

El obrar del arte en la producción de modos críticos del recuerdo. Los *artistas de lo colectivo* hacia mediados de los años 90.

MARÍA GUILLERMINA FRESSOLI

Resumen. En este artículo me propongo indagar cómo los artefactos artísticos producen sistemas críticos del recuerdo. Para ello me concentraré en el estudio particular de un conjunto de producciones artísticas que se desarrollaron en la ciudad de Buenos Aires hacia mediados de los años 90, las cuales se abocaron a la reflexión de lo social-colectivo en un tiempo crítico de la construcción de memoria en la Argentina. En estas producciones artísticas, se manifiestan diversas consideraciones en torno a lo colectivo (en los modos de producción, en los sujetos implicados, en los materiales) que confluyen en la construcción de sistemas de representación que, a su vez, cuestionan los modelos de identidad y experiencia que la cultura neoliberal establece. En ese marco, la apelación al pasado común que estas obras proponen se instituye como forma de resistencia. Para comprender el problema, este trabajo propone estudiar los procesos de formación e institución de lo artístico que en los años 90 afectan a los *artistas de lo colectivo*. Luego, se indagará en los modos de producción desarrollados por estos. Y, finalmente, se considerará una experiencia concreta de su obrar, con el objeto de estudiar la modalidad que adquiere el pasado en sus representaciones.

Palabras clave: Memoria - Arte Contemporáneo - Cultura neoliberal

Abstract. In this article we intend to investigate how artistic artifacts produce critical memory systems. To do this I will focus on the specific study of a set of artistic productions that developed in the city of Buenos Aires in the mid-90s, which were dedicated to the reflection of the social-group in a critical period of building memory in Argentina. In these artistic productions, various considerations about the collective (in the modes of production, in the subjects involved, materials) that converge in the construction of systems of representation which, in turn, manifested

question the identity models and experience the culture neoliberal states. In this context, the appeal to common past that these works propose is instituted as a form of resistance. To understand the problem, this paper proposes studying the formation processes and artistic institution in the 90 affected artists collective. Then he inquire into the modes of production developed by them. And finally it will be considered a concrete experience of their work, in order to study the mode that takes the past in their representations.

Keywords: Memory - Contemporary Art - Neoliberal Culture

En este artículo me propongo indagar cómo los artefactos artísticos producen sistemas críticos del recuerdo a partir de la introducción de lo singular en la consideración de las configuraciones culturales colectivas. Para comprender la modalidad que caracteriza al obrar del arte en la producción del recuerdo, me concentraré en el estudio particular de un conjunto de producciones artísticas que se desarrollaron en la Ciudad de Buenos Aires. Estas obras se abocan a la reflexión de lo social colectivo en un tiempo crítico de la construcción de memoria en la Argentina, hacia mediados de los años 90.

De este modo, observo que en el período mencionado se asiste a la emergencia de nuevos procedimientos que se encuentran en estrecha relación con un proceso de crisis y reconfiguración de las instituciones y formaciones de lo artístico. En estas producciones artísticas se manifiestan diversas consideraciones en torno a lo colectivo (en los modos de producción, en los sujetos implicados, en los materiales) que confluyen en la construcción de sistemas de representación que cuestionan los modelos de identidad y experiencia que la cultura neoliberal establece. En ese marco, la apelación al pasado común que estas obras proponen se instituye como forma de resistencia.

Para comprender el problema, este trabajo propone estudiar los procesos de formación e institución de lo artístico que en los años 90 afectan a un conjunto de artistas que comienzan a considerar lo colectivo como problema y material de trabajo (en adelante *artistas de lo colectivo*). Luego se indagarán los modos de producción desarrollados por estos artistas durante esos años. Y finalmente, a partir de allí, se considerará una experiencia concreta de su obrar, a fin de estudiar la modalidad que adquiere el pasado en sus representaciones.

Procesos de formación e institución en el arte hacia mediados de los años 90

Este apartado busca indagar los procesos de la formación e institución que conforman la estructura del sentir desde la que trabajan los *artistas de lo colectivo*. Estos términos, tal como los refiere Raymond Williams, permiten comprender los procesos culturales con los que el arte trabaja como procesos activos. Las instituciones permiten el establecimiento efectivo de las tradiciones, a la vez que constituyen procesos complejos, específicos y contradictorios de incorporación de un rango selecto de valores, prácticas y significados como fundamentos de lo hegemónico. Los procesos de formación, a su vez, comprenden a aquellos movimientos y tendencias de la vida intelectual y artística que tienen influencia significativa en el desarrollo de un proceso cultural (Williams, 2009: 152). Siguiendo la perspectiva del citado autor, este estudio se propone considerar el proceso cultural no como determinante, sino observando las tendencias y movimientos que resultan operativos y constituyentes de las obras a estudiar.

La reforma del estado durante los años 90 y el proceso de globalización que la acompañó afectaron las configuraciones de espacio y tiempo de la sociedad, incidiendo no solo a gran escala sino también en los contextos locales y sus experiencias sociales. En ese marco la administración de la cultura, que adoptó parámetros del mercado, junto al proceso de desregulación estatal, incidieron en la producción de una dinámica des-colectivizadora. Maritella Svampa vincula este proceso a un cercenamiento de la ciudadanía social a través de una crisis económico-social (pérdida de derechos laborales y sociales) y una crisis política (crisis de participación y acceso a las decisiones). La autora advierte cómo, por ese entonces, se termina de erosionar definitivamente el modelo de ciudadanía asociado al estado de bienestar. Por ello, sostiene que el período se caracterizó por una fragmentación de la ciudadanía de acuerdo a tres ejes diferentes: la propiedad (individual), el consumo (en sus distintas subespecies) y la auto-organización (Svampa, 2010). En este entorno las posibilidades de acción de los sujetos y formas de construcción de la identidad se redefinieron. Federico Schuster advierte que en la globalización propia del fin de siglo XX “la subjetividad aparece al mismo tiempo exacerbada y amenazada. Lo primero por el peso que adquiere en la construcción de opciones de vida con enorme impacto global. Lo segundo,

por la ruptura del anclaje de seguridad y confianza que significan las rutinas aprendidas y las identidades fijas” (Schuster, 1996).

De estas consideraciones se extraen dos aspectos que resultan primordiales para comprender cómo la situación referida incide en los procesos de formación de los *artistas de lo colectivo*. El primero es que estos artistas, en sus procedimientos, se hicieron eco de la emergencia de diversas experiencias de resistencia, particularmente compartiendo con ellas la acción y despliegue en el espacio público. El segundo aspecto es que, dada la crisis identitaria del período y lo fragmentado de los procesos de subjetivación que se sucedieron en la arena social, el imaginario de la nación –incluido en sus producciones– se instaló como elemento crítico.

La nación como motivo en las obras de los artistas fue el modo de reponer identidad e historia y aportar, desde allí, a los procesos de singularización que se observan en las prácticas que se extienden en lo social. Frente a una hegemonía cultural que declaraba el fin de la historia, estas obras propusieron la historia como sistema de acción y configuración del recuerdo. Esta operación permitió la inclusión de la diferencia y lo local en un contexto de globalización que impulsó diversos aspectos de la cultura hacia el sentido contrario. En ese marco, la nación devino configuración concreta de heterogeneidad que, impulsada por la crisis contemporánea de identidad, buscó resaltar sentidos de pertenencia que apelaban a la historia común.

Contemporáneamente a los mencionados procesos de subjetivación, aconteció la concreción de un proceso de reconfiguración y consolidación de un nuevo canon artístico que se identificó, a través de la crítica y sus actores, como *arte light* o *arte del Rojas*. Dicho canon se conformó, como lo advierte Natalia Pineau, en oposición a los parámetros de la tradición anterior –representada por los artistas de la transvanguardia– donde lo pictórico, la importancia del gesto y la expresividad, aportaban a la identificación de una estética que se comprendía como vinculada a lo ideológico y lo político (Pineau, 2012).

Fue de este modo que las disputas que fundamentaron la emergencia del nuevo canon artístico en los años 90 instalaron la comprensión del sistema de Bellas Artes como elemento conservador, vinculado a modelos de artistas y modos de producción de una tradición anterior portadora de valores contrarios a los problemas del Rojas. El nuevo canon instaló, en tal sentido, un modelo de artista

que no requería formación, autodidacta y que extraía su saber de experiencias ajenas a las academias de Bellas Artes.

En alternancia a este proceso, hacia mediados de los años 90 se produjo la emergencia de otras modalidades de hacer arte que, por sus intereses y en relación a las condiciones de producción de su tiempo, definieron nuevas formas de trabajo y circulación de lo artístico. Las tradiciones e innovaciones que estos nuevos actores traían, hizo que sus prácticas se comprendieran, en ese momento, a la luz del antagonismo que había dado emergencia al nuevo canon y que prevalecía como configurador de lo artístico. Es necesario destacar que los *artistas de lo colectivo* provenían en su mayoría de escuelas de Bellas Artes públicas, y en general egresaron y comenzaron a desarrollar sus prácticas como artistas en el mismo tiempo en que el canon referido se estaba formando. Dichos artistas trabajaban desde procedimientos tradicionales como la pintura, el grabado o la escultura, y buscaban un posicionamiento político de sus prácticas. Por esta razón, desde el campo hegemónico, el obrar de estos fue comprendido como aquello que en su proceso de instauración el nuevo canon del arte había rechazado. Es decir, se lo vinculaba a un arte político, machista y conservador por su relación con las tradiciones de la Bellas Artes y recurrencia a motivos de lo nacional.

Los *artistas de lo colectivo*, por su formación, permanecían más vinculados a la noción tradicional de taller, lo que suponía la especialización en una técnica y el seguimiento regular de un docente afín a la práctica elegida. Al mismo tiempo, estos artistas entran en tensión con los modos de profesionalización internacionales que requiere el nuevo canon, en tanto sus prácticas consideran materiales y problemas plenamente locales.

En este sentido, se destaca la forma inusual en que el artista Patricio Larrambere accedió a una beca para realizar la residencia de Posgrado en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten de Amsterdam y los problemas que se le presentaron en la producción de obra durante sus estudios de posgrados en el exterior. Esta beca formó parte de las nuevas tendencias que hacían su aparición en la escena artística para aportar a un nuevo modelo de profesionalización del arte fuera de las Escuelas Nacionales de Bellas Artes (ENBA). El caso de Larrambere ofrece un desvío a esta situación en tanto el artista realiza directamente su presentación a la institución holandesa, lo que sin proponérselo le per-

mitió transgredir los criterios de selección locales. Pero el siguiente problema se le presenta al artista cuando, trabajando en el exterior, observa la impronta fuertemente local que su trabajo poseía. Ya que las pinturas y acciones que hasta entonces había realizado, trabajan en torno a las transformaciones del espacio vinculadas a la historia nacional y requerían en tal sentido un espectador y unos materiales que no se ajustaban al modelo de formación al que asistía. A esto se agrega que el proceso creativo se ve afectado por una mirada de la crisis del país desde el exterior. Es así que el artista decide realizar una serie de pinturas y una performance en relación a un viejo galpón de almacenamiento, ubicado del lado Este del puerto de Amsterdam, el cual poseía un gran cartel con la leyenda *Argentinie*. Es importante destacar que esta parte del puerto se encontraba inactiva. La performance que realizó el artista consistió en llevar, en un triciclo de reparto tradicional, sus pinturas hacia el mencionado galpón para exponerlas allí. Por su condición, el viejo depósito de mercancías parecía referir a un momento perdido de la producción nacional, por lo cual ofreció un lugar apropiado para la realización de su trabajo. Fue así que realizó allí una colgada de diversas obras, vinculadas al registro de espacios colectivos, tales como clubes, industrias nacionales o cines que en nuestro país estaban en proceso de extinción¹.

¹ Para más información sobre los trabajos realiza en relación al mencionado edificio véase <http://www.argentinie.freesevers.com/> consultado en julio del 2014.



[1] Registro de la performance de traslado de obras a un galpón abandonado en el Puerto de Amsterdam realizada por Patricio Larrambebere, 1999. Foto archivo Larrambebere.

Ya hacia fines de los años 80 los artistas que se encuentran estudiando en las ENBA vivenciaron una progresiva crisis y deterioro del sistema de educación artístico, el cual se expresaba en la falta de conexión de los profesores y los contenidos con las nuevas búsquedas del arte contemporáneo. En este sentido, Larrambebere comenta que se le presentaba un problema en tanto su interés se orientaba a la pintura figurativa y sus profesores venían de la abstracción (como Brizzi y Vidal). De acuerdo al artista, la búsqueda de nuevos procedimientos y los procesos creativos hacia fines de los años 80 y principios de los 90, quedó sujeta principalmente a las inquietudes y diálogos que los estudiantes realizaban entre ellos, en los márgenes de la institución. Allí, intercambiaban impresiones sobre las tradiciones locales y compartían con un grupo de compañeros el interés por el Pop Británico. Del mismo modo, el artista Eduardo Molinari relata que en sus años de formación en la escuela de Bellas Artes se impartía una historia del arte muy acartonada, “que no llegaba nunca al siglo XX y menos aún al siglo XX local” (Eduardo Molinari, Entrevista con la autora, 6 de setiembre del 2013).

La crisis y tensión en el sistema de enseñanza artística público se hace visible en el proceso de implementación de la Ley Federal de Educación², donde los procesos asamblearios, tomas y reestructuración interna observan diversas posturas: aquellos que bregaban por el formato tradicional de la escuela de educación artística (donde predominaban los talleres prácticos); y quienes estimaban que el paso de nivel terciario a universitario permitiría jerarquizar el sistema de enseñanza. Los artistas que aquí trabajo vivenciaron como estudiantes la crisis de la institución entre los años 1986 y 1990. Luego, a partir del año 1996 se incorporarán a la docencia, por lo que su paso a la producción artística en la arena pública estuvo signado por el proceso de crisis referido.

² En el año 1996 surge IUNA como institución creada por el Decreto Nacional del Poder Ejecutivo 1404- 3/12/96 por medio del cual se produce un proceso de unificación de diferentes conservatorios, escuelas e instituciones terciarios y superiores de arte –el Conservatorio Nacional Superior de Música “Carlos López Buchardo”, la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, la Escuela Superior de Bellas Artes de la Nación “Ernesto de la Cárcova”, el Instituto Nacional Superior de Cerámica, la Escuela Nacional de Arte Dramático “Antonio Cunill Cabanellas”, el Instituto Nacional Superior de Danzas y el Instituto Nacional Superior de Folklore.

Al terminar sus profesorados, muchos de ellos experimentaron que su formación les impedía incorporarse a la escena artística, lo que los impulsó a reflexionar sobre sus propias prácticas y generar nuevas formas de producir al margen de la tendencia dominante.

Modos de producción y configuración en los *artistas de lo colectivo*

Una preocupación común entre los *artistas de lo colectivo* fue el registro y experiencia de la realidad. En ese marco, la pintura como documento y el artista como testigo fueron enunciados que buscaron instalarse a través de sus prácticas. Por ello, es relevante mencionar la muestra *Quintaesencia*, que los artistas Eduardo Molinari, Patricio Larrambebere y Janine Smirnoff realizaron en una sala del Centro Cultural Recoleta hacia 1996. En esta muestra, los artistas trabajaban en torno al Retrato de Giovanni Arnolfini, un cuadro del pintor flamenco Jan Van Eyck. Fue así que la producción de obras para la muestra se centraba en la forma con la que el artista flamenco había decidido firmar el cuadro: *Jan Van Eyck estuvo presente*. A partir de este concepto, que los artistas recuperaban de la historia del arte, presentaron diferentes pinturas de su autoría. El catálogo que acompañó a la muestra contiene la reproducción de un tríptico, realizado por los tres artistas en forma conjunta, en la que se observan diferentes personajes –tal vez autorreferenciales– que viajan en un tren, al mismo tiempo incluía una foto en la que se registraba a los tres artistas viajando juntos. Un texto en su interior sostiene “Las huellas del futuro en la calles del pasado”, la idea de tránsito sobre un escenario urbano común, la del artista como testigo que produce registros y el concepto de producción colectiva comenzaban ya por entonces a desarrollarse.

Hacia el año 1996 diferentes artistas (formados en su mayoría en el sistema de enseñanza artística pública) comienzan a agruparse y desplegar sus producciones en el espacio público. Entre ellos los colectivos ETC y el GAC (Grupo de Arte Callejero) coincidieron en la realización de performances y señalamientos públicos, en ocasión de los escraches que por entonces comenzaba a emprender la agrupación HIJOS, también emergente. Otros grupos que se constituyeron por aquellos años fueron: *Hecho por artistas* integrado por Gabriela Larrañaga, Ivana Martínez Vollaro, Patricio Larrambebere, Silvina D’Alessandro, Eduardo

Molinari, Eugenia Castillo, Hernán Santos, Mariela Marabi, Gustavo Roldán, Patricio Bosch y Ana Noya. Muchos de los cuales conformaron luego el *Grupo Cimarrón* compuesto por Silvina D'Alessandro, Patricio Larrambebere, Gabriela Larrañaga, Eduardo Molinari y Ricardo Pons. Y, hacia 1998, la Agrupación *ABTE*, inicialmente conformada por Patricio Larrambebere y Javier Martínez Jacques. Varios de los artistas que integraban *Hecho por artistas* y, más tarde, *Cimarrón* provenían de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón y de la carrera de Bellas Artes de la Universidad de La Plata. Este grupo coincidía en la elección de referencias de la pintura figurativa nacional tales como Antonio Berni, Miguel Diomedes, Carlos Alonso, Lino Enea Spilimbergo, entre otros.

Ante la reconfiguración de la escena del arte, estos artistas comenzaron a indagar en torno a qué era ser contemporáneo en el arte en aquel momento histórico y cuáles eran los espacios y “contextos” que sus prácticas requerían. En ese marco, muchos coincidieron en un grupo de estudio que en forma privada dictaba por entonces Fabiana Barreda, cuya propuesta ofrecía una introducción al trabajo de diversos artistas contemporáneos. Allí los artistas estudiaron la obra de Christian Boltanski, Louise Bourgeois, Cindy Sherman y Nan Goldin entre otros. Impulsados por estas nuevas búsquedas y al calor de la movilización social, la apropiación de espacios comenzó a instalarse en ellos como una práctica desde donde reflexionar en torno al retiro de lo público que caracterizó al período.

Ante el desarrollo y consolidación de una escena artística dominante que se experimentaba reticente a las búsquedas y tradiciones en la que estos artistas se reconocían, y el avance de la crisis económico-social, la pregunta por el contexto adquirió cada vez más fuerza. La escena dominante fue percibida como endogámica, vinculada a un grupo social selecto con parámetros de pertenencia restringidos, y en relación a una búsqueda estética vinculada a lo gay con la que estos artistas no se identificaban. Por otro lado, esta reconfiguración se acompañó de un modelo de producción orientado a los parámetros del campo internacional, promovido a través de workshops, talleres y bienales extranjeras. Aspectos que también eran antagónicos a los modos en que estos artistas pensaban su hacer, más abocado a lo nacional y a los oficios del arte que, si bien se desplazaban a la acción y la performance, convivieron con el uso de procedimientos tradicionales como la pintura y el collage.

Todos estos aspectos contribuyeron a que la emergencia de estos artistas fuera comprendida en oposición a la estética del Rojas, en tanto como ya se mencionó, sus modos de trabajo reiteraban aspectos de la tradición frente a la cual estos actores disputaron inicialmente la escena artística. Esta distancia resulta significativa para comprender los procedimientos que orientaron el trabajo de estos *artistas de lo colectivo*. En ellos, la pregunta por el contexto, dónde mostrar sus trabajos, adquirió nuevos sentidos ante el repliegue de lo estatal (que incluía sus espacios de formación) y las prácticas de autogestión y organización que comenzaban a desarrollarse ante la crisis del mundo del trabajo. La crisis del propio espacio de formación y, al mismo tiempo, la relación de pertenencia con dichos espacios confrontó a los artistas ante la falta de certeza sobre cómo redefinir las propias prácticas en su contemporaneidad. La crisis del sistema de enseñanza artística público se vinculó al deterioro de otros espacios de pertenencia que conformaron las experiencias de los artistas, entre ellos: las estaciones ferroviarias, las bibliotecas y archivos públicos, los clubes y sindicatos.

Por ello, estos artistas eligieron preferencialmente como sus espacios de acción y despliegue circuitos relegados del campo institucional del arte. Entre ellos, bares, instituciones públicas (como sindicatos, archivos y bibliotecas públicas, estaciones de trenes) o el espacio urbano. La elección de estos espacios no se redujo a un rechazo en torno al proceso de reconfiguración de la escena artística ya referido, sino que respondió al interés de los procesos instituyentes que estos artistas iniciaban desde sus prácticas. En tal sentido, estos espacios ofrecían una serie de características que permitían la reflexión sobre la identidad y la memoria. De este modo, los espacios seleccionados eran lugares en los que se observaba cierta supervivencia de un tiempo pasado común y, en tal sentido, portaban inscripciones y prácticas de un sujeto colectivo en crisis al momento en que los artistas realizan sus acciones. El Planetario, la Biblioteca Miguel Cané, el Archivo General de la Nación, las estaciones de trenes (particularmente la estación Coghlan), el Museo Nacional Ferroviario, el edificio que pertenecía a la Fundación Eva Perón (hoy facultad de ingeniería), los clubes deportivos y sindicatos, advenían espacios de resistencia en tanto en ellos pervivían sujetos y experiencias que comenzaban a devaluarse. A su vez, estos lugares ofrecían permanencia frente a lo inestable que advenía la ciudad merced a los emprendimientos inmobiliarios que destruían viejas edificaciones y reconfiguraban barrios en función

de nuevos emprendimientos comerciales.

Por otro lado, las obras de estos grupos incorporaban emblemas y textos literarios que se vinculan a la reflexión sobre la nación y el estado. El uso de textos como *Radiografía de la pampa* de Ezequiel Martínez Estrada, que abunda en descripciones densas en torno al territorio nacional y su proceso de conformación; la implementación de motivos escolares como escarapelas, guardapolvos, mapas o utilería escolar que hacían referencia a la educación pública; el uso de mobiliarios y objetos diversos relacionados con la gestión estatal de servicios públicos, la industria nacional y el patrimonio común entre otros, insistían en la idea de nación y su historia como problema en la configuración de la memoria social.

Lemas como el que enarbolaban los integrantes de Cimarrón: *Memoria, Identidad y utopía*, identificaban la relación entre historia y disputa del futuro común. La recuperación del pasado era cualificada en las obras históricamente, visibilizando los restos del estado bienestar, en un momento en que la experiencia histórica en su sentido amplio se encontraba desprestigiada. La experiencia de estas obras volvía a poner en la arena pública la discusión en torno al pasado nacional como forma de acción sobre el presente. En tal sentido el *Manifiesto Cimarrón* publicado en el año 1999 en ocasión de una exposición grupal, ofrece una síntesis de los intereses que orientaba la producción de estos artistas:

Creemos en el arte y su poder transformador de la realidad.

Un arte en acción contextualizado en espacios específicos, para que la obra resuene con mayor intensidad. La apropiación como parte de la acción.

Los elementos esenciales de nuestro trabajo son:

MEMORIA, IDENTIDAD, UTOPIA.

La memoria está viva en nosotros y su museificación conduce al olvido.

Lejos de la mimesis, más lejos del cadáver, resistiendo el vacío de los símbolos

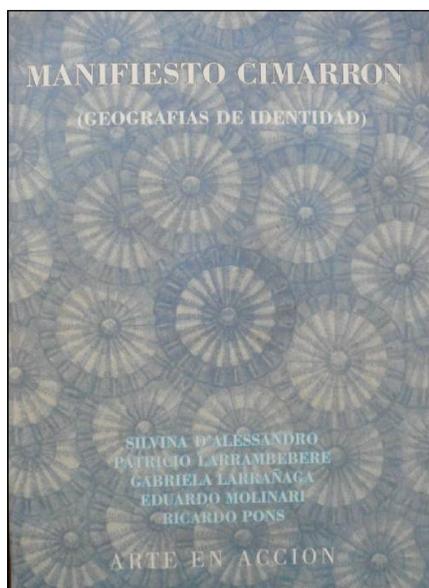
Frente a la tendencia global de fin de milenio, creemos en la importancia y el valor de una mirada propia de la geografía local.

La utopía está en vigilia. El futuro y el destino nunca duermen, vienen indefectiblemente a nuestro encuentro.

Viviendo tiempos de exacerbación del individualismo, reivindicamos el accionar artístico grupal.

Esta exposición es una acción más que se agrega a las ya realizadas en los siguientes espacios: Estación Coghlan (1997), Plaza del congreso (1997), Planetario de la ciudad de Buenos Aires y Museo Ferroviario (1998).

Pronto más³.



[2] Tapa del cuadernillo y Manifiesto Cimarrón, publicado para la exposición del grupo en la Biblioteca Miguel Cané.

Como se observa en la enumeración final de las muestras anteriores del grupo, estas premisas colectivas fueron incorporadas en las muestras individuales que realizaban los artistas, considerando que las producciones particulares eran parte constituyente de las producciones colectivas. Del mismo modo, esta característica se visualizaba también en la incorporación de colaboraciones de otros

³ Extracto de “Manifiesto Cimarrón. Geografías de Identidad” publicado en ocasión de la muestra que el grupo realiza en el año 1999 en la Biblioteca Miguel Cané.

artistas en la realización de las muestras o producciones particulares.

Por otro lado, la elección de la acción, la intervención, la performance o la instalación como procedimientos de estas prácticas, revela la importancia que adquiere la experiencia de los espacios como acción particular de la mirada en despliegue. A través de este procedimiento, las producciones de estos artistas proponían una forma de percepción que pone el cuerpo en movimiento, a través de lo cual se evidenciaba un concepto de cuerpo a restituir frente a los diversos procesos de vaciamiento que se advirtieron en la década (del estado, de la industria, del espacio público).

A modo de síntesis, lo colectivo se encarnó en estas obras a través de tres elementos: el modo de producción grupal; los materiales (tales como objetos, muebles y textos); motivos y espacios de despliegue, los cuales poseían sedimentaciones en torno a un pasado común. Estos elementos fueron articulados a través de las operaciones singulares que cada obrar establecía. Como cualidad común, es posible observar una primera operación de reposición de historicidades y modos de trabajo que se encontraban culturalmente en situación de repliegue, a la vez, que la incorporación de un cuerpo en la vivencia de esos espacios y materiales. A partir de cómo estas cuestiones fueron articuladas en los procedimientos y el obrar que los mismos componen, es posible inferir que el recuerdo del estado de bienestar se instaló como experiencia crítica del presente en que dichos trabajos artísticos intervinieron.

A partir de la sedimentación de este pasado histórico en los materiales, que se reactivaba a través del carácter eventual y efímero que caracteriza al arte acción, estas obras llamaban la atención en torno a la pérdida inminente de una experiencia singular de lo colectivo que intentaba retenerse. Es decir, las obras recuperan una particularidad del pasado que mostraba en ese entonces un mundo en retirada, la persistencia solicitaba la acción de los cuerpos como acto de resistencia que pudiera retener los últimos rastros de una permanencia en riesgo. En tal sentido, el pasado que estas obras incorporaban en sus representaciones no se presentó como objeto de nostalgia sino que, por el contrario, buscó figurarse como presente en riesgo.

El pasado como problema a través de un detalle

El detalle “presupone la existencia de un sujeto que ‘talla’ un objeto... un momento que constituye un acontecimiento en el cuadro, que tiende irresistiblemente a detener la mirada, a perturbar la economía de su recorrido” (Arasse, 2008: 6). En tal sentido, en este apartado, propongo detenernos en una tensión que se observa en una obra particular del mapa presentado, en tanto aquí se evidencia el modo que adquirió el pasado en la producción del recuerdo que estas obras propusieron.

En el año 1992 se publicó y expandió culturalmente el Libro de Fukuyama *El fin de la historia* el cual sostenía que la lucha de las ideologías sería reemplazada por la economía del libre mercado, operación que detiene el desarrollo de la historia. En ese marco y con el avance local del modelo neoliberal, los elementos sobre los que se sedimentaba la historia de un pasado común se experimentaron en riesgo de destrucción. La instauración del presente perpetuo y la degradación sedimentada en diversos espacios colectivos fueron parte constituyente de una crisis de la experiencia histórica que caracterizó al período.

Por ello, los *artistas de lo colectivo* buscaron a través de sus obras reponer la pervivencia de la historia en un tiempo en que la misma se devaluaba. Como aconteció muchas veces en la historia del arte, el fundamento que los denostó como “artistas del pasado o artistas nostálgicos”⁴ contenía también las claves para comprender el trabajo crítico de estos sujetos en su contemporaneidad.

Esto es porque la producción de sus obras se halló en pleno vínculo con las formas en que el tiempo se administró culturalmente. Así es posible pensar que el desarrollo del neoliberalismo creó un régimen sensible propio en el que la administración o economía del tiempo supuso la valoración del presente sobre las restantes dimensiones temporales. La cultura neoliberal supuso una forma particular de distribución y economía del tiempo donde el valor del presente impulsado por el pragmatismo que caracterizó a la década menemista se impuso

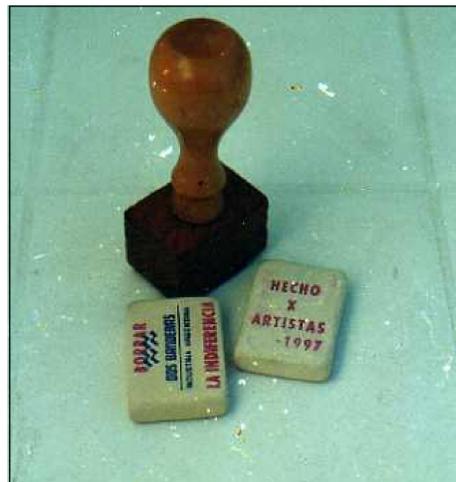
⁴ Durante la realización de la entrevistas Eduardo Molinari y Patricio Larrambebere, en diferentes ocasiones, cada uno por su lado, manifestó que rápidamente se los tildaba como nostálgicos y peronistas. A la vez que la recurrencia a lo nacional se comprendía como elemento conservador.

frente al pasado y el futuro. Resulta interesante, en este sentido, introducir las reflexiones de Paolo Virno, quien destaca que el avance del capitalismo instaura un eterno presente que por su borramiento de la historia borra las posibilidades de acción de los sujetos. De este modo, sostiene el autor: “la afirmación de un eterno presente, de una actualidad centrípeta y despótica es provocada por el *déjà vu*, es decir, por aquella forma de experiencia en la cual, para decirlo con Bergson, prevalece la impresión del que el futuro es cerrado, que la situación actual esta desconectada de todo, pero que nosotros estamos ligados a ella”, lo que el autor califica por igual de condición post-histórica y patología mnésica y, por consiguiente, un debilitamiento de la experiencia histórica (Virno, 2003: 17).

Un problema en las condiciones de producción en una de las obras del período puede contribuir a observar el asunto que aquí se busca destacar. Se trata de una obra de arte de acción titulada: *Borrar la indiferencia*, la cual consistió en una repartija de gomas de marca *Dos banderas* intervenida, a partir de un sello, con la leyenda BORRAR LA INDIFERENCIA. Esta acción se realizó en el año 1997 por el grupo *Hecho por artistas*, en el marco de la carpa blanca docente que por aquel año se instalaba frente al Congreso de la Nación. Ahora bien, las gomas entregadas no eran todas iguales ya que presentaban una variación en el diseño de su logo. Algunas portaban dos banderas con estandarte cruzadas y otras dos banderas flameantes en una misma línea sin estandarte. Inicialmente la idea de los artistas fue conseguir la goma con el primer diseño, pero como aconteció con muchos productos de mercado hacia mediados de los 90, estas cambiaron en ese momento su logo tradicional por otro, a fin de denotar mayor novedad frente a los consumidores.



[3] Diseño tradicional de la goma dos banderas y transformación del producto hacia mediados de la década.



[4] Gomas intervenidas. Foto Archivo Eduardo Molinari.



[5] Los artistas repartiendo gomas en Plaza Congreso. Foto Archivo Eduardo Molinari.

La disponibilidad del diseño es sintomática del cambio en torno a la economía de tiempos que afectó a la cultura. Las variaciones impuestas por esta condición en la producción de la obra incidirán en el asunto de la misma. De este modo, en el caso de las gomas que presentan el viejo diseño, la imagen comercial adviene, junto a la leyenda *Borrar la indiferencia*, una imagen-emblema que instala como asunto de la totalidad de la obra la experiencia de la escolaridad de cada uno de los transeúntes que reciben el objeto. En tal sentido, el asunto de la obra buscó intervenir en el conflicto docente a partir de la activación del recuerdo singular sedimentado en el objeto escolar. *Borrar la indiferencia* es también introducir la diferencia. En este caso, la historicidad del diseño que clama por una temporalidad pasada, identificable en las propias experiencias escolares, es lo que permite que la experiencia de la obra se defina como activación del recuerdo.

En el caso del segundo diseño, que busca instalar la novedad en un producto tradicional, esa interpelación no resulta completa, sino que es interrumpida por una representación que contiene casi los mismos elementos: banderas y nombre

de la marca, pero que varían en su modalidad de representación. Si bien las cualidades del caucho permanecen, la variación de lo gráfico se vuelve fundamental para la recuperación de la experiencia histórica debido al peso que lo visual adquiere culturalmente en la configuración de representaciones.

En otras palabras, estimo que la primera modalidad del diseño permite objetivar una experiencia de recuerdo que se encuentra ausente (o más lejana) en el segundo caso. A partir de esta acción es posible mostrar –a través de un detalle– cómo en un marco cultural donde la historia como cualidad y valor parecen ser desplazadas, estas obras observan un esfuerzo por la búsqueda y selección de materiales que son portadores de una historicidad colectiva.

A modo de conclusión

En el desarrollo de este escrito presenté el proceso formativo de un conjunto de producciones artísticas dentro de su presente específico, considerando que el modo en que estas obras operaron en relación a su contemporaneidad aporta a la construcción crítica del recuerdo. De esta manera, es posible sostener que las producciones de *los artistas de lo colectivo* combinaron en su proceso de formación aspectos residuales y emergentes desde los cuales introdujeron tensiones en las configuraciones culturales de su tiempo. Como aspecto residual, estas obras integraron en sus materiales un pasado en proceso de degradación y retiro pero que aún no se encontraba plenamente inactivo. Así, sus diversos materiales introdujeron restos y experiencias de un concepto de ciudadanía vinculada al estado de bienestar que por entonces se devaluaba. Por otro lado, en su constitución y materiales, estas obras involucran también procesos emergentes. Estos se relacionan con los nuevos sujetos que se constituyen en la acción de la arena pública, cuyas formas de organización y despliegue –que los artistas incorporan a su hacer– advenían por entonces resistentes.

Así, aspectos residuales y emergentes del proceso cultural fueron incorporados en el proceso de constitución y configuración de lo artístico. El arte se define como ruptura, de allí su status crítico con el entorno. Paradójicamente, en el caso que aquí ha sido de interés, dicha ruptura consistió en el restablecimiento de una continuidad histórica. Reponer la tradición, la identidad y la historia de

los espacios públicos constituyó un gesto crítico en la configuración del pasado que las obras que aquí se estudian observan, haciendo del recuerdo un sistema crítico para la comprensión del mundo, en un momento particular de la cultura –remarquémoslo– donde la histórico se devaluaba progresivamente.

Bibliografía

- Arasse, Daniel (2008): *El detalle. Para una historia cercana de la pintura*. Madrid: Editorial Abada.
- Giunta, Andrea (2009): *Poscrisis: Arte argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Grimson, Alejandro (2011): *Los límites de la cultura*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Pineau Natalia (2012): “Espacios de exhibición durante los años noventa en Buenos Aires y la formación de una nueva escena artística” en Isabel Balddasarre / Silvia Dolinko (ed.): *Travesías de la Imagen*. Buenos Aires: Eduntref.
- (2012): “Arte light / Arte político. Dislocación y antagonismo en el campo artístico de Buenos Aires en la década de 1990” ponencia presentada en XXX International Congress of the Latin American Studies Association (LASA), San Francisco (California), 23-26 de mayo de 2012.
- Schuster, Federico L. (1996): “Política y subjetividad: el desafío de la complejidad en las ciencias sociales de fin de siglo” en *Revista Ágora*, 6 (verano), pp. 153-163.
- Svampa, Maristella (2010): *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.
- Virno, Paolo (2003): *El recuerdo del presente*. Buenos Aires: Paidós.
- Williams, Raymond (2009): *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta.