



Viviana Urbaza, *Imágenes
mister*

Capítulo 3

Producción y circulación de las artes visuales en tiempos de libertad

En estos días acaso como en ningún período de la historia, a pesar de las fáciles promociones y de los medios masivos de comunicación, no le cabe al artista joven más que la necesidad de asumir su auténtica faz heroica, y avanzar. El resto es anécdota.

La Nación, diciembre de 1982¹

Creo que la pintura actual refleja el caos, y eso está bien. Que nosotros podamos levantar un pincel y hacer algo a pesar de lo que pasamos, es todo un triunfo.

Armando Rearte, 1983²

JUVENTUD: ¿DIVINO TESORO?

A medida que el gobierno dictatorial perdía legitimidad envuelto en las crisis política y económica, comenzaron a constituirse distintos actores sociales que protagonizaron un renovado activismo cultural.³ En lo que empezaba a percibirse como una auspiciosa primavera en la salida de la dictadura, los “jóvenes”, y entre ellos los artistas, eran convocados en su condición de lozanía a ser protagonistas de los cambios que se avecinaban. El hecho de “ser joven” había sido peligroso durante la dictadura porque implicaba ser sospechado de ser un temible rebelde, estudiante activista, militante o “guerrillero”. Sin embargo, la noción de “juventud”, que había sido sinónimo de subversión del orden hasta ese entonces inició un proceso de mutación en su significación como valor positivo para los nuevos tiempos. Alejandra Soledad González ha estudiado los usos de la categoría “juventud” en el proceso de construcción de productores estéticos específicos du-

rante la transición democrática. Sostiene que “el proceso mundial de jerarquización que colocó a la juventud como ‘modelo cultural’, adquiere en la Argentina matices propios al identificar lo ‘joven’ con el nuevo orden democrático que se intenta construir y lo ‘viejo’ con el pasado dictatorial que se busca enterrar”.⁴ La palabra “joven” y sus derivados funcionan como un capital simbólico que alude a características “esenciales” de una etapa vital determinada. La relación que se establece entre edad biológica y edad social en los espacios del arte encarna ciertos mitos como el de una juventud homogénea y el del conflicto generacional.⁵

Por otro lado, dentro de la construcción del actor juvenil en los albores de la democracia existió un reposicionamiento de la juventud militante de los setenta como víctima inocente de la represión que en alguna medida contribuyó a extender la figura “purificada de víctima” a la sociedad entera que se autopercibía libre de responsabilidades frente al accionar del terrorismo de Estado.⁶ Novaro y Palermo han afirmado que “las instituciones democráticas requerían de actores ‘inocentes’ de todos los atropellos cometidos hasta entonces. [...] La previa culpabilización de las víctimas ahora se revertía [...] en un mecanismo que mantenía su misma lógica y cumplía una función llamativamente semejante: liberar al grueso de la sociedad de las responsabilidades morales y políticas por lo sucedido”.⁷

Tal como hemos visto en los títulos de algunas exposiciones referidas en el capítulo anterior, el apelativo a lo “joven” se convirtió en una marca de época. En el campo cultural los “artistas jóvenes”, la “joven generación”, “los jóvenes emergentes”, “los menores de 30 o de 40 años”, su “pintura fresca” eran llamados a ocupar espacios de gran visibilidad, a recuperar sus voces y a exponer sus opiniones. El año 1983, convulsionado por las primeras elecciones presidenciales tras la dictadura y la inminente llegada de la democracia, fue propicio para la organización de diversas muestras en las que se apelaba reiteradamente a la *joven generación*. Claro que la utilización del epíteto “joven” en los proyectos de exposición no era del todo nueva, no obstante, me refiero al hecho de una inédita cantidad de eventos que apelaron a la juventud, principalmente hasta 1985, declarado Año Internacional de la Juventud.

Se realizaron en 1983 dos exposiciones bajo el título de *La joven generación*, una de ellas curada por Jorge López Anaya en el mes de agos-

to en el CAYC⁸ y la otra curada por Héctor Cartier en la Galería Capella Centoira en septiembre, ambas auspiciadas por la AACA dado que coincidían con las Jornadas de la Crítica desarrolladas entre el 5 y el 10 de septiembre. Simultáneamente, *La Nueva Imagen* mentada por Glusberg llegaba a ocupar las salas del Museo Nacional de Bellas Artes y era acompañada complacientemente por la crítica. “Lo que comunica una y otra época presente en la muestra es quizá cierto placer de pintar, o el deseo de expresar una angustia, desembarazado de toda supuesta necesidad de superación de los lenguajes artísticos en la sucesión de las vanguardias”, escribió para aquella ocasión Jorge López Anaya.⁹ En la exposición confluyeron los mismos artistas reunidos por Glusberg en 1982 a quienes se les sumó Andrea Racciatti, Luis Frangella y Fernando Fazzolari.

A fines de 1983 la revista *Artinf* publicó un reportaje múltiple con el título de “Los jóvenes tienen el pincel” donde se afirmaba que “Las muestras de los más jóvenes han sido el signo de la temporada que pasó. En contra de cierto anquilosamiento de la “mayoría de los mayores”, diversos lenguajes —que se encuentran, se cruzan y se discuten a sí mismos— pasaron por las galerías, por los premios, unidos por un solo fervor: el de la estricta contemporaneidad”.¹⁰ No sólo tenían el “pincel” sino la palabra. En aquella nota se reunieron las reflexiones de Bueno, Conte, Kuitca, Alejandro Kuropatwa, Adrián Matteri, Monzo, Máximo Okner, Jorge Pietra, María Pousa, Prior, Rearte y Schwartz sobre las posibilidades de la pintura como medio de vida en Buenos Aires, las influencias del contexto nacional e internacional y los intereses sobre el trabajo grupal. Asimismo, se trató el tema de la información que poseían los artistas acerca de lo que sucedía en el arte en otros lugares del mundo. Al respecto, Rearte puntualizó que lo que se estaba discutiendo era la “dependencia cultural” en ese momento con Europa. Cuestión sobre la que, en cierto sentido, se mostraban despreocupados. Prior asumía que “la pintura es un fenómeno europeo y nosotros no pintamos como los aztecas”. Por su parte, Kuitca desplazaba el problema afirmando que “en lo relativo a la transvanguardia y su recuperación de la subjetividad, siento que yo no necesito recuperarla porque nunca tuve otra cosa, sino mi propia subjetividad”. Pietra y Schwartz enfatizaban el valor de los maestros argentinos, como Molina Campos o Berni.

Estos artistas encontraban que los cambios sociales que se estaban produciendo alteraban sus obras y sus modos de hacerlas. Rearte reconocía que “a medida que cedió el miedo, incorporé un clima más real. Algo se hizo más explícito”.¹¹ Schwartz detallaba los cambios en la técnica que le preocupaban. Monzo admitía que en el contexto hostil que se estaba transformando se encerraba sobre sí mismo y aludía elípticamente a lo que pasaba. Por otro lado, en la entrevista subyacía un cuestionamiento a la falta de mejores condiciones para los artistas en los premios y exposiciones que se organizaban. “Se especula tan sólo con nuestro deseo de exponer, sin tener en cuenta las necesidades reales”, aseguraba Pousa. Lo cierto es que los artistas estaban encarando otro tipo de estrategias de circulación de sus obras.

Algunas de estas últimas apuntaron hacia los vínculos productivos entre la imagen y la palabra¹²; no sólo verificables en ilustraciones de libros sino también en los cruces en el campo del diseño gráfico, el periodismo y la música. Armando Rearte fue el director de arte de *El Porteño*, junto a Pat Andrea. La revista reprodujo obras de artistas plásticos en sus tapas, por ejemplo, de Marcia Schwartz, o les encargó ilustraciones especiales. Fue el caso de Martín Kovensky, Carlos Bissolino y Rodolfo Azaro. Este último también realizó trabajos para la revista de rock *El Expreso Imaginario* y diseñó las coberturas de discos tales como la tapa y contratapa de *Cemento de contacto*, un LP del grupo Metrópolis. Carlos Masoch fue el autor del logotipo de la radio Rock & Pop. Roberto Jacoby escribió las letras de las canciones del grupo Virus y Jorge Gumier Maier dejó su huella en programas de sus presentaciones.¹³

Por otro lado, como parte del fenómeno de la cultura *underground* comenzaron a proliferar en Buenos Aires desde comienzos de la década, publicaciones conocidas como las “revistas subte”. Se caracterizaban por una tirada pequeña, una factura casi artesanal, algunas eran impresas pero otras recurrían al mimeógrafo, a las fotocopias y al *collage*. En el primer número de *El Porteño* se comentaba sobre ellas:

Alquitrán, Bronca, Celeste, Metamorfosis: son otros tantos nombres de un fenómeno curioso: apretados por la inmediata realidad, aquellos jóvenes que en generaciones anteriores hubieran sacado revistas literarias, se esfuerzan ahora por hacer un periodismo —“periodismo alternativo”, le llaman— de trinchera en el

que cabalgan juntos Charly García con Antonin Artaud, Martin Luther King y Las Jaivas, poemas de ingenua protesta metafísica y reportajes sobre deserción escolar.¹⁴

Hacia 1982 las revistas subte se multiplicaban en la ciudad.¹⁵ Su circulación era reducida y en su mayoría eran gratuitas. Se pasaban de mano en mano, se regalaban en fiestas y se vendían o se repartían en discotecas; se presentaban en eventos que involucraron *performances* o exposiciones.

Estas publicaciones, “aun cuando, por razones económicas, no pueden aspirar a un gran despliegue plástico, privilegian la imagen gráfica. Fotocopias de objetos, trabajos con texturas —y textualidades—, *collages* con pedazos de diarios y revistas son algunas de las variantes utilizadas para crear textos literarios. La literatura aparece siempre en una conjunción clásicamente futurista en la confluencia de lo gráfico y el texto”.¹⁶ Algunas de ellas fueron *74 metros* creada en mayo de 1984; *La nave Dada* en cuya diagramación colaboró Gumier Maier; *Buenos Aires me aburre* en la que confluían notas de Omar Chabán, Marta Minujín, Enrique Symms, Fernando Noy y Batato Barea, e *Historietas obvias*, editada por el mismo actor Barea en la que recreaba en formato gráfico los poemas de Alejandra Pizarnik, Fernando Noy, Alberto Laiseca y Néstor Perlongher, entre otros, y cuya intención era “sacar la poesía de los libros”.

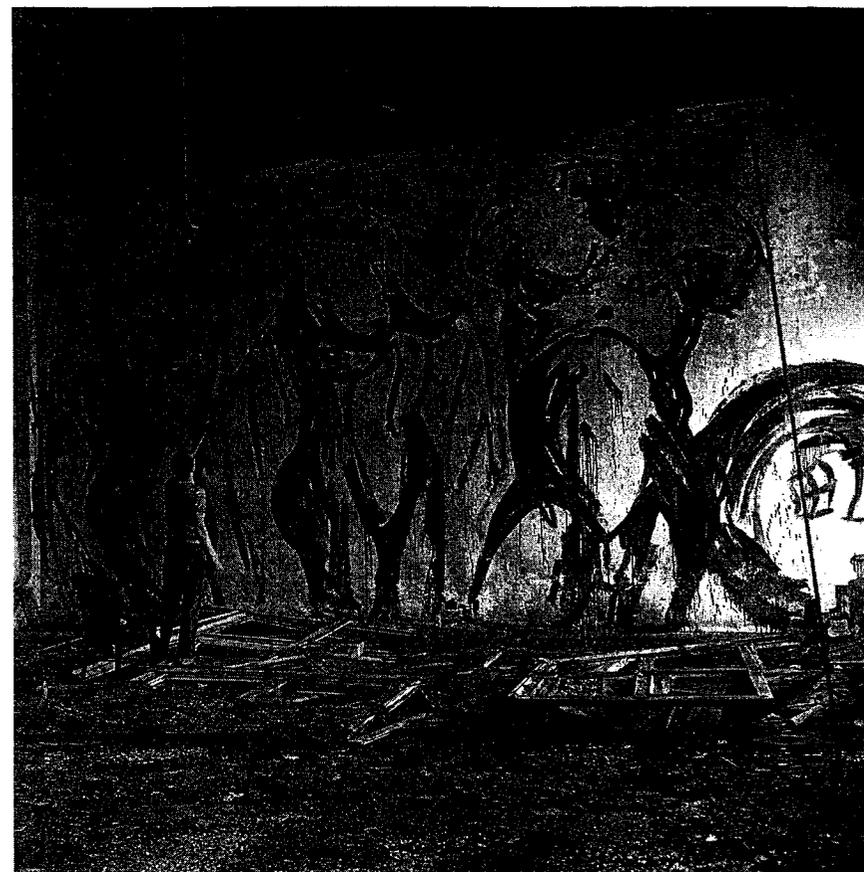
LA PINTURA GRUPAL Y PERFORMÁTICA DENTRO Y FUERA DEL CIRCUITO UNDERGROUND

Tras los peores años de represión, un clima de distensión había comenzado a aflorar en la ciudad hacia 1981 y más aún cuando el régimen militar se precipitó luego de la guerra de Malvinas. La posibilidad de vivir la noche y la apertura de nuevos espacios de producción y exhibición, favoreció las asociaciones espontáneas entre artistas y sus variados lenguajes y aceleraron el aumento de actividades creativas que desplegaban una imaginación desembarazada y desinhibida. Paralelo al circuito más institucionalizado del arte, que procuraba inscribir las prácticas locales en las coordenadas de las poéticas internacionales,

surgió otro inmerso en la cultura *underground*. Se abrieron lugares, en su mayoría autogestionados por artistas –no sólo artistas plásticos sino muchos de ellos vinculados al teatro, a la literatura y a la música– que funcionaron como usinas de creación durante la salida de la dictadura e hicieron estallar un circuito –hasta entonces limitado y más convencional– en múltiples unidades de experimentación y exposición. Es decir, estos recintos –sótanos, galpones, *pubs*, locales de instalaciones precarias, entre otros– no sólo se ofrecían como salas de exhibición sino que eran lugares donde se producían las obras *in situ*. Se activaron como especies de talleres abiertos al público donde se realizaban simultáneamente fiestas, *performances*, recitales de grupos de rock, entre otras actividades artísticas, y donde primaba la improvisación como procedimiento de creación.

En 1981 Rafael Bueno abrió las puertas de su casa en la calle Riobamba 959 organizando reuniones para charlar, leer libros, escuchar música junto a artistas plásticos, actores, músicos, escritores como Renato Rita, Emeterio Cerro o Arturo Carrera y coleccionistas como Gabriel Werthein, entre otros. Estos encuentros se conocieron bajo el nombre de Café Néxor, tal vez haciendo implícita alusión a la necesidad de unirse y comenzar a fortalecer los lazos que la vida cotidiana durante la dictadura había desintegrado. En el sótano del mismo edificio, Bueno creó La Zona, un espacio-taller donde se efectuaron muestras y *performances*. Allí tuvo su taller Alfredo Prior desde 1984 hasta 1987 compartido también por Martín Reyna y José Garófalo.¹⁷

En 1982 se fundó otro espacio de confluencias artísticas llamado el Bar Einstein. Era un local alquilado por Sergio Aisenstein, Helmut Zieger y Omar Chabán ubicado en la avenida Córdoba y Pueyrredón, donde debutaron grupos como Sumo y Soda Stereo al tiempo que se produjeron muchas obras pintadas en vivo por artistas plásticos. Convivieron experiencias de teatro, música, títeres, clown, pintura y varieté. Rafael Bueno recuerda sus encuentros con Emeterio Cerro en el “Einstein mientras pintábamos en vivo con el Trío Loc-son. A él le encantaba ver cuando hacíamos el mural sobre plástico transparente mientras actuaban Katja Alemann, Vivi Tellas, Omar Chabán, Sergio Eisenstein, Luca Prodan y muchos grupos de rock. Fue por eso que una noche nos pidió que lo acompañáramos en la presentación de su próxima obra”.¹⁸



22. Peter Hujar (1934-1987), retrato de Luis Frangella pintando en un galpón del East River de Nueva York, sin fecha.

Vintage gelatin silver print, 14 x 11 inches. Inv. EPH5409-2.
© 1987 The Peter Hujar Archive LLC. Courtesy Matthew Marks Gallery NY.

Pasado un largo año de intenso funcionamiento las puertas del Bar Einstein cerraron y sus actividades fueron continuadas en Cemento, un gran local con galpón en Estados Unidos al 1200 manejado por Chabán junto a Katja Alemann. Allí por ejemplo Luis Frangella realizó su exposición *Infierno* donde figuró un mundo de ratas gigantescas sobre papeles que por su montaje adquirirían un carácter instalacional. Frangella había emigrado a los Estados Unidos. Vivió desde 1976 en Nueva York y formó parte del grupo de artistas del East Village, junto a David Wojnarowickz, Jean-Michel Basquiat, Mike Bidlo, Ronda Zwillinger y

Keith Haring, entre otros. No obstante, siempre mantuvo fuertes vínculos con el medio local, trayendo en cada uno de sus viajes a Buenos Aires noticias de la movida *underground* neoyorkina, de su cultura del *graffiti* y la convivencia marginal de los creadores en los otrora grandes galpones abandonados del East River.

Allí fue retratado por el fotógrafo Peter Hujar, en plena acción pictórica, componiendo fluidamente sus reconocidos torsos fragmentados. Sobre las singularidades de exponer en estos espacios de la cultura *underground*, Frangella expresó que “va otro público que no es el de las galerías tradicionales. Y lo que me interesa es la multitud que los visita. [...] Otra forma de comunicación”.¹⁹ Muchas de estas obras ejecutadas en Cemento no se conservaban, se destruían pasada la inauguración. La pintura era menos objeto que acontecimiento.

Tiempo después se sumaron otros espacios que entretejieron una singular red de interconexiones artísticas para la “movida” de los jóvenes en la década, como fueron el bar Bolivia, el Parakultural –abierto por Omar Viola y Horacio Gabin en el barrio de San Telmo en 1986– y Mediomundo varietè.

Todo el caudal de entusiasta creatividad y deseos de producir que se fue gestando en los primeros momentos de la década, ya había estallado cuando llegó la democracia en diciembre de 1983. En aquellos espacios se generó un cúmulo de producciones de la mano de artistas que si bien no dejaban de participar en las exhibiciones en galerías, museos u otras salas de exposición, incursionaron en procesos de experimentación grupal cuyos resultados muchas veces no sobrevivían la noche de la ejecución. Precisamente, aun cuando cada uno conservara su producción individual, existió una proliferación de prácticas en las que primó *lo dialógico*.²⁰ En este sentido, Juan José Cambre recuerda y subraya las diferencias entre los distintos métodos que había incorporado en su trabajo. Uno solitario; otro para las telas que pintaba en vivo sobre escenarios durante las *performances* que realizó junto a la actriz Vivi Tellas, y otro acordado con sus colegas para crear en forma conjunta sobre una misma superficie:

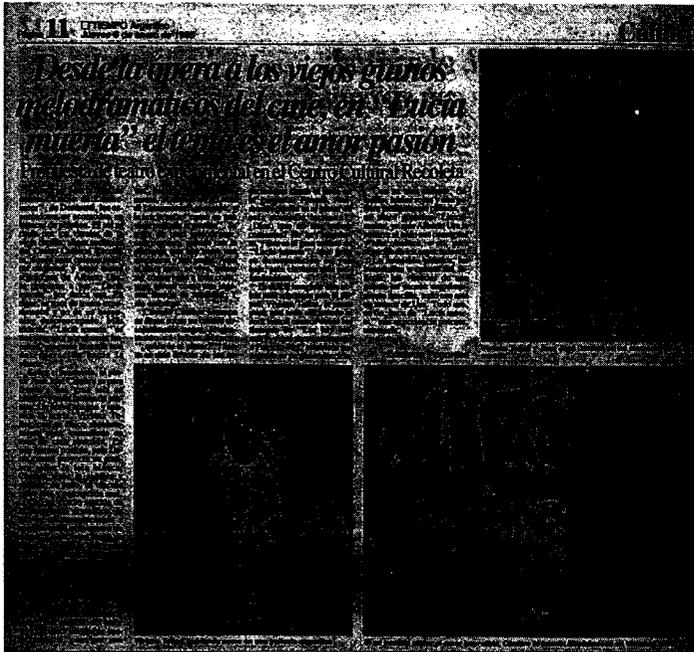
Cada uno tenía el derecho de pintar y hasta tapar todo lo que había pintado el otro. Había una valoración del hallazgo. [...] Era como la conversación y el texto escrito. La conversación tiene un

nivel que se puede volcar en el texto escrito pero siempre en éste sucede otra situación, simplemente por el hecho de escribirlo. A veces hay gracia en la conversación que al pasarla al texto escrito se pierde. En los ochenta esta cuestión era pura conversación. La obra individual era el texto escrito que, por supuesto, estaba filtrado por esas conversaciones. (EA, 2005)

Estas formas de producción alternativas a las tradicionales de la pintura, poco a poco avanzaron sobre los espacios del circuito oficializado. En particular el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires fue una de las instituciones más receptivas de estas experiencias. A fines de 1984 se presentó por única vez *La locura de amor. Lucía muerta*, una pieza de teatro experimental dirigida por Alberto Ure en el auditorio Capilla del CCCBA. La pieza estaba basada en la Ópera *Lucia di Lammermoor* cuya música pertenecía a Gaetano Donizetti.²¹ La versión de Ure incluía no sólo la actuación de Vivi Tellas sino la participación de Cambre. La obra comenzaba cuando se escuchaba a María Callas cantando la versión original de Donizetti mientras el público se acomodaba en butacas de plástico. “‘Lucía muerta’ es una pregunta por el amor humano, pregunta lanzada con desesperación hacia la platea” –expresó el cronista del diario *Tiempo Argentino*–. Un breve apagón y aparece la actriz Viviana Tellas, con su cuerpo físico absolutamente punk camuflado en un ama de casa aburrida”.²²

Sobre el escenario había dos reflectores y una tela de cuatro metros de largo en el fondo. La obra estaba dividida en seis bloques. Ella pronunciaba sus parlamentos, mientras Cambre pintaba con pintura negra sobre el gran lienzo blanco las sombras proyectadas de su cuerpo. El movimiento de la actriz dictaba el recorrido de las pinceladas hasta culminar con el lienzo, según una progresión dramática, completamente cubierto de negro en el momento de la muerte del personaje. Cambre estampó su firma en la tela ennegrecida y en letras blancas escribió “¿Quién es el pintor?”. La pregunta refería en forma simultánea a la incertidumbre sobre el lugar del autor en la acción conjunta que los espectadores-testigos acababan de presenciar y, a la vez, compelía a la reflexión sobre quién era el pintor de aquella perturbadora escena de amor en la gran comedia humana. Este melodrama mostraba a la actriz como una marioneta, como un “títere grotesco” a merced de las indica-

ciones del director. Sus pasos eran atentamente registrados, quedarían inevitablemente plasmados en un abismo de negrura, de pintura y de simbólica muerte.



23. Reseña en el diario *Tiempo Argentino* sobre *La locura de amor. Lucía muerta*, con Vivi Tellas y Juan José Cambre en el CCCBA en 1984.

Esta presentación tenía un alto grado de improvisación aún partiendo de ciertas reglas acordadas; es decir, allí se articularon la pintura y la actuación teatral a partir de una especie de indeterminación pautada. Algo similar sucedía en las producciones pictóricas que se realizaron durante muchos conciertos de rock en los espacios alternativos. Bueno, Conte y Okner formaron por aquellos años un grupo llamado *Loc-son* en alusión al tipo de pintura que era frecuentemente utilizado en ese entonces; un producto industrial que se usaba para pintar paredes e impermeabilizar techos. Los artistas compraban grandes latas de pintura Loxon que les resultaba más económica que los pomos de óleos o de acrílicos tradicionales. Esta elección también se vinculaba con la extensión progresiva en las medidas de las obras que realizaban. El afán por

expresarse y pintar sobre todas las superficies posibles resultó en el casi abandono de los materiales nobles para la pintura y la incorporación de otros extra-artísticos como pinturas de mayor poder cubritivo para los grandes papeles, lonas, láminas plásticas, trozos de maderas de algún mueble o cartones corrugados que empleaban como soportes de sus piezas, realizadas en la vorágine de intensas noches.



24. Grupo *Loc-son*, Rafael Bueno, Guillermo Conte y Majo Okner en La Zona. Archivo Rafael Bueno.

El sentido de lo dialógico estuvo también presente en la particular elaboración de la obra individual de Marcia Schwartz. En su producción primó el modo solitario pero acompañado por la presencia de modelos que quedaron registrados en un diálogo algo tiranizado por la mirada de

la pintora. Uno de sus retratados, Alejandro Furlong –el coleccionista y amigo de Schwartz– llegó a decir “Marcia pinta, y en cada retrato, algo de lo peor que cada uno tiene adentro, lo que nunca quiso que los demás vieran, sale a la superficie de la tela. Uno ve el retrato y lo odia. Al mismo tiempo, no puede destruirlo”.²³ Schwartz llegó a convertirse en la retratista por excelencia de los protagonistas del circuito artístico (véase imagen VII) en sus múltiples intersecciones con la poesía y el teatro *underground* a lo largo de los años ochenta. Cuando en 1982 regresó de su exilio en la Barcelona postfranquista, la joven pintora contaba con un extenso corpus de obra en la que retrataba a las personas que la habían rodeado en su vida cotidiana. En principio se trataba de seres anónimos pero que eran los auténticos protagonistas de los barrios, fueran las vecinas de Barcelona o los habitantes del Abasto, donde vivió cuando se reinstaló en la ciudad. Tal como ha señalado Laura Malosetti Costa

[...] sus pinturas del regreso la muestran con una gran energía, un lenguaje maduro y una conexión intensa con el barrio. La arquitectura, los camiones, los patios con macetas, los vecinos, los amigos recobrados, los nuevos, todo empezó a tomar forma en sus pinturas del regreso. En los años del reencuentro con la ciudad se produce en su obra una explosión de tamaño, color, recursos expresivos de extraordinaria riqueza.²⁴

La pintora fue sin duda una de las artistas que capitalizó el legado de Antonio Berni tanto en su figuración crítica como en el uso de su técnica mixta que incorporaba objetos extra-artísticos y en cierta animación de las superficies pictóricas resultado de la aplicación del color en vibrantes y movidas manchas. Pero también su imagen fue influida por una serie de artistas, algunos de ellos amigos suyos, que forman una especie de coherente tradición contemporánea que la entronca con Lino Enea Spilimbergo, Carlos Gorriarena, Jorge de la Vega, Carlos Alonso, Pablo Suárez, Luis *el Búlgaro* Freisztav, Fermín Eguía y con sus maestros directos Aída Carballo, Ricardo Carreira y Luis Felipe Noé. Asimismo, fue el fotógrafo Humberto Rivas quien la estimuló en su opción por el retrato durante su estancia en España entre 1977 y 1982.

La pintora produjo un extraordinario catálogo de costumbres y pasiones de los “habitantes del margen”²⁵ que mudaba al centro de sus

cuadros y así logró abonar a la construcción de la identidad popular urbana. Por otro lado, en la proliferación de sus retratados, ya no anónimos sino de sujetos identificables, la pintora parecía reconstruir un entorno personal con cada cuadro mientras tejía los personajes del escenario porteño. Lo hacía envolviéndolos entre sus objetos-atributos o captando un fragmento de sus “hábitats naturales” sintetizados en recortes de los fondos de sus cuadros. Existen en ellos una tensión casi irreconciliable entre la representación y lo representado que potencia el juego de apariencias y deformaciones respecto de sus modelos. Para sus retratos descarnados era preciso el diálogo de miradas, era necesaria la presencia de uno y el otro, aun cuando los intensos vínculos que estableciera con sus modelos luego se disolvieran con la última pincelada.

Como hemos visto en el caso de la obra de Cambre y Tellas, las iniciativas de trabajo en común entre artistas llegaron en varias oportunidades al CCCBA. Una de las primeras ocasiones fue propiciada por la exposición *Objeto del objeto* organizada por el artista Luis Pereyra con el auspicio del MAM en marzo de 1983. Pereyra convocó a trece colegas a los que les propuso una experiencia de creación interferida por un juego azaroso. Cada uno de ellos debía elegir libremente un objeto cualquiera que sería sorteado entre los participantes. A partir de cada elemento asignado arbitrariamente, los artistas elaboraron sus obras. Integraron la muestra Jorge Acha, Carlos Bissolino, Bueno, Cambre, Eckell, Frangella, Alejandro Kuropatwa, Pierri, Prior, Raúl Rodríguez, Susana Rodríguez, Eduardo Stupía y el propio Pereyra. Cambre realizó su obra *T.S. Elliot y yo* partiendo de un tintero; a Frangella le tocó un pomo de pasta dentífrica; hojas de cuaderno de caligrafía para Stupía; a Eckell una escritura en un taco de madera; a Prior un pequeño aljibe a partir del cual realizó sus *Lyrics*; Acha tomó un hongo seco para elaborar una obra en técnica mixta que denominó *El objeto de la memoria*; el fotógrafo Kuropatwa usó una cuchara de madera para ensayar una sugestiva imagen que componía en negativo una silueta humana en actitud de defensa y alzando aquel elemento doméstico. Desde el catálogo, Glusberg indicaba que “Estas conexiones que se establecen entre un grupo de artistas, es un hecho que muy pocas veces ha ocurrido en forma sistemática. El objetivo no es entonces sólo la creación de objetos y de relaciones, sino de vínculos. Vínculos transindividuales que aseguran la permanencia y la continuidad del arte en todos los sentidos”.²⁶



25. Alfredo Prior y Guillermo Kuitca, *Ensalada rusa*, 1983, acrílico sobre papel.

Entre los frutos de esos vínculos, una obra clave para la época es la realizada a dúo por Alfredo Prior y Guillermo Kuitca en 1983 con el nombre de *Ensalada rusa*.

Sobre un extenso papel compusieron una mesa rebatida que desplegaba un extraño y colorido banquete. Fueron reunidos en aquel insólito convite las figuras de Hitler, Jesús, Lincoln y Stalin. No se trataba de cualquier retrato de este último sino de la copia del realizado por Pablo Picasso en 1953 tras la muerte del líder comunista.²⁷ Junto con estos personajes, se ubicaba un muñequito negro representante de los populares caramelos Sugus, a cuyas espaldas se erigían las torres de una iglesia, una mezquita musulmana y un templo judío, identificadas cada una con los símbolos de la cruz, la luna y la estrella de David respectivamente. La figurilla de Sugus fumaba mientras miraba asombrada una especie de niño también negro servido en bandeja sobre la mesa. Por debajo, una leyenda incomprensible en una especie de alfabeto cirílico. Kuitca señala que en esa época “empezaba una especie

de fascinación por los íconos soviéticos, estaba el juego de usar la tipografía soviética, en algunos grupos de rock, estaba muy en el aire” (EA, 2005).

La escena parecía una puesta en falso de todos los dogmatismos y totalitarismos que imperaron en el mundo moderno, como un repaso burlesco de lo advertido por Fredric Jameson en la definición seminal del posmodernismo.

Estos últimos años se han caracterizado por un milenarismo invertido en el que las premoniciones del futuro, ya sean catastróficas o redentoras; han sido sustituidas por la convicción del final de esto o aquello (el fin de las ideologías, del arte o de las clases sociales, la crisis del leninismo, la socialdemocracia o el Estado de bienestar, etc. etc.): tomados en conjunto, todos estos fenómenos pueden considerarse constitutivos de lo que cada vez con mayor frecuencia se llama posmodernismo.²⁸

La irreverencia respecto de aquellos íconos políticos y religiosos se correspondía con la libertad que los artistas asumían para tomar cualquier tipo de fuentes para sus disparatadas configuraciones. Sin embargo, sobre este flujo pictórico de ideas Kuitca aclara: “Era un disparate, por supuesto. Yo sentía que tenía la total libertad de usar íconos de la izquierda clásica, por decirlo de algún modo. [Pero] quizá no nos hubiéramos metido con otras cuestiones. No pusimos a Perón ni a Evita, no se nos pasó por la cabeza. No estaba el Che Guevara” (EA, 2005).

De todos modos, existe una diferencia en el tono socarrón adoptado sobre ciertos símbolos de la militancia revolucionaria que hubiera sido impensable en cualquier representación de la década anterior. Paulo Herkenhoff ha señalado sobre Kuitca que “perteneció a una generación que tiene que hacer frente al fin de las utopías sociales y a la carencia de pensamiento político que abra nuevas expectativas de libertad y de justicia social. [No obstante] huyendo de conceptos de ‘arte comprometido’ y de una retórica explícita de la imagen política, Guillermo Kuitca urdió sofisticadas connotaciones sobre el poder”.²⁹ Esta obra conjunta con Prior sin duda manipulaba y parodiaba a estos íconos y personajes como una forma de desactivar su corrosivo e infructuoso poder para mejorar el mundo.

Un sentido similar tiene *Kremlin y castigo*, realizada también por la circunstancial dupla Prior-Kuitca. Se trata de un inmenso dibujo sobre una serie de papeles vulgares, como los usados en los almacenes, que habían pegado con cintas para crear una gran superficie. Allí aparecía la figura de medio cuerpo de Vladimir Lenin extendiendo en alto su largo brazo derecho que señalaba hacia el afuera del campo de representación. Sobre su dedo índice se posaban las arquitecturas del Kremlin en tenues líneas y posición inestable. Otros tres personajes emergían de una frase dibujada también en falso idioma ruso y, empequeñecidos ante la impostura del líder, lo acompañaban armados con bayonetas que equilibraban las diagonales de la composición y la poderosa presencia de Lenin. Un detalle curioso es que dentro de la cabeza de este último se dibujaba, también en ligeras líneas, otra cabeza de Lenin. A la manera del autorretrato de Frida Kahlo, *Autorretrato con Diego en mi pensamiento* –desconocido por entonces para los jóvenes pintores– pero, en este caso, Lenin se pensaba a sí mismo (EA, 2005).

En el dibujo a témpera *KRPM* –título compuesto por las iniciales de los autores Kuitca, Rearte, Prior y Monzo– figura otro de los camaradas comunistas en un escenario inundado donde conviven las figurillas identificables con cada uno de los realizadores. Esta vez delinearon a León Trotsky víctima del certero golpe de piqueta que destrozó su cráneo. Su asesinato aparece en una escena de naufragio. Junto a su cabeza se hunden la de un osito, una columna jónica, un piano con su pianista, una efigie egipcia –motivos que aparecían en las obras individuales de Prior, Kuitca, Rearte y Monzo (véase imagen VIII) respectivamente–, un grabador a cinta y un tocadisco. Prior sostuvo que en las obras realizadas en colaboración con sus tres colegas mencionados, “más allá de la imagen de cada uno, se creaba como un tercer pintor inexistente, que no es simplemente la combinatoria de esos juegos, sino que aparece algo extraño”.³⁰ Por su parte, Monzo valoraba el trabajo en conjunto porque de alguna manera facilitaba las investigaciones visuales a las que deseaba someter a su pintura. Sobre esas transacciones de pinceladas coincidía en las apreciaciones de su colega Prior en los siguientes términos: “No nos respetamos nada, sólo nos ponemos de acuerdo en el objetivo. De lo que resulta una imagen totalmente modificada, que no es la de ninguno de los dos”.³¹



26. Guillermo Kuitca, Armando Rearte, Alfredo Prior y Osvaldo Monzo, *KRPM*, 1983, témpera sobre papel, 79 x 61 cm. Dibujo realizado para ilustrar una entrevista colectiva.

Estos cuatro artistas fueron invitados a participar de una muestra en el Espacio Giesso que se llevó a cabo en septiembre de 1983. Se llamó *La consagración de la primavera* y contó con la curaduría de Laura Buccellato y Carlos Espartaco, quienes contemporáneamente preparaban la presentación de *Ex-presiones* en el CCCBA. La muestra incluyó algunos de los trabajos realizados en común, una modalidad que tuvo sus momentos más significativos durante los vertiginosos tiempos de la redemocratización. Las comunidades creativas que se formaban contribuyeron menos a definir grupos estancos y duraderos que a manifestar los síntomas de la creciente necesidad de producir y mostrar sus trabajos liberados de las restricciones que impuso la cultura de la represión.

En el mes de diciembre de 1983, la AACA organizó una serie de actividades denominadas “Homenaje de las artes visuales a la democracia”. Como parte del programa se inauguró la muestra *La nueva imagen de los ochenta. Artes visuales y democracia* en el CAYC. Una vez más la crítica acompañó la muestra con un repaso dócil por sus preceptos –“manifestación de pura subjetividad”, “frenesí del gesto”, parentesco con el “estilo internacional transvanguardista”– que se hacían extensivos a toda la década, aun cuando esta recién se iniciaba. “Un espíritu

conciliatorio parece dominar los años 80. Su apertura hacia un politeísmo le permitirá reunir formas y propuestas sintáctico-formales de tendencias anteriores quebrando la linealidad de las vanguardias y la arrogancia implícita en la creencia de un progreso en arte que le es propia”, escribió Elena Oliveras, crítica de *Clarín*.³² Por otro lado, se sostenía que la cualidad física del material en estos artistas eludía toda opción ilusionista al punto que la manifestación de esa “pura subjetividad” —entendida casi exclusivamente como la expresividad del gesto y la arbitrariedad en la selección de temas— liberaba al referente de todo lo que representaba. “El medio se impone al referente y por momentos llega a neutralizarlo casi por completo”, sostenía Oliveras sin hacer relaciones directas con las obras específicas que participaban de la muestra; opción ésta que tal vez hubiera debido matizar estas afirmaciones para el caso de Eckell, por ejemplo.

Esta interpretación se oponía a la de otra producción que se exponía contemporáneamente y que agrupaba a artistas provenientes de vertientes de la figuración crítica como Elsa Soibelman, Pablo Suárez, Hugo de Marziani, Hugo Sbernini, Carlos Gorriarena, Jorge Demirjian y Diana Dowek, entre otros, quienes exponían en la Galería Vermeer como parte del programa de la AACA. La misma crítica escribió: “Rechazando el prejuicio hacia lo anecdótico, ellos construyen un lenguaje anclado en lo real pero no se someten a la estricta duplicación del objeto que encontramos en la transcripción literal del hiperrealismo”.³³ En esta ocasión se detenía, en una descripción algo elíptica, en las obras de Suárez y Dowek que hacían alusión a los desaparecidos: “Un silencio que no esconde el grito, resalta así en los conocidos espacios asépticos de Suárez al tiempo que en los primeros planos de Dowek —con el blanco como dominante cromática que recuerda a las vedas de anteriores trabajos— se imponen las figuras como antes el cerco, símbolo de la situación del hombre en un mundo hostil empeñado en frenar su libertad”. La “dominante cromática” que la crítica señalaba se debía a que la obra titulada *Madres de la Plaza* mostraba los pañuelos blancos de las Madres en unas figuras fluidas que ocupaban el escenario frente a la reconocible Casa Rosada. Esta fue la obra que se reprodujo para acompañar la reseña.

Es notable cómo en los medios masivos comenzaron a reproducirse imágenes que desde lo estético hacían presente los acontecimientos históricos que se estaban viviendo, mostraban figuras inequívocas y de-

velaban violencia y sufrimiento al tiempo que la sociedad se anoticiaba de los horrores de la dictadura. En cambio, en los contenidos de los textos continuaba un discurso autista referido, casi exclusivamente, a los derivados transvanguardistas. A modo de ejemplo, podemos citar la reseña de Fermín Fèvre sobre la muestra *No quiero grises* realizada en la Galería Ruth Benzacar en homenaje a Jorge de la Vega. Un conjunto de veintinueve artistas³⁴ fueron invitados a exhibir pinturas y esculturas en blanco y negro inspiradas en torno a la obra *El Rompecabezas* del integrante de la neofiguración ya fallecido. Junto al comentario de Fèvre, que sólo se limitaba a destacar una serie de esculturas por sobre la calidad de las pinturas presentadas, se reprodujo la obra de Felipe Pino donde se ve una desgarradora imagen donde una figura con sus brazos atados por su espalda se encuentra gritando. En el ángulo inferior izquierdo se deja ver las piernas atadas de un cuerpo que cae por fuera del cuadro. En la reseña el crítico señaló el óleo de Pino y siguió su nombre, sin apreciación alguna, con tres puntos suspensivos.³⁵

Por su parte, la crítica Elba Pérez de alguna manera recontextualizó la propuesta de la exposición y su sugerente título en los siguientes términos: “Aquí la ausencia de grises implica la ausencia de neutros, de paños tibios, un abandono de las prudencias en suma. [...] Porque aquí se trata no de una composición de paleta, sino de una posibilidad de libertad y creación”.³⁶ El no querer grises, implicaba el deseo de alentar una toma de posición pese a las dificultades que implicaba la asunción de la experiencia de la libertad.

Otra de las exposiciones que adhirieron al homenaje de la AACA llevó por nombre *La pintura joven* y se realizó en la Galería del Retiro donde participaron Diana Aisenberg, Fazzolari, Eduardo Médici, Pierri y Cintia Levis, entre otros. En el proceso de asimilación de “la joven generación” a la “nueva imagen”, Espartaco afirmó:

Hace dos años que la pintura joven ha hecho irrupción en nuestro medio, no planteándose exactamente como la reacción conocida de crisis generacional. Más bien es el beneficio que los jóvenes artistas han sabido cosechar, en virtud de haber advertido que la discontinuidad del lenguaje de la pintura determina la apertura frente a lo pictórico de espacios que permanecían en silencio y pasajes que en apariencia no ofrecían renta alguna para

el pintor. [Los artistas invitados] cumplen con los postulados fundamentales de una actitud que no repara en mezclar los más disímiles lenguajes pictóricos.³⁷

En un sentido algo distinto, la exposición realizada con los trabajos seleccionados para el *Premio Esso* 1983, le dio oportunidad a la crítica Rosa Faccaro de referirse a la juventud en otros términos. Si bien señalaba de igual modo que la “nueva imagen” estaba representada por varias obras en sus caracteres de definiciones eclécticas destacó que

el pensamiento, la intencionalidad, el deseo de un numeroso grupo de gente joven se ven expresados a través de un lenguaje plástico, testimoniando con ello una realidad, que se evidencia en este caso en una tónica comunicativa de alta temperatura emocional. Estos artistas están indagando el cómo, dónde, por qué de una situación [...]. El “cuándo”, o sea el momento actual, es sumamente significativo, momento de cambios, de rupturas. Observamos en esta exposición un clima no frecuente: el uso indiscriminado del color, espacio, texturas, materiales que evidencian un deseo tumultoso del decir.³⁸

No obstante, aun cuando los artistas que participaban en estas muestras y en las prácticas de la cultura *underground* eran los mismos, la crítica de artes visuales no dio cuenta desde sus inicios y en forma específica del fenómeno singular de las asociaciones creativas que aquella “joven generación” ejercía en comunidad, cuando se hacía imperioso el reparar los vínculos de sociabilidad. Pasó un tiempo hasta que la crítica se refirió a ellas y en ocasiones se lo hizo vinculando estas prácticas con las desarrolladas en los años sesenta. En oportunidad de una exposición conjunta de Juan Lecuona y Remo Bianchedi, Elena Oliveras sostuvo:

La coparticipación también incluyó al espectador, como en las experiencias del Instituto Di Tella, donde el habitual “espectador” se convirtió en coautor de obras que “eran entregadas” *ex profeso inacabadas*. La vigencia de estas propuestas queda demostrada en la actual muestra de la Galería Tema (Viamonte 625)

que bajo el título de “*Ni el mismo ni el otro*” reúne pinturas realizadas conjuntamente por Remo Bianchedi y Juan Lecuona. [...] El interés de la idea de la trans-individualidad es incuestionable. Sí serían cuestionables los resultados porque no siempre, como en este caso se da una auténtica complementariedad de lenguajes unida al auténtico deseo de sumar la imprevisibilidad que se origina en uno a la imprevisibilidad del otro.³⁹

Sobre los días de la reapertura democrática, Juan Carlos Romero recuerda las sensaciones encontradas que se vivían. La necesidad de expresarse sobre el nefasto legado de la dictadura se enfrentaba a los miedos latentes. Se vivía una especie de libertad condicionada por esos temores. Romero había sido invitado a exponer en la Galería H dirigida por Hilda Soldano, que también integraba la serie de homenajes a la democracia. Se reunió con otros artistas políticos e hicieron un afiche con la elocuente cifra de “30.000” sobre un fondo negro. La muestra inauguró el mismo 10 de diciembre pero tres días después fue cerrada por la misma directora de la galería. “Creo que a Hilda Soldano le asustó que nosotros hiciéramos una obra política ahí nomás, al bordesito de la salida de la dictadura”, advierte el artista (EA, 2000). Por otro lado, como militante del Partido Intransigente, Romero organizó con otros compañeros una convocatoria a artistas para manifestarse sobre unos muros en la esquina de avenida Córdoba y Florida.

En todas esas paredes se expresaban los artistas. Unos haciendo unas obras colectivas; había una artista que hizo una serigrafía sobre desaparecidos, otros pegaron carteles. Igualmente generó mucho conflicto porque estaba todo muy sensible. Había algunos que nos criticaban o cuestionaban o estaban enojados, otros que estaban muy contentos. Esa pared duró prácticamente una semana: quedó toda una semana ahí hasta que de nuevo volvieron a poner afiches de los tradicionales y taparon todo (EA, 2000).

Sin duda, uno de los eventos de mayor visibilidad dentro de las artes visuales que más empatía generó en cuanto a la magnitud de la transformación implicada en la llegada de la democracia fue *El Partenón de libros* de Marta Minujín.



27. Marta Minujín, *Partenón de libros*, Buenos Aires, diciembre de 1983.
Archivo Marta Minujín.

La artista construyó en la plazoleta Provincia de Tucumán emplazada en la avenida 9 de Julio (entre Marcelo T. de Alvear y Av. Santa Fe) una gigantesca estructura de caños tubulares y tejido metálico que reproducía el esqueleto del santuario de Atenea en la Acrópolis de Atenas, cuna del concepto de la democracia. Esta arquitectura efímera fue cubierta con 20.000 ejemplares de libros envueltos en plástico transparente. El proyecto, según la artista, proponía que los libros reunidos fueran títulos que habían sido prohibidos durante la dictadura y se exhibirían a cielo abierto en plena ciudad. Los ejemplares fueron donados por distribuidoras editoriales agrupadas en la Cámara Argentina del Libro. El 19 de diciembre, una vez terminado el montaje, se inauguró y a partir de la jornada del 24 el público tuvo acceso a los libros que fueron repartidos también entre representantes de bibliotecas municipales. La elección de este templo, símbolo de la cultura occidental, respondía, por un lado, al significado de su nombre —*Parthenos* es virgen en griego— que señalaba el tiempo inaugural e incorrupto que se atribuía a la nueva etapa que se iniciaba en el país. Y por el otro, aquel monumento arquitectónico al alcance de los ciudadanos reponía desde la antigüe-

dad los valores del sistema político democrático. Este acontecimiento artístico de ocupación del espacio urbano y de distribución igualitaria de libros, uno de los artefactos culturales más estigmatizados y restringidos durante la dictadura, proclamaba el fin de las prohibiciones en la cultura. Como una alegoría de los valores democráticos, esta gran obra de arte urbano y participativo se sumó a las fiestas cívicas que desde la asunción del nuevo presidente constitucional el 10 de diciembre de 1983 se desplegaron en la ciudad de Buenos Aires.

ACERCA DE LA REPRESENTACIÓN DEL SUJETO

Una de las primeras acciones de gobierno llevada a cabo por el presidente Raúl Alfonsín fue la formación de una comisión para la investigación de las violaciones a los derechos humanos perpetradas por el gobierno de facto. La Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP) fue creada por decreto el 15 de diciembre de 1983 y quedó integrada por Ricardo Columbres (jurista, ex ministro de la Corte Suprema de Justicia de la Nación), René Favaloro (reconocido médico cirujano), Hilario Fernández Long (ingeniero, rector de la universidad de Buenos Aires destituido por el golpe militar de 1966), Carlos Gattinoni (obispo metodista protestante), Gregorio Klimovsky (filósofo), Marshall Meyer (rabino), Jaime de Nevares (obispo católico), Eduardo Rabossi (filósofo, jurista), Magdalena Ruiz Guiñazú (periodista) y los diputados radicales Santiago M. López, Hugo Puicill y Horacio Huarte. El escritor Ernesto Sabato fue elegido presidente de la misma.⁴⁰ El premio Nobel de la Paz, Adolfo Pérez Esquivel, había rechazado la invitación por no compartir la política del gobierno en la materia. Sus principales objetivos fueron intervenir en el esclarecimiento de los hechos relacionados con la desaparición de personas ocurridos en el país, averiguando su destino o paradero. Recibiría denuncias y pruebas sobre esos hechos para remitirlos a la justicia. “La misión encomendada no implicaba la determinación de responsabilidades. La justicia, receptora del material logrado por la Comisión en sus investigaciones y procedimientos, sería la encargada de delimitar responsabilidades, y decidir sobre los culpables.”⁴¹ No estaba entre sus objetivos proporcionar una explicación en términos históricos del por qué de lo sucedido, cuestión que quedó abierta y fue objetada —

lo sigue siendo— desde visiones enfrentadas sobre las condiciones que habían llevado a extremar la violencia.⁴² No obstante, los testimonios y documentación que recogió la comisión abrieron el camino hacia los juicios a las Juntas militares que se iniciaron en abril de 1985. Se convirtieron en pruebas seminales para la acusación fiscal.

Con el título de *Nunca más*, el informe final fue entregado al gobierno el 20 de septiembre de 1984. En el mes de noviembre, la Secretaría de Derechos Humanos y la Editorial Universitaria de Buenos Aires publicaron el *Nunca Más* con una primera edición de 40.000 ejemplares que se agotaron casi de inmediato. Se intensificó así el proceso de hacer público lo que habían sido hasta entonces cuidados secretos del estado terrorista y lo que las organizaciones de derechos humanos venían denunciando hacía años a través de sus inéditas formas de intervención política. Al respecto Beatriz Sarlo sostuvo que:

El saber de los hechos tuvo un impacto de choque. Algo secreto se volvió público, con todas las reverberaciones siniestras que tiene la publicidad de lo secreto. En un nivel simbólico, la voluntad de saber afectó, como ningún otro impulso, todo lo que se hizo en la Argentina de estos años. [...] Nada sería igual después de que toda la sociedad tuvo ante los ojos lo que no había visto, lo que no había querido ver o lo que no había podido mostrarse antes de la caída de la dictadura. En la combinación de estas tres posibilidades: no saber, no querer saber, no poder saber, el arte operó con una potencia reveladora. La alegoría de la violencia, la representación realista de la violencia, la puesta en discurso literario o plástico de la muerte: en efecto, el arte tocaba el límite de lo que se tiene por irrepresentable.⁴³

El filósofo José Fernández Vega ha señalado que tanto en el poder judicial como en la producción estética se encontraron las formas más eficaces para la revisión del pasado al término de la dictadura.⁴⁴ En este sentido, entre las manifestaciones estéticas se suele reparar en especial en la capacidad del cine, la música, el teatro y la literatura producidos durante la redemocratización para contribuir a la construcción de la memoria histórica. Sin embargo, así como el impacto del *Siluetazo* es insoslayable en este sentido, existen ciertas imágenes producidas en el

ámbito de las artes plásticas que puestas en contexto condensan la elaboración del trauma social postdictatorial y favorecen la comprensión de una época de tensiones entre dictadura y democracia.

Durante la redemocratización la figura humana fue representada vehiculizando un poder simbólico que aludía al trauma de la violencia y sometimiento de los cuerpos durante la dictadura. Desde la historia crítica del arte, Hal Foster ha repensado la definición de Jacques Lacan de lo real en términos de trauma. Si lo traumático es comprendido como un encuentro fallido con lo real, lo real no puede ser representado, únicamente puede y debe ser repetido pero esa repetición de lo reprimido como síntoma o signifiante no implica una reproducción en el sentido de la representación referencial.

Más bien, la repetición —sostiene Foster— sirve para *tamizar* lo real entendido como traumático. Pero su misma necesidad *apunta* asimismo a lo real, y en este punto la repetición *rompe* la pantalla-tamiz de la repetición. Es una ruptura no tanto en el mundo como en el sujeto, entre la percepción y la conciencia de un sujeto *tocado* por una imagen. [El término de pantalla-tamiz] se refiere a la reserva cultural de la que cada imagen es un ejemplo. Llámese las convenciones del arte, los códigos de la cultura visual, esta pantalla-tamiz *media* la mirada del objeto *para* el sujeto, pero también *protege* al sujeto de esa mirada del objeto.⁴⁵

El autor advierte que ante los acontecimientos traumáticos, donde la subjetividad se encuentra conmocionada, la repetición en imagen puede ser *mortificante* provocando un desleimiento en la misma, como si la imagen estallara, detonara en sus posibilidades referenciales. Esas detonaciones “sirven como equivalentes visuales de nuestros encuentros fallidos con lo real”.⁴⁶

La obra *Ni viva ni muerta, ni triste ni alegre* de Víctor Grippo de 1983 es quizás una de las más atípicas dentro de su producción por la figuración definida de un rostro humano ausente en sus trabajos más reconocidos. Ubicado dentro de una caja, la cara del personaje en relieve de yeso aparece con los ojos cerrados y mordiendo un tallo de rosal. Su fisonomía parece emerger de la materia, apenas sobresale del plano y adquiere espesor. Ese rostro, entre máscara mortuoria y sudario, se encuen-

tra coronado en la parte superior de la caja por la leyenda que da título a la obra: “Ni viva, ni muerta, ni triste, ni alegre”. Años antes Grippo había realizado unas cajas similares con otros contenidos en momentos de la más aguda represión militar. Estas contenían rosas realizadas en plomo y rosas disecadas. Ambos elementos compartiendo el mismo espacio sintetizaban lo perenne y lo eterno. Al analizar la obra *Resurrexit* de 1979 Andrea Giunta ha afirmado que “desde la dialéctica destrucción/conservación, [el artista] formula un proyecto de resistencia. [...] La rosa es un invento, un proyecto que infunde esperanza, y es también la rosa de plomo una alusión figurada a la violencia que en ese momento vaciaba las calles de Buenos Aires. [...] La rosa de Grippo quiere ser tanto activación de la conciencia como esperanza, una estrategia de resistencia y de ilusión”.⁴⁷ A mediados de 1983 el artista aseguraba: “Extraje del plomo una dimensión positiva: la rosa, símbolo de creación, de vida, de resurrección. Como un exorcismo contra la muerte”.⁴⁸ En *Ni viva ni muerta...* el motivo del tallo de rosa seco vuelve con su carga simbólica, pero esta vez en forma horizontal, para coartar la palabra, tal vez el grito de ese ser que se anima a aparecer pero que aún calla. El tallo dejó de ser de plomo, cuyo peso simbólico se debilitaba en los tiempos de la redemocratización. Sin embargo, la presencia del elemento natural repone el doble estado de vida que fue y sequedad de muerte. Grippo representa en esta obra a una mujer en un estado de ánimo imposible de definir. Ese momento de incertidumbre es reforzado por los signos lingüísticos que conviven con la imagen y que elaboran su carácter ambiguo: con los ojos cerrados sin estar muerta, con una expresión ceñida, sin estar triste. Resuenan también allí las pavorosas palabras del genocida Jorge Rafael Videla cuando refirió a los desaparecidos como una incógnita que no tiene entidad por estar *ni muerto ni vivo*.

La esperanza de reconstrucción del país traída por la cercanía de la democracia confirmaba la posibilidad de pensar en otra Argentina –sin tantas valijas forzadas, sin tanto *plomo*– y parece modelar sus palabras cuando por entonces reflexionaba: “Habría que plantearse un humanismo para el futuro que contenga o integre las máximas circunstancias del hombre, como catalizador positivo, como transformador y como ser constructivo”.⁴⁹ Luego de la opresión cotidiana en que se contenía la vida durante la dictadura, que Grippo supo evocar elocuentemente en su producción de finales de la década del setenta –como en el caso de su

obra *Vida, Muerte, Resurrección* de 1980–, aquél aparecía como un tiempo potencial para una nueva oportunidad.

Esta obra se exhibió por primera vez como parte de su muestra *Frate Focu* en octubre de 1983 en la Galería Arte Nuevo.⁵⁰ El título de la exposición que significa *hermano fuego* estaba extraído de los escritos líricos de San Francisco de Asís. Allí Grippo expuso obras alegóricas al fuego transformador. Su colega y amigo, el escultor Norberto Gómez escribió por entonces: “Por suerte, mientras las aguas bajan turbias, y a pesar de aluviones de hechos que maltratan objetos y palabras arrastrándolos constantemente y quitándoles la posibilidad de germinación, Grippo, uno de nuestros mejores artistas, sereno, sutil pensador, y de ‘buenas manos’ pone a resguardo los motivos, no siempre claros que tienen los hombres para ser artistas”.⁵¹ En la nueva década, *Ni viva, ni muerta...* parecía anunciar simbólicamente la necesidad de transitar un duelo que inmovilizaba los estados de tristeza y de alegría. Definía un tiempo en el que, a pesar de poder pronunciarse lo antes silenciado, cargaría el dolor de las espinas que acallaban el grito tanto tiempo esperado. Se debía continuar sobre-viviendo con la muerte entre los dientes.

Eduardo Médici inició su carrera artística hacia fines los años setenta. Una de sus primeras series se llamó *Saco y corbata*. Allí figuraban hombres trajeados que cohabitaban la presencia de un cuerpo desnudo yacente que frente a sus miradas inmutables potenciaba su vulnerabilidad. Sus cuerpos alargados y aplanados por largas pinceladas casi se camuflan con los campos de color que configuran el espacio. Sin embargo, en su inmovilidad trasuntan un clima perturbador. Hacia 1983 su serie *Algo pasa en tu cara* (véase imagen IX) parecía haber detonado la imagen de sus cuadros. Se trata de un conjunto de rostros desfigurados, casi ilegibles, sólo reconocibles como no-retratos ante su apelativo título que fue repetido en cada cuadro. La desubicación de algún rasgo, un ojo, una boca funcionan como pistas en la infructuosa tarea de recomponer la identidad del sujeto representado. Sin duda, su obra de aquella etapa primigenia de experimentación en búsqueda de su propio lenguaje tenía influencias del grupo Cobra y la neofiguración local (EA, 2001). No obstante, la insistencia en la repetición del motivo de los rostros con su apariencia inestable, esa pulsión por violentarlos con la propia materia pictórica en cada cuadro, adquiriría resonancias inquietantes en momentos en que el conocimiento y reconocimiento de los rostros de los desapare-

cidos, la identidad de los cuerpos de los N.N. era una de las tareas prioritarias que la sociedad argentina tenía por delante.

Si en el caso de Médici sus imágenes eran fruto de la aplicación espontánea de procedimientos expresionistas, la obra de Juan José Cambre, en cambio, tuvo un comienzo en que era el resultado de un proceso diferente, aun cuando su superficie final lo velaba. A pesar de la apariencia caótica y de factura azarosa, el artista pintó su serie temprana de cuadros según un procedimiento casi meticuloso, en el cual parecía combinar su formación de arquitecto, la expresividad de su maestro Luis Felipe Noé y lo que absorbió en un viaje de formación a Nueva York. A partir de la elección de fotografías (de su familia o autorretratos) (véase imagen V) o fragmentos de ellas, trasladaba las imágenes a la tela mediante un riguroso método de cuadrícula. No obstante, en el proceso de estas pinturas las figuras nunca llegan a definirse serenamente. La dinámica del color corrompe el orden de la retícula y los cuerpos habitan en estados imprecisos. Cambre ha vinculado este método de trabajo con las experiencias sociales que atravesaba durante la primera mitad de la década:

Aprovechaba la estabilidad de la foto y así estaba en condiciones de desestabilizar la imagen, pero sobre la nada pura no podía empezar. Era como evitar la página en blanco, ensuciarla primero y después ver [...].

El proceso había “terminado”, pero había una cierta continuidad. No había una estabilidad. Primero, la libertad de andar por la calle era una cosa tan sorprendente que uno desconfiaba. De esa misma manera, pasaba con el perfil de la obra. Me parece que esas figuras inestables más de la pintura en ese momento son directamente realistas; que se vivía una situación así y el primer gobierno democrático lo acompañó. Nunca tuvo nada claro y así se siguió. [...] En mi caso, me doy cuenta muy de a poco que tengo la libertad de pintar lo que quiera (EA, 2005).

En sus superficies convulsionadas por las sucesivas pinceladas las figuras aparecían como demarcaciones, mínimamente silueteadas, y permitían esclarecer apenas algo de aquellos espacios pictóricos agitados.

Para una muestra de Cambre en la Galería Artemúltiple en 1976 donde sus pinturas compartían escenario con las fotografías de Víctor Kesselman, el poeta Arturo Carrera anticipó en la interacción de ambas producciones algo aplicable al modo en que a comienzos de los ochenta el pintor desarrollaría en sus pseudo-copias, no ya en la cercanía de un fotógrafo sino en la utilización de la imagen fotográfica como punto de partida para su pintura. “Ante vuestro trabajo se cierne un rizomático múltiplo: aquel que deja entre-foto-ver el ‘gesto’ y ‘el gasto’ de los intercambios: re-tratos/re-trazos; fotos que soportan ese eros y mixto de muerte [...]. O pinturas que sofocan en paródica muerte aquellas *aseveraciones baconianas*: no es un azar que el horror de Bacon frente al ‘modelo’ sea una tangente por donde fluye el artificio: la intersección de la foto previene la parálisis del ‘pintor’”, escribió Carrera.⁵²

Luego de un viaje de formación en el exterior, Duilio Pierri regresó al país en 1984. Durante su recorrido por Europa, en marzo de 1976 realizó un óleo sobre madera titulado *En ese momento* que marcó la dirección de sus futuros trabajos. “La obra representaba varias figuras antropomórficas con cara de insectos ubicadas viendo televisión en salas donde las perspectivas están alteradas”⁵³ (véase imagen X). Daba comienzo así a su serie genéricamente conocida como “los mosquitos”. Exhibió esta pintura en su primera muestra individual en la Galería Van Riel en el mes de junio. Cuando en marzo de 1980 se instaló en Nueva York —donde permaneció durante los siguientes cuatro años— siguió desarrollando estas figuras hasta corporeizar una de ellas en una escultura monumental. Improvisó un proyecto para presentar a una convocatoria que organizaban tres artistas —Michael Keane, George Moore y Frank Shifreen— para la realización de obras a gran escala dentro de una fábrica abandonada en Brooklyn. Luego de ser aceptado, Pierri construyó una mosca de 3 metros por 6 de largo en aluminio, telgopor y otros elementos extra-artísticos como un tubo de ventilación que le sirvió para armar la trompa del insecto. La muestra se llamó *The Monumental Show* y junto a las esculturas de los jóvenes que se apartaban del buen gusto había obras, por ejemplo, de Carl André.⁵⁴

Simultáneamente, en sus pinturas figuraban gigantescos insectos que invadían con su monstruosa existencia paisajes urbanos. Creó humanoides con rostros deformados como en *Waiting* y seres cuyas cabe-

zas adquirirían fisonomías de moscas que en algunos casos se asimilaban a máscaras de gas. Estas inquietantes criaturas parecían alienadas en los espacios que ocupaban. En la construcción de estos últimos rompía con el ilusionismo de la profundidad espacial; desestabilizaba los puntos de fuga, generando superficies multiplicadas como espejos o aperturas de los planos de fondo que complejizaban aún más sus escenarios caleidoscópicos. Las mutaciones que padecían esos personajes enfatizaban la opresión de sus atmósferas irrespirables cuyo carácter siniestro sólo era compensado por el uso de una paleta variada de colores saturados y contenidos por los trazos negros que el pintor dibujaba como en las ilustraciones de una historieta.

Aunque los resultados a los que arribó fueron bien distintos a los de Pierri, Ana Eckell trabajó en sus elaboradas figuraciones tanto formas humanas zoomorfizadas como animales antropomorfizados en una serie de obras que aludían a la experiencia traumática colectiva que transitaba el país. El poeta Daniel Samoilovich ha escrito sobre su producción de la primera mitad de la década que:

Los cuerpos en la pintura y en los dibujos de Ana son lugares de intercambio, sujetos de enfrentamiento, objetos de malevolencia: la lisura de la piel está siempre interrumpida por pelos, lenguas, dientes, instrumentos para desgarrar, excrescencias que rebotando en otra parte recuerdan la fragilidad de lo que vive y la posibilidad ominosa del dolor físico. [Los paisajes y objetos] se proyectan como dependencia de estos sujetos siempre al borde de transformarse en perros o chanchos alegres y feroces. En su factura no hay sin embargo distancia irónica, sino una verdadera alegría del mal, o un espantoso, insobornable mal humor a punto de estallar o ya estallado. Se está lejos del dramatismo abstracto del individuo solitario: aquí el drama es el de un conventillo de colores donde nadie –como en los conventillos, como en las cárceles– puede obviar a los demás, donde todos le hacen algo a todos.⁵⁵

Su obra titulada *Primeros pasos*, de 1983 –exhibida en el Museo Nacional de Bellas Artes al año siguiente por haber obtenido una mención en la bienal de la Fundación Arché– parece un ensayo sobre el camino

hacia la democracia. Se trata de un collage sobre cartón corrugado formado por un tríptico. Los cuerpos de los personajes en escena están dibujados o desdibujados por una línea negra. El aspecto gráfico de la factura, sumado a los tres cuadros que forman la obra, remiten a una especie de historieta donde se narra un episodio breve: unos primeros pasos. La clave de este relato visual de un instante definido y referenciado por el título, se encuentra en el panel del centro. Sólo tres figuras lo conforman. La primera de ellas es la muerte, un esqueleto amarillo montado sobre una especie de carro denotado sólo a través de una rueda como figura pregnante. Su cabeza-calavera está desproporcionada respecto de su cuerpo, se manifiesta en un gesto de súplica con sus manos y mirada hacia arriba. El cuerpo no está formado por huesos, contiene entre la mancha amarilla que lo forma dos círculos como pechos que definen su sexo femenino. La figura de la derecha, también monstruosamente femenina lleva un atuendo de papeles de colores que la asemejan a un payaso. Sobre su cabeza transporta un enorme ratón blanco. Su rostro está delineado grotescamente con pinceladas rojas que remarcan su amplia boca llena de dientes. La figura central, con su ropaje estriado y gorro frigio encarna la representación de la Argentina que volvía a ser república. Es el personaje central de toda la composición y la que daba sus primeros pasos por aquel entonces. Sin embargo, el ambiente perturbador que circunda su nuevo andar, es reforzado por su cara deformada con ojos subrayados en rojo, irritados por el llanto de su propia tragedia. Durante los días festivos por el fin de la dictadura, Eckell devuelve la imagen de una Argentina guiada por la muerte y que escupe sangre. En sus primeros pasos en la reorganización de sus instituciones se deja llevar hacia un cuadro de euforia. El personaje risueño, con cuerpo de papel –un tipo de papel característico vinculado al ámbito escolar– levanta sus brazos al igual que la otra figura que señala a los perros que huyen en el ángulo opuesto. Abajo, un espacio que encierra a lo que parecieran también ser unos hombres o personajes monstruosos. Sobre esta caja festejan algunos seres blanquecinos más pequeños. En el tercer espacio, una especie de perro rojo con anteojos, al igual que el personaje que parece hablar, flanquean a una figura masculina cuya fisonomía aparece disuelta como si se borrara en la huida. Otras tres bestias en lo alto intentan alcanzar al resto de la jauría. El bestiario de Eckell parece poner en escena el *pathos* autoritario

de la sociedad argentina. Cada uno de ellos interviene como metáfora de un miembro de su sociedad. Una sociedad estigmatizada por sus propias concesiones y elecciones que circulaba embriagada en festejos sobre un cartón, soporte precario y frágil como el andar de la nueva Argentina.



28. Ana Eckell, *El chapuzón*, 1984, óleo sobre tela, 140 x 200 cm. Cortesía de la artista.

La trama de la dimensión histórica es también ineludible en su *El orador* de 1983, distinguido con una mención al año siguiente en la primera Bienal de La Habana. El cuadro remite instantáneamente a los discursos políticos que sembraron el paisaje de la campaña presidencial durante ese año. Una multitud de personas, de espaldas al espectador, escuchan las palabras de quien señala con su dedo en lo alto y vocifera promesas con una dentadura que desborda su sonrisa de campaña. Separa a esta muchedumbre un espacio en blanco que delimita un abismo lumínico entre ambas partes. Los personajes del pueblo están casi indefinidos por pinceladas exultantes que definen atuendos diferenciados. A medida que se acercan al plano del orador se disuelven aun más. La representación de la multitud funciona tanto como base compositiva

de la obra, como de los que sustentan el poder representado en el plano superior.⁵⁶ *El chapuzón* de 1984 registra uno de los métodos de exterminio durante la dictadura que se estaban develando a la opinión pública.

Un cuerpo atado cuyos pies están sumergidos en un cubo. El cubo solía ser relleno de cemento y funcionaba como peso para llevar al fondo del Río de la Plata a los cuerpos de las víctimas que eran arrojados vivos o muertos desde los aviones de los llamados “vuelos de la muerte”. Ana Eckell exploró en estas obras y otras de la época las relaciones entre el acontecimiento y la narrativa visual. Sus desbordadas representaciones de la humanidad puesta en duda plasmaban con explícita contundencia las escenas horribles engendradas por un poder despótico.

Un temprano ensayo de Guillermo O'Donnell⁵⁷, escrito contemporáneamente a la reapertura democrática, manifestó la existencia de una matriz cultural autoritaria que recorría el siglo XX argentino. La evidencia de una vocación autoritaria tendió a discutir la responsabilidad moral de una sociedad que pretendía desligarse de su incumbencia en los hechos aberrantes acontecidos durante “el Proceso”. Su acercamiento a las relaciones de la política y el Estado a partir de los “microcontextos” de la vida social planteó una revisión crítica de las relaciones entre el Estado y la sociedad, que puso el acento en las tendencias antidemocráticas latentes en las prácticas sociales, en lugar de entender la nefasta dictadura sólo como un fenómeno causado unidireccionalmente desde el nivel “macro” de la política. El autor caracterizó el período iniciado en 1976 a partir del objetivo de disciplinamiento de la sociedad por parte de un Estado que se empeñó en modificar los patrones de las relaciones de autoridad. Al mismo tiempo, señaló que en los microcontextos (escuela, trabajo, familia, calle) también se generó la práctica de mandatos despóticos sostenida en la creencia de que la desobediencia engendraría una vez más el caos pre-1976. La existencia de lo que definió como *pathos autoritario* acentuó los rasgos más represivos e infantilizantes de la sociedad. Los intentos del Estado represor sin duda encontraron tierra fértil. En otras palabras, O'Donnell opuso a la proyección de un régimen maldito que excusara de lo sucedido a la sociedad, la evidencia de que efectivamente hubo una sociedad que se patrulló a sí misma. Luego de la movilización e hiperpoliticación de la primera mitad de la década de 1970 el aparato estatal represor apuntó a lograr la despolitización y privatización de las vidas justificando su accionar en la promesa de reducción de in-

certidumbres que fue aceptada pasivamente por una sociedad en marcha hacia su descuidadización. El análisis señalaba que el problema de la democracia en la Argentina no podría ser resuelto exclusivamente desde una política y un Estado democratizados. Paradójicamente sobre este supuesto se basó la campaña del partido triunfante en 1983. Como una advertencia a la fe democrática que reinaba por entonces, O'Donnell puso énfasis en las relaciones mutuas entre los niveles micro y macro de acción social. La sociedad argentina, que años antes había avalado el golpe militar, podía ser tan igualitaria como autoritaria y engendró un campo político débil y constantemente afectado por la lógica corporativa de distintas fuerzas sectoriales. Esto trajo como consecuencia que, más allá de las responsabilidades y causas específicas de la situación pre- y post-1976, existiera un reiterado fracaso en lograr formas más democráticas de articulación de la vida societal argentina.

LAS IMÁGENES TOMAN LA CIUDAD

En tanto el sistema represivo en las calles quedaba atrás y se ponía fin al estado de sitio, los artistas condujeron sus propios espacios y lograron una práctica efectiva de autogestión para llevar a cabo sus proyectos en diversos lugares de la ciudad, ampliando así cada vez más el circuito de circulación de las artes plásticas. 1985 fue un año particularmente “efervescente” para la ciudad de Buenos Aires, las actividades artísticas se sucedían unas a otras. Comenzó con un acontecimiento inusual en la estación Retiro del Ferrocarril Bartolomé Mitre. Un grupo de seis realizadores escenográficos del Teatro Colón –Capano, Harari, Greco, Mercado y García– entre quienes se encontraba el pintor Jorge Pietra montaron desde las bóvedas y sobre los andenes enormes obras realizadas sobre telones de 14 metros cuadrados cada uno.⁵⁸ Unos meses antes, Pietra había utilizado este tipo de soporte para las pinturas que exhibió en su muestra individual *Número Vivo* en la Galería Alberto Elía.⁵⁹

Sobre la exhibición en la estación de trenes Jorge Pirozzi destacó:

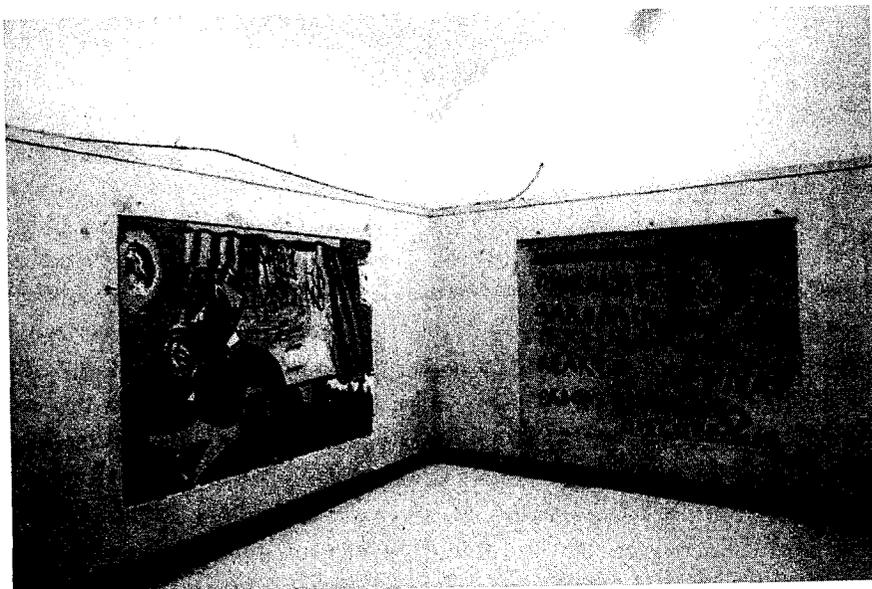
Si algo distingue a esta muestra es que el único interés de los artistas apunta al ejercicio de la mirada y no está convocada por el piadoso decreto sino por el milagro de la sorpresa, lo que signifi-

ca poner en marcha el tiempo, separar al individuo de la mutua costumbre que lo yergue y de escindirle conciencia a la eternidad. [...] Los ojos de los miles de personas esperan a diario la fuerza de la sorpresa más que a la máquina de ponerlos a la prisa, y compruebo con agrado que cuando son los creadores los que deciden el destino de su obra, la cosa funciona, ya que sólo los capaces de producir, pueden adelantarse al tedio de la tecnología y la rutina. [...] Aquí las miradas alcanzan un destino hasta no hace mucho servil a voluntades autoritarias. Hoy por hoy, adivino la oportunidad de darle valor al curso del tiempo y al futuro, un lugar en el presente.⁶⁰

Estas extensas superficies, sin duda cambiaron el paisaje cotidiano de miles de transeúntes que se convertían en el imprevisto público del arte. La pintura iba inexorablemente al encuentro de la gente en un espontáneo ejercicio de creación y de liberación de la mirada.

Ese mismo año otro grupo de pintores realizó un conjunto de murales para ser exhibidos en la estación Callao de la línea D del subte. Para ello debieron juntar fondos y lo hicieron organizando una fiesta en Cemento. Los artistas participantes fueron José Garófalo, Pierri, Rearte, Luis Pereyra y Martín Reyna. En la inauguración actuaron *Las inalámbricas*, un grupo de *performers* integrado por Ana y Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Ximena Estévez y Guillermina Rozencratz, que solía irrumpir en fiestas, muestras o eventos de artes visuales con desconcertantes intervenciones. Por iniciativa de Ana Torrejón el grupo se formó en 1983 con la intención de que aquella pandilla femenina “con sus pelos parados iban a transmitir señales, iban a entrar en vibración con el contexto e iban a generar una especie de cordialidad y gentileza colectivas. Que su sola presencia iba a generar eso, una oleada cordial, gente con buena recepción”.⁶¹ Para la inauguración de los murales del subte, *Las inalámbricas* organizaron una suerte de casamiento frente a un colaborador vestido de cura en altar improvisado en la estación. Se escuchaba música de *The Doors* mientras tiraban arroz en las vías hasta que debieron escapar corriendo por la llegada de la policía. Carlos Trilnick hizo un video documental sobre la realización de los murales y ha señalado que “Lo importante era mostrar cómo los pintores trabajaban. El día de la inauguración hubo conflicto; el subte cambia de in-

terventor y tapan los murales. El material en bruto fue usado como prueba en el juicio”.⁶² Si bien los murales tuvieron una existencia efímera, lograron cambiar la fisonomía de la estación con un cromatismo intenso y decenas de figuras en extrañas situaciones cuya apariencia se parecía a la de una serie de cuadros de *cómic*.



29. Anuncio inauguración de los murales en el subte D, 1985. A la izquierda: pintura de Duilio Pierri. Fotografía de Facundo de Zuviría.

Liliana Maresca y Ezequiel Furgiuele –quien había regresado de su exilio y vendía dibujos por el barrio de San Telmo para subsistir– improvisaron una dupla llamada Grupo Haga. En el mes de abril de 1985 presentaron su primera exposición en la inauguración de la Galería Adriana Indik. Se trató de una muestra-*performance* llamada *Una bufanda para Buenos Aires*. Con retazos de tela de las fábricas del barrio de Once, ambos artistas armaron una especie de urdimbre que dejaron colgar por la ventana del primer piso de la galería. Convocaron a la gente a que pidiera tres deseos y colocara objetos a su antojo. Fueron muchos los que participaron de la propuesta. Esa excepcional especie de abrigo para la ciudad llegó a tener más de 100 metros de largo y en su trama se llegó a encontrar un revólver calibre 32. “Mucha gente que al principio criticaba la actitud lúdica y sin sentido de la obra, se fue sumando a ese ‘hacer

porque sí’ que integraba las heterogeneidades de la calle en otra heterogeneidad más libre”, se leía en el editorial de la revista *El Porteño*.⁶³ María Gainza ha descrito aquella bufanda como una catarata de basura que “semejaba el vómito de la dictadura”.⁶⁴ La obra funcionó como un magma de objetos disímiles que la gente dejaba a su paso mientras a nivel simbólico se entretejían los lazos sociales en la postdictadura.

En octubre de ese mismo año el Grupo Haga, que como su nombre lo planteaba, tenía como principal objetivo satisfacer los irrefrenables deseos de hacer y mostrar, gestionó una exposición de una instalación colectiva realizada junto a los pintores Martín Kovensky y Alejandro Dardik y el fotógrafo Marcos López, a la que se sumó una *performance* de Claudia Char y Mario Mahler y la música de los Hermanos Clavel. Se llamó *Lavarte* y efectivamente tuvo lugar en el local de una lavandería automática en el barrio de Congreso (Bartolomé Mitre 1239). El diario *Clarín* llegó a publicar una nota sobre la muestra comentada como una curiosidad en la ciudad y donde los artistas explicaban que había “un deseo de salvaguardar el humor, la alegría, la cosa lúdica. La idea es desterrar el miedo al placer, porque el placer, es el punto básico de la vida”.⁶⁵ En aquella ocasión Daniel Molina auspiciaba que “Si la timorata moralina que invade Buenos Aires y atemoriza a todo negociante no resulta triunfante quizá esta muestra dure y sean muchos los morales que puedan ir a Laverap. Para lavar sus impudicias. Para ganarle a la muerte. Para divertirse, que también vale la pena”.⁶⁶

El encuentro sorpresivo de la manifestación artística en la vida cotidiana de alguna manera aspiraba a contribuir en la reeducación de aquella sociedad aún disciplinada y autoritaria. Los habitantes de la ciudad debían desembarazarse de sus prejuicios y los artistas estaban dispuestos a impulsar con su entusiasmo, irreverencia y desparpajo el ejercicio de una convivencia en libertad. No obstante, este proceso estuvo cargado de dificultades y dejó en su trayecto numerosos escándalos, clausuras y edictos policiales.

Otro caudal de imágenes reactivas a los acontecimientos políticos inundó la ciudad de la mano de grabadores como Juan Carlos Romero y a partir de las acciones llevadas adelante entre 1983 y 1993 por un colectivo de artistas bajo el nombre de GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas para la Transformación del Arte en Revolucionario, o en su segunda acepción, Grupo de Artistas Socialistas - Taller de Arte Revolu-

cionario) y que luego mutó en C.A.Pa.Ta.Co. (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común). Parte de sus integrantes eran militantes del Frente de Artistas del MAS (Movimiento al Socialismo) y trabajaban junto a las Madres de Plaza de Mayo. Daniel Sanjurjo, Fernando *Coco* Bedoya, Emei (Mercedes Idoyaga), Joam Prim, Diego Fontanet y José Luis Meirás fueron algunos de los artistas que en forma anónima pusieron a disposición sus ideas, técnicas y oficios para generar una serie de dispositivos visuales con el fin de desplegar demandas sociales en la urgencia de aquellos tiempos. Buscaban sociabilizar los medios de producción y circulación artísticos y promover la concientización social a través de una efectiva participación de la gente. Una particular apelación a los jóvenes fue el afiche que precisamente “en el Año de la Juventud” convocaba a darle “una mano a los desaparecidos” contra la amnistía y en reclamo de “Juicio y castigo a los culpables”. Así como se sumaron a las silueteadas, sus prácticas no se circunscribían sólo a los reclamos de justicia por los crímenes del terrorismo de Estado sino que se vincularon a otras tantas demandas y denuncias que iban desde la oposición a la visita del Papa al país o contra el FMI, hasta reclamos de los ex combatientes de la guerra de Malvinas y por los presos políticos. También adhirieron con su producción a las luchas de otros países latinoamericanos que todavía padecían gobiernos dictatoriales como fue el caso de la serie de intervenciones contra el gobierno de Augusto Pinochet en Chile que realizó C.A.Pa.Ta.Co. durante 1985 y 1986, junto a organizaciones de la comunidad chilena en el exilio que se llamó *Vela por Chile*. En una jornada de vigilia entre el 10 y el 11 de septiembre de 1986, se encendieron cientos de velas frente a la embajada de Chile en la fecha de conmemoración de los trece años del derrocamiento y asesinato de Salvador Allende.

Sus objetivos e imágenes se enrolaban en la tradición latinoamericana del arte popular.

Sus producciones, elaboradas en el transcurso de manifestaciones públicas y en función de distintas demandas sociales y gremiales, guardan una materialidad escurridiza propia de la conjugación de la práctica militante y lo performático. El trabajo colectivo integró la organización de cada ocupación pública, la urgencia meditada que requería la articulación de imagen y consigna y la reproducción técnica —en especial la técnica serigráfica— de imágenes en formatos de afiches y volan-

tes que posibilitaron una circulación de mayor alcance. Una circulación que se mantenía al margen del circuito artístico institucionalizado pero que tenía contactos fluidos con los espacios alternativos e igualmente autogestionados por artistas.

EN LA BÚSQUEDA DE LA IDENTIDAD REGIONAL

Junto con la agitada producción de los artistas que potenciaban la libertad dejando las solemnidades a cada paso, se elaboró un cúmulo de imágenes comprometidas en la búsqueda de una identidad vinculada a lo regional. Ésta corrió en paralelo con la construcción de la identidad popular y urbana y de ciertas minorías que se desarrollaba aquí y en el mundo.

Así como un pintor como Prior —quien nutría a sus imágenes de muy diversas fuentes de la historia de la cultura visual tanto de Occidente como de Oriente, incluso inventando una tradición en la que confluían ambos extremos— aseguraba provocativamente que aquí los artistas no pintaban “como los aztecas”, hubo quienes defendieron desde la pintura y la escultura la búsqueda de las raíces precolombinas como materia para desarrollar su arte. No lo hicieron imitando la mera apariencia de la imaginería aborigen. Partieron de un cuidado estudio sobre la morfología y materiales utilizados en la arquitectura y los glifos en sus construcciones, la escultura lítica, los artefactos sagrados para los rituales y la ornamentación de los modelos textiles de las culturas originarias americanas para elaborar obras que se aventuraban en el lenguaje abstracto rescatando precisamente el lenguaje geométrico de América. Esas investigaciones fundadas en la arqueología y la antropología apuntaban a reconstruir una tradición indoamericana como vertiente genuina de recursos para el desarrollo de imágenes que no desdeñaban sus vínculos con el arte moderno. Si bien la necesidad en las producciones estéticas de establecer contacto con el arte originario de nuestro continente es rastreable en la Argentina desde los escritos de Ricardo Rojas en la década del veinte y a lo largo todo el siglo XX,⁶⁷ durante los años setenta fue fundamental para el posicionamiento del arte latinoamericano.⁶⁸

César Paternosto y Alejandro Puente han sido dos artistas claves en la continuidad de un trabajo plástico sistemático sobre los signos vi-

suales de las culturas originarias. En una entrevista a varios representantes del arte geométrico argentino en 1980, ante la pregunta por las filiaciones en las que enraizaban sus obras Puente aclaraba, a diferencia de sus colegas, que si bien contemporáneamente su arte podía entroncar con el de los constructivistas rusos de comienzos de siglo XX, en realidad su inspiración se encontraba en las “culturas anteriores, la Mesoamericana, sobre todo en la incaica, donde este sentido o concepto de ‘construir’ es tan claro”.⁶⁹ Asimismo, Paternosto, bien reconocido internacionalmente por sus trabajos sobre los modelos del arte peruano, era un defensor de estas concepciones primigenias. Asumiendo cierto cubismo residual en su obra, el artista indicó que trabajaba en sus pinturas “otro espíritu, siento que ha llegado el momento de restablecer el significado simbólico que la geometría tuvo en el pasado, mucho antes del desarrollo de la civilización occidental”.⁷⁰ Aparte de sostener sus postulados en su producción visual, Paternosto teorizaba al respecto encontrando equivalencias en la concepción constructiva y de las culturas prehispánicas. Hallaba un antiguo linaje para el constructivismo al tiempo que reivindicaba a Joaquín Torres García por su “profética obra” que sintetiza el arte moderno de Occidente con las tradiciones precolombinas.⁷¹ No sólo en el orden de las formas estos creadores recuperaban las culturas autóctonas sino que esta inclinación se registra en los títulos de sus obras que imprimen nombres de lugares americanos o en idiomas originarios del continente. “Los cuadros se pronuncian con las mismas palabras de musicalidad lejana de ciudades indígenas: ‘Amaichá’, ‘Ollantay’”, escribió Silvia Ambrosini en ocasión de la muestra de Alejandro Puente en la Galería del Buen Ayre en 1981.⁷²

Ambos artistas, sostiene María José Herrera, “en los 80 desarrollan una apropiación conceptual de la tradición regional que, ensamblada a los lenguajes contemporáneos, implicó entender el arte latinoamericano en términos de una identidad plural”.⁷³ Este sentido fue reforzado durante la redemocratización cuando en la nueva era política era necesario plantearse una vez más la pregunta por la identidad nacional que cobraba nueva resonancia frente al espectro de la dependencia.

En una nota publicada en la revista *El Porteño* a comienzos de 1983 el arqueólogo Alberto Rex González se mostraba firmemente convencido de la necesidad de “fortalecer nuestro arraigo, nuestros lazos de tie-

rra y de historia, mediante una conciencia americanista”.⁷⁴ Y en esta vía se sumaban las producciones contemporáneas de artistas como Marcelo Bonevardi con sus pinturas-objetos donde ciertos elementos como talismanes rompían el plano de la pintura; Hernán Dompé con sus esculturas totémicas y barcazas con simbolismos cósmicos y rituales; Blas Castagna con sus ensamblados de materiales de desecho que guardan las huellas del tiempo y Adolfo Nigro con su complejo universo de figuras y signos de tradición rioplatense fundados en su formación en el taller de Torres García.

La vocación regionalista de estos artistas establecía un compromiso político que no dejaba lugar para la ironía presente en otras producciones. De alguna manera, el tipo de planteos estéticos que reivindicaban se correspondía con un proyecto utópico moderno, es decir, que se oponían al discurso de la posmodernidad que promulgaba el fin de las utopías. En los ochenta, estos artistas alentaron la producción de otros creadores más jóvenes que los consideraban sus referentes como Elizabeth Aro, Alejandro Corujeira, César Belcic, María Causa, Enrique Ježik, entre otros, cuyos trabajos cobraron mayor visibilidad hacia la segunda mitad de la década.

NOTAS

¹ S/a [¿Aldo Galli?], “De la joven pintura y sus representantes”, en *La Nación*, 11 de diciembre de 1982, secc. 2, p. 5.

² “Los jóvenes tienen el pincel”, en *Artinf*, año 7, n.º 43, noviembre-diciembre de 1983, p. 17.

³ Luis Alberto Romero, “La vuelta a la democracia”, en *Breve historia...*, op. cit., pp. 325 y 326.

⁴ Alejandra Soledad González, “Jóvenes Artistas. Construcción de productores estéticos en el escenario plástico cordobés, 1982-1985”, en *Avances*, n.º 7, CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2003-2004, p. 126. Si bien los análisis de González se refieren al caso cordobés, sus reflexiones son fértiles para problematizar los usos de la categoría en el circuito artístico de la ciudad de Buenos Aires. Véase también de la misma autora, “La categoría ‘juventud’ como instrumento de clasificación de las prácticas y de los agentes artísticos. Córdoba, 1982-1985”, en *Avances*, n.º 6, CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2002-2003, pp. 58-70; “‘Nosotros, los jóvenes artistas’. Procesos de subjetivación etaria en la apertura democrática cordobese-

- sa, 1982-1983”, en *Avances*, n.º 9, CIFYH, Universidad Nacional de Córdoba, Córdoba, 2005-2006.
- ⁵ *Ibíd.*, p. 124. Véase la referencia al trabajo de Cecilia Braslavsky, *La “juventud” argentina: Informe de situación*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1986, propiciado por la conmemoración de 1985 como el “Año de la Juventud” establecido por las Naciones Unidas.
- ⁶ Hugo Vezzetti, op. cit., pp. 119. Véase en particular sus advertencias sobre la necesidad de problematizar la figuración de la juventud como sujeto en las “Memorias del *Nunca más*”, pp. 191 y ss.
- ⁷ Marcos Novaro y Vicente Palermo, “El show del horror y el mito de la inocencia”, en *La dictadura militar...*, op. cit., p. 489.
- ⁸ Participaron en la muestra Bertani, Bianchedi, Bissolino, Bobbio, Bueno, Adrián Burman, Cambre, Conte, Juan Doffo, Eckell, Daniel Faunes, Carlos Filomia, Frangella, Fazzolari, Nora Iniesta, Kuitca, Carlos Langone, Gustavo López Armentía, Levis, Medici, Monzo, Okner, Hilda Paz, Pierri, Prior, Rearte, Santamarina y Eduardo Stupía, entre otros.
- ⁹ Jorge López Anaya, “Jornadas de la crítica”, op. cit.
- ¹⁰ “Los jóvenes tienen el pincel”, op. cit., p. 17.
- ¹¹ *Ibíd.*
- ¹² Sobre el tema, refiero a mi trabajo sobre la poesía de Arturo Carrera y sus vínculos con los pintores del período, “Arturo y ellos. Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura argentina”, en Viviana Usubiaga y Ana Longoni, *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*. Premio a la Investigación en Historia de las Artes Plásticas Fundación Telefónica, Buenos Aires, Fundación Espigas - Fondo para la Investigación del Arte Argentino, 2006, pp. 17-59; y sobre *Diario de Poesía* al catálogo Daniel Samoilovich, Eduardo Stupía y Viviana Usubiaga, *¡Basta ya de prosa! Veinte años de Diario de Poesía*, cat. exp., Rosario, Galerías del Centro Cultural Parque de España, 7 de septiembre al 1º de octubre de 2006.
- ¹³ Ana María Battistozzi, “Escenas de los 80, la cultura del retorno a la democracia”, en María José Herrera (dir.), *Exposiciones de arte argentino...*, op. cit., pp. 291 y 292.
- ¹⁴ S/a, “Jóvenes”, *El Porteño*, año 1, n.º 1, Buenos Aires, enero de 1982, p. 25.
- ¹⁵ Véase el informe de Roberto Hugo Mero, “Revistas subterráneas: el aire contra la mordaza”, en *El Porteño*, año 1, n.º 3, Buenos Aires, marzo de 1982, pp. 37 y 38.
- ¹⁶ Mariela Goven y Claudia Feld, “Revistas subte”, en *Diario de Poesía*, año 3, n.º 8, marzo de 1998, p. 33.
- ¹⁷ Véase Rafael Cippolini, *Alfredo Prior*, Buenos Aires, Vasari, 2007, p. 30.
- ¹⁸ Rafael Bueno, *Homenaje a Emeterio Cerro*, cat. exp., Buenos Aires, Filo. Espacio de Arte, 21 de noviembre de 2001 al 3 de marzo de 2002.
- ¹⁹ Luis Frangella en Arturo Carrera, “Frangella entrevistado”, en *Artinf*, n.º 58/59, Buenos Aires, invierno de 1986, p. 39.
- ²⁰ Cfr. Juan José Cambre, “Unión Carbide Argentina: el artista y su memoria”, en *Artinf*, n.º 40/41, año 7, mayo-junio, 1983, p. 7.
- ²¹ Se trataba de una adaptación de la novela de *The Bride of Lammermoor* de Sir Walter Scott (Edimburgo, 1771-Abbotsford, Reino Unido, 1832), con libreto de Salvatore Cammarano, estrenada en Nápoles en 1835.
- ²² Eduardo Pogoriles, “Desde la ópera a los viejos guiños melodramáticos del cine, en ‘Lucía muerta’ el tema es el amor pasión”, en *Tiempo Argentino*, Buenos Aires, 3 de enero de 1985, p. 11.
- ²³ Alejandro Furlong, fragmentos extraídos de las cartas de Alejandro Furlong a Sofía González Bonorino, publicado en Gabriel Levinas (ed.), *Marcia Schwartz. Joven Pintora. Buenos Aires/Barcelona 1975-1984*, Buenos Aires, Artemúltiple, 2006, p. 100.
- ²⁴ Laura Malosetti Costa, “Marcia Schwartz”, en *ibíd.*, p. 54.
- ²⁵ Gabriel Levinas, Presentación, op. cit., p. 7.
- ²⁶ Jorge Glusberg, *Objeto del objeto*, cat. exp., Buenos Aires, CCCBA/MAM, 10 de marzo al 3 de abril de 1983.
- ²⁷ El retrato de Stalin de Picasso apareció publicado en marzo de 1953 en el número especial de *Les Lettres Françaises*, el semanario cultural del Partido Comunista Francés dirigido por Luis Aragón y Pierre Daix, dedicado a homenajear al líder como el “Gran Benefactor de la Humanidad” tras su muerte.
- ²⁸ Fredric Jameson, *El posmodernismo o la lógica del capitalismo avanzado*, op. cit., p. 9.
- ²⁹ Paulo Herkemhoff, “La pintura de Guillermo Kuitca”, en AA.VV., *Guillermo Kuitca. Obras 1982/2002*, Buenos Aires, MALBA-Colección Constantini, 2003, pp. 32 y 35.
- ³⁰ “Entrevista a Alfredo Prior por Leo Chiachio y Gabriela Francone”, op. cit., p. 4.
- ³¹ Osvaldo Monzo, en “Los jóvenes tienen el pincel”, op. cit., p. 19.
- ³² Elena Oliveras, “Arte de una década”, en *Clarín*, Buenos Aires, 14 de enero de 1984.
- ³³ Elena Oliveras, “A partir de lo real”, en *Clarín*, Buenos Aires, 31 de diciembre 1983, p. 30.
- ³⁴ La exposición estuvo integrada por Eduardo Audivert, Libero Badii, Jacques Bedel, Luis Bénédict, Silvina Benguria, Américo Castilla, José de Monte, Ernesto Deira, Roberto Elía, Santiago García Sáenz, María Juana Heras Velasco, Lotty Inchausti, Jorge Kleiman, Pablo Larreta, Cintia Levis, Rómulo Maccio, Vicente Marotta, Marta Minujín, Vicente Marotta, Jorge Michel, Pino, Juan Pablo Renzi, Josefina Robirosa, Mónica Rossi, Pedro Roth, Marcia Schwartz, Jorge Simes y Oscar Smoje.
- ³⁵ Fermín Fèvre, “Solo blanco y negro”, en *Clarín*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1983, p. 42.
- ³⁶ Elba Pérez, “A la zafa de Jorge de la Vega, un desafío difícil”, en *Clarín*, Buenos Aires, 15 de diciembre de 1983, p. 10.

- ³⁷ Carlos Espartaco, "Arte joven", en *Clarín*, Buenos Aires, 31 de diciembre de 1983, p. 30.
- ³⁸ Rosa Faccaro, "Premio Esso 1983", en *Clarín*, Buenos Aires, 10 de diciembre de 1983, p. 42.
- ³⁹ Elena Oliveras, "Trabajos en participación", en *Clarín*, Buenos Aires, 29 de diciembre de 1984, p. 29. El destacado es original.
- ⁴⁰ Los secretarios de la Comisión fueron Graciela Fernández Meijide, Daniel Salvador, Raúl Aragón, Alberto Mansur y Leopoldo Silgueira. Favalaro renunció antes de culminadas las actividades. Véase, Raúl Alfonsín, "La reconstrucción del estado de Derecho (1983-1986)", *Memoria política. Transición a la democracia y derechos humanos*, Buenos Aires, FCE, 2004, pp. 39-48.
- ⁴¹ CONADEP, *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, EUDEBA, 1984, p. 443.
- ⁴² Hugo Vezzetti, "El Juicio a las Juntas y los 'dos demonios'", op. cit., p. 120.
- ⁴³ Beatriz Sarlo, "El mito nacional", en *Lápiz. Revista Internacional de Arte*, año XIX, n.º 158/159, Madrid, Publicaciones Estéticas y de Pensamiento, 1999, p. 19.
- ⁴⁴ José Fernández Vega, "Dilemas de la memoria. Justicia y política entre la renegación personal y la crisis de la historicidad", en *Revista Internacional de Filosofía Política*, n.º 14, Madrid, diciembre de 1999, pp. 47-69. El autor señala cierta ausencia de exploración del pasado reciente en las investigaciones históricas académicas en la inmediata postdictadura. Para un análisis de la dinámica de la historiografía nacional a partir de la reconstrucción institucional en los espacios universitarios y de investigación luego de 1983, véase Juan Manuel Palacio, "Una deriva necesaria. Notas sobre la historiografía argentina de las últimas décadas", en *Punto de Vista*, año XXV, n.º 74, Buenos Aires, 2002, pp. 37-42.
- ⁴⁵ Hal Foster, "El retorno de lo real", op. cit., p. 136. El destacado es original.
- ⁴⁶ *Ibid.*, p. 138.
- ⁴⁷ Andrea Giunta, "Arte y (re)presión: cultura crítica y prácticas conceptuales en Argentina", en AA.VV.; *Arte, historia e identidad en América: Visiones comparativas*, t. III, México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1994, pp. 875-890.
- ⁴⁸ Víctor Grippo, en "De lo que pasó en los últimos años", en *Artinf*, año 7, n.º 40/41, Buenos Aires, mayo/junio de 1983, p. 33.
- ⁴⁹ Víctor Grippo en "Víctor Grippo", en *La Nación*, Buenos Aires, 29 de octubre de 1983, secc. 2, p. 4.
- ⁵⁰ Hugo Petruchansky y Víctor Grippo, *Víctor Grippo. Frate Focu*, cat. exp., Galería Arte Nuevo, Buenos Aires, 1983.
- ⁵¹ Norberto Gómez, "Víctor Grippo. Frate Focu", en *Artinf*, año 7, n.º 43, noviembre/diciembre de 1983, p. 7.
- ⁵² Arturo Carrera, *El Dofernes*, cat. exp., Galería Artemúltiple, Buenos Aires, 15 al 29 de septiembre de 1976.
- ⁵³ Duilio Pierri, "Personal Biography", mimeo original en inglés. Archivo de la Fundação Bienal de São Paulo.
- ⁵⁴ Kay Larson, "The Gowanus Guerrillas", en *New York Magazine*, Nueva York, 8 de junio de 1981, pp. 62-63.
- ⁵⁵ Daniel Samoilovich, "Página de artista: Ana Eckell", en *Diario de Poesía*, año 1, n.º 3, diciembre de 1986, p. 7.
- ⁵⁶ Sobre otra pintura de asunto similar véase el breve análisis de mi autoría sobre su obra *El candidato* perteneciente a la colección del MNBA, en AA.VV., Museo Nacional de Bellas Artes, Colección, Buenos Aires, Asociación de Amigos del Museo Nacional de Bellas Artes, 2010.
- ⁵⁷ Guillermo O'Donnell, 'Democracia en la Argentina. Micro y macro', en Oscar Oszlak (comp.), *Proceso, crisis y transición democrática*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1984.
- ⁵⁸ Carlos Espartaco, "Escenografías en los andenes", en *Clarín*, Buenos Aires, 22 de diciembre de 1984, p. 38.
- ⁵⁹ Carlos Espartaco, "Telones pintados", en *Clarín*, Buenos Aires, 2 de junio de 1984, p. 26.
- ⁶⁰ Jorge Pirozzi, "Estación Retiro", en *Artinf*, n.º 50/51, Buenos Aires, enero-febrero-marzo de 1985, p. 43.
- ⁶¹ Entrevista a Ana Torrejón por Lucía Tebaldi. Documentación de la exposición *Escenas de los '80. Primeros años*, curada por Ana María Battistozzi. Archivo de la Fundación Proa.
- ⁶² Entrevista a Carlos Trilnick por Lucía Tebaldi y Valeria Cavalloti, op. cit., Archivo de la Fundación Proa.
- ⁶³ Editorial, "Tejiendo bufandas", en *El Porteño*, Buenos Aires, mayo de 1985.
- ⁶⁴ María Gainza, "Liliana Maresca. La leyenda dorada", en Graciela Hasper, *Liliana Maresca documentos*, Buenos Aires, Libros del Rojas, 2006, p. 27.
- ⁶⁵ S/a, "Muestra artística en una lavandería. Creatividad y ropa sucia", en *Clarín*, Buenos Aires, 2 de noviembre de 1985.
- ⁶⁶ Daniel Molina, "La fiesta en el Laverap", en *El Porteño*, Buenos Aires, noviembre de 1985.
- ⁶⁷ María José Herrera, "Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción", en José Emilio Burucúa (comp.), *Nueva Historia de la Argentina. Arte, sociedad y política*, t. II, Buenos Aires, Sudamericana, 1999, p.163.
- ⁶⁸ Luisa Fabiana Serviddio, "Ser latinoamericano: lo precolombino como herramienta del discurso latinoamericano en los años setenta", en AA.VV., *Poderes de la imagen*, Buenos Aires, Centro Argentino de Investigadores de Arte, 2003, CD-Rom.
- ⁶⁹ Alejandro Puente en "Reportaje a la geometría", en *Artinf*, n.º 22/23, Buenos Aires, septiembre-octubre de 1980, p. 18. Los demás entrevistados fueron Carlos

Silva, Enrique Torroja, Manuel Espinosa, Raúl Manzzoni, Rogelio Polesello, Mercedes Esteves y Gabriel Messil.

⁷⁰ El artículo originalmente publicado en el *New York Times*, fue traducido y publicado como "Sam Hunter, Paternosto. Retorno del encantamiento", en *Artinf*, año 8, n.º 46/47, Buenos Aires, junio-julio de 1984, p. 13.

⁷¹ César Paternosto, "Cultura Incaica y arte constructivo", en *Artinf*, año 8, n.º 46/47, Buenos Aires, junio-julio de 1984, p. 23.

⁷² Silvia de Ambrosini, "Alejandro Puente: al otro lado", en *Artinf*, año 5, n.º 29/30, Buenos Aires, octubre-noviembre-diciembre de 1981, p. 46.

⁷³ María José Herrera, op. cit., p. 164.

⁷⁴ Alberto Rex González en "Recuperar el sentido americanista", en *Artinf*, año 2, n.º 13, Buenos Aires, enero 1983, p. 59.

"Cultura democrática": nueva fisonomía de los circuitos oficiales del arte

La larga crisis política, reflejada en la inestabilidad institucional, ha producido sus efectos desarticuladores en el campo cultural impidiendo: la continuidad y consolidación de líneas estéticas, el procesamiento de controversias y de corrientes de pensamiento, el fortalecimiento de sus instituciones, la estabilidad laboral de los trabajadores de la cultura, etc. La transición política actual hacia la democracia se presenta como una oportunidad de recomposición del campo cultural nacional [...] La necesidad de una política cultural no será aceptada espontánea y naturalmente, ella deberá argumentar sus razones de ser junto a las otras urgencias y reparaciones sociales que debe satisfacer el gobierno constitucional.

Oscar Landi, 1983¹

Documentar las políticas culturales sigue siendo una tarea indispensable para poder hablar de ellas, o sencillamente para evitar la desmemoria de nuestros pueblos.

Néstor García Canclini, 1987²

Examinar las políticas culturales en la Argentina y, en particular, el lugar de las artes plásticas dentro de ellas, es un objeto de estudio siempre controvertido. Podría afirmarse que en el país no han existido esas políticas como tales y, sin embargo, el hecho de que se enuncie que no las hubo, nos estaría mostrando que se han tomado decisiones para que los proyectos culturales no aparezcan en el horizonte de acciones de un gobierno. En este sentido, Néstor García Canclini ha indicado que "las políticas culturales constituyen un espacio de existencia dudosa", un espacio no estructurado en el que coexistirían instituciones y agentes