Tzicas, Esteban
1994 “Un artista del panfleto”, *Diario Clarín*, 27 de marzo: 18-19.
- Usubiaga, Viviana
2012 *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.
- Vanden Berghe, Kristine, Huffshmid, Anne y Lefere, Robin (ed.)
2011) *El EZLN y sus intérpretes. Resonancias del zapatismo en la academia y en la literatura*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México.
- Vecchi, Roberto Manuel
2012 *Ferrocarriles Argentinos: crónica del saqueo y la resistencia*, Villa Luzuriaga: el autor.

- Verlichak, Victoria
1998 *El ojo del que mira. Artistas de los 90*. Buenos Aires: Fundación Proa.
- Vezzetti, Hugo
2009 *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- Villareal, Rogelio
1997 “El museo Salinas” *El Financiero*, 19 de febrero: 54.
- Virilio, Paul
1977 *Vitesse et politique. Essai de dromologie*. Paris: Galilée.
- Virno, Paolo
2003 *Gramática de la multitud*, trad. Adriana Gómez, Juan Domingo Estop y Miguel Santucho, Madrid: Traficantes de sueños.
- Williams, Raymond
2009 *Marxismo y Literatura*, trad. Guillermo David, Buenos Aires: Las Cuarenta.
- Wood, Paul
1992 “The Politics of the Avant-Garde” in *The Great Utopia. The Russian and Soviet Avant-Garde, 1915-1932* [cat. exp.] New York: Guggenheim Museum, pp. 1-24.
- Wolkowicz, Paula
2014 “Escenas del under porteño. Experimentación y vanguardia en el cine argentino de los años 60 y 70” en *Imagofagia. Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, número 9, abril 2014. Disponible en: http://www.asaeca.org/imagofagia/index.php?option=com_content&view=article&id=402%3Aescenas-del-under-porteno-experimentacion-y-vanguardia-en-el-cine-argentino-de-los-anos-60-y-70&catid=54%3Anumero-9&Itemid=169#1 [último acceso: 10 octubre 2015].
- Wloch, Christian
2015b “Mail al autor” 3 de agosto.
- Zamora, José A.
2011 “Aceleración. Las estructuras temporales de la modernidad”, Ponencia presentada en el taller *(re) pensar el teatro*, Nuevo Teatro Fronterizo en La Corsetería, Madrid. 13 de octubre.
- Zibechi, Raúl
2003 “Los impactos del zapatismo en América Latina” *La fogata digital*. Disponible en <http://www.lafogata.org/zibechi> [último acceso: 12 de agosto 2016].
- Zunino, Pablo
1994 “Los artistas que modelan la mejor silueta de los 60”, *Diario La Nación*, 21 de marzo, Sección 5: 3.

Fuentes consultadas

Archivos Institucionales

Archivo Ateneo Anarquista
Archivo British Council
Archivo Cancillería Argentina
Archivo Centro Cultural Borges
Archivo Centro Cultural Recoleta
Archivo Colección Agrupación Boletos Tipo Edmondson
Archivo Embajada Argentina en Londres
Archivo Fundación Federico Klemm
Archivo Galería Federico Klemm
Archivo Galería Ruth Benzacar
Archivo Instituto de Cooperación Iberoamericana
Archivo Ikon Gallery
Archivo Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires
Archivo Museo de Arte Moderno de Buenos Aires
Archivo Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori
Archivo digital Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, Costa Rica
Archivo Museo Nacional de Bellas Artes
Archivo Museum of Modern Art Oxford
Archivo Museum of Modern Art, New York
Archivo Museo Universitario de Arte Contemporáneo, Ciudad de México
Archivos del Taller Popular de Serigrafía (Magdalena Jitrik, Christian Wloch y Carolina Katz)
Biblioteca del Congreso de la Nación
Biblioteca de la Nación Argentina
Biblioteca de la Universidad de Buenos Aires
Biblioteca de la University of Cambridge
Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada
Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas
Fundación Augusto y León Ferrari
Fundación Espigas

Archivos personales

Carlos Basualdo
Claudio Caldini
Nicolás Guagnini
Miguel Harte
Magdalena Jitrik
Carolina Katz
Patricio Larrambebere
Daniel Ontiveros
Vicente Razo

Revistas

ArtInf

Curare. Espacio Crítico para las Artes.

La Maga

Poliéster

Punto de Vista

ramona, revista de artes visuales

Revista Espacio de Arte

Revista Veintitrés

Periódicos

Buenos Aires Herald

Clarín

Diario La Nación

Página/12

The Guardian

Entrevistas

Rodrigo Alonso

Jorge Abot

Javier Barrio

Carlos Basualdo

Esteban Bernardello

Laura Buccellato

Gustavo Buntinx

Claudio Caldini

Mario Cámpora

José Miguel González Casanova

Eduardo Díaz Hermelo

David Elliott

Martín Guerrero

Jorge Gumier Maier

Jorge Helft

Magdalena Jitrik

Patricio Larrambebere

Esther Malamud

Javier Martínez

Cuahtémoc Medina

Hugo Monzón

Daniel Ontiveros

James Oles

Lisa Roberts

Vicente Razo

Claudio Rojo
Gachi Rosati
Osvaldo Sánchez
Itala Schmelz
Ezequiel Semo
Edward Shaw
Christian Wloch

Listado de Imágenes

1. Oscar Bony, *Mariano Bilik Fascista. Oscar Bony Artista* (1994). Panfleto sobre papel, 14 x 22 cm. Imagen disponible en: <http://www.vivodito.org.ar/node/111/documentos>
2. León Ferrari, *La Civilización Occidental y Cristiana*, (1965). Vista de la Exposición “90/60/90” (1994), Fundación Banco Patricios, Buenos Aires. Archivo Fundación Augusto y León Ferrari.
3. León Ferrari, *El Proceso* (1994). Papel y aglomerado, 2,85m x 0.90m. Colección Familia del artista.
4. León Ferrari, *El Proceso* (1994), detalle reverso. Papel y aglomerado, 2,85m x 0.90m, Colección Familia del artista.
5. “Uno sobre el otro” (1994). Vista Exposición. En primer plano: *Somos el Otro de otro* de Roberto Jacoby y *ESPN* de Sebastián Gordín. Galería MUN, Buenos Aires. Archivo Miguel Harte.
6. *Pablo Suárez, Marcelo Pombo y Miguel Harte* (1989). Fotografía de Alberto Goldenstein.
7. “Uno sobre el otro” (1994) Catálogo exposición, Galería MUN, Buenos Aires.
8. “Arte al Sur” (1995). Vista de sala (obras de izquierda a derecha: Julián Agosta – primer plano, Rafael Canogar, Ferruccio Polacco-escultura segundo plano- y pinturas de Miguel Ángel Vidal), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Archivo digital Centro Cultural Recoleta.
9. “Art from Argentina 1920-1994” (1994). Vistas de la exposición (izq: obras de Alberto Heredia y Jorge de la Vega; der: obra de Pablo Suárez), Museum of Modern Art Oxford, Oxford. Archivo Museum of Modern Art Oxford.
10. “Arte Argentina 1920-1994” (1995) Vista de exposición. Fundação das Descobertas. Centro Cultural de Belém, Lisboa. Archivo Museum of Modern Art Oxford.
11. James Hall “Thriving under repression”, *The Guardian*, 31 de octubre de 1994: 6.
12. Juan Carlos Ferraro, *Monumento al General José de San Martín* (1994). Londres, Inglaterra. Fotografía del autor.
13. Daniel Ontiveros, *Guillermo Kuitca: nadie olvida nada* (1994), acrílico sobre tela, 40 x 60 cm. Colección Alfonso Pons.
14. Carlos Basualdo “El “desastre” de la transvanguardia”, entrevista a Agnaldo Fariás. Revista *La Maga*, 25 de mayo 1994: 16.
15. “Mesótica: The America non-representativa” (1995). Vista de la exposición. Archivo Museo de Arte y Diseño Contemporáneo, San José, Costa Rica.

16. Esculturas de Carlos Salinas de Gortari en las ferias de la Ciudad de México (c. 1995). Fotografía de Vicente Razo. Archivo del artista.
17. Vicente Razo, *Museo Salinas*, póster (1997) (izq) y *Museo Salinas*, vista de instalación (c. 1996) (der), Ciudad de México. Fotografías de Vicente Razo. Archivo del artista.
18. Vicente Razo en territorio zapatista (c. 1994). Fotografía de Vicente Razo. Archivo del artista.
19. Taniel Morales, *Justicia Social, Cuestión de Tiempo* (1994). Pieza gráfica sobre papel presentada en “La Feria del Rebelde”, medidas variables. Archivo Vicente Razo.
20. Boleto Edmondson encontrado en la estación Barraca de Peña. Anterior a 1872, considerado el boleto más antiguo que se conserva del territorio argentino. Colección ABTE. Fotografía realizada por Patricio Larrambeberé (c. 2008) antes de su restauración por el Taller Tarea.
21. Javier Martínez y Patricio Larrambeberé, *Acción-exposición* (noviembre, 1998), Estación Coghlan, Buenos Aires.
22. Patricio Larrambeberé, *veinticuatro reflexiones sobre nuestro presente ferroviario (el usuario)* (c. 2000) acrílico sobre tela, 165cm x 157cm [pintura realizada en base a las fotografías de la serie *24 reflexiones sobre el presente ferroviario*]. Colección del artista.
23. ABTE, *24 reflexiones sobre el presente ferroviario* (1999-2000), Buenos Aires. Archivo Patricio Larrambeberé.
24. ABTE, Folleto exposición “Primera exposición. Boletos Intervenidos e impresos” (1998) (izq) y Manifiesto *El Puente*, segunda edición (1999) (der). Archivo Patricio Larrambeberé.
25. ABTE, *Deberes del Guarda-Barreras* (1999). Folleto intervención con el texto del Reglamento Interno Técnico Operativo. Archivo Patricio Larrambeberé.
26. ABTE, Expendedora humana. Captura del vídeo *Día del Boletero* (22 de junio de 2001). estación Retiro, Buenos Aires.
27. ABTE, *110 Aniversario de la Estación Coghlan* (2001), captura video. Estación Coghlan, Buenos Aires.
28. ABTE, *florida, estação de comboio* (2002), captura video. Corte pictórico realizado en la estación Florida, Buenos Aires.
29. ABTE, *Ahora, el boletero es el jefe* (2001), captura video [los números muestran el orden de aparición de las imágenes en el video].
30. ABTE, *Archivo Biblioteca*, “ABTE Sede Temporal” (2002). Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. Archivo Patricio Larrambeberé.

31. Patricio Larrambebere, “ferro-carriles argentinos” (1998), vista de la exposición, Museo Nacional Ferroviario, Buenos Aires. En el fondo, la pintura *Dr. L. M. Drago con barreras averiadas* (1996) de Patricio Larrambebere. Archivo del artista.
32. Patricio Larrambebere, *Autorretrato con señal* (1996). Vista exposición “ferro-carriles argentinos”. En la parte inferior se distinguen de izq. a der.: *La Paternal (FCGBM)* (1997), *Canal de Reunión (acerca de los cabins de señales)* (1997), *Cnel Lynch* (1997). Museo Nacional Ferroviario, Buenos Aires. Archivo del artista.
33. Patricio Larrambebere, *Empalme Coghlan* (1996) Técnica mixta sobre madera, 120cm x 85cm. Colección del artista.
34. Patricio Larrambebere, *Empalme Coghlan* (detalles) Técnica mixta sobre madera, 120cm x 85cm. Colección del artista.
35. Patricio Larrambebere, *Empalme Coghlan* (detalle) Técnica mixta sobre madera, 120cm x 85cm. Colección del artista.
36. *Empalme Coghlan* (c. 1995), collage realizado a partir de las dos fotografías del artista que sirvieron de fuente para la realización de la pintura.
37. George Inness, *The Lackawanna Valley* (c. 1855), oleo sobre tela, 86 x 127.5 cm, National Gallery of Art, Washington DC, Estados Unidos.
38. Magdalena Jitrik, Serie *Manifiesto*, exposición “Juego de Damas” (1996), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.
39. Magdalena Jitrik, Serie *Manifiesto* junto a obras de Margarita Paksa, exposición “Juego de Damas” (1996), Centro Cultural Recoleta, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.
40. Magdalena Jitrik, “Revueltas: 11 pinturas de Magdalena Jitrik” (1997), vista de exposición, Centro Cultural Borges, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.
41. Magdalena Jitrik, “Revueltas: 11 pinturas de Magdalena Jitrik” (1997), vista de exposición, Centro Cultural Borges, Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.
42. Magdalena Jitrik, *Chicago 1886* (1997), Óleo sobre tela, 150 x 232 cm. Colección privada.
43. Magdalena Jitrik, Proyecto para el Concurso de Esculturas “Parque de la Memoria”, s/f. Reproducido en: Comisión Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado (2000:354).
44. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.
45. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.

46. Magdalena Jitrik, *Homenaje al Primero de Mayo*, instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.
47. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Archivo Magdalena Jitrik.
48. Magdalena Jitrik, *Ensayo de un Museo Libertario y Homenaje al Primero de Mayo*, vista de la instalación, mesa dedicada a Enrique Palazzo, Federación Libertaria Argentina (hoy Ateneo Anarquista), Buenos Aires. Fotografía RES, Archivo Magdalena Jitrik.
49. Magdalena Jitrik. *Compañero Ramiro García* (1997), tinta sobre papel, 10cm x 15 cm. Colección privada.
50. Comunicado de prensa refiriendo a la muerte de Ramiro García Fernández, 14 de octubre 1956. Archivo Ateneo Anarquista, Buenos Aires.
51. Magdalena Jitrik, pieza de la serie *Gráfica Política* (c. 1997), acuarela sobre papel membretado, 210 cm x 297 cm. Colección del artista.
52. Taller Popular de Serigrafía, *Jornada Reducida/Redistribución/El tiempo es el espacio* (2004). Ilustración para el primer boletín del movimiento por la Jornada de 6 horas, llevado a serigrafía para ser impreso en el lanzamiento de la campaña en la Federación de Box, Buenos Aires.
53. Magdalena Jitrik. *Edificio Libres* (2002), adobe y pintura. Fotografía Marcelo Brodsky.
54. Magdalena Jitrik y Christian Wloch, captura del film *Manifiesta* (2003) Super 8.
55. Magdalena Jitrik y Christian Wloch, captura del film *Manifiesta* (2003) Super 8.
56. Magdalena Jitrik y Christian Wloch, captura del film *Manifiesta* (2003) Super 8.