

ANSIA Y DEVOCIÓN UNA MIRADA AL ARTE ARGENTINO RECIENTE

INTRODUCCIÓN

Por alguna extraña razón, en nuestro país, todo acontecimiento que conmueve el rutinario ritmo de la cotidianidad parece instaurarse como un hito fundacional: las prácticas no poseen tradición, los hechos no registran antecedentes, las crisis no tienen precedentes. Alentadas por los medios de comunicación, este tipo de afirmaciones responde a la lógica de las noticias y del consumo: ambos deben renovarse permanentemente a fin de no sucumbir en el desgaste, el desinterés o el tedio.

En la opinión pública, en cambio, suele generalizarse otro discurso: el "era evidente", "se veía venir" o "había que ser un tonto para no darse cuenta" reemplaza el estupor con una genealogía incierta pero tranquilizadora, como si la previsión pudiera exorcizar, al menos en parte, las innegables consecuencias del trance.

Pero, ¿acaso es posible interrogar al presente en esos términos? Entre las teorías del shock y las de la obviedad, ¿no existe la necesidad de repensar, tras el impacto de lo imprevisible y desde los síntomas retrospectivamente evidentes, cómo posicionarse en el mapa brutalmente rediseñado de una economía y una política globalizadas?

Los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001, en tanto emergentes de una crisis política e institucional insostenible, parecen haber transformado esa reflexión en una exigencia. Y el arte no es ajeno a esta interpelación –más allá de si la asume o no– que se extiende a todo el espectro de los actores sociales, políticos y culturales.

Sin embargo, sería una falacia pensar que la reflexión artística sobre la realidad político-social sólo surge de una coyuntura de tal tipo. De hecho, una rápida mirada a la producción de los últimos años señala claramente cómo numerosos artistas fueron reemplazando las preocupaciones formales por otras arraigadas en el contexto social, acompañando el proceso de deterioro institucional que haría eclosión en los albores del tercer milenio. En pleno auge de la fiesta menemista, no son pocas las expresiones de inquietud por las consecuencias de las políticas, principalmente económicas, que excluyen cada vez con más violencia a amplios sectores de la sociedad.

La reconstrucción del mapa de tal proceso exigiría un análisis con una profundidad que excede los alcances de esta introducción. No obstante, no pueden dejar de mencionarse algunos elementos claves en la conformación de un contexto de debate sobre la práctica artística y su relación con el entorno socio-cultural, instancias que fueron perfilando algunas de las direcciones principales en este recorrido. Aun en su mención desordenada y fragmentaria, se trata de claves que no pueden pasarse por alto a la hora de intentar una evaluación significativa de este período.

EL CONTEXTO DE LOS DEBATES

Desde mediados de la década del noventa, Buenos Aires fue protagonista de un caudal de exhibiciones poco común. A la apertura de espacios alternativos al circuito oficial, se sumó la vitalidad de los principales museos y centros culturales, embarcados en una fiebre "exhibicionista" no siempre gratificante, pero que en su vorágine no dejó de ofrecer algunas propuestas de interés.

Un modelo que se impuso crecientemente fue el de las muestras antológicas. Entre ellas, las de Alberto Heredia, Antonio Berni, Juan Carlos Romero, Horacio Zabala o Juan Carlos Distéfano, por sólo mencionar algunas, permitieron una aproximación a un tipo de producción artística con un claro anclaje en cuestiones políticas, sociales o históricas, aspectos que también pudieron apreciarse en la producción reciente de artistas con antecedentes en la misma vertiente, como Edgardo Vigo, Oscar Bony, Pablo Suárez, Margarita Paksa o León Ferrari. Más allá del hecho de si esas exhibiciones se realizaban por el interés en esos artistas o por la necesidad de completar las cada vez más necesitadas agendas culturales, lo cierto es que el público local, y en particular los artistas jóvenes, tuvieron la oportunidad de enfrentarse con planteos netamente diferenciados de la por entonces legitimada "estética del Rojas" que, siguiendo las directivas de su mentor, Jorge Gumier Maier, proponía la indiferencia del arte por la realidad ¹.

Una muestra clave en este proceso fue la reconstrucción de las "Experiencias '68", que Patricia Rizzo organizó en la Fundación Proa en mayo de 1998 ². Lo fue, principalmente, por todo el debate que generó a su alrededor, en relación a la posibilidad de reconstruir un evento que, en su momento, excedió la simple presentación de "obras" artísticas. Las Experiencias '68 que se llevaron a cabo en el Instituto Di Tella de Buenos Aires en mayo de 1968, constituyen un punto clave de lo que Ana Longoni y Mariano Mestman llaman el "itinerario del 68", uno de los momentos de mayor politización del arte argentino ³.

Las discusiones continuaron por múltiples vías. Valeria González y Santiago García Navarro organizaron durante el 2000 un ciclo de encuentros denominado "Debate Estético Contemporáneo", en el que se discutía sobre las formas de la producción artística y su contexto, al tiempo que la novel revista Ramona, tras un período puramente informativo, comienza a incluir ensayos en torno a temas como la estética peronista, el arte en la dictadura o los escraches. Ese mismo año 2000 se lanza oficialmente el Proyecto Trama, un programa de intercambio de artistas y teóricos que propicia el debate sobre las relaciones de los artistas con el entorno social y político ⁴. No debe dejarse de lado, por otra parte, la repercusión local que tuvieron la Documenta X ⁵ -con su apuesta netamente política- y las visitas de su curadora, Catherine David, a Buenos Aires, en los años inmediatamente anteriores ⁶.

Paralelamente, se publican dos libros fundamentales: "Del Di Tella a «Tucumán Arde». Vanguardia Artística y Política en el '68 Argentino" de Ana Longoni y Mariano Mestman ⁷, y muy poco tiempo después, "Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los Años Sesenta" de Andrea Giunta ⁸. Ambos libros son el resultado de extensas investigaciones tendientes a dilucidar la forma en que el arte argentino se imbrica con su entorno

político en momentos específicos de la década del sesenta. En tanto actualización del debate, y debido fundamentalmente a su sólida construcción teórica, estas publicaciones, de amplia difusión, aportan argumentos sólidos a la comprensión de las discusiones, jamás clausuradas, en torno a las posibilidades de un arte que actúe sobre el entorno social de manera efectiva.

En mayo de 2001, Valeria Gonzalez cura "Sub-urbe", una muestra de arte de expresas connotaciones políticas en el marco de los Talleres Abiertos de La Boca. La muestra pasó prácticamente inadvertida, ya que duró únicamente un fin de semana, pero constituye un antecedente importante en cuanto a la reunión de artistas contemporáneos con una mirada abiertamente crítica a la situación socio-política del momento, planteada, paradójicamente, en el marco de un evento "oficialista". La misma paradoja se produjo cuando González vuelve a curar una muestra en la misma línea, esta vez junto a Marcelo de la Fuente, para los Talleres Abiertos de San Telmo, bajo el título de "Futuro Inmediato".

A diferencia de su antecesora, "Futuro Inmediato" fue una muestra polémica. El hecho de haber sido presentada con posterioridad a los sucesos de diciembre de 2001 la dotó de un nivel de problematicidad que en la anterior pasó inadvertido, aunque también estaba presente. Si bien la selección de los artistas presentaba altibajos, las discusiones se dirigían principalmente a la pertinencia de realizar una muestra con tales características, y a las posibilidades del arte de dar cuenta del entorno sociopolítico del que surge. Una polémica en la que resonaban los ecos de un debate con más de treinta años de vida, pero que hasta ese momento había quedado rezagado en el confortable contexto del neoliberalismo.

El umbral de diciembre de 2001 repercutió de manera similar en la muestra "Arte y Política en los Sesenta", curada por Alberto Giudici en el Palais de Glace. Planeada con anterioridad a tal fecha, su inauguración posterior la transformó casi en un manifiesto. Mucha gente la consideró "una muestra necesaria", "una guía para los tiempos que corren". Y los tiempos ya habían cambiado ostensiblemente...

No obstante, el termómetro de la crisis se venía gestando con anterioridad en la obra de los jóvenes realizadores cinematográficos. Desde, digamos, **Pizza, Birra y Faso** –por sólo mencionar una de las primeras películas que impactó de manera contundente en la opinión pública– una nueva camada de cineastas comenzó a mirar de manera cada vez más constante a su alrededor. De esa mirada surgió un ámbito de relaciones problemáticas entre realidad social, economía y poder político, que fue plasmándose lenta pero persistentemente. El comentario social no encuentra en estos realizadores las resistencias tan reiteradas en el ámbito de las artes plásticas.

ARTE, POLÍTICA Y SOCIEDAD. UNA DISCUSIÓN INTERMINABLE

Detengámonos en la siguiente reflexión del filósofo norteamericano Arthur Danto:

"En mi opinión, existirían casos en los que estaría mal o sería inhumano tomar una actitud estética, colocar ciertas realidades a una distancia psíquica: por ejemplo, ver

un tumulto en el que la policía está golpeando a los manifestantes como si fuera un ballet, o ver una bomba que explota como si fuera un crisantemo místico desde el avión que la ha lanzado. La cuestión es qué es lo que uno debería *hacer*. Por razones similares, creo que hay cosas que sería casi inmoral representar en el arte, precisamente porque éste las coloca a una distancia inadecuada desde una perspectiva moral. Tom Stoppard dijo una vez que si uno ve un acto injusto por la ventana, lo menos útil que puede hacer es escribir una novela sobre lo que está sucediendo. Yo iría más lejos, sugiriendo que hay algo malo en escribir una novela sobre esa clase de injusticias en las que uno tiene obligación de intervenir...”⁹ .

¿Acaso escribir una novela sobre un acto injusto no es una forma de intervención? No intervenir sería ignorar o ser indiferente a lo que está sucediendo. Pero tanto Danto como Stoppard están exigiendo otra *forma* de intervención, que el último caracteriza cabalmente: una intervención *útil*. En su pensamiento, el arte no sólo es “inútil”, sino que no posee la capacidad para actuar sobre la realidad, esto es, pertenece a una esfera completamente autónoma a ésta.

Desde su consolidación en las teorías idealistas, el tema de la autonomía del arte no ha dejado de ser un punto álgido en la reflexión sobre el arte y sus circuitos¹⁰ . Para Peter Bürger, por ejemplo, el cuestionamiento de la separación del arte de la vida cotidiana ha sido uno de los principios rectores de las vanguardias históricas¹¹ . La construcción de un ámbito específico, ampliamente inspirado en las nociones románticas del artista como “genio” y la obra de arte como “objeto que trasciende la realidad”, crea un abismo entre la obra artística y su contexto que muchos artistas han querido franquear en vistas a restituir el valor social de su producción.

El tema fue un núcleo de debate importante en la década del sesenta, particularmente en torno a la construcción de una experiencia singular, “Tucumán Arde” (1968), de la que se ocupan ampliamente los libros de Longoni-Mestman y Giunta citados. Entre las discusiones, se gesta el concepto de *eficacia*, mediante el cual se busca calibrar la relación de la obra artística con el entorno político. “El arte no será ni la belleza ni la novedad, el arte será la eficacia y la perturbación”, sostenía León Ferrari, mientras Pablo Suárez aseguraba “Usaré toda mi creatividad para acabar con el sistema. La eficacia es la forma”. Más recientemente, Roberto Jacoby recuerda “en 1968 me empezó a importar mucho la eficacia, el efecto, las consecuencias de lo que se hacía y esto en términos políticos”¹² .

Es curioso, por no decir contradictorio, que la lucha contra el sistema se encarne en un concepto de resonancias capitalistas como el de eficacia, aun cuando ésta sea sólo una de las aporías intrínsecas a la vanguardia. Sin embargo, si bien el contexto de una revolución política inminente hoy nos resulta lejano –por lo menos en la radicalidad con que se la pensaba en ese momento – el debate está lejos de haber sido clausurado. Las reflexiones sobre las posibilidades de una acción eficaz del arte sobre su entorno, sumadas a la exigencia de una comprensión cabal de las relaciones entre arte y sociedad fomentada por esas mismas deliberaciones y a la perspectiva histórica desde la que hoy podemos recu-

perar el debate, deberían ofrecernos un marco privilegiado para repensar la cuestión. De esta forma, evitaríamos caer en la demasiado apresurada constatación del fracaso de las vanguardias ¹³ .

EL PROYECTO: ANSIA Y DEVOCIÓN. UNA MIRADA AL ARTE ARGENTINO RECIENTE

En un ensayo de 1997, Eva Grinstein constataba: "hoy se impone la bucolia de una paz marcada por la entronización del mercantilismo, y la producción de los artistas emergentes también se hace eco, de alguna forma, de ese imperativo... Los más nuevos artistas argentinos abordan la creación sólo para oponerse a la nada... productos del tedio, no de la tragedia, sus obras encarnan un único mandato: hacerse poesía para que no todo se constituya como vacío" ¹⁴ .

La mirada de Grinstein sobre el arte de esa época, evidentemente general, dejaba de lado la obra de artistas jóvenes que despuntaban con una producción arraigada en los problemas sociales que ya se hacían sentir con fuerza y que incluso circulaban en el circuito "oficial", como Graciela Sacco (representante argentina en la Bienal de San Pablo el año anterior), Daniel Ontiveros o Rosana Fuertes, sin mencionar a quienes, desde afuera de tal circuito, también operaban en la misma línea ¹⁵ . Sin embargo, se trata de una mirada a la que muchos de los actores culturales de aquel momento suscribían.

Lo cierto es que en los años siguientes, la tendencia a la reflexión sobre la situación social, política y económica del país en la producción artística local alcanza un nivel cada vez más visible y constante. Aun así, es importante entender que este hecho no obedece a razones meramente coyunturales.

Una de las hipótesis de **Ansia y Devoción** es que los artistas no reaccionan a la crisis que desemboca en los sucesos de diciembre de 2001, sino que *acompañan* con su reflexión, encarnada en obras, el proceso en el que se van gestando algunas de sus causas, en parte por un interés propio, pero también, porque las condiciones del campo artístico propiciaban tal aproximación.

De igual manera, busca evidenciar la constante preocupación de los artistas por el entorno en el que viven, más allá de las modas y de las políticas de exhibición oficiales, y más allá también de las circunstancias socio-políticas puntuales. En este sentido, es importante señalar que ninguna de las obras de la exhibición ha sido creada específicamente para esta muestra; de hecho, la mayoría ya fueron exhibidas, si bien de manera aislada. **Ansia y Devoción** se propone como un ámbito que permita el diálogo y la confrontación de tales obras, potenciando su mirada crítica al dotarlas de un contexto discursivo orgánico.

Finalmente, la propuesta intenta trascender las categorizaciones generacionales y los estereotipos estéticos que reducen la comprensión de la producción argentina reciente a confrontaciones acríicas (los ochenta vs. los noventa, artistas consagrados vs. artistas emergentes, artistas de Buenos Aires vs. artistas del interior) o a etiquetas reproducidas

lacónicamente, como "arte político" o "nuevas tendencias". Por tal motivo, se incluyen artistas de diferente generación, reconocidos o no, al mismo tiempo que se ha evitado conformar un catálogo de "artistas políticos".

Los artistas seleccionados desatienden la autonomía de la obra artística. Sus propuestas exploran el entorno político, social, económico o cultural contemporáneo, en un intento por reflexionar sobre la realidad argentina reciente, trascendiendo las imposiciones y limitaciones temporales, disciplinarias o estéticas, buceando en la historia, los mitos y la memoria colectiva.

Este amplio panorama, que de ninguna manera es ni se considera exhaustivo, ha sido organizado en torno a dos núcleos temáticos.

Por una parte, una serie de obras que abordan las transformaciones socioculturales que en los últimos años han desembocado en situaciones como la descomposición institucional, la desaparición de la industria nacional, la pérdida de los espacios públicos o la renovación de los procesos migratorios.

Por otra parte, un conjunto de obras que reflexionan sobre la instauración o la intensificación de los mitos populares y las formas de la pasión colectiva.

CARTOGRAFÍA DEL ANSIA

ansia. (Del lat. *anxōa*, f. de *anxōus*, angustiado)

f. Congoja o fatiga que causa inquietud o agitación violenta.

Existe una medida bastante sintomática que marca la diferencia entre la euforia por la recuperación de la democracia a comienzos de la década del ochenta y las expectativas sociales a finales de la década siguiente: si en los ochenta las masas colmaban los actos políticos, en los noventa la mayor manifestación popular se produce en las puertas de la Iglesia de San Cayetano.

El deterioro de la industria nacional, con su concomitante degradación del mercado laboral y el engrosamiento de los sectores al margen del sistema productivo, es sólo uno de los síntomas de un proceso que puede rastrearse en el debilitamiento de las instituciones políticas, la corrupción generalizada, las presiones de los grandes grupos económicos, la apertura sin límites al mercado globalizado, la adopción acrítica de las normativas de los organismos económicos internacionales o la incorporación irrestricta de los capitales extranjeros al desprotegido mercado local, por sólo mencionar los más evidentes. Las ridículas políticas gubernamentales del "compre nacional" o los planes Trabajar, contrastan dramáticamente con los delirios primermundistas de la convertibilidad, la adopción de políticas empresarias adaptadas a los estándares internacionales o la eficiencia de los servicios privatizados, sistema que en poco tiempo se ha transformado en el rostro patético de uno de tantos sueños irrealizados.

Cartoneros, piqueteros, caceroleros, truequeros dan rostro a una realidad en la que per-

manentemente asoman la miseria, la inseguridad y el hambre. Pero también aparecen como rostros de la resistencia, de formas de organización y lucha alternativas, ligados a un proceso crítico que señala perseverante el agotamiento del sistema político actual.

En 1998, Daniel Ontiveros realiza **\$ 0,70/kg** y **\$ 0,15/kg (Distribución 1977-1998)**. La primera consistía en un carro de supermercado lleno de latas metálicas abolladas, la segunda presentaba pilas de diarios aplastadas con piedras. Si bien ambas obras remiten a la labor de reciclaje que llevan a cabo los cartoneros, cada obra presenta un matiz diferencial. En la primera, hay una referencia explícita a un consumo sofisticado, producto de un grado elevado de industrialización (cuando aún no se preveía el retorno al envase de vidrio). La segunda ofrece un comentario de tipo histórico, ya que son los diarios editados desde los comienzos de la dictadura militar, con los acontecimientos que van marcando los momentos de esa historia, los que esperan su destino final en el reciclaje.

Los fantasmas de la industria nacional afloran en las pinturas de Patricio Larrambeberé. Copiadas pacientemente de fotografías tomadas en lugares existentes de Buenos Aires, las deterioradas arquitecturas abatidas por el tiempo mentan el destino de las políticas desarrollistas y progresistas forjadas al calor de la utopía industrial. Los nombres sobre las fachadas sólo encuentran eco en las generaciones adultas; en las más jóvenes, seguramente, actuarán como un signo de extrañeza.

La obra de Nora Iniesta hace referencia a un episodio reciente: la campaña del "compre nacional". Con sutil ironía, Iniesta borda la bandera argentina sobre pequeñas bolsas plásticas importadas, señalando cómo la "nacionalidad", al nivel de las políticas de gobierno pero también de la tan debatida identidad, puede en algunos casos funcionar sólo como un efecto de superficie.

En sus pinturas de pequeño formato, Magdalena Jitrik rescata los rostros de pensadores y militantes socialistas. Sus facciones amarillentas sobre un violento fondo rojo constituyen, en realidad, la recuperación de una actitud antes que la descripción de personajes memorables. Hieráticos o sonrientes, exaltados o en sosegada intimidad, sus semblantes conforman el retrato de una época, pero también, de un posicionamiento ético orientado por un programa concreto de compromiso social.

Esos rostros, algo lejanos, contrastan con los más inmediatos de la serie de autorretratos de piqueteros de Gian Paolo Minelli. Como lo hiciera con los habitantes de Villa Lugano y del barrio Luis Piedrabuena, Minelli ofrece su equipo fotográfico a los protagonistas de los retratos para que ellos mismos elijan la forma y el momento de la toma, imagen que se completa luego con otra de su entorno inmediato. De esta forma, el resultado surge de un acto de decisión, que late plenamente en la firmeza de los rostros.

Mucho más enigmática es la imagen de **Episodio de piquete en los alrededores de los bajíos de Barragán, partido de Magdalena, provincia de Buenos Aires** de Leonel Luna. En un formato apaisado que recuerda la pintura de Cándido López, la fila de autos orientada hacia el horizonte fulgurante adquiere los visos de una epopeya, a medio camino entre la cruda realidad y la evocación idealizada, entre la urgencia del conflicto y su filiación

histórica.

El Grupo Venteveo se forma casi como una reacción a los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001. Considerando el hecho como uno de los momentos claves de nuestra historia reciente, sus integrantes deciden editar un documental que muestra la crudeza de los enfrentamientos. Pero el video nace también con un mandato: la máxima distribución posible y fuera de los circuitos tradicionales. Es por esto que se regala a todo el que se interese por él, y su etiqueta incluye las instrucciones para copiarlo.

En sus relecturas de teorías claves del pensamiento económico, político y social, Diego Melero recupera los fundamentos históricos de las políticas contemporáneas. Mediante performances en las que debate con el público sobre obras clásicas de la sociología universal, el artista busca reactualizar los debates que dieron origen a conceptos nucleares como propiedad privada, contrato o capital, despertando la conciencia sobre la formulación de las nociones rectoras de la vida social presente y el derrotero que las ha decantado hacia su estado actual.

Melero perteneció al grupo La Mutual Art-Gentina, que entre 1999 y 2001 realizó una serie de acciones en las calles. Afiches, volantes, periódicos, pintadas callejeras y hasta inusuales "objetos" –sobres para votar con una feta de salame en su interior, por ejemplo– constituyeron el abanico de recursos –muchos de ellos con antecedentes directos en la actividad política– mediante los cuales buscaron provocar la reflexión del habitante urbano sobre situaciones sociales históricas y de actualidad.

El espacio público fue también el escenario de las acciones del grupo Costuras Urbanas. En su intervención callejera **Privatizado**, un conjunto de cuerpos actúan como señalizadores de las transformaciones del entorno público como consecuencia de las políticas privatistas. Los actos son simples pero contundentes, y revelan aspectos que sin ser desconocidos, en su lenta y constante implementación tendieron a pasar desapercibidos.

La inyección de capitales extranjeros que acompaña el proceso privatista y la apertura al mercado internacional produjo una rápida mutación de las políticas empresarias. Bajo la égida del *marketing* y el *management* global, todo un vocabulario de términos y conceptos, pero también de modos y actitudes, transformaron a los individuos y a la sociedad argentina en piezas del ajedrez transnacional. Hernán Marina juega con ironía sobre este tablero de nociones. Sus imágenes, despojados *ready-made* de extracción empresarial, comentan con elocuencia un rasgo prototípico de la política neoliberal.

Emulando la promisoriosa expansión al mundo y el exitismo de tal política, Fabián Trigo creó una empresa virtual, **AS (Argentinos seleccionados)**, mediante la cual se generaba un mercado de exportaciones de profesionales argentinos al mundo, en una cápsula especialmente diseñada para tal fin. La obra fue presentada siguiendo las reglas del *marketing* empresarial, con publicidad, promotoras, impresos, *merchandising* y página en Internet. Las 300.000 visitas al sitio web y los cientos de curriculums recibidos pusieron en evidencia las delicadas relaciones de esta propuesta con el contexto de la degradación laboral.

Rocío Pérez Armendáriz ha explorado también el terreno de las renovadas ansias migra-

torias. Trabajando a partir de encuestas realizadas en ambientes universitarios construyó **La encomienda perfecta**, una caja con aquello que los entrevistados desearían recibir en caso de emigrar del país. Para su presentación en la Fundación Proa, la artista realizó nuevas encuestas en las inmediaciones. Los resultados fueron bien diferentes. Mientras en la universidad la idea de emigrar fue recibida con naturalidad, en la Boca son muchos quienes esgrimen argumentos en contra de la partida. El contenido de las cajas también ha variado en cada caso.

El video **Heroica**, de Silvina Cafici y Gabriela Golder, exhibe una realidad que quizás hoy nos resulte extraña: el caso de las inmigrantes peruanas que se incorporaron al servicio doméstico en tiempos del menemismo. Sus historias de vida, y su ambigua relación con la realidad y la historia local, pueden verse como un retrato de época, pero también, como un espejo de la situación actual de miles de argentinos que intentan incorporarse al mercado laboral extranjero.

La inserción en un contexto ajeno no siempre es fácil; de ello dan cuenta las actitudes nacionalistas, racistas, sexistas y xenófobas que se multiplican a lo largo del globo. La performance **De mierda**, de Alejandra Bocquel y Carina Ferrari, plantea esta situación desde el universo lingüístico, evidenciando cómo la discriminación suele estar firmemente arraigada en el lenguaje cotidiano.

Papeleo hogareño, de Esteban Álvarez y Tamara Stuby, insiste sobre el tema de la migración, pero esta vez desde el lugar del que se prepara para su incierto destino. La instalación recrea un pequeño cuarto de estar, sencillo pero opresivo, en el que han sido dejado los documentos necesarios para un viaje quizás sin retorno.

Acentuando la sensación de clausura y opresión, Francisco Paredes nos enfrenta a una realidad diferente, en la que el tránsito de cuerpos se entremezcla con el comercio y la ilegalidad. Su **Mercado de cuerpos** hace referencia a una situación más cruda, el tráfico de órganos, uno de los tantos mercados florecientes entre el primero y el tercer mundo. Las imágenes remiten al ámbito del matadero, figura de profundas resonancias sociales e históricas en la economía y la política de nuestro país.

Tradicón ganadera y conflictos políticos se conjugan también en la obra de Cristina Piffer. Las placas de carne y resina poliéster que componen **Perder la cabeza** llevan inscriptos los nombres de personajes históricos degollados durante el siglo XIX, una práctica común para la resolución de las diferencias políticas. En su mirada al pasado, Piffer señala los antecedentes históricos de la violencia social como ecos que repercuten en el presente. Y al hacerlo, pone en cuestión la supuesta novedad de las crisis.

La obra de Eduardo Molinari es una continua reflexión sobre la historia política argentina. Sus fotografías intervenidas están plagadas de referencias a prácticas, personajes, lugares y situaciones de un problemático pasado y un no menos controvertido presente. Imágenes en superposición y confrontación continua, como producto de la técnica del montaje, crean conflictos visuales que inducen a una reconsideración cuidadosa de documentos, registros y archivos.

Las reconstrucciones de la Casa Rosada y del Cabildo que Fabiana Barreda ha realizado en azúcar, llaman la atención sobre la precariedad de la situación institucional argentina. Débiles y efímeras arquitecturas mentan la fragilidad de los sucesos que albergan o han albergado estos símbolos pilares de la nación. Las casitas realizadas con materiales de desecho reciclados trasladan la reflexión a un nuevo ámbito: el de la vivienda y su proyección social. Pero su contigüidad sugiere que no se trata de realidades separadas.

La arquitectura ha sido no pocas veces el símbolo incontestable de los desaciertos del poder político. La historia Argentina cuenta con sus emblemas, aun cuando se haya pretendido obliterarlos. Juan Travnik ha realizado una serie de fotografías en espacios abandonados. Entre ellas, las imágenes del Campus Universitario de Tucumán, un proyecto de escala monumental jamás terminado, evidencian las locas ambiciones de una política incapaz de manejar proyectos a largo plazo.

En **El gran sueño argentino**, el Grupo Escombros eleva al grado de "reliquia", o como ellos prefieren llamarlo, de "objetos de conciencia", los restos del Albergue Warnes, otro de los magnos proyectos irrealizados de este país. Su prolija presentación, cruzada por cintas argentinas, busca no desestimar la importancia del "sueño". Pero la materialidad de los cascotes no puede sino señalar con ironía su destino nacional.

Horacio Abram Luján recupera la objetualidad de los cascotes, pero en una reflexión sobre la destrucción y la construcción. La finalidad, en sus obras, depende siempre del público: en ellos queda depositada la decisión de edificar o destruir. Así, los pedazos de pared, obtenidos de una demolición reciente, esperan en el espectador su configuración final.

LA VÍA DE LA DEVOCIÓN

Concomitantemente con el malestar creciente, en la Argentina de los últimos años se observan señales de una renovación de la fe, la esperanza, la pasión, la necesidad de creer en algo o de recuperar valores como la caridad o la solidaridad. Esta tendencia no se reduce ya a los iconos cristianos tradicionales como San Cayetano o la Virgen de Luján, sino que se difunde hacia toda una serie de figuras que cobran día a día una importancia mayor, como la Virgen Desatanudos, la de la Medalla Milagrosa, la Virgen de Schoenstatt o el Gauchito Gil. Paralelamente, se instaura un fervor no menos religioso en torno a personajes transformados en símbolos populares, como Gilda o Rodrigo, o se da vía a un misticismo desligado de referentes concretos pero de un intenso impacto emocional. El hecho que los medios canalicen e incluso incentiven esta pasión no es motivo suficiente para desestimar su profundo arraigo en el imaginario popular, si bien las estrategias de mercado no han sido ciegas a este fenómeno.

El ámbito donde más claramente se imbrican pasión, política y mercado es sin dudas el del fútbol, que en casos de "necesidad extrema" ha sido ampliado al de otros deportes ¹⁶. El momento sintomático de esta relación se produjo durante el último torneo mundial: ganar se había transformado en un imperativo para conjurar las consecuencias del hambre, el

desempleo y el corralito. Pero la victoria no llegó y la derrota, para muchos, vino a confirmar que la crisis era efectivamente real.

En el contexto socioeconómico particular de la Argentina de fin de siglo, las imágenes religiosas circulan en un ambiente ambiguo. Horacio Zabala lo pone en evidencia en su **Diario de viaje**, al exhibir las estampitas y las apelaciones trocadas a los chicos que piden monedas en el subterráneo. El icono religioso apela a la caridad, pero nombra también la precariedad económica, la marginalidad y la exclusión.

La anunciación de la violencia, de Oscar Bony, enfatiza su referencia a la violencia social al yuxtaponerla con una imagen religiosa. Más allá de la violencia "real" materializada en la obra –los disparos sobre su superficie– existe una multiplicidad de sentidos imbricados en la relación, entre los cuales, quizás el más obvio, se construye retrospectivamente tras las consecuencias de la crisis de diciembre.

Las fotografías de Santiago Cavinato se centran en las manifestaciones populares frente a la Iglesia de San Cayetano. Interminables masas humanas se agolpan para mostrar su devoción ante el santo protector del trabajo. Sin embargo, la mirada de Cavinato muestra un aspecto bastante particular de esta pasión. Como si se tratara de un reclamo político –¿y acaso no lo es?– la gente es mantenida tras vallas de contención. Lentamente, las imágenes comienzan a parecerse a las tantas veces observadas en Plaza de Mayo o en las inmediaciones del Congreso de la Nación.

Esta relación entre pasión y violencia se encuentra también en la obra de Javier Juárez sobre la construcción del mito de Rodrigo Bueno. Las imágenes, tomadas de monitores de televisión, re/de-construyen el contexto mediático en el que la figura del ídolo musical va adquiriendo sus atributos de estampa mítica. A su alrededor, toda realidad parece desvanecerse. Sólo hay espacio para la epifanía mediática.

Las fotografías de Carlos Furman son menos enfáticas pero no menos críticas en su reflexión sobre la actualidad. El paisaje inundado, casi un tropo de la información periodística, no es tanto una referencia al poder de la naturaleza como la imagen de la desidia gubernamental frente a un problema casi eterno. En una de ellas, una cruz se eleva sobre las aguas. El contraste no autoriza mayores comentarios.

La fuerza arrasadora del agua se complementa en la energía mística del fuego que aparece como una marca constante en las fotografías recientes de Juan Doffo. Sin embargo, la imagen ígnea trasciende el mero símbolo. Involucrando a los habitantes de su pueblo natal, Doffo utiliza el fuego como comunicación y como exaltador de la cohesión comunitaria, como ofrenda y como aglutinante profano.

El trabajo de Martín Weber se centra en la observación. Son imágenes serenas, pero al mismo tiempo, cargadas de una profunda intensidad. Es por eso, quizás, que su **Plegaria para el Gauchito Gil** transmite una fuerte carga al instante de la veneración. En otra de sus fotografías, el rostro ensimismado y lejano de un niño con su camiseta de la selección argentina abre la interpretación al ambiguo terreno de la pasión futbolística.

El vestuario, de Marcos López, se presenta como un eco de esa indeterminación, pero esta

vez desde el lugar de los jugadores. Echando por tierra el entorno exitista asociado tradicionalmente con este tipo de fotografías, López apunta mucho más sutilmente hacia una descripción casi antropológica de este espacio donde las tensiones comunitarias, políticas y mediáticas se abaten sobre los actores de un mandato social.

Alberto Goldenstein, en cambio, sale a buscar a sus jugadores a la cancha. En su serie *La Canchita*, plasma la proyección del deporte en lo cotidiano, focalizando su mirada en el contexto barrial donde todavía el fútbol se mantiene del lado de la amistad, el compañerismo y el tiempo compartido, ajeno a las imposiciones de la política y el mercado.

Las obras de Carlota Beltrame insisten sobre las relaciones entre deporte y política que se han dado a lo largo de la historia. Sus pelotas de fútbol encarnan imágenes de violencia y opresión, recordando el uso que el poder suele encontrar incluso en lo más legítimo del fervor popular.

Los objetos guardan las marcas de la puja. Violencia y pasión; ansia y devoción.

Rodrigo Alonso

Notas:

1. Así lo expresa claramente en el texto de presentación de la muestra "El Tao del Arte", realizada en el Centro Cultural Recoleta en 1997: "El movimiento del arte es la fuga. Conceptos tales como «verdad» o «realidad» le son extraños porque todo arte es ficción". **GUMIER MAIER**: "El Tao del Arte", en *El Tao del Arte*. Buenos Aires: Gaglianone, 1997 (catálogo de exhibición).
2. Existe un antecedente más lejano en los debates en torno a la muestra "90-60-90", realizada en la Fundación Banco Patricios en 1994. Sin embargo, el contexto artístico de ese momento no propició la continuación de las deliberaciones.
3. **LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano**. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística y Política en el '68 Argentino*. Buenos Aires: El Cielo por Asalto, 2000.
4. En su programa, el Proyecto Trama establece "Las actividades que proponemos están dirigidas a fortalecer vínculos entre la comunidad local de artistas, hacer visibles los mecanismos que articulan la producción de sentido del arte en este contexto periférico, y legitimar el pensamiento artístico dentro del ámbito social y político". Para mayor información sobre Trama, consultar: www.proyectotrama.com.ar
5. La Documenta es una de las exhibiciones más importantes del arte internacional. La Documenta X se realizó en la ciudad alemana de Kassel en 1997.
6. Las visitas tuvieron por objetivo la realización de la muestra "CityEditings", que se llevó a cabo en la Fundación Proa en agosto de 1999.
7. **LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano**. *Op.cit.*
8. **GIUNTA, Andrea**. *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte Argentino en los Años Sesenta*. Buenos Aires: Paidós, 2001.
9. **DANTO, Arthur**. *The Transfiguration of the Commonplace*. Cambridge (Mass): Harvard University Press, 1994

(1981).

10. Para una discusión sobre este tema, véase: **BÜRGER, Peter**: *Crítica de la Estética Idealista*. Madrid: Visor (La Balsa de la Medusa), 1996.

11. Véase: **BÜRGER, Peter**. *Teoría de la Vanguardia*. Barcelona: Península, 1997.

12. Todas las citas están tomadas de **LONGONI, Ana; MESTMAN, Mariano**. *Op.cit.*

13. "Discursos y clima de época parecen coincidir en el fin de las utopías y de las vanguardias", constatan Jorge Gumier Maier y Marcelo Pacheco en un reciente libro sobre la década del noventa (**BENEDIT, Luis Fernando** [ed]. *Artistas Argentinos de los '90*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 1999). Hal Foster, en cambio, sostiene que las vanguardias pusieron en evidencia a la institución artística, promoviendo la crítica institucional que se produce posteriormente con las neo-vanguardias y que puede rastrearse aún en algunas propuestas contemporáneas. Véase: **FOSTER, Hal**. *The Return of the Real*. Cambridge (Mass): The MIT Press, 1996.

14. **GRINSTEIN, Eva**: "Arte Argentino Actual: Tedio y Tragedia", en *Nuevos Ensayos de Arte*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm, 1997. Ese mismo año, en el *brchure* editado con motivo de la muestra "El Partido de Tenis y Proyectos" de Margarita Paksa, Marcelo Pacheco contrasta el clima en que fueron gestadas las obras de Paksa –la década del sesenta– con el que se vivía en ese momento, señalando: "En un panorama donde la palabra está anestesiada y donde los proyectos comunitarios han sido clausurados, los ahora protagonistas intentan mostrar con insistencia un desarrollo lineal que supone su origen en la década ya legendaria del pop y del hippismo, las utopías y el amor libre, las luchas revolucionarias y la transgresión artística. Los noventa con su sentido perverso de la responsabilidad histórica deciden convertir a los sesenta en el inicio natural de la actual euforia. Una ficción que necesita de otra ficción para vestir alguna legitimidad..." (**PACHECO, Marcelo**. "Margarita Paksa [re]inicia el juego", en *Paksa. El Partido de Tenis y Proyectos*. Buenos Aires, Museo de Arte Moderno, 1997). En la reseña de esta muestra publicada poco tiempo después en la revista *Art Nexus*, Inés Katzenstein insiste con la misma observación: "La obra de Paksa, sus proyectos *multimedia*, sus objetos, su participación en experiencias artísticopolíticas colectivas... derivaron siempre de un estrecho diálogo con la realidad sociopolítica, lo cual, obviamente, contrasta con la apariencia de inocencia y de ensimismamiento acrítico con que se disfraza el arte de los años noventa en Argentina... La pregunta que queda sin responder gira en torno a los efectos que puede llegar a tener una obra como la de Paksa en un contexto de notoria anestesia política, como es el caso del medio artístico argentino. ¿Habrá actuado como un resaltador de la pasividad y la estetización de gran parte del arte argentino actual?". (**KATZENSTEIN, Inés**. "Margarita Paksa". *Art Nexus*, N° 27, Bogotá, enero-marzo 1998).

15. Aquí es importante destacar la labor de personas y grupos que eligen el espacio público como terreno para sus producciones artísticas, algunos de los cuales han sido incluidos en **Ansia y Devoción**.

16. En un libro de reciente aparición, Martín Caparrós reflexiona: "¿Será que, cansados de derrotas, cansados de nosotros mismos, nos ponemos de un triunfalismo tan tonto que millones son capaces de ver por primera vez en la vida un partido de basquetbol porque un equipo argentino podría salir primero y "darnos la alegría que tanto necesitamos?". **CAPARRÓS, Martín**: "La Edad de Merecer", en **KOVENSKY, Martín**. *Limbo. Argentina 2002. Un Relato en Imágenes*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2002.