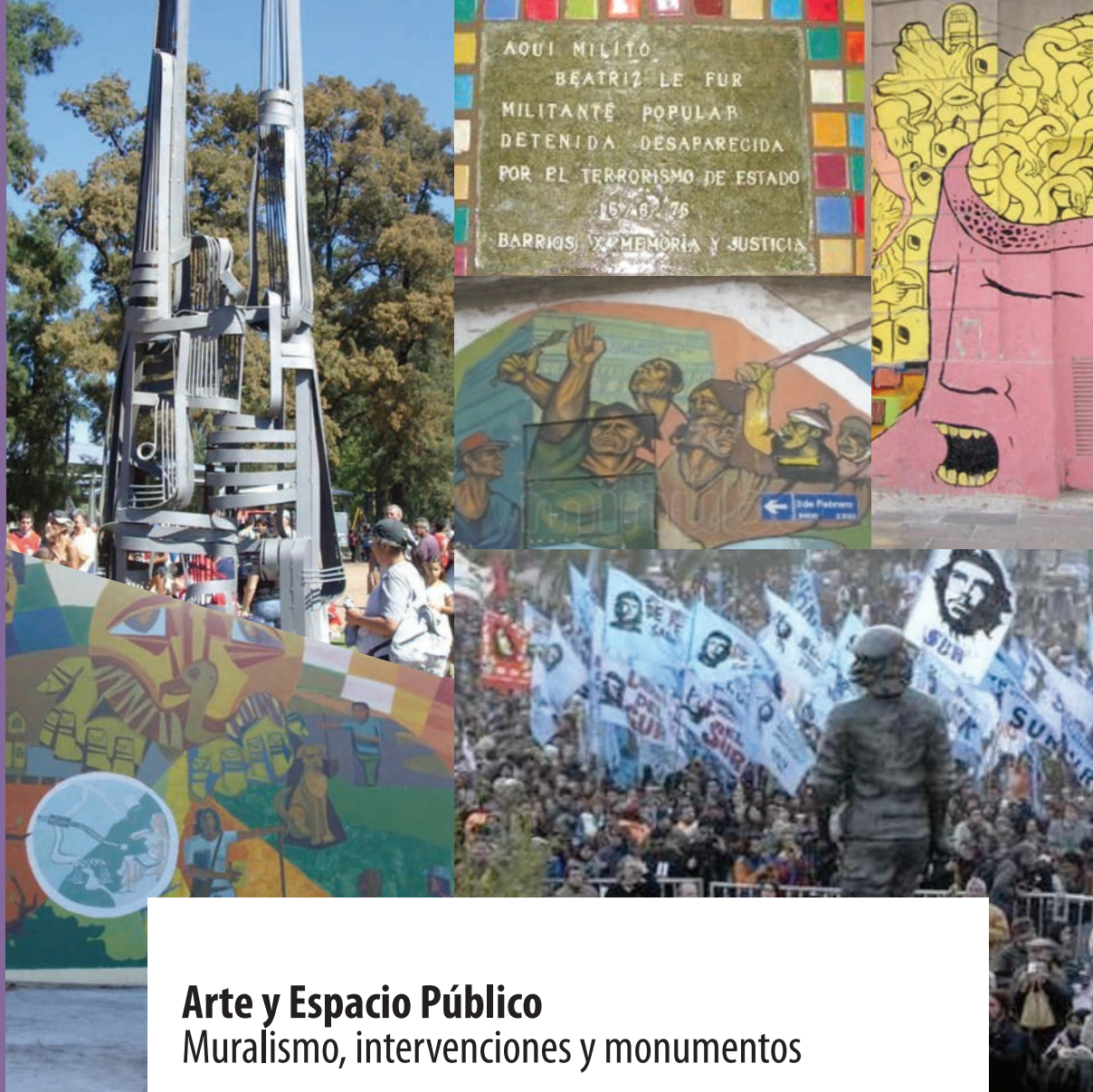




Arte y Espacio Público

Muralismo, intervenciones y monumentos

Claudio Lobeto y Carina Circosta (compiladores)

Osvaldo Bayer, Andrés Zerner, Julio Flores, Alicia Le Fur, Cecilia Fiel, Ignacio Soneira, Ana Luz Chieffo, Mara Sánchez, Adriana Vallejos, María Claudia Martínez, Gabriela Versiglia, Ana Gutiérrez Costa

Arte y Espacio Público. Muralismo, intervenciones y monumentos

Arte y Espacio Público

Muralismo, intervenciones y monumentos

Claudio Lobeto y Carina Circosta (comps.)

Autores: Osvaldo Bayer, Andrés Zerner, Julio Flores,
Alicia Le Fur, Cecilia Fiel, Ignacio Soneira, Ana Luz Chieffo,
Mara Sánchez, Adriana Vallejos, María Claudia Martínez,
Gabriela Versiglia, Ana Gutiérrez Costa



Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Decana

Graciela Morgade

Vicedecano

Américo Cristófalo

Secretario

General

Jorge Gugliotta

Secretaria

Académica

Sofía Thisted

Secretaria

de Hacienda

y Administración

Marcela Lamelza

Secretaria de Extensión

Universitaria y Bienestar

Estudiantil

Ivanna Petz

Secretaria de Investigación

Cecilia Pérez de Micou

Secretario de Posgrado

Alberto Damiani

Subsecretaria

de Bibliotecas

María Rosa Mostaccio

Subsecretario

de Publicaciones

Matías Cordo

Subsecretario

de Publicaciones

Miguel Vitagliano

Subsecretario

de Transferencia

y Desarrollo

Alejandro Valitutti

Subsecretaria

de Relaciones

Institucionales

e Internacionales

Silvana Campanini

Dirección de Imprenta

Rosa Gómez

Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras



Edición: Liliana Cometta

Diseño de tapa e interior: Magali Canale-Fernando Lendoiro

Diagramación: Gonzalo Mingorance

ISBN 978-987-3617-48-5

© Facultad de Filosofía y Letras (UBA) 2014

Subsecretaría de Publicaciones

Puan 480 - Ciudad Autónoma de Buenos Aires - República Argentina

Tel.: 4432-0606 int. 167 - info.publicaciones@filo.uba.ar

www.filo.uba.ar

Arte y espacio público : muralismo, intervenciones y monumentos /
Osvaldo Bayer ... [et.al.] ; compilado por Carina Circosta y Claudio Lobeto. -
1a ed. - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : Editorial de la Facultad de
Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires, 2014.
168 p. ; 24x17 cm.

ISBN 978-987-3617-48-5

1. Murales. 2. Escultura. 3. Memoria Social.. I. Bayer, Osvaldo II. Circosta,
Carina, comp. III. Claudio Lobeto, comp.
CDD 709

Fecha de catalogación: 16/09/2014

Agradecimientos

En primer lugar a todos los integrantes del Equipo *Arte y Sociedad* que participaron organizando, diseñando, difundiendo, colaborando y coordinando en las tres jornadas que duró el *I° Encuentro de Arte y Espacio Público: muralismo, intervenciones y monumentos* (2011) y que se expresó tanto en la importante asistencia de público, como en el nivel de las exposiciones y los interesantes debates que se produjeron. Mencionemos a Jimena Pautasso, Damián Ramonda, Gabriela Versiglia, Mara Steiner, Dolores Blasco, Gabriela Roizen, Juan Cruz Diéguez, Lucía Izco, Betiana Schneider, Alejandra Hunter, Marianela Aguilar Merlino y María Soledad Raffa.

Al equipo de conducción del Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC) que nos brindó un apoyo permanente y que desde sus inicios confió en el proyecto que se expresaba en la construcción de un espacio que vinculara al arte con lo social.

Y, finalmente, a Marianela Aguilar Merlino, Talia Lobeto, Damián Ramonda y Victoria Carnevale quienes se ocuparon de desgrabar las exposiciones y debates, a Hugo Sánchez quien nos “auxilió” en la parte informática y al “Colectivo de muralistas Ricardo Carpani”, que montó un taller de serigrafía durante una de las jornadas.

Índice

Prólogo	9
<i>Claudio Lobeto y Carina Circosta</i>	
Articulaciones entre la teoría y la práctica en el I° Encuentro de Arte y Espacio Público	11
<i>Claudio Lobeto y Carina Circosta</i>	
El mural como forma alternativa de arte y comunicación	27
<i>Ana Gutiérrez Costa</i>	
Conformación de un colectivo muralista en el barrio de Barracas	43
<i>Gabriela Versiglia</i>	
La construcción colectiva de la obra de arte: un hecho cultural generado desde una comunidad organizada	51
<i>María Claudia Martínez</i>	
Arte público, celebraciones	57
<i>Mara Sánchez y Adriana Vallejos</i>	
Muestra de esculturas al aire libre de Parque Avellaneda	71
<i>Ana Luz Chieffo</i>	

Apuntes en torno al arte público. Cuando el arte se hace comunicación política	83
<i>Ignacio Soneira (Colectivo "Ricardo Carpani")</i>	
Monumentos y contramonumentos a la masacre de Margarita Belén (1976)	93
<i>Cecilia Fiel</i>	
Un relato acerca de la construcción de la memoria colectiva. Vecinos de Almagro por una memoria al servicio del presente y del futuro	103
<i>Alicia Le Fur</i>	
El espacio público condiciona, dialoga con la obra (y viceversa)	123
<i>Julio Flores</i>	
El arte como arma en la lucha por la verdad histórica	129
<i>Oswaldo Bayer</i>	
Arte e identidad: la irrupción de los "invisibilizados" en el espacio público a través de la escultura	139
<i>Andrés Zerner</i>	
Anexo: Programa del Iº Encuentro de Arte y Espacio Público (2011)	155

Prólogo

Claudio Lobeto y Carina Circosta

Cuando en octubre de 2009 conformamos el Equipo *Arte-Sociedad*, los desafíos eran varios. En primer lugar, inscribir en el Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC), Facultad de Filosofía y Letras, UBA, un área en la cual se promoviera la vinculación entre diversos actores como organizaciones sociales, estudiantes, docentes, vecinos y artistas, con el eje puesto en las prácticas socioestéticas, priorizando la cultura visual y géneros tales como la fotografía, la plástica y el video, principalmente. Resultó entonces fundamental lograr constituir un grupo de estudiantes y docentes que llevara a cabo la tarea que nos habíamos planteado, siendo uno de los objetivos principales propiciar el acercamiento y profundización de las relaciones entre el campo de producción simbólica, creativa y cultural y el ámbito concreto de la acción social, generando espacios en donde la discusión acerca de las imágenes y manifestaciones estéticas que coexisten en nuestro contexto sociocultural se ubicaran en relación a la actual coyuntura sociohistórica.

A la par de esto, las acciones que el Equipo llevaba adelante en los barrios de La Boca, Barracas y Parque Patricios requerían de la constitución de espacios para la reflexión, el debate y la puesta en acción de nuevas prácticas.

Nos planteamos entonces, registrar y sistematizar las producciones realizadas por los distintos grupos del Equipo como murales, documentales, registros de audio y visuales, encuentros y talleres, fotografías, etc. como evidencias del proceso de trabajo realizado y como material y herramientas teórico-prácticas para futuras investigaciones y procesos. De la misma manera, se fue generando una importante producción teórica de docentes

y estudiantes que se expresó en la publicación de artículos en revistas y en la participación en congresos y jornadas, con el fin de contribuir y fomentar el debate y la reflexión entre el arte y la praxis, ya sea para insumo de cátedras, seminarios, futuros cursos, etc., como para la formación de los integrantes del proyecto.

Con el fin –que tanto mencionamos– de articular la práctica social con la formación académica, el Encuentro fue grabado y filmado con la intención de plasmar las exposiciones y los debates que se sucedieron en alguna forma de publicación.

El I° *Encuentro de Arte y Espacio Público* surgió justamente en la intersección entre la práctica y la teoría y tuvo como eje la discusión en torno al espacio público, como sitio privilegiado para la circulación de los discursos cuyos mensajes intentan ser controlados, regulados y deslegitimados por diferentes actores sociales, ya sea por sectores conservadores del poder, por grupos políticos y movimientos sociales, como también por artistas y colectivos de artistas que toman al espacio urbano como un gran soporte para plasmar sus producciones.

En la historia argentina existieron momentos paradigmáticos en relación a esta puja por sostener presencia en el espacio público, circunstancias con mayor o menor riesgo que implicaron diferentes prácticas y estrategias, mediante las cuales la mayoría de las veces se articulaba la acción artística con la voluntad política. Por otra parte, el muralismo ha sido una práctica artística con un importante camino recorrido en Latinoamérica. Con el devenir del tiempo se sumaron nuevas intervenciones como las *performances*, acciones, *graffitis* y esténciles, donde los artistas trabajan de manera colectiva con otros artistas, con movimientos políticos o sociales y con la participación –en algunos casos espontánea, en otras convocada– de la sociedad.

Este libro reúne las intervenciones de los expositores y los debates que se sucedieron en torno a acciones estético-políticas, las mediaciones entre el espacio público y los mensajes visuales, el arte colectivo, el muralismo y los monumentos, etc. y está acompañado con un DVD que contiene los videos proyectados en las tres jornadas durante las que se extendió el Encuentro como *Historias/identidades del barrio de Barracas* y *Haedo en llamas*, las fotos en color que ilustran los artículos de esta publicación, el audio de la exposición de Adolfo Colombres y una muestra fotográfica que reúne material expuesto durante el Encuentro y en eventos posteriores.

Articulaciones entre la teoría y la práctica en el I° Encuentro de Arte y Espacio Público¹

Claudio Lobeto² y Carina Circosta³

Surgimiento del Equipo Arte y Sociedad

En octubre de 2009, varios integrantes de la cátedra Sociología y Antropología del Arte, de la carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, como extensión de las actividades que veníamos realizando en dicha cátedra y en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, decidimos conformar el Equipo Arte y Sociedad en el marco del incipiente Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC), también perteneciente a la FFyL.

Integrado por docentes y estudiantes de varias carreras de la Facultad (Artes, Historia, Filosofía y Ciencias Antropológicas), como así también de la Facultad de Ciencias Sociales y del Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA), a los que se sumaron artistas plásticos, colectivos de arte y videastas, comenzamos a trabajar en torno a los objetivos iniciales planteados que fueron, por un lado promover la articulación entre diversos

1 Este libro se enmarca en las actividades que el Equipo *Arte y Sociedad* lleva a cabo desde 2009 y que ha contado con financiamiento de la Universidad de Buenos Aires a través de los proyectos Ubanex 2011-2012, "Arte, Identidad y Cultura visual. Registro y producciones socioestéticas en los barrios de Barracas-La Boca"; Ubanex 2012-2013, "Arte, Identidad y Cultura. Espacios de encuentro e intercambio entre la Universidad y la Comunidad"; y Ubanex 2013-2014, "Fortalecimiento de la capacidad de gestión de centros y organizaciones culturales". Este capítulo constituye una versión corregida y ampliada de ponencias, artículos e informes.

2 Sociólogo y Doctor en Teoría e Historia de las Artes. Profesor Adjunto de Sociología y Antropología del Arte e investigador en el Instituto de Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Desde 2009 coordina el Equipo *Arte y Sociedad* en el Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC), FFyL-UBA.

3 Licenciada y Profesora de Artes (FFyL-UBA), Magister en Estudios Latinoamericanos (CEL-UNSAM) y doctoranda en Historia del Arte (FFyL-UBA). Docente en las materias Sociología y Antropología del Arte e Historia del Arte Precolombino en la carrera de Arte (FFyL-UBA) y Jefa de Trabajos Prácticos en Historia de las Artes Visuales en el Departamento de Artes Visuales del IUNA. Desde 2009 participa como docente en el Equipo *Arte y Sociedad* del CIDAC-FFyL-UBA.



Primera reunión plenaria del Equipo *Arte y Sociedad*, obrador del CIDAC (mayo de 2010).

actores sociales, fundamentalmente centros y organizaciones culturales y artísticas y, por otro, apuntar al fortalecimiento de los vínculos entre la universidad y la comunidad, entendiendo a la producción creativa y la práctica artística como herramientas de reflexión y simbolización.

Por otra parte, nos proponíamos analizar la articulación entre acción política, prácticas estéticas y representaciones simbólicas y brindar herramientas teórico-prácticas para el trabajo territorial, con el fin de estimular en los estudiantes la relación entre la formación académica y la práctica social concreta. Este es un aspecto central en la propuesta del Equipo, dado que implica un enfoque que prioriza la investigación-acción y por lo tanto procura un marco teórico que se sustenta y retroalimenta con la praxis, permitiendo reflexionar sobre las actividades desde diversas perspectivas: artística, antropológica, sociológica e histórica fundamentalmente, enriqueciendo así las prácticas y la producción de conocimiento.

En este sentido, intentamos potenciar por medio de las prácticas artísticas las capacidades creativas, ya que sostenemos que las mismas constituyen una herramienta de producción y reflexión privilegiada, por ser fundamental el manejo de la producción simbólica para la construcción y la puesta en circulación de los lenguajes y los discursos.

Entendemos que el “valor” de los productos estéticos (y los artísticos entre ellos), reside en su capacidad para presentarnos de manera organizada aspectos sueltos de nuestra propia subjetividad y que su poder performativo no se encuentra en el arte mismo, por tener la capacidad de intervenir en las relaciones sociales y modificar las estructuras, sino que su potencia radica en que la acción artística interviene en los sujetos y en las concepciones que estos tienen de lo artístico, generando “...conciencia y sensibilización hacia las particularidades de su comunidad, proporcionándoles los instrumentos simbólicos necesarios para incidir sobre ella e identificarse en ella” (Aguirre, s/f).

Sin embargo, a partir de la experiencia transcurrida hemos evidenciado, por ejemplo, la escasa convocatoria que posee la práctica del arte por el arte y, a partir de ello, hemos diagnosticando las fortalezas y los puntos débiles del proceso, preguntándonos por ejemplo en qué medida nos hacemos eco de los géneros y las formas instituidas de enseñar lo artístico y cuáles serían entonces las estrategias más válidas para lograr las instancias de producción técnica y conceptual que permitan la reelaboración de las experiencias individuales y colectivas de estos sectores o grupos, y la legitimación de sus propias imágenes y los espacios de realización y circulación de esas producciones; es decir que trabajamos con el objetivo de otorgar herramientas que alienten la conformación de sujetos emisores de sus propios discursos y comunicaciones, al mismo tiempo que reformulamos permanentemente algunos modos de abordaje para seguir problematizando y desnaturalizando los espacios y construcciones instituidos de lo artístico, con la convicción de que los saberes académicos deben estar al servicio de la transformación social.

En términos de Williams, podríamos decir que las instituciones y las formaciones en las que nos hallamos involucrados más que como instancias formadas se conforman en procesos formadores y formativos; estableciéndose así una tensión entre las interpretaciones de lo social como un resultado fijo, como formas fijas y pretendidamente objetivas, y aquellas más flexibles, por ser parte de un proceso formativo dentro de un presente específico, y por ello “subjetivas” (Williams, 1980).

En el marco de este proyecto de *investigación-acción* que hemos venido desarrollando, este aspecto de la configuración de subjetividades y prácticas identitarias nos llevó a proponer dos grandes líneas que sintetizaron los principales objetivos: por un lado establecer lazos de reflexión crítica sobre la importancia y presencia de lo visual en la actual coyuntura sociohistórica, generando líneas de acción y de trabajo con la comunidad a partir de la generación de eventos, acciones y producciones artísticas; y por otro reflexionar sobre nuestra propia práctica y experiencia, aspecto que permite la elaboración del análisis crítico de las tareas realizadas con el fin de poder ser expuesto en encuentros, exposiciones, jornadas, etc.

Para tal fin, planteamos una perspectiva interdisciplinaria (antropología, sociología, semiótica, historia del arte y estudios culturales), para fomentar la reflexión y el debate sobre las problemáticas contemporáneas que emergen de las imágenes y las representaciones, y vincular las producciones tradicionalmente llamadas artísticas con aquellas consideradas como cultura popular, e incluso cultura de masas, a través de una crítica social y política de las prácticas que en ellas emergen.

En base a lo anterior, en el trabajo territorial concreto, de 2010 a la actualidad, se buscó desarrollar prácticas y acciones en el espacio barrial y en paralelo con la reflexión teórica. Para ello fueron –y son– fundamentales las intervenciones mismas que apuntaron a propiciar un vínculo de



Mural colectivo infantil en el marco de las "Jornadas Culturales". Centro Cultural "El Conventillo" (julio-agosto de 2010).

mayor fortaleza entre estudiantes, docentes y vecinos a partir de diferentes acciones, ya sea desde la producción de material fotográfico, muestras de fotos, realización de murales callejeros, ciclos de cine debate, encuentros artístico-culturales, talleres, etc., como la realización periódica de foros de debate entre coordinadores y estudiantes, para reflexionar sobre las prácticas y delinear futuras líneas de acción, ya sea ratificando o modificando las acciones y/o estrategias realizadas.

Entre el Taller de Muralismo y el I° Encuentro de Arte y Espacio Público

A principios de 2010, y guiados por la experiencia de los referentes de dichos Centros Culturales que manifestaron la demanda de los vecinos del barrio por abordar problemáticas estético-artísticas, nos propusimos realizar diversas actividades orientadas a profundizar la realización, visualización y apropiación de imágenes, con el fin de reafirmar la identidad cultural y de clase de la población joven y adulta de estos barrios, consolidando de esta manera, nuevas formas de enseñar, aprender e investigar, creadas a partir del contacto directo con los grupos sociales y sus problemas.

Con un marco teórico-metodológico centrado en la *investigación-acción* (Boggino y Rosekrans, 2004), planteamos la generación de espacios de producción y experiencia de lo estético-artístico que funcionaran como un lugar de intercambio y aprendizaje, pero también de construcción simbólica de nuevos entramados, al entender que la producción y promoción, en nuestro caso de la cultura visual, se constituye como un tipo de práctica que aporta posibilidades ciertas en la resolución de problemas, ya que amplía las capacidades creativas, reflexivas y expande el universo de conocimientos habituales. Es decir, que buscamos por medio de la implementación de diferentes estrategias el acercamiento y la intervención activa de



Entrevista y registro audiovisual (noviembre de 2010).

vecinos del barrio, docentes, estudiantes y artistas conformando un entramado identitario que funcionara como reconocimiento mutuo y fortalecimiento social para propiciar la visibilización de estos grupos y difusión de sus prácticas, pensadas como herramientas válidas para la elaboración de procesos internos y externos que permitieran acompañar la elaboración y legitimación de imaginarios, confrontando así estereotipos que se difundieran por los medios masivos de comunicación y desde la cultura dominante, incentivando acciones y prácticas socioestéticas que revitalizaran la experiencia y construyeran dinámicas diferentes del conocimiento en íntima relación con la praxis, implementando herramientas que ampliaran y complementaran la formación académica.

Comenzamos entonces, una serie de actividades que –como ya mencionamos–, se centraron, fundamentalmente en tres áreas: fotográfica, a partir de la realización de talleres y muestras de fotografía en Centros Culturales y ámbitos universitarios; plástica, a través de la producción de murales y talleres de plástica en conjunto con Centros Culturales y colectivos de muralistas; y videográfica, con el relevamiento y producción audiovisual de actividades llevadas a cabo por el Equipo y en vinculación con otros actores sociales que potenciaron la discusión en torno a la necesidad de articular la teoría y la praxis. Empieza así a delinearse en la primera mitad de 2011, un Seminario-Taller de muralismo en conjunto con el Centro Cultural “El Conventillo”, en el cual se revisaron procesos históricos, propuestas plásticas, el rol del muralismo en el continente latinoamericano y la relación arte y política como temáticas fundamentales. En simultáneo con este, y con varios murales realizados, surgió la intención de realizar un encuentro que condensara las discusiones que se venían dando en el taller y en el Equipo en general, plasmándose así, el *I° Encuentro de Arte y Espacio Público: muralismo, intervenciones y monumentos*, que se desarrolló a lo largo de tres jornadas en las cuales se expusieron diferentes experiencias, a la vez que se



CIDAC-Barracas. Mural pintado en conjunto por integrantes del Equipo *Arte y Sociedad*, Centro Cultural El Conventillo" y "Colectivo Carpani" (octubre de 2010).

proyectaron videos y se realizó un taller de serigrafía.

Las discusiones al interior del Equipo y en torno a las prácticas socioestéticas en la ciudad fueron delineando las características que tendría ese *I° Encuentro* que se estaba preparando, con la premisa de que el espacio público es un sitio privilegiado para la circulación de productos materiales y simbólicos y el ámbito donde los mensajes intentan ser controlados y regulados desde sectores conservadores del poder, mientras que al mismo tiempo es requerido por diferentes grupos políticos y artísticos que buscan cuestionarlo, convirtiéndose en un lugar en permanente fricción.

En la historia argentina existieron momentos paradigmáticos en relación a esta puja por sostener presencia en el espacio público, circunstancias con mayor o menor riesgo que implicaron diferentes prácticas y estrategias, con la articulación, muchas veces, de la acción artística con la voluntad política. En este sentido, el monumento es un tópico importante en tanto articula lo artístico con lo didáctico y la supervisión estatal. Por otra parte, el muralismo ha sido una de las grandes formas del arte con un importante camino recorrido en Latinoamérica. Con el devenir del tiempo se sumaron nuevas intervenciones como las *performances*, acciones, *graffitis* y estenciles, donde los artistas trabajan de manera colectiva con otros colegas, con movimientos políticos o sociales y con la participación de los vecinos.

Por ello, el arte público se configura como un rico objeto en tanto se aleja de su única función estética, mientras que corroe la figura del artista como creador único de una obra también única e irrepetible y por ello no coleccionable, por ser lo efímero la esencia misma de la obra, al estar esta condenada a la corta vida que adquieren los mensajes en las paredes y calles de las ciudades o al ser reapropiados o reelaborados. Es entonces donde el programa de acción y el registro cobran un tenor especial.

Este *Encuentro* lo propusimos horizontal, no tan ajustado a los formatos

académicos y habilitando el lugar al debate, y fue allí donde se produjo lo más rico de las jornadas, armando las mesas con ponentes provenientes del campo de la teoría y otros de la práctica artística, potenciando la idea de diálogo y debate y no solo la mera exposición de una ponencia. Para ello se convocó a artistas y teóricos a participar de este encuentro, con la intención de propiciar un espacio de recuperación de estos episodios de intervención artística-estética-política y de reflexión sobre las mediaciones entre espacio público y mensajes visuales. Repartido en tres sábados entre los meses de agosto y octubre de 2011, durante las mañanas y las tardes de cada jornada se sucedieron proyecciones de videos, muestra de fotografías, conferencias de artistas, investigadores y profesores, exposiciones de objetos artísticos y hasta se implementó un taller de serigrafía.

El arte en su dimensión política y su vinculación con el espacio público

Fue amplio el espectro de problemas y ejes de trabajo que se presentó, y si bien en este I° Encuentro no se planteó la necesidad de definir el arte en el espacio público, así como tampoco aparecieron grandes temáticas en común, justamente en la diversidad de problemáticas y casos que se trataron aparece como constante la relación entre arte y espacio público desde diferentes enfoques. Y en ese sentido los debates se acercan a la perspectiva de la sociología cultural y la antropología del arte en tanto no se pone tanto el eje en los objetos como en las relaciones que se producen a partir de ellos en las etapas de producción, distribución y consumo, abordándose particularmente las potencialidades del arte en y para con el espacio público.

Tradicionalmente la relación arte-espacio público estuvo fundamentalmente ocupada por la idea de monumento, que etimológicamente significa “recuerdo” (*monumentum*). La presencia sistemática de monumentos en el espacio público proviene de la ideología nacionalista de fines del siglo XIX, una práctica que Agulhon (1988) denominó “estatuomanía decimonónica”, en tanto existió una intencionalidad consciente y programática de colocar en el espacio público elementos que conmemoraran los valores, hechos y personajes “dignos” de ser recordados. Tradicionalmente, también estos testimonios materiales de personajes o hechos homenajeados fueron contruidos con materiales “nobles y duraderos” como el mármol y el bronce, acordes a la nobleza de sus valores y hazañas y con la intencionalidad de que su recuerdo sobreviviera en forma perenne.

Por otro lado, su monumentalidad en cuanto al tamaño y su emplazamiento estratégico les asignan una visibilidad importante. Entonces, a partir de esta concepción del monumento como una forma de hacer visible un discurso ideológico dominante, a mediados del siglo XX comienzan a aparecer otras formas de producción asociadas a la idea de contramonumento, obras que son realizadas desde otra concepción del uso de los lenguajes y

los materiales. Se contraponen así la idea de la eternización, tensionando la idea de la visibilidad y la monumentalidad del tamaño y poniendo en cuestión la noción de espacio, ya sea por la relación obra-lugar de emplazamiento o por la resignificación de los lugares. Se utilizan lenguajes y recursos mucho más simbólicos y poéticos que los procedimientos académicos, resquebrajando, de alguna manera, la unidad de acción y la claridad de la lectura que el monumento tradicional implica e instalando nuevos relatos, muchos de los cuales van a ir a contramano de la ideología dominante al tratar temáticas controversiales, como por ejemplo genocidios y crímenes de Estado.

En este sentido, podemos establecer una primera referencia al respecto de las temáticas planteadas en las jornadas, en tanto podría pensarse en planteos en los que se aborda el arte público a partir de las potencialidades que las producciones adquieren al circular en el espacio público, ya sea por su alcance masivo, por su carácter urbanístico-embellecedor o por su carácter relacional y sociabilizador. Mientras, por otro lado, se problematizó sobre el espacio público como espacio político, en donde el arte como producción simbólica, implica también la voluntad de subvertir los mensajes hegemónicos que circulan en el espacio público. Se hace hincapié aquí en la importancia de la representación (Chartier, 1996) y visibilización que otorga el espacio público –y en este sentido también la cuestión de la permanencia– y, por ello, se enfoca el análisis en el uso y la apropiación del espacio público y de allí la significación o resignificación. Ambos planteos podrían aunarse sobre el eje de la función o dimensión que el arte adquiere en el espacio urbano.

Básicamente, el espacio público se define en oposición al espacio privado como el lugar donde cualquier persona tiene el derecho de circular –entre muchas más acciones– por lo cual este espacio es además de “dominio” y uso público. Desde una aproximación jurídica, se puede definir como un espacio sometido a una regulación específica por parte de la administración pública que garantiza la accesibilidad de todos los ciudadanos y fija las condiciones de su utilización y de instalación de actividades. En cuanto al uso, el espacio público es el escenario de la interacción social cotidiana, cumple funciones materiales y tangibles: es el soporte físico de las actividades cuyo fin es satisfacer las necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites de los intereses individuales. Y en cuanto a su dimensión social, cultural y política, es el lugar de relación, de identificación, de manifestación política, de contacto entre los sujetos y de expresión comunitaria. En la Argentina actual, después del proceso de privatización del espacio público de la década del 90, y como producto de la aplicación del modelo neoliberal, se modificó la fisonomía de los barrios en Buenos Aires repercutiendo esto en hábitos y formas de vida. La poscrisis de fin de siglo en la que se vislumbró una fuerte recuperación de la esfera de lo público, continuó en los primeros años del siglo XXI, modificando la relación de



1º Encuentro de Arte y Espacio Público, CIDAC (agosto-octubre de 2011).

los vecinos con sus barrios y su ciudad. Al respecto, Melucci (1988) señala en relación a los efectos provocados por la “acción colectiva” que uno de ellos es la “innovación cultural”, es decir, la modificación de hábitos, gustos y normas que ingresan en el universo social a partir de la producción de acciones por parte de los movimientos sociales urbanos (Melucci, 1988), convirtiendo al espacio público en un sitio privilegiado de circulación y visibilización de los discursos.

Diferentes miradas sobre el arte y el espacio público

Volvamos entonces sobre el debate, ya que el mismo circuló especialmente en torno a la dimensión social que el arte adquiere en el espacio público. Sin hacer un recorrido minucioso por cada una de las exposiciones y postulados, nos interesa dar cuenta sintéticamente de cómo se fueron problematizando ambos elementos de la ecuación: arte y espacio público; y de qué manera se plantean los alcances de la relación, por decirlo en cierta manera, entre el arte y la cuestión pública (política-legislativa) y el espacio público atravesado por el arte (transgresor o estético).

Como se señaló más arriba, una de las vertientes importantes de las jornadas consistió en la reflexión sobre las potencialidades del arte y las formas en que las modificaciones propias de la conceptualización de la experiencia artística se extienden más allá de las nociones convencionales e inciden en la esfera pública, en el espacio urbano específicamente y lo hacen de manera positiva para algunos. Es el caso de Julio Flores, quien en su ponencia se refirió a varias cuestiones que rodean el uso y utilización de los espacios públicos, por citar solo algunos, y la existencia de espacios para el festejo y para el reclamo, como símbolos del poder y como lugares que permitan el disenso. En este sentido, se planteó una cierta universalidad de

las maneras del hacer artístico al poder registrarse formas de producción similares en zonas territoriales y culturales distantes y que remiten –parafraseando a Renato Ortiz (1996)– a una “mundialización” de la cultura. Producciones muralísticas similares en varios países se destacan en la sucesión de imágenes que Mara Sánchez y Adriana Vallejos expusieron y en las cuales es interesante la idea de *itinerario* utilizada para la visualización de las imágenes mostradas.

Destaquemos cómo esta apelación al itinerario conlleva la propuesta de viaje, de recorrido, de una narración, convirtiendo así la ciudad en un espacio que recoge ese sentido del viaje y que permanentemente es resignificado por los vecinos, transeúntes y público ocasional que reconstruyen el relato que se expresa en las paredes y monumentos.

Cuando en el campo de lo artístico surge la discusión en torno a las formas de las bellas artes aparece como contrapartida una categoría amplia –y en cierta manera conflictiva– como es la de arte popular. Se produjo allí un interesante contrapunto en torno al lugar del artista que se atribuye la voz de aquellos “todos” que implican a la sociedad o la comunidad y el artista como el recolector y traductor de la vivencias y necesidades de la comunidad. A grandes rasgos podría decirse que el artista muralista defiende la obra como práctica colectiva, como herramienta política, como transmisora de consignas e ideologías claras y directas, una obra pública que por estar en un lugar de privilegio de circulación de los mensajes adquiere masividad y un potencial “concientizador” e identificador con el público que lo percibe. Gabriela Versiglia como integrante del Equipo *Arte y Sociedad* e Ignacio Soneira, en representación del “Colectivo Ricardo Carpani”, se refirieron a esta problemática al poner el foco en la acción estética vinculada con la práctica política. En ambos casos hubo una explícita apelación a las tradiciones muralísticas latinoamericanas en las figuras de los mexicanos Adolfo Siqueiros y Diego Rivera y, en el caso argentino, Ricardo Carpani. Imbricar el arte con la praxis vital, equiparar el rol del artista con el de trabajador cultural e inclusive con el del militante atravesó las exposiciones y la sucesión de imágenes que ilustraron diversas acciones estéticas en el espacio urbano.

Como contraparte, se postuló que los modos de representación de los muralistas más paradigmáticos que han hecho escuela siguen basados en los modos de representación y en las convenciones más tradicionales del arte, confiriéndole al artista un aura de superioridad que es aceptada por su didactismo e intelectualidad, por lo cual los sectores populares son “dichos” por el artista, impidiendo u obstaculizando que sean estos actores sociales los artífices de sus propias representaciones. La posibilidad de circulación y visibilidad de dichas representaciones sería lo verdaderamente disruptivo por ser aquello que, como sucedió con los artistas “primitivos”, quedó al margen del aprendizaje del arte culto convencional y por ello fuera de la institucionalidad del arte y de la lógica que rige el funcionamiento



1º Encuentro de Arte y Espacio Público, CIDAC (agosto-octubre de 2011).

del campo artístico legitimado. Desde diferentes perspectivas, tanto Mara Sánchez y Ana Gutiérrez Costa, como Adolfo Colombres se refirieron a este tema. En el caso de Colombres, resultó interesante cómo a partir de un recorrido histórico, hizo referencia a una cantidad de categorías y conceptos que atraviesan la noción misma de arte, en particular el arte público y el arte popular.

En torno al rol del artista en la sociedad, Colombres situó en el debate la necesidad de priorizar una mirada latinoamericana en la producción estética, como forma de contraponer miradas propias a construcciones simbólicas eurocéntricas que refuerzan los lazos de dominación. En este sentido, se sitúa en una línea de análisis que prioriza la necesidad de revisar las categorías históricas que sustentan la historia del arte “universal”; tal como señala Clifford Geertz (1987), el arte debe ser abordado como parte de un sistema cultural propio de una sociedad determinada, por lo cual resulta más pertinente hablar de un conocimiento local en lugar de intentar generalizaciones universalistas.

De estos cuestionamientos se desprende el tema del uso y apropiación del espacio público y de las prácticas. Dijimos que el público es un espacio común pero restringido a la vez por su regulación desde el Estado, y si bien a primera vista podemos pensar en la apropiación del mismo como un gesto democratizador o popularizador de los mensajes, también es cierto que existe una apropiación del Estado sobre los lenguajes e íconos populares como un mecanismo de control de los mensajes. Es interesante cómo Ana Gutiérrez Costa toma el caso de una intervención del gobierno actual de la Ciudad de Buenos Aires⁴ a través de un “homenaje” a un género popular

4 Nos referimos a la administración del Jefe de Gobierno Mauricio Macri, quien viene gestionando la ciudad desde 2007 y cuya política cultural se ha caracterizado por una mirada elitista sobre el arte, que se expresa en el cierre o abandono de centros culturales populares, la falta de apoyo al teatro alternativo y experimental, el manejo discrecional de teatros

como es el *rock* nacional y en la figura de las mujeres pero de una manera publicitaria, ya que se homenajea más a la industria discográfica que al *rock*, lo que no deja lugar a duda sobre los fines partidistas y propagandísticos de dicha acción, a la vez que colabora en desactivar la imagen transgresora –y representativa de los jóvenes– que este género musical históricamente ha tenido. El otro mecanismo de control por parte del Estado gira en torno a la idea de patrimonio y el resguardo de ciertas obras de carácter público, ya sea por sus valores artísticos o históricos; en este sentido fue muy significativa la discusión sobre la intervención *graffitera* sobre un grupo de esculturas “decorativas” y los criterios de conservación y cuidado de estas obras.

Al respecto, Analuz Chieffo y Eluney Caputto aprovecharon el espacio del Encuentro para debatir sus propios pareceres y para problematizar el “uso” que se le confiere a las esculturas al aire libre de Parque Avellaneda. Preguntándose por las significaciones de la intervención de *graffitis* que se realizan sobre estas en tanto que dan cuenta de las vivencias de los grupos y personas que las toman como soporte, se abrió la discusión en torno al sentido de pertenencia y referencia con el espacio y la propiedad pública. Esta instancia, contrapuesta a la consensuada superioridad de la figura del artista y el valor de la obra individual, conlleva a entender la intervención *graffitera* en términos de vandalismo, debate que llevó a plantear la necesidad de buscar otros mecanismos de valoración y cuidado de las obras, por ejemplo mediante mecanismos de identificación y de cuidado y no por prohibición y censura. Concretamente, aportaron sobre la cuestión del arte en el espacio público haciendo referencia a la tensión que se produce cuando intervienen diferentes actores en un campo artístico determinado, como escultores, escuelas, Estado municipal y público (Bourdieu, 1978).

Entonces, el espacio público también es por definición un espacio en conflicto donde la puja por la visibilización es inherente a las producciones y donde la memoria de lo que “debe” ser recordado también es un territorio de disputa. Aquí juega fuerte la relación monumento-contramonumento y se han presentado varias experiencias sobre este tema en particular. Por un lado, se hizo referencia a la producción de obras que siguen recurriendo a las formas establecidas por el arte monumental por ser la manera más emblemática de conmemoración pero que, dadas las temáticas tratadas como las formas de realización, presentan una instancia de diferenciación con las políticas oficiales. Es el caso de María Claudia Martínez quien expuso dos conjuntos escultóricos, que si bien podríamos señalar que se inscriben en un tipo de producción estética legitimada, esto puede ser relativizado al tomar en cuenta dos aspectos vinculados entre sí. Por un

oficiales como el Gral. San Martín y el Colón, aunque con la puesta en escena de espectáculos masivos que le aportan cierta cuota de “populismo de derecha”, como forma de maquillar cuestiones de fondo y que implican un proyecto político de neto corte neoliberal.

lado, la etapa de producción de la obra artística y por otro, el sentido de la obra. Martínez expuso la forma en que se llevaron a cabo las obras denominadas “Monumento por los Chicos de Floresta - Sucesos 2001” y “Recorrido por la Dignidad”, destacando la participación de estudiantes de escuelas y vecinos en la producción de ambas y la necesidad de dejar inscriptas en el espacio público obras con participación colectiva, en las que se plasmaron inquietudes sociales, políticas e identitarias.

Como planteamos anteriormente, el lugar de emplazamiento es importante en tanto se convierte en el escenario donde “actúa” el monumento y esto puede entenderse desde la perspectiva que hace a la valoración de la escultura, a cuestiones de urbanización, así como a la significación que el espacio adquiere cuando se lo señala con las obras y se lo utiliza para ciertas acciones, tanto de manera positiva como cuando implica la destrucción o ataque al monumento. En este sentido, tanto el monumento realizado por Martínez como el de la “Masacre de Margarita Belén”, estudiado por Cecilia Fiel, están emplazados en el lugar mismo de los hechos, en el barrio de Floresta de la ciudad de Buenos Aires el primero, y en la ciudad homónima del monumento en la provincia de Chaco, el segundo, y ambos remiten a los abusos de poder de las fuerzas policiales y del Estado. En su exposición, Fiel aborda el proceso de construcción del monumento de Margarita Belén, desde el primer elemento señalizador del hecho colocado espontáneamente por un grupo de personas, hasta el gran conjunto monumental construido en relación a la política de derechos humanos que lleva adelante la actual gestión de gobierno,⁵ dando cuenta además de las respuestas y manifestaciones (a favor y en contra) que se realizan en ese significativo lugar.

Otro tipo de obras son aquellas que tuercen el cauce común de la realización de esculturas conmemorativas del Estado para la comunidad, al invertirse el proceso y ser la misma comunidad la que lleva adelante la obra a implantarse en el espacio público, recuperando episodios y figuras que se interpretan como dignas de ser recordadas y yendo en muchos casos a contramano del discurso histórico instituido. Un caso paradigmático es el proyecto del “Monumento a la Mujer Originaria” que Andrés Zernerí viene realizando desde hace unos años y cuyo proceso y objetivos describió en el *Encuentro*. El productor del monumento al “Che” de Rosario intenta con esta nueva obra, creada con bronce donado por quienes quieran formar parte del proyecto, reemplazar el monumento a Julio A. Roca⁶ implantado en pleno centro de la ciudad de Buenos Aires. Aquí, la intencionalidad es

5 Nos referimos a la política de derechos humanos implementada por el gobierno del presidente Néstor Kirchner (2003-2007) y continuada por la presidenta Cristina Fernández de Kirchner (2007-2011 y 2011-2015).

6 El Gral. Julio A. Roca, fue el responsable de llevar adelante la denominada “Campana del desierto” entre 1878 y 1885 en la que se produjo el exterminio de importantes poblaciones indígenas.

plasmar en el espacio público, un monumento en el que la figura representa a las víctimas del genocidio indígena de fines del siglo XIX y que recuerde también los orígenes negados de nuestra identidad.

Oswaldo Bayer, quien apoya activamente el proyecto de Zerner, en relación al monumento a la “Mujer Originaria”, con su particular estilo narrativo, ameno, lleno de anécdotas y experiencias personales, pero a la vez profundo, reflexivo y hasta incisivo, expuso un recorrido histórico de las formas de dominación que a mediados y fines del siglo XIX llevaron a cabo las clases dominantes y cómo ejercieron su poder sobre los pueblos originarios en la Argentina, no solo mediante la aniquilación y el genocidio de los pueblos indígenas, sino también con la implementación de la trata y la esclavitud, en lo que –eufemísticamente– se conoció como la “Campaña del desierto”, desierto que era en realidad, territorio ocupado por habitantes originarios de este continente.

Como bien destaca Bayer, dominación y abuso del poder que no solo se expresaron en el plano de lo material con el genocidio indígena y el reparto de tierras entre unas pocas familias de la oligarquía terrateniente, sino también en lo simbólico, y cuyo signo más visible lo constituye el emplazamiento en 1941 de la escultura del máximo responsable Julio A. Roca en la conocida Diagonal Sur, lugar elegido para ubicar el monumento a la “Mujer Originaria”, en reemplazo del de Roca.

Otro caso expuesto sobre la participación ciudadana en la conformación de sus propias conmemoraciones fue planteado por Alicia Le Fur, gestora y promotora del proyecto “Vecinos de Almagro por una memoria al servicio del presente y del futuro”, en donde la idea de contramonumento se evidencia en la manera en que la conmemoración puede encarnarse relacionada a una memoria activa, presente en las calles que todos transitamos. El proyecto se basa fundamentalmente en conmemorar a los Detenidos Desaparecidos por la violencia de Estado de la última dictadura cívico-militar, colocando baldosas en las calles de la ciudad de Buenos Aires que señalizan algún episodio de su vida. Otorgar cierta continuidad a sus ideas e ideales en la construcción de baldosas y apelar a marcas en la ciudad que articulan hechos del pasado con los espacios, con la historia y con el presente, no remiten a la concepción de héroe individual, sino más bien a la idea de héroes colectivos dispersos por la ciudad, estableciendo puntos de encuentro y de conmemoración de familiares, amigos y hasta de espectadores ocasionales.

Demás está decir que estas características que hemos señalado en la producción del arte público –algunas de las cuales han sido expresadas en las exposiciones–, en la mayoría de los casos se presentan de manera conjunta o combinada. Por otro lado, habría que remarcar que las problemáticas que abordamos se vuelven más complejas en un contexto en donde hay una fuerte recuperación de las causas de los derechos humanos y de

conmemoración de las causas populares por parte del Estado, así como también se pueden observar algunos gestos “populistas” desde los sectores conservadores del poder que se apropian de ciertos discursos y acciones artísticas que intentan ser disruptivos, desactivando su poder tras un proceso de estatización de la lucha o la pobreza. En este sentido, enfatizamos la idea del espacio público como un sitio en tensión, en donde los mensajes intentan ser controlados y regulados desde sectores conservadores del poder, mientras que al mismo tiempo es requerido por diferentes grupos políticos y artísticos que buscan cuestionarlo. Por ello, el arte en el espacio público se configura como un rico objeto en tanto se aleja de su única función estética, mientras que corroe la figura del artista como creador único de una obra también única e irrepetible, volviéndola vulnerable a la reelaboración, apropiación y resignificación, al mismo tiempo que las obras simbolizan, señalizan, connotan y propician al espacio urbano como un espacio que oscila entre el encuentro, el festejo, la conmemoración, la denuncia y hasta la confrontación.

En todo caso, la puja por el espacio urbano y su vinculación con distintos actores sociales condensó innumerables preguntas, dudas, debates y argumentaciones diversas. Entonces, ¿qué define el espacio público? ¿Es el espacio de todos? ¿Es el espacio oficial o un espacio político, o ambos? Si es el espacio del patrimonio cultural, ¿se define entonces por su uso, por su apropiación o por su resignificación? Estas y otras preguntas como la lógica de la circulación de los mensajes, el espacio urbano como resguardo de la memoria colectiva, o la “tradicional” discusión en torno al canon establecido o el arte legitimado y su contracara, expresada en las manifestaciones populares y alternativas, fueron tópicos que atravesaron las exposiciones y debates en las tres jornadas que tuvo el Encuentro. Obviamente, no existieron respuestas concluyentes y quizás lo más rico e interesante de este *Iº Encuentro de Arte y Espacio Público* fue justamente, dejar abiertos interrogantes y profundizar problemáticas que enriquecieran y sirvieran como insumo tanto para la reflexión y producción teórica como así también para la acción práctica.

Bibliografía

- Aguirre, I. s/f. “Más allá de la comprensión de la cultura visual: una aproximación pragmática a la educación estética.” Universidad Pública de Navarra (ponencia).
- Agulhon, M. 1988. *Historia vagabunda: etnología y política en la Francia contemporánea*. París, Gallimard.
- Boggino, N. y Rosekrans, K. 2004. *Investigación-Acción: reflexión crítica sobre la práctica educativa*. Buenos Aires, Homo Sapiens.

- Bruner, J. 1999. "Pedagogía popular", en *La educación puerta de la cultura*. Madrid, Antonio Machado.
- Bordieu, P. 1978. "Campo intelectual y proyecto creador", en *Problemas del Estructuralismo*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Colombres, A. 2005. *Teoría transcultural del arte. Hacia un pensamiento visual independiente*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.
- Chalmers, F. 2003. "Diversidad cultural y educación artística", en *Arte, educación y diversidad cultural*. Barcelona, Paidós.
- Chartier, R. 1996. *El mundo como representación. Estudio sobre historia cultural*. Barcelona, Gedisa.
- Duschatzky, S. y Corea, C. 2002. "Escenarios de expulsión social y subjetividad", en *Chicos en banda. Los caminos de la subjetividad en el declive de las instituciones*. Buenos Aires, Paidós.
- Efland, A.; Freedman, K. y Stuhr, P. 2003. "La educación del arte multicultural en relación con la modernidad y la posmodernidad", en *La educación del arte posmoderno*. Barcelona, Paidós.
- Geertz, C. 1987. *La interpretación de las culturas*. Buenos Aires, Gedisa.
- Gruzinski, S. 1995. *La guerra de las imágenes. De Cristóbal a Colón a Blade Runner (1492-2019)*. México, FCE.
- Lobeto, C. (comp.). 2004. *Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Buenos Aires, GESAC.
- Magaz, S. 2007. *Escultura y Poder*. Buenos Aires, Acervo Editorial Argentina.
- Maquet, J. 1999. *La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el Arte*. Madrid, Celeste.
- Martín-Barbero J. y Rey G. 1999. *Los ejercicios del ver. Hegemonía audiovisual y ficción televisiva*. Barcelona, Gedisa.
- Melucci, A. 1988. "Los movimientos sociales y la democratización de la vida cotidiana", en *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Buenos Aires, CLACSO.
- Richard, N. (ed.). 2000. *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago, Cuarto Propio.
- Ortiz, R. 1996. *Otro territorio*. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.
- Williams, R. [1989] 2013. *Marxismo y literatura*. Barcelona, Península.

El mural como forma alternativa de arte y comunicación

Ana Gutiérrez Costa ¹

Lo estético, lo artístico, lo público

La presente exposición retomará algunas cuestiones planteadas por Adolfo Colombres sobre el tema del muralismo pero abordándolo como una *alternativa de arte y de comunicación*. Así, plantharemos la cuestión de la pintura mural de la calle centrándonos, sobre todo, en la relación entre los conceptos de “lo artístico”, “lo estético” y “lo público”. ¿Por qué esta diferenciación? Cuando se habla de *arte* viene a la mente la idea kantiana de las categorías estéticas, de la belleza como valor universal, del artista como un genio creador y, en torno a esta concepción de la belleza y del arte, se va generando un proceso de autonomía y constitución de un espacio/campo artístico en donde se desarrolla, se aprende, se contempla ese arte (museos, galerías, academias, etc.). ¿Pero qué sucede cuando las obras salen de ese contexto exclusivo, invaden la calle e irrumpen en el espacio de *lo público*? Se alejan del concepto de arte de elite que se basa en la pintura de caballete. Aunque se diga que los museos son públicos, todos sabemos que no es masivo el público que accede a ellos. En cambio las calles están abiertas a todos, lo que permite que distintas personas, que viajan en colectivo, que van caminando o transitando por ellas, tengan contacto con estas expresiones artísticas, produciéndose así lo que Gianni Vattimo denomina “estetización de la vida cotidiana”. Pero los murales no son las únicas manifestaciones estéticas que encontramos en la vía pública, ya que comparten el ámbito de la calle con otras imágenes, que se relacionan por ejemplo, con la publicidad. Así, la pintura callejera se nos presenta desde una pers-

¹ Licenciada en Artes, Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Directora Ejecutiva del Centro Cultural Francisco “Paco” Urondo (FFyL-UBA). Docente en UBA, IUNA y UNLaM. Investigadora e integrante de proyectos de investigación UBACyT.



Mural realizado por "Gualicho". CABA.

pectiva diferente, no desde una propaganda comercial sino con un claro planteo estético sin perseguir fin lucrativo alguno.

El muralismo mediante la intervención callejera aparece en la vía pública, plasmado en las paredes de los edificios, en paredones, en estaciones de ferrocarril y subterráneos, en los puentes, etc., rompiendo así los límites de lo eminentemente artístico y de lo meramente cotidiano. Acá se evidencia la diferenciación que plantea Adolfo Colombres entre lo estético y lo artístico, alejándose de la definición universalista y kantiana del arte, del concepto de la obra aurática única e irreproducible y de la noción del artista como un "genio creador". Aquí estamos en presencia de una gestualidad artística, de un acto estético.

Muchas de estas expresiones, inclusive, han surgido dentro un ámbito de clandestinidad, no porque sean perseguidas por la justicia, sino justamente porque no están legitimadas por las instituciones artísticas. Conversando con los artistas, en varias oportunidades, han manifestado "nosotros salimos a embellecer la ciudad".

Este tipo de pintura, tiene un rol distinto al estanco de la pintura de caballete. Con el muralismo se genera un dinamismo donde van interviniendo distintos factores que oscilan entre lo artístico y lo extraartístico. El componente comunicacional es fundamental, la intención del artista es transmitir una idea públicamente, poniéndose en relación y diálogo con otros autores que también comparten el mismo ámbito. Pero al mismo tiempo, se establece una interacción con la recepción, una interpelación diaria que no encontramos en la pintura de caballete.



Mural anónimo. CABA.

El muralismo comparte el ámbito de lo cotidiano, rebasa los espacios académicos. De esta manera se funden y se flexibilizan los límites entre lo artístico, lo académico y lo estético. Si bien podemos abordar estas obras desde el punto de vista formal, analizando su composición, los colores, la espacialidad, las figuras, etc., las mismas no se agotan en un acto artístico solamente, sino que avanzan más allá e interactúan con la sociedad.

En muchos casos, el mismo acto de realización del mural se convierte en un hecho comunitario en donde intervienen los propios “hinchas” de un club, los vecinos, etc. Y, a la vez, se transforma en objeto estético. La colectividad de este hecho se opone a la subjetividad concebida por las “Bellas Artes” que ensalzan la figura del artista como genio creador.

Pero también existen otros modos de producción parietal que se asemejan a la pintura de caballete y que toman de ella sus principios y categorías. Si bien se encuentran en el ámbito de lo público, en la calle, su intención es el “embellecimiento” y, de alguna manera, procuran generar aquel “goce estético” que Kant planteaba como única finalidad del arte.

Las imágenes de los murales realizados en el Centro Cultural “El Olimpo” y otros recientemente inaugurados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, sirven de ejemplo para plantear una diferenciación entre distintas expresiones que dan cuenta de que no siempre lo público tiene relación con lo comunal, lo popular y puede ser de otro tipo. En las paredes se desatan disputas de imaginarios muy interesantes.



Mural de la cancha del Club Boca Juniors. CABA.

El mural como acto comunicacional

El arte mural, el arte público, genera un peculiar acto comunicacional en el cual podemos, eventualmente, llegar al modo de producción artística (solo si se lo identifica, no sucede esto en el caso de ser anónimo), cómo se gestó, qué se quiso decir en ese mensaje, cuál es su procedencia, su punto de vista ideológico, etc. pero, al estar en el ámbito callejero, los condicionamientos de la recepción son tan variables, tan diversos, que no los podemos llegar a abordar en su plenitud. En este sentido, se puede establecer una relación con el problema de la recepción en los medios masivos de comunicación, donde se sabe quién es el productor de la información pero no se puede precisar la diversidad de los receptores.

Es interesante destacar también, la relación dialéctica que se da entre la imagen, sus principios estéticos, su mensaje y los transeúntes que son, en definitiva, el público receptor y consumidor de este tipo de producciones. Desde los aspectos estéticos se destaca el hecho de que ocupan lugares extraartísticos, no se encuentran en museos, galerías, instituciones, etc. y sí en la calle, en el ámbito de lo cotidiano, en el lugar del “no arte”.

Otro dato curioso a la hora de analizar algunos murales es que muchas veces, diversos autores comparten el mismo soporte, resultando así una suerte de simultaneidad de imágenes y mensajes que se funden en un mismo paredón. Algunas veces se contraponen y se replican, otras se integran; unas se superponen e invalidan, otras se yuxtaponen y se complementan, o simplemente conviven unas junto a otras.

Existen algunos ejemplos donde la dinámica del mensaje se complejiza aún más. Es el caso de un *graffiti* donde intervienen sucesivamente dos grupos, alterando el mensaje a transmitir.

El primero pintó la frase *Si Evita viviera* (mensaje relacionado con el peronismo) y el segundo grupo, que es una agrupación feminista y les-



Mural que conmemora a las víctimas de la última dictadura militar en la Argentina. "Agrupación Hijos". San Telmo. CABA.



Interacción de dos grupos *graffiteros*, "Potencia Tortillera" y "Movimiento Peronista".

biana denominada "Potencia Tortillera" le agrega *sería tortillera*, haciendo referencia a su propia ideología relacionada con la reivindicación de los derechos de las minorías. De esta manera se complica y se enriquece la dinámica de la comunicación. Existe un primer grupo, no individualizado pero identificable con un sector político, que produce el primer mensaje y luego, un segundo productor que interviene ese mural y que agrega y cambia el discurso inicial. De esta manera, el mensaje para el espectador-transeúnte, que es el que pasa y sigue circulando por la calle, cambia totalmente percibiendo o no esta pluralidad. Al mismo tiempo, siempre desde el punto de vista de la recepción, este mural puede producir innumerables reacciones que oscilan entre el enojo y el humor, hay quienes pueden tomarlo de manera graciosa y otros en cambio puedan sentirse ofendidos, etc.

Lo individual y lo colectivo

También hay que destacar que este tipo de producciones se desarrollan en el terreno de lo comunitario. Al estar involucradas colectividades, se pone también en discusión el tema de la subjetividad, que es fundamental para los lineamientos estéticos tradicionales que ligan al arte con la obra de un individuo-artista-genio.

Pero aquí se trata de algo grupal que va más allá de la autonomía que manifiesta el arte, en su concepción occidental, en la cual se destaca al individuo, a la obra como producto personal de un artista y a los lugares especialmente destinados para él. En el muralismo intervienen otros factores, participa la comunidad y el lugar donde se encuentra es el espacio público y cotidiano.

Entonces, hablando desde el terreno del arte y de la estética, en el momento en que las producciones avanzan en el espacio público, en el ámbito

de lo cotidiano, se debe replantear la concepción tradicional de aquello que es y lo que no es “arte”. Si bien Kant marcaba claramente, a fines del siglo XVIII, cuáles eran los límites entre lo que se encuentra y lo que no se encuentra dentro del ámbito de lo artístico, existen otros autores, otros pensadores, desde Hegel, Nietzsche y Heidegger, pasando por Benjamin, Gadamer, Vattimo, Danto, entre muchos otros, que manifiestan que esa definición kantiana de lo qué es y lo que no es arte corresponde a un momento determinado, a una época pasada y a un sector muy específico y reducido de manifestaciones estéticas. Aun partiendo muchos de ellos de una mirada eurocéntrica, manifiestan que hay otros enfoques y opciones más actuales para abordar el estudio de las producciones artísticas. Ante estos planteos teóricos no podemos dejar de agregar y mencionar aquellos pensadores que postulan una visión del tema desde nuestra propia cultura americana, como Rodolfo Kusch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini y el propio Adolfo Colombres.

Los que venimos de la carrera de Artes hemos estudiado, mayoritariamente, salvo algunas excepciones, al arte desde los conceptos eurocentristas y kantianos, dejando muchas veces de lado otros planteos teóricos y estéticos relacionados no solamente con la complejidad específica de las manifestaciones contemporáneas, sino también alejados de nuestras propias producciones argentinas y americanas.

De los planteos vanguardistas a la institucionalización del reclamo

En otra práctica mural como por ejemplo el estencil, es interesante destacar de qué forma se presenta la dinámica entre el arte callejero y el mural con respecto al arte institucionalizado. Muchos grupos de artistas comienzan con intervenciones urbanas, generalmente en momentos de crisis, en la clandestinidad, marcando su postura ideológica; un tiempo después empiezan a tener sus propios espacios de exhibición y, poco a poco, se van institucionalizando. Es el caso, por ejemplo, del grupo *Buenos Aires Stencil* que nació en 2002, planteando su marcada oposición a lo que estaba ocurriendo en ese momento, en una total clandestinidad y en forma de denuncia explícita. Hoy en día hacen exposiciones por todo el mundo, tiene su propio *blog*, su propio lugar de muestras, etc.

Hay varios grupos que, en determinado momento, producen un viraje de lo transgresor a lo institucionalizado. Si un *graffitero*, por ejemplo, comenzó pintando en la calle y después pasa a tener su propia muestra dentro de una galería de arte, el mensaje cambia completamente, ya que el contexto no es el mismo.

Hoy en día pareciera que todo lo referente a la comunicación pasa por los medios masivos, periódicos, radio, Internet, TV. Sin embargo las pare-

des y los muros están bajando información pública constantemente y muchas veces estamos más en contacto con estas imágenes y con esos mensajes que con los de la televisión.

Murales del Centro Cultural “El Olimpo”

En estas páginas incluimos imágenes de los murales del Centro Cultural “El Olimpo”, que fue un centro clandestino de detención durante la última dictadura militar, hoy devenido en un Centro Cultural. La comunidad de este Centro Cultural realizó diversos murales en sus paredes externas, donde se recurre a la memoria y la reivindicación de aquello que no tiene que ver con el consumo ni con el cuidado de los aspectos formales de la obra, sino que apela a las raíces latinoamericanas, y específicamente a lo relacionado con los sucesivos genocidios que se llevaron a cabo en América Latina, desde los pueblos originarios hasta los desaparecidos en la dictadura militar.

Siempre las condiciones de creación y recreación de los murales en este Centro Cultural parten del modo comunitario. Aparece un artista que realiza un boceto general y después la comunidad organiza jornadas festivas donde se convoca a los vecinos para pintar. Entonces, vemos a niños, jóve-



Mural dañado y después restaurado por la propia comunidad. “El Olimpo”.



Mural en oposición a los genocidios de ayer y de hoy, sucedidos en Latinoamérica, "El Olimpo", CABA.



Detalle del mural. "El Olimpo", CABA.

nes y adultos pintando y, como decíamos, se abandona la idea occidental del genio realizador de la obra.

Yo estoy en una maestría en comunicación, donde mis colegas son, en su mayoría, comunicólogos y muchos de ellos trabajan en medios de comunicación, entonces cuando comento algo sobre alguna imagen ellos inmediatamente dicen que “la imagen acompaña”. Hablan de las imágenes que aparecen en televisión, la imagen que aparece acompañando una noticia en los periódicos, dándole primacía al texto escrito o hablado. Así la imagen es tomada como algo secundario, supeditado a la palabra.

Pero observando imágenes como las que aquí mostramos, hemos podido ir revirtiendo alguna de esas ideas, ya que en estos casos se da lo contrario: la imagen es lo relevante, expresa el mensaje, la palabra escrita tiene un rol secundario y se supedita a ella.

Este mural fue totalmente destruido. En relación a lo expuesto anteriormente, sobre las condiciones de producción y las de recepción, al estar dirigido a un público tan amplio no podemos prever cuál va a ser la reacción; la réplica, en este caso, fue la de un grupo de inadaptados que borrarón, agregaron leyendas agresivas, insultos y agravios. Todo esto lo hicieron de noche, en una oportunidad en que se conmemoraba el aniversario de la “Noche de los Lápices”. Claramente la idea era seguir generando odio.

Ahora bien, si nosotros vemos el mural, la imagen que allí se ve es muy bella, estéticamente bella, sin embargo el mural en el ámbito público va más allá de lo bello. ¿Por qué planteamos esto? Por ejemplo, un artista como Berni concebía su obra desde la crítica social, la marginalidad, el hambre, que creó el personaje de Juanito Laguna como arquetipo del niño que vive en una villa de emergencia, y sin embargo, él siempre se mantuvo dentro de lo que es el campo artístico, dentro de los circuitos del arte, por lo tanto Berni es aceptado en esos círculos, aun cuando presenta temáticas sociales. Pero cuando esta clase de obras, o este tipo de temáticas, aparecen en el ámbito público ya tienen otra connotación. A nadie se le va a ocurrir entrar a una muestra en una galería o en un museo, donde se exponen obras de denuncia o contenido social y destruirlas, sobrepintarlas o escribirles, por encima, “terroristas”. No, en un museo no se hace eso, la obra es una Obra.

Adolfo Colombres. *Es dialógica entonces. Sujeta a intervención. Funciona a modo de tesis.*

Ana Gutiérrez Costa. *Claro, genera reacciones opuestas, intervenciones, originando una dialéctica que no termina en la obra misma, suscita una polémica.*

Adolfo Colombres. *También ahí entra la idea de lo popular. Porque en América el arte popular se monta sobre la idea de lo efímero, mientras que el arte occidental se monta sobre lo eterno, por eso el mármol, el bronce, etc.*



Acto comunitario en la creación de un mural. "El Olimpo", CABA.



Mural en homenaje a Carlos Fuentealba y de reivindicación de la educación pública. "El Olimpo".

Ana Gutiérrez Costa. *Exactamente. Además estas obras están a la intemperie, sufren el deterioro del tiempo. Se relacionan con lo que, de algún modo, hemos venido planteando junto con Adolfo, que es el rol del arte en Occidente y su conexión con el poder. La obra misma, la obra de arte, tiene una carga de fetichización muy significativa, ligada a un deseo de posesión y a un valor de mercado. De este modo va más allá de un planteo temático y estético aislado, entran en juego otra suerte de cuestiones. Entonces cualquiera que posea el dinero puede ir y comprar en una galería, o en una subasta, cuadros que surgieron dentro de lo que es un ámbito de denuncia pero que, al entrar en el circuito comercial, pierden ese carácter y pasan a ser “Obras de Arte”.*

Volviendo a los murales del Centro Cultural “El Olimpo”, observamos que el modo de producción es comunitario.

Estamos hablando también de un planteo estético diferente, que se realiza en el ámbito de lo público, donde se manifiestan homenajes en muros que están relacionados con lo que es la memoria colectiva: nuestro país, nuestras raíces, nuestra historia, con una fuerte visión identitaria.

Murales en homenaje a las “Mujeres del Rock Nacional”

Como contrapunto, podemos analizar las imágenes de murales de principios de 2011, que fueron inaugurados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, en la zona de Retiro, en homenaje a artistas famosas del *rock* nacional.

Un elemento a tener en cuenta es el entorno en el que fueron creados los dos ejemplos que estamos trabajando. Si para el caso anterior el contexto es el Centro Cultural “El Olimpo” en el barrio de Vélez Sarsfield (entre Floresta y Villa Luro), para este caso el ámbito es el de las calles del barrio de Retiro.

Los murales ilustran la portada del CD más vendido de cada artista y fueron encomendados por el Gobierno de la Ciudad a la productora Romy Rosello, dato a tener en cuenta a la hora de analizar las condiciones de producción de este acto estético y su mensaje, ya que podría estar relacionado con un propósito publicitario, legitimado por el Estado. Por eso quisimos plantear este caso. Mostrar dos ejemplos bien antagónicos.

Siguiendo con el análisis de estos murales, resultó interesante, al comenzar a investigar, descubrir que la persona encargada de plasmar estas tapas de discos se llama Mc Pyo.

Se dedica a realizar tatuajes y, en su portada de Facebook, podemos ver estas imágenes donde se hace una exaltación de los convencionalismos occidentales, del consumo, de la figura de la mujer como objeto sexual, etc.

Pero lo llamativo es que este evento se presentó como un “homenaje a

las mujeres del *rock* argentino”. Se podría haber realizado un mural conmemorativo a una de las expresiones musicales más populares, un agasajo a nuestras artistas nacionales, desde otro lugar. Es por eso que nos referimos a las condiciones de producción y de creación de ese mensaje y a qué es lo que se quiere transmitir. ¿Son estos murales un homenaje a las artistas? ¿O a la música? ¿O es una propaganda comercial?

El *rock* es un género musical transgresor y en algún punto es identitario, sin embargo estos murales no reflejan eso, son la copia de tapas de los discos más vendidos, financiadas por el Gobierno de la Ciudad que se lo encomendó a una productora que, a su vez, eligió, como artista encargado a Mc Pyo.

Llama la atención, además, que el artista aparece vestido como un payaso, en poses graciosas y promocionándose a sí mismo con los artistas. Siempre va a haber un público que se sienta identificado con el mensaje. Por esto lo traemos a colación. Es una intervención en el espacio público, es tan política como los casos anteriores del Centro Cultural “El Olimpo”, y no



Portadas de los discos que fueron pintadas en el mural de “Las viudas e hijas del Roque Enroll”. Día de la inauguración. CABA.



Sandra Mihanovich junto a su mural, al artista y autoridades del Gobierno de la CABA.



Foto de portada del Facebook de Mc Pyo.

solo eso, sino que, además, está legitimada por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, el Estado. O sea es doblemente política. Pero la imagen, la construcción de la imagen, es publicitaria. Tiene todas las características de un afiche publicitario.

Hay un variado abanico en lo que se refiere a las intervenciones urbanas, por eso remarcamos la importancia a nivel de lo comunicacional, de lo que son las condiciones de producción, el mensaje que se quiere dar a través de la obra y la recepción.

Para cerrar, quisiéramos plantear que abordamos esta ponencia desde el punto de vista del arte relacionándolo con algunos aspectos de la comunicación. Si hablamos de intervenciones urbanas, donde nos corremos del ámbito específicamente estético y artístico e incursionamos en la esfera de lo público, donde el espectador no pertenece a un grupo homogéneo de personas con las mismas pautas estéticas, culturales, etc., sino a un colectivo que es amplio y diverso, se produce un fenómeno comunicacional muy interesante y las condiciones de recepción son muy variadas y promueven distintas reacciones.

Partiendo de una temática común que es “la memoria”, en estos ejemplos observamos abordajes totalmente opuestos. Es así como los murales rememorativos del “Olimpo” son muy diferentes, tanto desde el lugar de su creación como del de la recepción, a aquellos que conmemoran a las artistas del *rock* nacional.

Adolfo Colombres. *Acá lo que hemos estado discutiendo es algo muy importante, que es el cambio de una palabra, de una idea, la de estética: cómo esa disciplina que nació allá por mil setecientos pasó por la teoría del arte, y hoy día esta idea involucra a todo otro mundo de ciencias, como ser la sociología, la comunicación, etc., que nos permiten analizar el fenómeno del arte actual, y que tienen, entre sus múltiples componentes, a la vieja estética.*

Ana Gutiérrez Costa. *Básicamente, el tema en cuestión en esta mesa es el de establecer principios estéticos y pautas de estudios acordes con la problemática del arte en la actualidad. Ampliar los conceptos tradicionales de “la estética” y “del arte” evidenciando que no se trata de una esfera autónoma y cerrada del conocimiento, sino que se requiere de un análisis del contexto. Así, resulta indispensable realizar un abordaje del tema incorporando una mirada interdisciplinaria.*

Bibliografía

- Benjamin, W. 1989. “La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica”, en *Discursos interrumpidos*. Buenos Aires, Taurus.
- Berguer, J. 2014. *Modos de ver*. Barcelona. Gustavo Gili.

- Boutaud, J. J.; Verón, E. 2007. *Sémiotique ouverte. Itinéraires sémiotiques en communication*. París, Lavoisier. (Traducción: Gastón Cingolani, para la Cátedra de Medios y Políticas de la Comunicación, Área Transdepartamental de Crítica de Artes, Instituto Universitario Nacional del Arte, 2008).
- Colombres, A. 2005. "La condición del otro en el arte", en *Teoría transcultural del arte*. Buenos Aires. Ediciones Del Sol.
- Danto, A. 1999. *Moderno, posmoderno y contemporáneo*. Buenos Aires. Taurus.
- Escobar, T. 1981. *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre arte popular*. Asunción. Peroni.
- Gadamer, H. G. 1998. *La actualidad de lo bello*. México. Paidós.
- García Canclini, N. 1998. "La puesta en escena de lo popular", en *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires. Sudamericana.
- Hegel, G. 1990. "Definiciones generales", en *Introducción a la estética*. Barcelona, Península.
- Heidegger, M. 1997. "El origen de la obra de arte", en *Arte y poesía*. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.
- Jimenez, M. 2010. "Prologo", en *La querella del arte contemporáneo*. Buenos Aires. Amorrortu.
- Kant, I. 1997. *Crítica del juicio*. Madrid. Espasa Calpe.
- Kerbrat-Orecchioni, C. 1997. *La enunciación. De la subjetividad en el lenguaje*. Buenos Aires. Edicial.
- Kusch, R. . 1955. *Anotaciones para una estética de lo americano*. Buenos Aires.
- Maquet, J. 1996. *La experiencia estética*. Madrid. Celeste.
- Nietzsche, F. 1990. *El nacimiento de la tragedia*. Madrid, Alianza.
- Vattimo, G. 1990. *El fin de la Modernidad. Nihilismo y Hermenéutica en la cultura posmoderna*. Barcelona, Credisa.

Artículos en sitios web

- "Homenaje a las mujeres del Rock Nacional", <http://baresrock.blogspot.com.ar/2011/03/homenaje-las-mujeres-del-rock-nacional.html>
- "La Ciudad rindió homenaje a las mujeres del rock", <http://exitoina.com/2011-03-17-46038-la-ciudad-rindio-homenaje-a-las-mujeres-del-rock/>
- "Entrevista a GG de Buenos Aires Stencil", <http://graffitimundo.com/interviews/interview-gg-buenos-aires-stencil/?lang=es>

"Pintadas que reivindican a la dictadura", <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-153333-2010-09-17.html>

"Ataque a los murales del ex centro clandestino 'El Olimpo'", <http://www.taringa.net/posts/noticias/7130102/Ataque-a-los-murales-del-ex-centro-clandestino-El-Olim.html>

"Ex centro clandestino de detención, tortura y exterminio 'Olimpo'", <http://www.exccdolimpo.com.ar/documentos/libro%20ex%20ccdtype%20olimpo.pdf>

Conformación de un colectivo muralista en el barrio de Barracas

*Gabriela Versiglia*¹

Comenzamos esta exposición dando cuenta de nuestra experiencia en la conformación de un colectivo artístico que llevó adelante la producción de cuatro murales en los barrios de Barracas y La Boca. Esto se origina a partir de la conformación del Equipo *Arte y Sociedad*, integrante del Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC), dependiente de la Secretaría de Extensión Universitaria (SEUBE) de la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Uno de los objetivos que nos planteamos como Equipo fue el de hacer confluir los saberes de la universidad con las demandas y problemáticas barriales, trabajando en conjunto con centros culturales. A partir de allí comenzamos a trabajar con el Centro Cultural “El Conventillo” y tuvimos nuestra primera experiencia en una actividad en la que participaron los chicos que asisten al Centro, en el cual se dictan talleres de apoyo escolar, plástica y serigrafía, entre otros. La idea fue entonces, llevar a cabo una actividad en conjunto.

Comenzamos con la planificación de un encuentro de tres sábados consecutivos, en los cuales primero proyectamos cortos de animación, culminando con la realización de un mural con los chicos que asistían a las clases de apoyo escolar, más los que se sumaron gracias a las volanteadas en el barrio.

A partir de esa experiencia, se fueron estableciendo lazos vinculantes entre nuestro grupo, que procede de un ámbito académico, y jóvenes que militan y conocen el barrio y las problemáticas del mismo. A partir de la

¹ Estudiante avanzada de la carrera de Artes (FFyL-UBA). Integrante del Equipo *Arte y Sociedad* (CIDAC-FFyL-UBA). Cooordinó durante 2010 y 2011 el “Taller de muralismo”, realizado en conjunto con el Centro “El Conventillo Cultural”.

realización del mural que hicimos con los chicos (sobre paneles desmontables), surgió la idea de hacer murales por la zona y se conformó el taller de muralismo en el Centro Cultural. Desde octubre de 2010 nos empezamos a reunir talleristas del centro e integrantes del equipo. Vale aclarar que este Centro Cultural tiene una filiación política ya que la mayoría de los jóvenes forman parte del Movimiento Evita. De esta forma, la cuestión política ya estaba de antemano marcando un poco el camino de por donde se iba a tratar de construir ese ámbito. Empezamos con los talleres a partir de octubre, con reuniones, charlando, debatiendo y discutiendo de política, de coyunturas políticas, pero principalmente con el objetivo de ir conociéndonos. Una de las temáticas que fue reiterándose en estos encuentros fue la referida a la importancia de retomar la historia argentina y la manera de plasmarla en el tema que nos convocaba, que era la actividad mural. Así fueron generándose charlas sobre cómo veíamos la creación colectiva y la realización de murales en el barrio, sus significados y las posibilidades de vínculo social que este es capaz de generar. Decidimos proyectar una actividad donde pudiéramos hacer participar a los vecinos, con la voluntad de llevarla a cabo y no por el solo hecho de pintar un mural por sí mismo, sino a partir del proceso creativo que iba a producirlo. Nos abocamos entonces a ver cómo plantear dicho proceso y abrir luego la discusión en el barrio. Distintas reflexiones entonces, nos llevaron a la conclusión de que íbamos a realizar un mural en el barrio, en Iriarte y Goncálvez Díaz, debajo del puente del ferrocarril. Es de por sí un lugar bastante oscuro, por eso la idea fue tomar una paleta de colores más viva para cambiar un poco el escenario.

Varios de los jóvenes asisten a la escuela Manuel Belgrano, hay otros que son talleristas y casi todos son militantes, lo cual nos facilitó la idea de llevar adelante algo concreto, la realización del mural. Planteábamos de antemano que no hacía falta tener conocimiento previo y que cada uno trajera su bagaje. La creación en colectivo sucede allí donde una idea se puede enriquecer con otra y se conjuga con el hecho de ir aprendiendo en el camino. Así salieron a la luz, podríamos decir, valores de solidaridad que en la creación individual quedan realmente muy acotados. Cuando nosotros nos planteamos llevar a cabo un proyecto de este estilo, nos importaba la conjunción entre lo estético y el contenido, pero más que nada nos importaba el proceso de realización. Es decir, cómo la realización del mural nos iba a permitir saber más sobre el barrio, su problemática y conocernos más entre nosotros. Además de la realización del hecho artístico, un resultado que obtuvimos fue consolidar el grupo como equipo, al mismo tiempo que se iban incorporando nuevos integrantes.

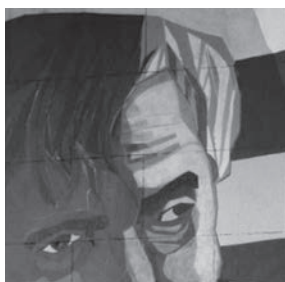
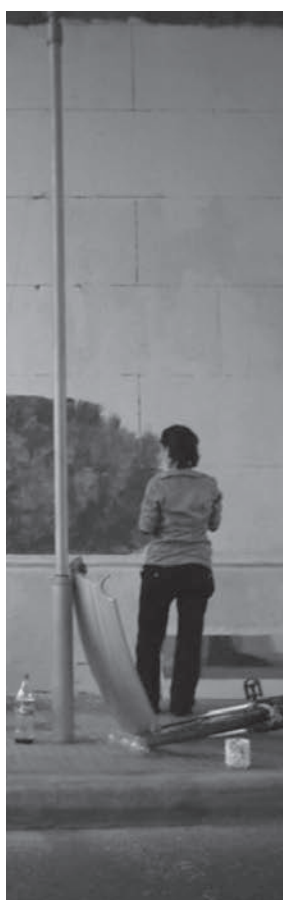
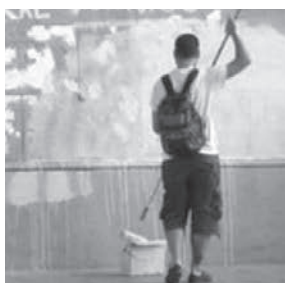
Como se puede observar en las fotografías, la pared está debajo de un puente por donde pasan bastantes vehículos y a su vez es un lugar muy oscuro. Tuvimos que utilizar un andamio debido a las dimensiones, por lo



cual el despliegue de la organización fue todo un proceso también. Trabajamos con imágenes proyectadas sobre la pared, pero el sol que se ve, fue dibujado directamente sin el proyector. El tema que surgió del debate, durante el transcurso del taller de muralismo en el Centro Cultural “El Conventillo”, fue hacer un homenaje al ex presidente Néstor Kirchner. Me atrevería a decir que fue un homenaje a él, pero que también fue creciendo la idea de visualizar a la militancia política. El taller comenzó a realizarse hacia septiembre de 2010, y luego al poco tiempo se produjo la muerte del ex presidente en el mes de octubre del mismo año. Obviamente un mural tiene múltiples interpretaciones cuando uno lo ve. Desde el grupo de mural teníamos ganas justamente de transmitir eso, aquello que nos estaba pasando y estábamos viviendo dentro de esta coyuntura histórica, poder revisar las políticas que se habían dado desde el gobierno de Néstor y los cambios que se habían dado en el país y en la región, coincidiendo en muchos puntos.

Trabajamos como se señaló, con un proyector y fue uno de los tantos puntos de relación con los vecinos ya que ayudaron prestando la electricidad. Y aquí podemos señalar que al hacer un mural se está haciendo política también, en el sentido que uno se pone a hablar con el vecino, a tomar mate y a relacionarse e involucrarse con el medio e intenta que las personas que pasan por allí se involucren también en el acontecimiento barrial. O sea, la cuestión mural no es solo el hecho de ponerse a pintar, sino que decanta en otras formas de participación.

Queremos marcar una diferencia con el *graffiti* que se pinta generalmente arriba de otra imagen u otro *graffiti*. No está esa cuestión de querer





perdurar en el tiempo. Nosotros lo que hablamos en el taller era que si teníamos una idea y la queríamos llevar a cabo, íbamos a intentar que perdurase, y para eso tenía que ser aceptada por el barrio, por la comunidad. Acá volvemos a la importante cuestión del proceso sobre el que veníamos hablando antes.

En lo personal, de a poco me fui involucrando en política, o sea siempre coincidí en muchas cuestiones, pero también fui más que nada a escuchar y por supuesto fuimos también con una propuesta muy concreta: la de generar este espacio abierto a la comunidad de realización y reflexión mural. Pero también creemos que en parte lo que funcionó fue aprender de la experiencia del barrio, de aquellas personas que están en el barrio “laburando”, lo que no hubiera sido posible de otra manera. Porque se necesita bastante compromiso, “dejar el cuerpo”. Muchas veces nos levantábamos temprano y terminábamos muy tarde. Cuando alguien pintaba, los demás cuidaban el proyector. Funcionó porque el grupo funcionó bien en ese sentido de integración.

Todo el proceso de la selección de la imagen y demás fue algo consensuado. No es que uno venía e imponía la idea. De hecho, el boceto fue mutando con el correr del tiempo y llevó nueve meses de elaboración. Por otro lado los jóvenes que se acercaban al proyecto eran generalmente afines políticamente y los entusiasmó la idea, porque no se trata de la elección de Néstor por Néstor mismo, sino de lo que representa su existencia. Y lo que él representó para la mayor parte de las personas fue que generó un cambio de paradigma en la historia argentina y latinoamericana. Eso es innegable, le debemos no solo el despertar de la militancia, sino mejor aún el resurgimiento del interés por la política como herramienta fundamental para la transformación y la mejora de una sociedad. Entonces, el homenaje era en ese sentido y mucha gente se sumó a eso por más que no militara en el Movimiento Evita. Creo que les atrajo también poder vivir el momento histórico y poder posicionarse en un lugar. En este momento histórico que vivimos, estamos atravesados por eso y poder vivirlo conscientemente es un derecho que nos merecemos todos. Algunos lo verán de un lado, otros de otro, en todo caso uno toma una posición en ese sentido.

Con respecto al soporte –la pared– fuimos a gestionarla al CGP, y dijeron que no había problemas, pero no sabían de qué se trataba. Después les mostramos el boceto, hablamos con una funcionaria del CGP que dijo que al jefe de ella seguramente no le iba a gustar nada, pero que lo hiciéramos de todos modos. La verdad es que desde el CGP no tenían ningún elemento legal para decirnos que no podíamos hacer lo que íbamos a hacer. Lo que sí, no nos daban el permiso o nos ponían trabas burocráticas para realizar el corte de calle que necesitábamos para la inauguración que hicimos luego. La idea que tuvimos fue hacer una primera jornada de participación abierta al barrio, para luego realizar la inauguración la semana siguiente.

Lo difundimos bastante en la Radio Gráfica, radio de la comuna 4, bastante escuchada en la zona sur. Finalmente el 30 de abril, un sábado, se hizo la inauguración del mural como acto político también. Justamente el 27 de abril se cumplían 6 meses de la desaparición física de Néstor Kirchner; entonces vinieron también referentes del Movimiento Evita, de la comuna y de otras organizaciones kirchneristas. En cuanto al tema del permiso, ya del CGP nos habían dicho que no podían hacer nada en contra, que no había problema.

Con referencia al mural, para la figura de Néstor hubo un error en el cálculo de la proyección, pero ese error lo pudimos aprovechar y utilizamos ese espacio que sobraba para colocar estenciles de flores. El tema de la palabra es muy importante en la composición. La frase que pusimos finalmente: “Imposible apagar tanto fuego”, fue muy debatida en el grupo. Al principio un compañero había propuesto la frase: “No me lloren, crezcan”. La dinámica del grupo se dio de esta manera, aportando ideas y sugerencias y modificando así el concepto original. Una idea que cambiaba constantemente hasta que hubo que llegar a una definición final y que fue la propuesta más clara y aceptada por la mayoría.

En relación a la estética, muchos de los compañeros son estudiantes de la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, del taller de Gerardo Cianciolo. Tienen conocimientos técnicos y aprendimos muchísimo de ellos. Y lo que hicimos primero con una chocla (un tiralíneas) luego de haber blanqueado la pared, fue marcar las direcciones principales, esas líneas dividen sectores en el plano de la pared y con pintura al agua fuimos rellenándolas. A partir de ahí, el plano se organiza en una estructura de composición y es lo que nos ayuda para llevar el dibujo a la pared, a través del uso de imágenes proyectadas y de escuadras e hilos para hacer circunferencias y líneas. Se ve el uso de transparencias en el mural. Esto lo hicimos usando la pintura bastante aguada para dejar traslucir las capas y los colores que había debajo, generando nuevos colores y dejando expuesta una trama y textura. Todo fue pintado por contrastes de tonos cálidos y fríos. Básicamente se trabajó menos la línea y se apostó más al juego del color.

Para finalizar, interesa destacar aquí la experiencia desde adentro, cómo se había formado el grupo que hoy continúa haciendo murales. Dentro de poco vamos a hacer uno en la Villa 21-24. La idea es que la relación universidad-barrio se afiance, que esta interrelación sea un lazo mucho más palpable. A partir de estas experiencias uno puede aprender ese camino. No hay libro que lo enseñe, uno va aprendiendo en la práctica básicamente y con las experiencias de los demás. Lo interesante es traerlo para abrir la discusión o el debate con otras experiencias.

La construcción colectiva de la obra de arte: un hecho cultural generado desde una comunidad organizada

*María Claudia Martínez*¹

En 2000 comencé los bocetos para un conjunto escultórico que denominé “Recorrido por la Dignidad”, obra que ya imaginaba monumental. Quería hacerla, tenía la necesidad emocional, pero no tenía el dinero necesario para la realización a gran tamaño. Una vez que tuve las piezas en pequeño formato, en 2001, comencé a hacer gestiones para emplazarla en el Parque Avellaneda. La Comisión de Cultura del Parque actuó como grupo promotor para el emplazamiento, que no se concretó fundamentalmente por la situación económica del país en ese momento. Finalmente, con los años, la pude realizar en el municipio de Morón.

Pero primero quiero referirme a otra obra, un monumento a los jóvenes asesinados en Floresta en 2001, uno de los tantos casos de asesinatos por “gatillo fácil”.² En 2001, para el 19 y 20 de diciembre, hubo un suceso muy trágico en Gaona y Bahía Blanca, CABA. Dentro de una estación de servicio, en el maxiquiosco del mismo, cuatro jóvenes estaban reunidos frente al televisor tomando unas bebidas, mientras comentaban lo que estaba ocurriendo. Se expresaron políticamente y tomaron posición con respecto a lo que ocurría en la Plaza de Mayo y en el Congreso; entonces un policía que trabajaba en la seguridad de esa estación, escuchó la conversación y en desacuerdo reaccionó asesinandolos. Automáticamente, este policía, cambiando las pruebas, “plantó” unas navajas para que los jóvenes parecieran

1 Escultora. Docente en la Dirección de Educación del Municipio de Morón a cargo de la dirección del curso de Herrería Artística Experimental en el Centro de Formación Profesional de Haedo, y en proyectos artísticos con niños.

2 Expresión utilizada para caracterizar los asesinatos llevados a cabo por fuerzas de seguridad. En la mayoría de los casos las víctimas son jóvenes de sectores sociales vulnerables y cuyo único delito es la “portación de cara”.



Figura totémica (detalle).



Maqueta para "Recorrido por la Dignidad". Hierro, 2001.



La construcción colectiva.



Monumento Homenaje "Los Chicos de Floresta - Sucesos 2001", emplazado en Gaona y Gualaguaychú, CABA.

ladrones e informó a la comisaría, aunque sin tomar en cuenta a los testigos que presenciaron y pudieron desenmascarar la maniobra. Finalmente desde 2004, este asesino tiene una condena a cadena perpetua.

Fue un caso emblemático que a mí me interesó expresarlo artísticamente. Primero por lo que significa el caso y segundo porque esto me llevó a participar en un concurso que organizó la Asamblea de Floresta que se había formado en 2001. Ni bien se formó ya tenía un caso que reivindicar. En ese momento, la producción artística estaba frenada porque estábamos viviendo en plena crisis económica y se hacía difícil estar pensando en grandes obras, pero sí era un buen momento para reflexionar. Desde mi lugar como artista, tengo la sensación de que, ante determinados hechos, antes de reaccionar en forma inmediata, es necesario tomar distancia de los sucesos y después ver qué y cómo decanta en uno. Así fue que decidí participar en este concurso en 2003 junto con una ceramista amiga. Nos decidimos a hacer una maqueta que luego fue monumento, un ensamble en hierro y cerámica. Dos lenguajes que conozco (ya que además soy ceramista), iban a pasar a formar parte de esta obra para el espacio público, arte en la calle. La experiencia fue una construcción colectiva y se realizó en la escuela de Formación Profesional N° 24 de Flores.

La obra se emplazó en Gaona y Gualeguaychú. Son tres figuras totémicas que representan a los tres jóvenes, pero no tienen rostro porque representan a cualquier joven que muere por el mismo motivo. El suceso de Floresta es emblemático porque es el primer caso de “gatillo fácil” en que se dicta la condena de cadena perpetua para el asesino. Por otra parte, resulta interesante señalar la relación del asesino con la dictadura militar de 1976, ya que este hombre había participado en la represión en 1977 en la provincia de Tucumán y la forma en que actuó reflejó un accionar sistematizado, creyéndose impune y mostrando una frialdad increíble.

La reacción ante semejante injusticia fueron las marchas, los juicios, la organización de las madres en la Asociación Madres del Dolor, que en la actualidad presta ayuda a multitud de familias en casos similares, de violación y otros, para que no queden en la impunidad.

Ante este hecho trágico, la comunidad de Floresta a través de las Madres y la Asamblea eligió la obra de arte como herramienta de reivindicación y de repudio. Realmente me conmovió mucho, primero el hecho en sí y la energía con que llevaron adelante el emprendimiento sin tener ninguna experiencia, solo movidos por la necesidad y la convicción. Así, con ese ímpetu consiguieron que el premio del concurso fueran los materiales. El concurso se realizó, pero no hubo dinero ni para honorarios, ni para gastos; sin embargo, el interés por participar se debió a la posibilidad de manifestarme a través de una obra que se me presentó como un desafío y la manera de canalizar mi hartazgo frente a estas realidades de opresión que ya nos venían aquejando desde hacía tanto tiempo.



Muchos fueron los que se acercaron a ponerle el cuerpo...



Trabajando en el Centro de Formación Profesional N° 24 de Flores.



Espacio recuperado de la memoria y de recreación.



Arte en el espacio público.



Tierra-Patria.



En la base de "Los Chicos de Floresta - Sucesos 2001", formas orgánicas en cerámica.

Los materiales fueron otorgados por Infraestructura del Gobierno de la Ciudad, decisión política del gobierno de Aníbal Ibarra.³ Se aunó entonces una serie de esfuerzos desde varios sectores. Hay que destacar que el director de Infraestructura, el arquitecto Luis Rey, también era de Floresta y conocía a los chicos y familiares, variable a tomar en cuenta para la realización de la obra. Antonio Pujía, el escultor del barrio, maestro del arte nacional, fue el asesor para hacer el concurso de maquetas escultóricas con la transparencia y la seriedad que se pretendía.

También jugó un papel fundamental la decisión del director de la Escuela de Formación Profesional, Sergio Lesbegueris, quien abrió la escuela e incluyó el monumento dentro del proyecto pedagógico institucional, posibilitando que el taller de herrería alojara la construcción metálica de la obra. No había taller ni curso de cerámica en la escuela para poder realizar la construcción cerámica, pero la gente de Infraestructura consideró entonces la inclusión del equipamiento necesario, el horno, el torno y una laminadora, y gracias a esto también se propició la apertura de un curso nuevo en la oferta profesional. La obra dejó un importante patrimonio en la escuela. Participaron organizaciones barriales, periódicas, la cooperativa, etc., todos aportaban lo que estuviera a su alcance.

Trabajamos durante todo 2004, de 11 de la mañana a 10 de la noche. Mi tarea fue dirigir todas las actividades en los diferentes talleres y ser una trabajadora más, soldando, modelando, escribiendo, diseñando.

Muchos fueron los que se acercaron a “ponerle el cuerpo”. La construcción colectiva genera una participación genuina, se establecen vínculos profundos y solidarios entre los que participan porque se sienten parte de un hecho trascendente, que por ser constructivo es restituyente y es la contracara positiva ante el dolor infinito que representa el hecho trágico. Y así fue que la construcción del monumento se transformó en un hecho cultural inédito.

La figura femenina fue necesaria en el conjunto escultórico, elección que no fue casual. Fue importante que estuviera porque había muchas madres reclamando, ya estaban las anteriores madres, las de Plaza de Mayo y esta figura viene a representar problemáticas similares. Es además, como una Patria arrodillada que algún día quizá se levante, pero que en ese momento está en actitud de reclamo y con la mirada hacia el espectador, invitando a tomar posición frente a la injusticia.

En la base hay formas orgánicas, de síntesis, que representan el pasado, quienes nos antecedieron, gauchos, pueblos originarios, hasta llegar a nuestros abuelos, nuestros próceres y todos los que dejaron la vida para construir el país. A partir de esto, hubo un involucramiento personal con

3 Aníbal Ibarra se desempeñó como Jefe de Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, al ser electo por votación directa, desde el 7 de agosto de 2000 al 10 de diciembre de 2003 y del 10 de diciembre de 2003 hasta su destitución mediante un juicio político, el 7 de marzo de 2006.



"Recorrido por la Dignidad", Predio Quinta Seré.



Tierra-Patria (detalle).

la Asamblea de Floresta porque sentí que debía seguir trabajando en la tarea educativa del arte en el espacio público.

Este monumento fue emplazado en Gaona y Gualeguaychú, en lo que fuera el antiguo Corralón Municipal de Villas, predio histórico de la recolección de basura, recuperado por la Asamblea de Floresta como espacio político y cultural. Además, el sitio guarda en la memoria las luchas de los trabajadores por organizarse sindicalmente y, en especial, la de los tres militantes del peronismo desaparecidos en la última dictadura por esta causa.

Más o menos un mes antes de la inauguración de esta obra, cuando se hizo la fiesta de fin año de la escuela, autoridades de la dirección de Educación de Morón se acercaron porque conocían al director de la escuela y les interesaba la manera en que trabajaba, su accionar pedagógico, su accionar político y cómo involucraba a la educación en las problemáticas de la comunidad.

Entonces, la Directora de Educación de ese municipio que estaba presente me propuso trasladar la experiencia a un ámbito educativo en Morón. Y esa experiencia fue reeditada en 2006 en la Escuela de Formación Profesional Municipal de Haedo. Fue así que ofrecí realizar la obra "Recorrido por la Dignidad" –hasta ese momento maqueta–, que refería a los derechos humanos.

El entonces intendente de Morón, Martín Sabbatella, impulsó la realización de la obra eligiendo un lugar emblemático y de fuerte carga histórica y emocional para emplazarla: el predio Quinta Seré, donde funcionó el centro clandestino de detención "Atila". Ese predio es el polideportivo "Gorki Grana", recuperado como espacio de la memoria y de recreación durante su gestión.

Después de trabajar un año en el Programa de Aprendizaje Solidario haciendo las esculturas monumentales, armé el curso de Herrería Artística con el objetivo de lograr obras de arte público creadas por los vecinos del lugar. Desde 2007 estoy llevando adelante esta experiencia con gran entusiasmo y resultados muy satisfactorios.

Arte público, celebraciones

Mara V. Sánchez¹ y Adriana N. Vallejos²

Adriana Vallejos. *Nos gustaría abrir esta ponencia con un diálogo en lugar de abocarnos a una exposición continua. Preparamos una selección de imágenes que discutimos bastante para que puedan dar cuenta de los nodos centrales que expondremos. Elegimos este corpus, básicamente con la idea de itinerarios. En términos temporales son imágenes bastante recientes, de los últimos años y de ciudades diversas. Hay algunas obras en las que, de algún modo hemos participado, coordinando talleres en algunos casos, en otras como gestores o realizadores y como creadores. Nuestra intención sin embargo, no es centrarnos en nuestra producción artística, sino en nosotros en tanto ciudadanos, espectadores de itinerarios urbanos.*

Las imágenes que mostraremos son muchas; recopiladas por nosotras mismas, en nuestro itinerario profesional y en nuestro itinerario cotidiano, o sea la ruta del oeste. En referencia a los hechos sucedidos en la masacre de Floresta,³ hemos visto, por ser vecinas, la respuesta del barrio cuando sucedió y fuimos testigos del momento de fuerte cohesión social, de articulación de necesidades, voluntades, solidaridades, potencias e impotencias, ansiedades, etc. La obra escultórica también fue de algún modo el cierre de un proceso de integración social, donde muchos vecinos que hasta entonces solo se habían cruzado en el supermercado, de pronto trabaron fuertes vínculos sociales.

Continuando con los itinerarios, uno de ellos es el del viaje cotidiano, que por lo general es bastante parecido, con el mismo auto por las mismas calles, con la

1 Antropóloga y grabadora. Rectora del Instituto Superior de Formación Artística (ISFA) "Rogelio Yrurtia". Profesora superior de Grabado. Jefe de Trabajos Prácticos en la cátedra Sociología y Antropología del Arte, Facultad de Filosofía y Letras (UBA).

2 Directora de la Escuela de Danzas N° 1 "Nelly Ramicone". Docente en escuelas de Bellas Artes y de Cerámica. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas y gestionado proyectos para organismos y fundaciones de la Argentina, Ecuador y Francia.

3 Se refiere a la exposición de María Claudia Martínez que forma parte de esta compilación.

misma línea de colectivo o con el mismo subte. Vemos frecuentemente imágenes que se suman al paisaje, se naturalizan y de pronto se nos presentan algunas disrupciones como la presencia de intervenciones. La frecuentación de las mismas imágenes es interrumpida con obras que “aparecen en nuestro itinerario” y se constituyen en parte de nuestro imaginario cotidiano.

Mara Sánchez. *Una cuestión que me parece importante, porque se vincula con las experiencias de las expositoras anteriores y con las obras que presentamos, es la idea de narrativizar, de construir relatos. Un autor, Michel de Certeau, dice que “habitar es narrativizar” y al mismo tiempo uno podría decir: “habitar es narrativizar un lugar”, es transformar un espacio que no tiene un sentido específico, en un “lugar”, un lugar que está cargado de sentido. Entonces estas operaciones de índole estético sobre el espacio urbano, lo que han hecho en todos los casos es, de uno u otro modo, llevar una propuesta de sentido más cerrada o más abierta, más porosa o más opaca, a ciertos espacios y transformarlos en lugares.*

Esta idea de los itinerarios, tiene que ver con la del viaje, del recorrido por un espacio, pero nos parece que otro itinerario a tener en cuenta es el del sentido. Se trata del viaje, del recorrido de una narración; del itinerario del sentido, del sentido primero. El artista, el creador o quien fuera pone en juego “un sentido”; lanza un sentido como quien lanza un guante, hace una propuesta de sentido. Pero ese sentido primero no necesariamente se preserva a lo largo del tiempo, sino que hay una cuestión que nos parece de interés fundamental, retomando a Michel de Certeau: “¿qué es lo que hace la gente con?” con ese sentido primero. Y ¿cómo en un tiempo (no necesariamente un tiempo largo, puede ser un tiempo breve, muy corto) los sentidos se van actualizando?

A veces por una vocación activa de quienes pasamos: los transeúntes, el público o quienes escriben sobre las superficies y las graffitean, se hacen nuevas inscripciones en los monumentos, en los murales o en donde fuere que actualizan ese sentido primero, se reapropian del sentido inicial y le suman un nuevo sentido. Otras veces, por la misma situación que implica la vida urbana, juxtaponen carteles o lo que fuere. Por eso hay dos tipos de itinerarios: uno que tiene que ver con el recorrido, y otro que tiene que ver con la transformación y la mutación de los sentidos y aquello que se va narrando en un relato que se construye y se reconstruye permanentemente.

Adriana Vallejos. *Las resignificaciones y, también, lo fuerte de la polisemia de la imagen, nos remiten a que cada imagen tiene múltiples sentidos y múltiples capas de sentidos y de significación. Y en el espacio público, precisamente este aspecto se pone muy en juego porque el espectador está extremadamente diversificado. Entonces, es en ese diálogo en el que se construyen las experiencias del espacio público, en el que se construye y se renueva el sentido de la imagen.*

Quiero aclarar respecto de las fotografías, que algunas de ellas fueron tomadas por nosotras, otras fueron capturadas por un buen documentalista que tenemos en

la ciudad de Buenos Aires que es Guillermo Lanzillotti, que está haciendo desde hace un tiempo una exhaustiva documentación de muros de las ciudades, y que como es extremadamente generoso las pone a disposición de los investigadores, estudiantes y artistas. Los itinerarios de nuestros amigos y colegas también se vuelven nuestros en tanto son itinerarios de los que nos apropiamos. A través de la mirada de un colega atento a la huella que tienen nuestros muros, los recorreremos con ellos, nuestra mirada se detiene en su encuadre fotográfico y en el sitio en donde deposita su mirada. Así también nosotros estamos transitando ese recorrido.

Otras imágenes son de lugares extremadamente opuestos en el globo. Hay imágenes de China, de Sudáfrica, de Estados Unidos, de Australia... de ciudades contemporáneas a las nuestras donde vemos artistas, autores e intervencionistas que tienen estéticas enormemente distintas, ritos distintos, culturas distintas y con quienes, sin embargo, compartimos algunas pulsiones vitales comunes.

Partimos de la idea de que además de la ideología, de la vocación política, de la vocación de discurso público, de la voz y la palabra puestas en diálogo con el colectivo social, hay una pretensión amorosa interna y una intención de conjugar la voz propia con la voz colectiva y de tomar también la voz de los otros y ponerla en diálogo en ese espacio que sí es colectivo.

También hay una vocación, una pulsión y un deseo, un goce profundo vinculado a la superficie, a la escala, a la magnitud, a la lectura en tránsito de la obra, que no es una imagen de contemplación estática como ante una fotografía o un cuadro –tenga la escala que tenga– es una imagen que se percibe cotidianamente transitándola, habitándola. Allí hay una vocación estética a priori en quien produce esa obra, que genera un goce particular, que es distinto del que experimenta quien hace ilustración, gráfica, pintura, grabado, etc. O sea, hay una cualidad estética específica que mueve a algunos a expresarse en este lenguaje. Esta vocación es compartida en diferentes partes del globo por distintas personas que se manifiestan en las diversas ciudades.

Hay una fuente en la Plaza “Primero de Mayo” realizada por Carlota Cairo en 2005/06 en Capital Federal, en las calles Pasco e Yrigoyen. El agua duro poco y hoy se usa más que nada para andar en patineta.

Mara Sánchez. *Es interesante ver cómo el uso renueva el sentido: es la “Plaza Primero de Mayo” y se transforma en un espacio para andar en patineta, en algo lúdico.*

Otro ejemplo es la obra de Aurelio Macchi que está emplazada en los jardines del Museo Saavedra de la Ciudad de Buenos Aires.

La ciudad no tenía una escultura de Aurelio en el espacio público y el escultor contaba que cuando era pequeño vivía muy cerca del lugar donde está hoy el Museo, y allí, en ese parque había algo semejante a unos sembradíos adonde Aurelio iba a buscar pasto para dar de comer a sus animales por mandato de su madre. Entonces eligió este sitio, significativo para sí, cuando hizo la obra que se llama “Cariátides”. La obra es uno de los pocos encargos de fundición de la



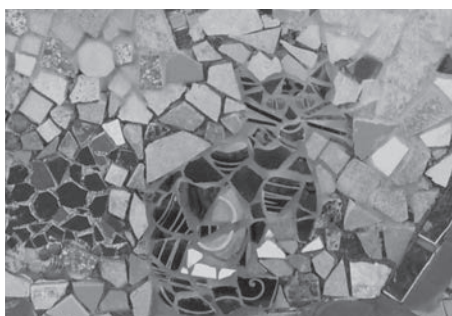
Fuente en la Plaza "Primero de Mayo".



Cariátides, de Aurelio Macchi.



Maxwell Park (Oakland, California).
Kim Larson Art.



Maxwell Park (Oakland, California). Kim Larson Art.



Casona "Marco del Pont" (CABA).

Ciudad desde la época de Alvear, y también para nosotros es un gran orgullo por haber gestionado y participado en la fundición y emplazamiento. Casi todas las obras que se encargaron desde la gestión de Alvear como intendente hasta 2007 fueron resultado de concursos organizados por el Fondo Nacional de las Artes, por el Congreso de la Nación o bien producto de donaciones. En este marco se concretaron los monumentos a Evita y al Papa –emplazado en el parque frente a la Biblioteca Nacional–, entre otros. Es decir que no fueron encargos de la Ciudad a un artista o como adquisición directa o compra. Por ello la situación del monumento de Macchi es muy infrecuente porque fue realmente un homenaje a un artista que se lo contrata para fundir y emplazar una obra en un lugar a su elección; por supuesto que con el acuerdo del Poder Ejecutivo de la CABA.

Cuando se estaba gestionando esta obra, en diálogo con Aurelio, nos dijo que quería crear un lugar de serenidad, de encuentro o introspección pero a cielo abierto. Y de allí nació un pequeño texto que pude escribir para el catálogo que se llama “Un rincón íntimo a cielo abierto” y siento que cada vez más la ciudad necesita de esos climas, de esos rincones. Tenemos obras monumentales, y se pueden hacer más obras monumentales, pero ante tanto ruido en el espacio público, ante tanta publicidad, carteles y señales, que exista la posibilidad de diseñar lugares de silencio, de mayor introspección, de más reflexión, que inviten a la fruición, me parece, insisto, que es una propuesta que debería tomar la gestión pública como proyecto y como plan con regularidad.

El mosaico ha tenido un florecimiento mundial en los últimos años por su versatilidad. Tiene que ver con la voluntad de perdurabilidad de la obra, con su accesibilidad técnica y su pregnancia visual.

Hay mosaicos hechos con pasta de vidrio, un material un tanto costoso y que requiere un oficio muy delicado y conocimiento, pero también hay otras propuestas con mosaico que son más populares, que se hacen con sobrantes de cerámicos de la construcción y que requieren mucho menos dominio del oficio. Es decir que con un buen desarrollo de la imagen y materiales más accesibles se vuelve una alternativa de expresión muy popular.

Estamos haciendo un mural en la “Casona Marcó del Pont”, con la misma dinámica de trabajo con la que estamos desarrollando en una escuela pública del barrio de Mataderos con adolescentes que están estudiando Bellas Artes y tiene analogías, por ejemplo, con trabajos realizados en Sudáfrica.

Mara Sánchez. *Hay una cuestión distinta entre ambos, el mural de la casa Marcó del Pont es una obra diseñada por un artista, para cuya ejecución los alumnos participan como intérpretes y tienen un espacio para la creación. Hay otros proyectos con este tipo de técnica cerámica en los cuales los estudiantes cumplen el rol de docentes de otros chicos y donde la imagen es creada por los niños, en relación con temas que discuten en la escuela. Son dos cuestiones diferentes para las cuales se utilizó la misma técnica.*



Casa de Alicia (Melbourne, Australia).



Baldini, Chiesa y Castagna. Fresco (Parque Chas, CABA).



Isaiah Zagar, Magic Garden (Philadelphia).



Escrito de piedra y cielo. Adriana Vallejos y Hugo Maldonado.



Monumento al Tranvía. Carlos Scanapieco (Puerto Madero, CABA).

Adriana Vallejos. *Podemos citar otros ejemplos como el de la casa de Alicia, Alice in Wonderland, en Melbourne y alrededores, Australia; o los mosaicos de Isaiah Zagar en California, en donde se hace un buen enlace entre una expresión muy vinculada a la tradición del graffiti y la producción cerámica, encontrando cruces por ejemplo con Hundertwasser. Zagar tiene una estética muy personal y al mismo tiempo muy participativa ya que hay momentos en que intervienen personas que circulan en forma ocasional o que trabajan habitualmente con él.*

Y volviendo a las obras realizadas en la época en que el Estado encargaba obras para las escuelas públicas, podemos mencionar un fresco de Baldini, Chiesa y Castaña que está en Parque Chas.

Mara Sánchez. *Recuerdo haber escuchado a Carlos Aschero decir que en Buenos Aires en una época existía una legislación que obligaba a que los edificios tuvieran una obra de arte y eso también era una posibilidad para la práctica del mural. Después eso no se respetó.*

Adriana Vallejos. *Retomando, hay dos legislaciones importantes vinculadas al espacio público y las obras: una ley que estipula que toda edificación pública debe destinar parte de su presupuesto a la realización en arte. Por eso, durante mucho tiempo se incluía en la construcción de los edificios de altura –en los techos o en las recepciones– alguna obra de arte, como por ejemplo una pieza cerámica. La verdad es que la ley sigue vigente pero mucho no se la respeta. Actualmente hay edificaciones importantes que han empezado a considerarla nuevamente. Hay allí muchas cuestiones que intervienen, entre ellas, las vinculadas al costo real de esas obras, al costo impositivo, en los cuales el mercado de arte tiene un interés. Pero la realidad es que en edificios de mayor jerarquía en cuanto a su calidad de construcción actualmente empezaron a incluirse obras de arte. En el caso de la construcción vinculada al Estado, la inconducta es mucho más grave ya que la norma debiera ser respetar la legislación.*

Hay otra ley que está vinculada al emplazamiento de obra en el espacio público, referida estrictamente a las obras de arte, por la cual la consideración de qué es o no es obra de arte es un criterio bastante amplio o bastante restringido, según quién evalúe la obra. En principio, toda obra de arte que sea emplazada debería contar con la aprobación de la Legislatura. Esto implica una inscripción en la Legislatura, que el Ministerio de Cultura realice un informe sobre múltiples aspectos, y que lo mismo hagan los legisladores. Tienen oportunidad de intervenir organizaciones como la Asociación de Arquitectos y de Paisajistas y la Comisión de Estudio de Patrimonio de la Ciudad que funciona en la Biblioteca de la Ciudad situada en la calle Córdoba, y otras. Entonces ahí se analizan distintos aspectos vinculados al contenido, a la seguridad, a la resistencia del material y a la calidad estética; luego requiere un tratamiento parlamentario, va a una audiencia pública en la cual cualquiera de nosotros puede intervenir. Esta modalidad funciona para el emplazamiento de cualquier obra de arte, específicamente para la escultura.

En el caso de los murales es más relativo, porque no se evalúan esos aspectos sino que se considera más lo que tiene ver con la durabilidad y sobre todo si requiere mantenimiento. Muchas de las objeciones que se han hecho a las obras murales tienen que ver con la posible erogación presupuestaria que su mantenimiento implique para la ciudad.

Para ilustrar con imágenes lo que venimos exponiendo, podemos referirnos a diversas obras públicas como el mural “Las Cuatro Estaciones” de Chagall realizado en mosaico o los vitrales contemporáneos de la capilla de San Catherine. Fue realizado en el momento del intento de golpe de Estado a Evo Morales, para la comunidad Boliviana: “Escrito de piedra y cielo”, obra de Adriana Vallejos y Hugo Maldonado.

También podemos nombrar, en el ámbito local, los murales de la Iglesia San José de Flores, de la Academia Nacional de Bellas Artes, la fachada del Instituto Ítalo Argentino, así como los murales de las estaciones de los subterráneos de Capital Federal, y el “Monumento al Tranvía”, diseñado por Carlos Scanapieco.

Mara Sánchez. *También es interesante en el tema de la obra pública, su visibilidad, que no solo tiene que ver con el emplazamiento, sino también con eso que nos remite a Rancière sobre hacer visible o hacer invisible algo, sobre la visibilidad o la invisibilidad de la imagen, o la decibilidad del discurso. Justamente la demolición o el retiro de algunas esculturas cuando hay un movimiento político, la instalación o reinstauración de otras, hace invisible o visibiliza aquello que alguna vez fue invisible, estemos de acuerdo o no. Por ejemplo, preservar o no un mural en estado de semidestrucción es una decisión política, se habilita o no la visibilidad de algo, de acuerdo también con la ideología política, el pensamiento político, las nuevas intenciones, nuevas reflexiones que dan lugar a interpretaciones que son diversas, que se actualizan en cada momento, temporalmente.*

Decimos entonces que el recorrido nos puede mostrar una estética muy moderna. Vemos ahora una pequeña cerámica que puede tener que ver con las múltiples



Felino (Kumanovo, Skopje, Čelopek , Pelince; Macedonia).



Kid Serve Youth Murals. Public Art by young people (California).

esquinas y espacios de la ciudad de Buenos Aires que se van cargando de sentido; cerámicas, murales y dibujos pueden componer la estética de una casa; otros murales están hechos con estéticas muy particulares como los de la región tejana tanto del lado norteamericano como del mejicano.

Mara Sánchez. *Un aspecto de lo que venimos hablando que resulta interesante tiene que ver con dos cuestiones: quién es el que elabora el discurso, quién es el que habla. Por un lado, está la cuestión de los monumentos y todas esas expresiones que van a quedar en el patrimonio y que claramente reflejan relaciones de dominación y subordinación. Lo que reflejan es quién ha tenido la posibilidad de seleccionar, ya sea a través de la Legislatura o de otro agente, y esa selección es lo que va a quedar en la memoria. Y por otro lado, me parece muy interesante la cuestión de la reapropiación, porque son otras voces que intervienen en ese discurso inicial. También hay otro aspecto que se relaciona con las producciones que provienen de otros sectores, que tienen que ver con aquello que es impropio, como diría Rancière, las nuevas voces o las nuevas imágenes que aparecen en la escena urbana y que no han sido legitimadas, pero que con este hacerse presente en el espacio urbano van adquiriendo cierta legitimación.*

Comentamos con Adriana Vallejos que el lenguaje del graffiti se fue naturalizando para nosotros. Entonces eso que hace muchos años atrás era disruptivo, y además disruptivo por esta cuestión de lo inapropiado, era políticamente denso, se nos fue naturalizando. Entonces hay quienes hacen una diferencia entre el arte en una dimensión política y el arte político que es más activo. El arte político tiene que ver con los enunciados y con la denuncia, en general recurre a una retórica y a una gramática que es más convencional. Estas imágenes, este tipo de gramática, de vocabulario usado por el graffiti cuando apareció era terriblemente disruptivo porque rompía con esa retórica tradicional, proponía otra cosa. Ahora nos preguntamos, ¿qué pasa con esto en la medida en que se va incorporando a las dimensiones estéticas contemporáneas? En la medida en que nuestra concepción del arte se va ampliando, ¿cuáles serán las formas que tendrán que aparecer para ser disruptivas, para ser potencialmente revolucionarias, políticamente cuestionadoras?

Adriana Vallejos. *¿Cuánto en término de forma y cuánto en término de sentido?*

A propósito de esto, el graffiti que era una actividad clandestina, que bordeaba lo ilegal, con persecución policial, de pronto se convierte en una convocatoria pública, o en un encuentro de graffiteros para intervenir un espacio, como sucedió por ejemplo frente a Parque Lezama en 2008. Ese encuentro fue interesante, porque había una voluntad de dejar graffitar por el valor estético del graffiti, pero en cuanto la imagen presentaba alguna condición violenta en la temática, o grosera, por ejemplo en términos eróticos, fue censurada inmediatamente. Entonces, ¿cuánto habilita la gestión pública por snob o por adecuarse a los tiempos, y cuánto reprime inmediatamente? Fue extraordinario, porque reunió una cantidad

de graffiteros enorme, que parecían transgresores pero que habían entrado en el circuito y, de pronto, los que realmente desafiaban fueron censurados.

Debate

Damián Ramonda. *Para abrir el debate podríamos pararnos en el tema de la tensión de sentido que se produce en la obra como un hecho abiertamente público, pero también en la tensión de sentido que van dejando las huellas de las distintas intervenciones, y cómo ese sentido se resignifica constantemente.*

Gabriela Versiglia. *Quería agregar que detrás del mural que pintamos en la calle Iriarte, en la misma pared, a las cuatro semanas se hicieron otros murales, eso da lugar al diálogo en un espacio público. Quizá no tapándolo, pero sí conviviendo en el mismo espacio, así una persona da la vuelta y encuentra otro lenguaje.*

Adriana Vallejos. *Me parece que cualquier intervencionista, graffitero o persona que se expresa en el espacio público sabe que esa obra entra en diálogo con una multiplicidad de circunstancias y que se completa con ellas y con quienes habitan ese espacio y lo transitan. Y me parece que ese es el juego, que a eso se exponen y es lo que proponen.*

Mara Sánchez. *Es una de las características de la obra pública. Por eso planteaba esta diferenciación entro lo patrimonial, cuya vocación era registrar algo como memoria, como discurso, como certezas. Mucho mural contemporáneo —político— también tiene una vocación de enunciación de certezas y de un discurso que tiende a no ser notoriamente multívoco, quizás hasta unívoco, pero una vez puesto en el espacio público se presta al juego de la contestación y del diálogo.*

Adriana Vallejos. *Igual hay discursos que son mucho más cerrados y con una vocación de certezas y, en ese sentido, más militantes. La imagen que es más militante provoca adhesión, pretende convencer, adherir al otro hacia una misma causa y hay otras imágenes que no. Por ejemplo, imágenes que son graffitis espontáneos de las escuelas, las de los tableros de los chicos, las de los pizarrones y las de las puertas de los baños, son imágenes distintas que claramente están más expuestas a la duda, al cuestionamiento, al enigma.*

Mara Sánchez. *Cuando la dimensión estética es más fuerte quizás es más enigmática, es más porosa. Cuando la dimensión patrimonial domina, es mayor la intención de hacer un discurso más certero, más unívoco, lo que no implica que permanezca así.*

Gabriela Versiglia. *Si uno pudiera ampliar también la definición de posición política, ambas también se posicionan de una manera. Es un recorte de la realidad.*

Adriana Vallejos. *Todo discurso público es un discurso político. Todo arte es político.*

Mara Sánchez. *Absolutamente. Lo que sucede es que hay maneras de exponer, de elaborar ese discurso y de exponerlo en imágenes. Hay modos más unívocos o más abiertos. Cerrados o abiertos, en una terminología más familiar como la de Umberto Eco. Hay imágenes que están menos expuestas a ser interpretadas de maneras muy diversas. Hay otras que pueden leerse de maneras muy diferentes.*

María Claudia Martínez. *Durante la primera jornada del Encuentro, Adolfo Colombres hablaba de la eficacia de la imagen. Decía que la eficacia iba ligada a veces a la excelencia técnica, en referencia a que un artista realiza una imagen muy hermosa cargándola de significado y de belleza, pero también hablaba de la eficacia de la imagen no necesariamente ligada a la existencia de un artista de por medio. Puede ser que una persona se exprese a través del muro, porque muchas veces el muro se usa como una denuncia, como una expresión, y entonces sus autores apuntan a la reacción frente a esa propuesta y en ese mismo muro, al dar una respuesta, lo hacen tachando o contestando.*

Mara Sánchez. *Sucede con los monumentos, por eso los enjaulamos.*

María Claudia Martínez. *Trato de situarme como espectadora. Ver obras bellas estaría contribuyendo a construir ese paisaje cotidiano que nos va conformando. Deberíamos plantearnos la responsabilidad que requiere poblar de imágenes el espacio público compartido y que por eso es un elemento más de formación de nuestra identidad como argentinos. En esta época en que hay una contaminación visual tan grande, tanta publicidad, donde constantemente se nos está vendiendo todo tipo de productos, ¿cómo contraponer eso? ¿Cómo hacer para que esta publicidad no nos invada tanto?*

Gabriela Versiglia. *También ¿cómo recrear el imaginario que todos tenemos? Imaginario colectivo, pero a la vez del país. ¿Qué nos pasa? y ¿qué posibilidades tenemos de llevarlo a cabo? O sea, no se trata solo de ser un espectador, sino de tener la posibilidad de elegir las imágenes que uno quiere, en el medio donde vive. En ese sentido me parece muy importante generar el tema de la política en el arte y pensar que las instituciones puedan también protegerlo, porque también es patrimonio.*

Mara Sánchez. *Es relevante tener en cuenta que cuando decimos “se tapa” o “se re-escribe”, en realidad lo que nosotros observamos es cómo el espacio público intervenido con imágenes es un espacio de disputa política. Entonces, se trata de quién le pone el sentido a la pared del barrio, o se lo saca. Voy a decir una crueldad desde mi propia formación y a pesar de mi propia formación: todas nosotras, las cuatro que estamos sentadas acá, hemos expuesto con una gramática y una*

retórica que es impactantemente occidental y europea. Una deuda que tiene no solo la antropología, consiste en ver qué hacemos con la gramática del otro. Quienes nos hemos acercado, nos hemos interesado por ver las producciones estéticas de los otros: de los indígenas, de los sectores populares, y lo hemos hecho desde lo que yo siempre digo, que Occidente acepta aquello que es lo digerible para nosotros, lo indigerible nunca aparece. Lo indigerible es esto que era obsceno, que la ciudad de Buenos Aires no podía mostrar. Eso hay que taparlo, no amerita siquiera el cartel que indique que ofende, es invisible como arte y como cualquier cosa. Pero nosotros, cómo hablamos y cómo creamos imágenes a partir de esto que hemos recibido, debemos ver cuál es la gramática de los otros, cuál es la estética de los otros, esto es una deuda, más allá de las imágenes separadas, del vocabulario, de si tomamos un ícono o una paleta que tiene que ver con lo indígena o con lo popular. Creo que la deuda está allí, en habilitar maneras de decir. Por eso me parece fascinante cuando Rancière habla de lo impropio, eso que busca su propio discurso y su propia manera de decir. Hay un pequeño artículo de Berger donde habla de la profesión y de lo popular, justamente dice que el artista popular, ese que no tiene formación en la experiencia académica tiene que recurrir a su experiencia vital para producir, sabe que en lo impropio, en lo inadecuado, en lo torpe de su factura, en su manera de decir y en su gramática está el potencial de su disenso, de su contestación. Y antes cuando hablamos de esos que tapan, yo pensaba que es maravilloso que haya un disenso, que no solo haya consenso. Lo digo desde una concepción de la política también.

Gabriela Versiglia. *Lo que trato de decir es que, ya que es un escenario de imaginarios y de confrontación y asimismo de consensos, por qué no dar también la posibilidad de llevar a cabo una imagen que también va a dialogar con los demás.*

Mara Sánchez. *Personalmente, si a algo le temo, es a ser ventrílocuos de los otros. Serlo como antropólogos o como artistas. Esto no quiere decir que como productor estético uno no enuncie, pero la cuestión es que desde el enunciado de la imagen uno puede hacer un enunciado político que comparte con otros, pero esto no es lo mismo que ser ventrílocuo.*

Damián Ramonda. *Sostengo la idea de que en cada imposición de una imagen en el espacio público hay un intento de apropiación del sentido.*

Mara Sánchez. *De imposición de sentido.*

Damián Ramonda. *Y ahí es donde uno quisiera controlar la polisemia de cualquier signo. La contradicción es que existe el intento por, pero la imposibilidad al mismo tiempo, porque el discurso se construye colectivamente todo el tiempo.*

Gabriela Versiglia. *Creo que la imposición se quiebra cuando uno pone otro sentido que dialoga. En el primer día del encuentro hablamos del arte público como comunicación, uno podrá tener diferencias o no, pero cuando ponemos una imagen colocamos en positivo una idea, de manera más abierta o más encubierta, pero el escenario está abierto para quien lo quiera tomar. Para dialogar.*

Adriana Vallejos. *Convengamos que hemos hecho un largo camino, porque antiguamente a los pintores, los iconoclastas les arrancaban los ojos.*

Mara Sánchez. *Me parece que lo que vimos hasta aquí es que en el espacio público hay espacio para el discurso político, hay espacio para la fruición que también tiene que ver con una intención política. A veces es más fuerte el discurso político ideológico, y otras veces, tiene que ver con la generación de espacios íntimos para la contemplación.*

Adriana Vallejos. *Y que la ciudad es un soporte extremadamente plástico y que nos permite dejar múltiples huellas y, en ese sentido, tenemos que hacernos responsables, porque somos nosotros los encargados de dejar huellas allí, de la selección de lo que queda y no queda, de lo que colectivamente producimos, de lo que colectivamente respetamos, de lo que invadimos y de lo que toleramos. Nuestra ciudad es nuestra huella. También me parece que más allá de la enorme diversidad, no podemos dejar de ver que compartimos huellas con otras realidades urbanas, y que muchas veces estamos muy próximos a otras realidades urbanas de lejanísimas latitudes.*

Muestra de esculturas al aire libre de Parque Avellaneda ¹

Ana Luz Chieffo ²

Expondremos sobre el estado de situación de la muestra de esculturas al aire libre de Parque Avellaneda, contrastando su momento de producción en 2000 y la situación actual.

Parque Avellaneda está ubicado en el sudoeste de la ciudad de Buenos Aires. Es el segundo pulmón verde de la ciudad, un espacio público casi centenario –data de 1914– al cual se lo reconoce actualmente por su particular modo de gestión. Se trata de una gestión asociada entre vecinos y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires que se sostiene mediante un sistema de planificación participativa legitimado por la Ley 1.153 (2003). En el parque funciona el Complejo Cultural Chacra de los Remedios (Dirección General de Promoción Cultural y Ministerio de Ambiente y Espacio Público, GCABA) que desarrolla sus acciones en los distintos edificios históricos refuncionalizados por decisión vecinal:

- » La **Antigua Casona de los Olivera**. Es un edificio ecléctico de 1870 que en 2000 se convirtió en un centro de arte contemporáneo. Desde 2007 a la fecha, ha tenido distintos momentos de cierre por obras de reparación inconclusas que se prolongaron en el tiempo. Actualmente, ha vuelto a cerrar a la espera de la reparación de su interior.
- » El **Antiguo Natatorio**. Es la primera pileta pública que tuvo la ciudad de Buenos Aires; se trata de un edificio de estilo *art nouveau* construi-

1 Documento presentado en el Iº *Encuentro de Arte y Espacio Público* en conjunto con Eluney Caputto, educadora del área de educación artística de Parque Avellaneda.

2 Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Participa de la Red de Educadores de Museos y Centros de Arte de la Argentina (REMCAA). Actualmente coordina el Programa de Educación Artística del Complejo Cultural “Chacra de los Remedios” de Parque Avellaneda, GCBA.



Casona de los Olivera (estado actual).



Antiguo Natatorio (foto actual).



Antiguo Tambo (foto actual).



Paisaje de la muestra de esculturas al aire libre.

do en 1923. Ha sido reciclado (2008) para convertirse en una escuela media (turno mañana) y sede del Centro Cultural (turno tarde y vespertino).

- » **Antiguo Tambo.** Construido en 1913 con un estilo pintoresquista, se ha convertido en un Centro de Artes Escénicas.

Todo el parque, su entorno y la muestra de esculturas han sido declarados Patrimonio y Área de Protección Histórica por la Legislatura de la ciudad (Ley de APH 30.429). La noción de patrimonio ha sustentado las acciones de recuperación del espacio público desde mediados de la década del 90. Cuando hablamos de recuperación, nos referimos a que después de la dictadura el parque había quedado en un estado de abandono y deterioro muy avanzado y fueron los vecinos quienes tuvieron la iniciativa de recuperarlo para devolvérselo a la gente, ya que en los años oscuros de la dictadura, los vecinos del barrio lo habían abandonado porque se había tornado peligroso. Entonces, es la noción de patrimonio la que impulsa este movimiento de recuperación, entendiendo el mismo como el soporte de la memoria, el lugar donde la gente podía reencontrarse con sus raíces, con su historia personal y compartida, con su dignidad. Y los edificios, en tanto cultura material, eran un medio para abordar aquellos valores intangibles que hacen a los recuerdos, los afectos, las historias de vida. Pero para que ese patrimonio resultara “vivo”, se buscó que las nuevas generaciones, comprometidas en la recuperación de este espacio público, lo resignificaran otorgándole sentidos que promovieran actitudes de cuidado, mejoramiento y acrecentamiento para, a su vez, legarlo a las generaciones siguientes. Esta fue la intención que guió la refuncionalización de los edificios históricos desde los inicios a mediados de la década del 90, no obstante en los últimos años, esta perspectiva se ha debilitado por distintas razones que vamos a desarrollar.

Actualmente, la muestra de esculturas cuenta con treinta y una obras, exceptuando las de corte más académico como “La Tejedora” (Luis Perloti, 1929) y “El Perdón” (E. Boverie, 1896). El resto fueron creadas a partir de dos concursos y un encuentro que se realizaron durante el proceso de recuperación integral del parque, al aire libre y a la vista del público. Cada uno innovó renovando materiales, temáticas y convocatoria de artistas:

- » 1998: Primer Concurso de Escultura en madera (árboles caídos del parque: olmos, eucaliptos), surgió de la propuesta de un artista vecino. Participaron escultores de todo el país.
- » 1999: Segundo Concurso de Escultura en piedra (mármol limay) “Escultura 2000”, participaron 20 artistas (15 argentinos y 5 extranjeros) en calidad de invitados fuera de concurso, quienes aportaron su experiencia y su cultura.

- » 2000: Tercer Encuentro de Escultura en madera “Diversidad, esencia de nuestra cultura” (quebracho de durmiente de ferrocarril, expresión del proceso de modernización y aluvión inmigratorio). Formaron parte del mismo 20 artistas (15 argentinos y 5 extranjeros).

En tanto la participación comunitaria era uno de los objetivos centrales de la gestión del parque, los concursos la incluyeron no solo por desarrollarse al aire libre a la vista del visitante, sino que se creó el “premio del vecino”, como una instancia de participación específica, sumado al del jurado de expertos elegido para cada ocasión. Con esta intención en simultáneo, se desarrolló una programación de actividades paralelas (muestra de jóvenes escultores, muestra de los escultores participantes del concurso, talleres para estudiantes, para niños, ciclo de documentales, espectáculos musicales, etc.) destinada también a integrar y propiciar el conocimiento y disfrute de este tipo de actividades artísticas.

El primer concurso tuvo lugar a partir de la iniciativa de un vecino que propuso utilizar la madera de los árboles caídos del parque; el segundo concurso (2000) contó con mayor presupuesto y se hizo con mármol traído de La Pampa; y el tercero tuvo carácter de encuentro no competitivo y se realizó con madera de quebracho de durmiente de ferrocarril.

“Amazona” es una de las obras más interesantes que tiene la muestra y una de las preferidas para trabajar con los chicos de las escuelas en los paseos pedagógicos y en las visitas de fin de semana.



Llegada de los bloques de mármol.



Escultores trabajando, IIIº Encuentro.



“Amazona”, de Tania Preminger, 1999.



“Indagando Agua”, de Alejandro de la Cruz, 1999.

Con el propósito de dar cuenta del valor de las obras que conforman la muestra, incluimos la lectura/interpretación que Laura Romano realizó sobre esta obra:

Al abrigo de cuatro grandes árboles se encuentra “Amazona” (Mamma), obra de la artista rusa Tania Preminger (1944), quien trabaja actualmente en Israel. Tallada en un bloque de mármol, la pieza no presenta base ni pedestal, extendiéndose en toda su longitud sobre el piso de tierra. Esta particular posición, tanto por su forma horizontal como por su ubicación bajo la sombra de los árboles, invita al público y visitantes del parque a sentarse sobre ella, a la manera de un banco de plaza. Sus medidas son 65 x 170 x 100 cm, presenta volúmenes que refieren a formas orgánicas, combinando algunas sintéticas con otras de carácter naturalista.

Este contraste se refuerza con el tratamiento de la superficie: áreas pulidas coexisten con otras de texturas muy marcadas. “Amazona” tiene múltiples pechos, pechos para el amor, para el alimento y para el sacrificio. Pueden convertirse en armas o en cadenas, porque ella habita en un mundo con reglas hechas por los hombres. Prueba de este sacrificio son los espacios vacíos en la hilera de pechos, ausencia que hace presente el alto precio con que ha pagado su libertad.

Su enorme vulva es un tajo brillante en el centro de un cuerpo salvaje, y no hay manera de evitar su contacto, terminamos siempre sobre ella. Entramos así en un doble juego: ser devorados o ser opresores de sus deseos.

“Amazona” es la metáfora de la mujer guerrera, independiente y sensual, que está dispuesta a pelear por sus derechos, por su lugar, porque tiene en su ancestral memoria la larga historia de sometimientos y violencia de género a la que fue sometida.

En el marco del paisaje natural, esta obra invita a reflexionar sobre el lugar de la mujer, en la actualidad y en el pasado, en las historias de las minorías, en la dignidad humana, en nosotros.

La muestra es abordada por las actividades educativas del proyecto “Aula a cielo abierto”, que considera al parque como una gran aula donde los chicos pueden aprender significativamente acerca del patrimonio, del medio ambiente y de las transformaciones que tuvo nuestra ciudad de Buenos Aires. En este sentido, trabajamos con las obras generando experiencias estéticas que involucren el pensamiento, la imaginación, los sentidos y también la expresión. Lo hacemos en parejas pedagógicas integrando distintos lenguajes artísticos. En esas ocasiones, abordamos el lenguaje de la escultura para promover la sensibilización ante las formas y la imaginación, además de propiciar la reflexión sobre el valor de la obra de arte en el espacio



"Nacimiento del Viento", de Juan Carlos Cornejo, s/t, S. Gangolf, 1999.



"Los sonidos del milenio", Baku Inoue, 1999.



"Gran Familia Humana", Chan Kab Park, 1999.



"Paisaje urbano" 2000, Francisco Valdez, 1999.



"Sugerente", A. Oriana, 1999.

público, como fruto de la planificación participativa y el trabajo artístico.

Cada año, aproximadamente 900 niñas, niños y jóvenes de las escuelas realizan el paseo pedagógico “Tallando Historias”. Sin embargo, en la actualidad y tras 13 años de existencia, la muestra se encuentra en un avanzado estado de deterioro y abandono que lejos de generar conductas de cuidado, potencia el maltrato. Desde el proyecto educativo sorteamos la problemática cambiando de obras, eligiendo las menos graffiteadas que permitan ver la veta de la madera, del mármol, la huella del escultor y de las herramientas.

En el transcurso del tiempo, las reacciones de los vecinos o de los visitantes han sido diversas. En los primeros años se advertía una situación de cuidado; era conmovedor ver cómo vecinos de los monoblocks de la calle Directorio limpiaban las esculturas con cepillo, agua y detergente.

Otra conducta se relaciona con el hecho de naturalizar su presencia como parte del paisaje, como parte del mobiliario, entonces las utilizan para sentarse, para apoyar ropa o como arcos de fútbol. Pero en este momento el mayor nivel de intervención que tienen las obras son los *graffitis*.

Buscando entender cuál era la necesidad de expresión que avanzaba sobre las obras de arte, observamos que los contenidos de estos *graffitis* eran mayoritariamente sentimentales. Por ejemplo en “Nacimiento del viento” de Juan Carlos Cornejo, aparece el diálogo amoroso de una pareja (*Javier te amo y te amo Rocío*) que busca hacer público su sentimiento.

También están los *graffitis* conocidos como *Tags* que provienen de la cultura del *Hip Hop* y que consisten en firmas o logotipos que identifican al escritor pero resultan ilegibles, ya que la escritura (en muchos casos seudónimos o iniciales) se deforma en la búsqueda de originalidad. La intención aquí es dejar una huella personal creativa, una marca personal en el espacio como forma de apropiación.

Además están los *graffitis* que expresan identidades barriales, cuya intención es crear una marca territorial reivindicando una identidad colectiva, como por ejemplo “la oculta manda” (disputa entre barrios utilizando expresiones futboleras), “dani de lugano”; “la oculta”, “piedrabuena”, “munro”. etc. Son expresiones que se repiten en distintas obras, apareciendo la necesidad de reivindicar el lugar de origen, de residencia (el barrio), y apropiarse así, del lugar que se está visitando, en este caso el parque.

Otros *graffitis* tienen una intencionalidad estética, lúdica o humorística, están realizados con pintura (no aerosol) y cubren partes de la escultura creando otras formas en la misma. En otras obras, se han realizado dibujos. Estos *graffitis* que privilegian la expresividad de la imagen, a diferencia de los otros, podrían ser considerados “intervenciones con intencionalidad estética” ya que proponen un diálogo con la forma escultórica. Se basan en ella para caricaturizarla, tal vez con el propósito de quitarle solemnidad.

También están los de contenido sexual con sus características hipérboles de los órganos masculinos.

Buscamos entender cómo del proceso de cuidado y celebración de las esculturas se ha llegado a la situación actual. Entonces veíamos que la producción de las obras se realizó en el momento de mayor desarrollo del proceso de participación comunitaria. De esa época son los textos que hablan de la necesidad de construir un “nosotros” comunitario, de trabajar en red con los agentes sociales. Es el momento de mayor inversión en infraestructura cuando se conforma el Complejo Cultural “Chacra de los Remedios”, se inaugura la Casona de los Olivera, el Centro Cultural para niños, se crea el proyecto educativo. Aparece un presupuesto insólito para estas épocas, 70.000 dólares/pesos destinados al segundo Concurso de Escultura y es cuando se actualiza el plan de manejo del parque Avellaneda. Todos hitos que se suceden cuando la escala de uso del parque era vecinal. Se buscaba que el vecino que había abandonado el parque, volviera, se comprometiera y se responsabilizara de habitar ese espacio público.

Hoy la escala de uso se ha transformado, ampliándose hacia una escala regional. Al parque lo visitan, durante los fines de semana, familias y grupos de toda la ciudad y de la zona suburbana. Lamentablemente no hay datos estadísticos ni estudios al respecto, solo la comprobación empírica de quienes lo habitamos o trabajamos allí y advertimos el uso intensivo que se le da en estos días.

Ahora bien, resulta que la consideración del patrimonio como soporte de memoria e identidad no se ha podido sostener en el tiempo. A más de diez años de la iniciativa comunitaria que generó los concursos y ante el debilitamiento de la participación local, debido a la ostensible falta de voluntad asociativa tanto de la comunidad como del gobierno, las escultu-



s/t, J. J. Cisterna, 1999.



"Armonía", A. Percivalle, 1999.

ras se han convertido en espacios tomados para la expresión de las voces sociales ampliadas. Las obras de arte han dejado de ser visualizadas como bienes simbólicos para ser consideradas como un orden a transgredir. Ante la falta de estrategias para que estos nuevos visitantes puedan involucrarse, apropiarse y resignificar ese patrimonio, aparece entonces esta superposición de voces.

Quienes advertimos la problemática nos formulamos ciertos interrogantes, que si bien no hemos podido responder aún, los compartimos a fin de contribuir al análisis de la situación.

Si lo planteamos en término de derechos, nos preguntamos, ¿cómo se equilibra el derecho del escultor y de la comunidad que organizó los concursos, con el derecho a expresarse de quienes escriben sobre las obras de arte? O bien, ¿por qué se prefiere *graffitear* las obras de arte en lugar de hacerlo sobre los bancos, árboles, juegos de plaza o columnas de iluminación? Y si las intervenciones/escrituras sobre las esculturas se naturalizan en función de la dinámica social, ¿qué sucede con la obra de arte original?, ¿desaparece, cambia...? ¿Qué sucede con los artistas que sienten que se ha descuidado su obra?

Sin hallar respuestas definitivas, la noción de espacio público de Adrián Gorelik (1998) resulta productiva para aplicar a la problemática. Para este autor el espacio público es "...la dimensión propiamente política de la vida social, dimensión que media entre la sociedad y el Estado en la que se hacen públicas múltiples expresiones políticas de la ciudadanía, en múltiples formas de asociación y conflicto frente al Estado". Afirma que "...el espacio público de la ciudad en la que la ciudadanía se activa, es desvelo de teóricos y urbanistas".

Desde esta perspectiva, la situación de las esculturas del Parque Avellaneda puede ser entendida como expresiones políticas que pasaron de la "asociación" al "conflicto" con el Estado. Este último, circunscripto al segmento joven de la ciudadanía que, entendiendo que esas formas/objetuales les han sido impuestas, expresan sobre ellas sus preocupaciones o, en términos de Gorelik, activan su conflicto con el Estado a través de los *graffiti*. A la luz de esta definición, agregaríamos también que la problemática de la presencia de obras de arte en el espacio público, además de ser tema de teóricos y urbanistas, compete también al campo artístico.

Reparando en cuáles serían las razones de la falta de mantenimiento y conservación por parte de la gestión asociada y el ámbito gubernamental, encontramos que estas son variadas: por un lado la tendencia del Gobierno de la Ciudad a no responsabilizarse por el mantenimiento de las obras públicas que realiza. Siempre hay un gran entusiasmo en el momento de la inauguración, del emplazamiento, pero después no hay presupuesto ni voluntad para encarar procesos de restauración y mantenimiento. Luego, pudimos advertir que el patrimonio de la ciudad está en una situación

de emergencia, nos comunicamos reiteradas veces con el MOA, el área de gobierno que tiene a su cargo los monumentos y obras de arte y también con la Comisión de Preservación de Patrimonio, pero ninguna de estas reparticiones dio respuestas. Ni aun considerando que se trata de un área de protección histórica reconocida por ley.

Por otra parte, también es ostensible la desigualdad de recursos entre la zona norte y centro de la ciudad con mayor nivel de inversión en cuidado y mantenimiento y el abandono de las zonas sur y sudoeste.

En cuanto a la responsabilidad que le corresponde a la propia gestión del parque, cabe aclarar que en un principio, los concursos y la muestra no siguieron la normativa municipal que requiere que toda obra de arte que se emplace en la ciudad sea considerada por la Legislatura. Entonces, el trámite de patrimonialización de las obras se demoró y fue el motivo inicial de la falta de intervención de las reparticiones encargadas de la conservación. Hace cuatro años que las obras están inventariadas/patrimonializadas y hay una ley, pero tampoco hay respuesta positiva. Desde el parque tampoco se pudo gestionar adecuadamente para conseguir presupuesto para publicaciones y señalización, a punto tal que la falta de cartelera es uno de los motivos que contribuye a las situaciones de maltrato. Si no hay información que referencie a ese objeto como una obra de arte, se lo puede considerar como un objeto más del mobiliario urbano. No obstante, desde el área educativa pudimos realizar un cuadernillo destinado a las escuelas, con propuestas y actividades para recorrer la muestra en forma autónoma. Pero nos encontramos con la misma disyuntiva, son pocas las obras que quedan sin escrituras y las propuestas lúdicas y didácticas pensadas para las obras, quedan opacadas ante la presencia tan invasiva de los *graffitis*.

Por último, hoy para la gestión asociada del parque, la situación de este patrimonio artístico, lejos de problematizarse o ser objeto de reflexión, se ha “naturalizado”, enmarcándose en la tendencia de descuido y abandono que han padecido otros espacios y edificios patrimoniales. El círculo vicioso comienza con un abandono del patrimonio, luego se lo visibiliza como riesgoso y en este caso sin valor artístico (es más costoso repararlo que convocar un nuevo encuentro de escultores) y, finalmente, y por esta razón se lo remueve.

Esta presentación, comunicando el particular estado de situación de la muestra de esculturas al aire libre de Parque Avellaneda busca aportar elementos para el debate sobre el arte en el espacio público y, al mismo tiempo, generar un estado de sensibilización sobre la problemática, que genere reflexiones que sustenten acciones concretas acordes a las necesidades actuales del cuerpo social, del campo artístico y de la planificación urbana.

Bibliografía

García Canclini, N. 2001. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, edición actualizada.

Gándara, L. 2002. *Graffiti*. Buenos Aires, EDeBA.

Guijarrubia, P.; Chieffo, A. L. *et al.* 2007. "Parque Avellaneda, Rieles de Patrimonio". Colección Cuadernos Educativos. Comisión para la Preservación del Patrimonio Histórico Cultural de la Ciudad de Buenos Aires. Ministerio de Cultura, Gobierno de la CABA.

Read, H. 1994. *El Arte de la Escultura*. Buenos Aires, Eme.

Gorelik, A. 1998. La Grilla y el Parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires. 1887-1936. Quilmes, Universidad Nacional de Quilmes.

<http://www.tanyapreminger.com/>

Apuntes en torno al arte público. Cuando el arte se hace comunicación política ¹

Ignacio Soneira (Colectivo Ricardo Carpani) ²

Si uno intenta establecer un acercamiento a la cuestión del “arte público” se encuentra con una serie de dificultades supuestas en los dos elementos que componen el concepto. El primero de ellos referido al infinito problema del arte: ¿es arte esa intervención que acontece en la calle? ¿Es arte el *graffiti*, el estencil urbano, la pintada, la publicidad, la consigna? ¿Es posible establecer un criterio de demarcación entre aquello que es arte y aquello que no lo es? Porque uno podría decir: “bueno, el estencil que presenta una imagen con un planteo formal específico, una técnica, un contenido, etc., es indudablemente arte”. Algo similar pasaría en el caso de esos estenciles o escrituras aerografiados en los cuales se reproduce masivamente una frase de un colectivo como puede ser “Mujeres creando”. Allí lo que prima es una referencia poética, alegórica o simplemente metafórica. En ese caso, ligaríamos la consigna a una acción artístico-política o una *performance* a lo sumo. Pero, ¿qué pasa, por ejemplo, con uno que dice “aguante Cristina” o “vamos Boca todavía”? Lo mismo podemos pensar para la pintada o la publicidad y seguir nuestra especulación indefinidamente. Efectivamente, no toda aquella intervención del espacio público es arte pero, sin duda, la pregunta se abre y resulta necesaria (y molesta). De todos modos, no es nuestra intención definir el arte público, sino que

1 Lo expresado en este trabajo pretende ser una reflexión construida a partir de la práctica artística efectuada al interior del Colectivo Ricardo Carpani entre 2009 y 2012.

2 El Colectivo Político Ricardo Carpani, “Grupo de trabajadores del arte dedicados a las intervenciones urbanas y el muralismo”, nació en el Taller de Arte Público de Muralismo Latinoamericano de la Escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” de Barracas. Realizó murales en escuelas, en el Museo de la Memoria (ESMA) y en la Comisión Nacional de Comunicaciones y participó en encuentros de muralismo.

por el momento tan solo buscamos poner en evidencia la complejidad y la diversidad de lo que habita allí.

En rigor, posiblemente no tenga ningún sentido hoy intentar definir el arte y menos aún aplicar dicha definición inerte a un hecho, una acción, una imagen o una consigna. Tal vez, este sea un interés ajeno a esa práctica y cercano en los universos propios que ofrece la clasificación historiográfica del arte o la teoría. Vamos entonces a suponer por un momento que todo ingresa al enorme territorio de eso que llamamos “arte”.

Entonces, si resulta un problema precisar qué es el arte público poniendo el acento en la palabra “arte”, otro nos encontraremos al momento de intentar establecer el concepto pensando desde lo “público”. Parecería que para todos resulta clara cuál es la distinción entre lo público y lo privado, pero es algo que puede resultar difuso cuando es pensado desde los ejemplos. Raramente dudaríamos en suponer que un monumento emplazado en un parque no es arte público; lo mismo consideraríamos de un mural en el interior de un ministerio o de una escuela pública. Sin embargo, mientras a las obras de la calle pueden acceder todos, no pasa lo mismo con una escuela o un ministerio. Hay un acceso restringido a estos espacios, bajo un criterio determinado de restricción. Esto tiene que ver con el hecho de que si bien el espacio público es el lugar en donde cualquier persona tiene derecho a circular, desde el punto de vista jurídico, “espacio público” proviene de la separación formal entre propiedad privada y propiedad pública. La administración pública fija entonces las condiciones de accesibilidad, utilización y planeamiento del espacio público.³ En efecto, dicha separación – para el caso de lo público– expone el clivaje bajo el cual se piensa y se actúa en el campo del arte público: la intervención y el encargo.

La intervención como forma de comunicación política

Si nos remitimos al sentido básico de lo público, nos encontramos con que la palabra proviene de *populus*. Esa es la raíz de palabras como: “pueblo”, “popular”, “población” y de verbos como “publicar”; algo que hemos restringido a los libros y avisos pero que literalmente significa “hacer visible al pueblo”. El caso de la intervención es llamativo porque cuando uno la hace, irrumpe en un esquema comunicativo generando otros sentidos posibles. La intervención artística en el espacio público viene a cuento de un interés en actuar en un circuito previamente planificado o con una lógica de funcionamiento, a los fines de alterarlo o subvertirlo. Antecedentes de esto podemos encontrar en los *happenings* o en el arte efímero.

3 Alusión al caso del mural de Néstor y Cristina en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA y al mural del “Che” en “El Olimpo”. ¿Qué pasa cuando lo partidario toma el espacio público incluso contra la reglas institucionales del lugar?



Ahora bien, en los últimos años en los núcleos urbanos han aparecido múltiples colectivos de artistas e individuos que intervienen en el espacio público bajo una intencionalidad artística. Los intereses de los mismos son diversos: algunos buscan plasmar la iconografía que configura su identidad grupal (firmar), otros denunciar, manifestarse políticamente o simplemente decorar. En efecto, sus intenciones configuran la marca de su diversidad, ya que nos encontramos con distintas finalidades que en sí se instalan en singulares formas de representar y comunicar. Uno tendería a pensar que quien pinta, imprime o interviene el espacio público con una intencionalidad artística pretende comunicar algo, pero ello no siempre es tan evidente. De alguna manera, la especificidad de cada grupo remite a la particularidad del público al que está destinado el acto comunicativo, ya que si bien el producto es algo al que todos parecerían poder acceder, no todos pueden decodificar el sentido de lo producido.⁴ No obstante, más allá del abanico de intereses que guían las actividades de estos grupos, es factible encontrar una sintonía en las formas de sus prácticas vinculadas a la recuperación de un espacio de comunicación, una crítica al “arte” oficial (y al mercado del arte en tanto tal) y a la idea moderna de artista (clara en la intención de creación colectiva y la ignorancia del principio de autoría).⁵

Podríamos asumir que la historia del arte público está mucho más vincu-

4 Un caso evidente de esto es el de los *graffiteros*.

5 Si bien, por ejemplo, las distinciones entre los *graffiteros* y estencilistas es enorme, todos comparten un horizonte de renovación de los lenguajes del arte y se encuentran vinculados a la implementación de una práctica furtiva que se vehiculiza por carriles no institucionales.



lada a la confección de edificios y monumentos o al diseño urbano mismo que al entramado de acción e imagen que aparece en el contexto actual. Pero en la actualidad, el arte público urbano se encuentra ligado tanto más a la acción que a la construcción de representaciones u objetos bellos. Ello se cristaliza en el carácter efímero de muchas de las producciones (al menos en su corta vida), o en la intención de interpelar al espectador, llamar su atención, lejos de cualquier pretensión estético-contemplativa. Por cierto, la idea de “intervención” viene de la mano de la de irrupción en el espacio de todos para comunicar, para interpelar, *aquí y ahora*, con una finalidad específica; sin necesidad de establecer una armonía con el espacio en el cual se emplaza la intervención, sin un diálogo con la arquitectura o la planificación urbana.⁶

Ahora, si nos remitimos al caso de la intervención artístico-política, nos encontramos con una serie de especificidades que quizás no se encuentran presentes en otros géneros de intervención urbana. Veamos algunos de ellos.

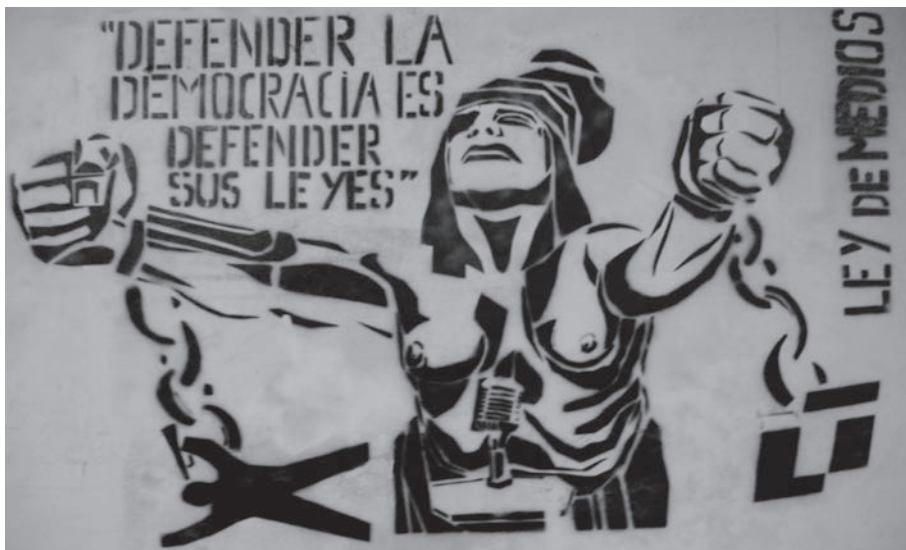
Sin ánimo de establecer conceptos estancos, diremos que la intervención urbana artístico-política prioriza la acción artística (o política) por sobre la imagen representada; lo comunicado

por sobre el valor estético o simbólico de lo presentado; y lo inmediato por sobre lo mediato. Es decir, la intervención artístico-política busca patentizar algo contemporáneo y actual que un grupo determinado o una facción de la sociedad cree que es necesario comunicar por mecanismos no tradicionales.⁷ En esa línea, mencionemos, a manera de ejemplo, una de las primeras intervenciones que efectuó el Colectivo Ricardo Carpani: los estenciles de Honduras.⁸ Allí hubo por sobre todo una pretensión comunicativa que se materializó en la acción colectiva. En la misma se plasmaron las imágenes en las paredes del barrio de Barracas. Ello se efectuó sabiendo que era algo del momento, que la vida de las imágenes era corta y que iban a perder sentido en unos meses. Incluso desaparecer.

6 Esto se ha desarrollado desde el análisis de un conjunto de experiencias en el trabajo de Ana Longoni, “Encrucijadas del arte activista en la Argentina”, Ramona, N° 74, Buenos Aires, septiembre de 2007.

7 No es difícil encontrar referentes cercanos en el arte argentino reciente como para poder situar estas prácticas.

8 Intervención realizada en el marco del golpe militar perpetrado en Honduras en 2009.



Otro de los trabajos que salió a hacer el grupo en 2009 fue el de la denuncia por las escuchas ilegales llevadas adelante por la gestión de Mauricio Macri. Ahí sí fue estrictamente en el contexto de una marcha, de un evento político. En esa misma línea, también se pueden inscribir intervenciones en el marco de la sanción de la Ley de Servicios Audiovisuales, la marcha del 24 de Marzo, reclamos docentes, etc. Todas situaciones en las que efectivamente hay un planteo simbólico y uno estético, pero lo que se prioriza es el hecho comunicativo que acompaña la acción política. Es decir, acción política y acción artística resultan indiscernibles. Podemos tener en cuenta, por un lado, la modalidad reproductiva de la imagen, la ductilidad del medio necesario para las intenciones de la actividad, el costo de la misma y el efecto esperado. Pero, a la vez, el planteo simbólico, la comunicación diferencial que se da en la unión entre imagen y palabra y el diálogo con las tradiciones artísticas vigentes no es ajena al emprendimiento. En efecto, hay un planteo estético que es propio del grupo, pero que a la vez, viene determinado por los medios elegidos para la actividad y aquello que hay que comunicar.⁹

Ante la pregunta ¿qué es lo que hace a este tipo de arte “arte político”?, respondemos: no la intencionalidad de la imagen, no la imagen ni la consigna, sino que la misma se haga acción. Ello lo define como activismo, como función vital, como hecho comunicativo. Esa es la manera cómo el grupo de personas que participa se apropia de lo que pasa en dicha ac-

9 Otras actividades a analizar podrían ser: las mesas de serigrafía, las mesas de grabado, la realización de afiches, pintadas, todas actividades realizadas por el Colectivo Ricardo Carpani y, a la vez, por otros grupos como el GAP, Internacional Errorista o Iconoclastas.

ción, haciendo uso de los medios para multiplicar la imagen, repudiarla, pensarla o simplemente convivir con ella. Ello es la evidencia de que las acciones son un diálogo entre los transeúntes y el grupo activista, en el cual el lenguaje es artístico y no palabra articulada. También es la manera cómo el hecho comunicativo deja de ser lo que un grupo particular quiere decir sobre algo X para transformarse en lo que un conjunto de la sociedad quiere o podría decir en la marcha por la Ley de Medios, por el golpe de Honduras o por el conflicto docente. Lo gráfico (en este caso) se transforma en herramienta comunicativa y por ende en herramienta política.

El muralismo en las instituciones públicas

Desde el famoso modelo de Vasconcelos en el cual se implementa el muralismo como una política de Estado en el México revolucionario, se han multiplicado los proyectos, muchas veces intermitentes o desconocidos, por llevar adelante una alianza entre muralismo y Estado. Recordemos que la propuesta de Vasconcelos en la cual participaban artistas de la talla de Siqueiros, Rivera, Orozco o Tamayo, buscaba instituir el muralismo como un modelo educativo para el pueblo en determinados valores revolucionarios, a la vez que pretendía conformar un esquema de identidad nacional. En efecto, el muralismo mexicano es posiblemente, una de las expresiones más acabadas de un emprendimiento sistemático de arte público, en el cual se encuentra presente un contenido cultural, político y educativo al unísono. Su implementación requiere considerar al muralista como un trabajador de la cultura y al arte como un derecho y un instrumento a la vez. Es intere-



sante señalar que gran parte de la producción mural del llamado “primer muralismo mexicano” fue realizada en interiores de edificios públicos.

No obstante, el caso mexicano no fue único sino que tenía un correlato en los Estados Unidos en el llamado *New Deal*,¹⁰ asunto menos estudiado pero ineludible al momento de vincular Estado y muralismo. Cuando estalla la llamada “Gran depresión” norteamericana, el presidente Roosevelt lleva adelante una propuesta política a los fines de reactivar la economía interna. Entre una de sus aristas el programa incluía la contratación por parte del Estado de los artistas y decoradores para que llevaran adelante obras en espacios públicos con temas nacionales. Ello decantó en una experiencia significativa en la cual se conformó un muralismo de protesta sin precedentes en el arte norteamericano.

De manera aún poco estudiada, ambas experiencias arribaron a la Argentina para la década del 30. Si bien el relato oficial de las artes suele asociar la llegada de Siqueiros al origen del muralismo argentino, existía una experiencia previa vinculada al grupo llamado “Los Decoradores”, que se desarrolló con anterioridad y luego en paralelo con el llamado “Taller de Arte Mural”. Este último, conformado por Berni, Castagnino, Urruchúa y Spilimbergo intentó capitalizar la primera experiencia “Ejercicio plástico” junto al maestro mexicano y presentó una propuesta de muralismo que tuvo poca repercusión y cuyo único encargo formal fue el mural de las “Galerías Pacífico”. Por otro lado, el grupo constituido en torno a la figuras de Alfredo Guido y Soto Acebal tuvo múltiples encargos tanto del Estado como de sectores privados, llevando adelante trabajos como los murales del Automóvil Club Argentino. Este segundo grupo, nucleado alrededor del imaginario nacionalista de Ricardo Rojas,¹¹ también perseguía el proyecto de constituir la identidad nacional a través de su obra, aunque esta siempre estuviera supeditada a la arquitectura.

Podríamos decir que luego de estas experiencias, la tradición que continúa el modelo de un muralismo latinoamericano constituido bajo una intencionalidad política es la línea del Grupo Espartaco y, luego de su alejamiento del mismo, de Ricardo Carpani. Si bien nuestra intención para esta comunicación no busca hilvanar una historia del muralismo argentino o profundizar en el caso de Carpani (cuestión que merecería un trabajo aparte), vale la pena destacar que el pintor oriundo de Tigre lleva adelante un muralismo pensado para los sectores obreros que era realizado, para la década del 60, en fábricas y sindicatos, y que luego del exilio tomaría forma en grandes paneles murales.

Carpani también elabora una propuesta gráfica pensada desde la cen-

10 También en paralelo se estaba desarrollando una experiencia tanto en Italia como en la Unión Soviética que generó una fuerte influencia en el muralismo local. Obviaremos sus referencias por cuestiones de claridad y extensión.

11 Cristalizados en escritos como *Eurindia*.



Mural realizado en la escuela N° 15 del distrito 5to., con diseño de Gerardo Cianciolo.



"Argentina conectada". Mural en la Comisión Nacional de Comunicaciones (realización colectiva).



Detalles del mural por el Día de la Memoria realizado para la Unión de Trabajadores de la Educación (UTE-CTA) (realización colectiva).

tral obrera CGT y luego desde la CGT de los Argentinos de Raimundo Ongaro. Él pensaba al artista como un militante y no como un empleado del Estado. Para él la relación entre el arte y la política se producía a partir de la imagen y el público al que estaba destinada la comunicación artística. Pensar al arte como una actividad militante pero a la vez institucionalizada se vinculaba al hecho de que los sindicatos, para la década del 60, se presentaban como un espacio con una cierta unidad y configuración institucional pero en los que la tendencia, al menos en la CGTA, propendía a una postura radicalizada.

Efectivamente, Carpani es el horizonte desde el cual el Colectivo Ricardo Carpani compone su ideario. Sin embargo, en un marco de nueva institucionalización de lo público y en donde este ya no resulta un espacio en disputa al que haya necesariamente que intervenir, el grupo se plantea como una alternativa, la proyección de un emprendimiento mural pensado para espacios públicos regulados institucionalmente. Es así que el colectivo se propone ser parte de un proyecto de Estado que contemple a sus integrantes como trabajadores de la cultura. Por eso, a la par de las intervenciones, se desarrolla una propuesta mural orientada a la conformación de una estética nacional-latinoamericana, retomando en ese sentido no solo la profunda y diversa historia del muralismo nacional sino también las múltiples experiencias desarrolladas en América Latina, tanto en el pasado como en la actualidad. Ejemplos de esto son los murales realizados en escuelas, ministerios, centros culturales, etc. A la vez que se replica dicha intencionalidad en eventos con organizaciones políticas, sindicatos, movimientos sociales y organizaciones de base. Veamos entonces –para finalizar– algunas fotos de esos trabajos.

Monumentos y contramonumentos a la Masacre de Margarita Belén (1976)

Cecilia Fiel¹

Este avance forma parte de la investigación que llevo adelante dentro de la cátedra de Estética de la carrera de Artes (FFyL, UBA). En primer término, me interesa introducir, brevemente, qué fue la masacre de Margarita Belén, porque en Buenos Aires suele conocerse muy poco la historia de las provincias, salvo raras excepciones, como la masacre de Trelew, por ejemplo. Cuando empecé a investigar el tema veía que –saliendo de un contexto específico de militancia– la masacre de Margarita Belén era totalmente desconocida. El primer dato importante a tener en cuenta es que esta masacre fue resultado de un operativo conjunto entre las fuerzas del Ejército y la Policía del Chaco. La tarde del 12 de diciembre de 1976 fue retirado de la Unidad 7 de Resistencia un grupo de presos políticos con orden de traslado a la Unidad 10 de Formosa bajo la excusa de que eran llevados a una prisión de mayor seguridad. Después del retiro de la U7 los llevan a la Alcaldía de Resistencia, donde los torturan hasta después de la medianoche. Cuando los sacan de la Alcaldía también retiran a otro grupo de presos que se encontraba detenido allí. Y en la madrugada del 13 de diciembre, aproximadamente entre las 3.30 y 4 hs se produce el fusilamiento a la vera de la ruta 11, cerca del pueblo de Margarita Belén, a 27 km de Resistencia, provincia del Chaco. Como no podría ser de otra forma, la versión oficial de ese momento fue que durante este traslado un

¹ Licenciada en Artes (FFyL-UBA) y docente universitaria en la Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el IUNA. Es coautora de *Cuestiones de Arte Contemporáneo* editado por Elena Oliveras. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Se encuentra en rodaje su primer largometraje documental, *Margarita no es una flor*, que narra la masacre sucedida en Margarita Belén, Chaco.

grupo de subversivos había querido rescatar a sus compañeros, liberarlos, produciéndose un enfrentamiento. Recordemos que esta fue la forma recurrente en la que los militares presentaban y ocultaban las masacres. Otro dato importante, es que esta ha sido una masacre regional, los fusilados provenían de seis provincias, es decir, de todo el noroeste argentino, con lo cual siempre se piensa que fue una especie de mensaje de los militares para imprimir terror a toda una zona que estaba muy organizada. Hoy se sabe que la cantidad de fusilados en la masacre sería de veintidós, pero se cree que el número podría ascender a cuarenta. Algunos de los cuerpos fueron entregados a sus familias y otros continúan desaparecidos. Hasta aquí la breve introducción al hecho histórico de la masacre.

Lo que desarrollaremos es, básicamente, cómo el proceso de conmemoración de la masacre ha ido de la mano de otro proceso de institucionalización de esa conmemoración y cómo en esa tensión uno puede trazar una línea para problematizar el concepto mismo de *representación* llevado a los monumentos conmemorativos. Comencemos con los conceptos de “monumento” y “contramonumento”. Si uno consulta el diccionario de la Real Academia Española va a encontrar la definición clásica de monumento como “Obra pública y patente, como una estatua, una inscripción o un sepulcro, puesta en memoria de una acción heroica u otra cosa singular”. Interesa de esta definición el hecho de que el monumento está en el lugar de aquello que debe ser recordado, tengámoslo presente, ya que en los contramonumentos esta concepción cambia radicalmente.

Ahora bien, el conocido proceso de desmaterialización de la obra también puede trasladarse al monumento, con lo cual podríamos hablar entonces de un proceso de desmaterialización del monumento. Tanto las



Foto 1.

obras de Hohenseil como las de Sol Lewit, Jochen Gerz y Esther Shalev-Gerz y Norbert Radermacher le sirven a James Young para escribir, en 1992 *The Counter-Monument: Memory against itself in Germany Today*. Aquí, el autor sistematiza el concepto de contramonumento en relación a las formas conmemorativas del genocidio alemán pero que distan y se diferencian de las formas tradicionales. Estas últimas no son otras que las que plantea un monumento que se erige para quedar en la eternidad, con unas formas, por lo general figurativas, verticales, en la mayoría de los casos y con materiales nobles, es decir, materiales perdurables en el tiempo. Estos monumentos plantean una manera de conmemorar que se da a través de una forma visible y material. Es la expresión formal que adquiere una conmemoración tradicional que todos conocemos y que posee la característica de plasmar cómo el Estado tiene la intención de querer recordar ese hecho.

Con las manifestaciones contramonumentales lo que se observa son nuevas formas expresivas, no visibles, es decir no necesariamente se nos presentan bajo una forma material y eterna, son efímeras, dinámicas y, por lo tanto, necesariamente redefinen el lugar del espectador, de aquel que va a hacerse presente en el lugar de la conmemoración. La primera forma conmemorativa sobre la masacre es una cruz blanca que los familiares y ex presos políticos instalan en 1983 a la vera de la ruta 11 en cercanías del lugar de los hechos. (Foto 1).

Fernando Jaume, un antropólogo misionero que ha investigado mucho sobre Margarita Belén, ha planteado que en esta cruz, “fueron construyéndose los primeros contradiscursos sobre Margarita Belén” (2010: 167-181). Y es a partir de esta cruz ubicada en la vera de la ruta 11 que comienzan a sucederse distintas formas de recordar a los veintidós militantes masacrados y alzar el pedido de justicia.

Puede observarse cómo se va dando un proceso de institucionalización de la conmemoración. Todavía los actos eran realizados, digamos –por lo que Elizabeth Jelin (2003: 14) denomina– *emprendedores de la memoria*, que son estos primeros militantes, o los primeros familiares que comienzan, en pos de un pedido de justicia, la recordación o bien la diagramación de las primeras formas de recordarlos.

Además de la cruz, en 1996 se realizan veintidós piezas que están emplazadas también en la ruta, a unos 50 m de la cruz. El escultor de esa obra llamada “Mártires de Margarita Belén”, es Arturo Díaz Córdoba, quien estuvo preso en 1976 y liberado días antes de la masacre. Este no es un dato menor ya que a él lo secuestran por realizar bustos de Perón y Evita. Del mismo escultor es este otro monumento realizado para recordar a los cuatro misioneros fusilados en la masacre que está emplazado en Garupa, provincia de Misiones. Ambos se enmarcan dentro de una línea tradicional en tanto tienen una forma duradera, una figura visible, planteadas hacia la eternidad. El monumento de Garupa aporta el hecho de ser una figura

metafórica que se diferencia del exceso de literalidad del monumento emplazado en la ruta 11 (Foto 2).

Lo que interesa es ir focalizando en la cuestión representativa y en cómo la forma de dicha representación se hace a través de una metáfora. Dos manos que en las bases tienen grilletes, de los cuales sale una flor y una madre con un niño. Es una forma metafórica, no tanto la masacre, sino la lucha que va a continuar. De hecho hay una observación del mismo escultor y es que de las manos renace la madre con el niño, como el hecho de que la vida continúa, el futuro. Y vamos a ver la placa “A la memoria de los montoneros asesinados en Margarita Belén, a sus treinta años”, 1996 (Foto 3).

En la plaza central de Resistencia, 25 de Mayo, Díaz Córdoba hace un primer monumento que es destruido al poco tiempo. Este monumento es el germen del que después realiza en grandes dimensiones en Garupa.

Las veintidós piezas escultóricas de tamaño natural que conforman la imagen de “Mártires de Margarita Belén” están emplazadas sobre una base semicircular, a 1,80 m de altura, aproximadamente. Si uno pasa de noche por el lugar, el marco es escalofriante ya que toda la ruta está oscura y la obra iluminada (Foto 4). A partir de que se emplazó el monumento se construyó un mito y suele decirse que quienes pasan a la noche suelen ver gente corriendo. De hecho, cada tanto se dejan, a los pies del monumento, cervezas, cigarrillos, etc. Esta idea de “alimentarlos” se ha convertido casi en un ritual.

En el ingreso al monumento (Foto 5) hay un cartel con las fotos y los nombres de los veintidós masacrados. Lo interesante, es ver cómo el monumento termina siendo un lugar de disputa de discurso, de sentidos, como puede observarse a partir de la inscripción de “terroristas”. El monumento que estaba emplazado en la plaza 25 de Mayo, es decir, justo enfrente de la ex Brigada de Investigaciones del Chaco –el Centro Clandestino de Detención más importante del Nordeste–, había sido destruido por manos anónimas...

En otro cartel, también ubicado en el ingreso al monumento, podemos observar una foto con el monumento destruido (Foto 6). Todos los años se realizan actos en el Regimiento de Infantería 29 de Formosa recordando el ataque de Montoneros en 1975 al que viajan militares desde el Chaco. En uno de esos aniversarios es cuando le detonan una bomba, pero con el tiempo es reconstruido. Volvemos a resaltar lo siguiente: una forma conmemorativa es el lugar de disputa o, mejor dicho, un lugar *más* de disputa de poder, de disputa de sentidos.

Podemos observar esta forma semicircular y las posiciones de las esculturas. Si uno tuviera que pensar cuál fue la poética o el estilo artístico al que acudió Díaz Córdoba, hay un realismo expresionista que exagera el minuto final, que muestra a las víctimas encadenadas sin posibilidad de defenderse. En las entrevistas realizadas se destaca la insistencia en remar-

car la cuestión de la masacre porque era algo muy tabú en aquel momento. De hecho, en el pueblo de Margarita Belén, uno se encuentra con que hay cierta negación a seguir hablando de la masacre.

Fijémonos entonces en la forma tan fidedigna y expresiva que utilizó el escultor. Veamos detalles (Foto 7) y lo escrito en la placa de la escultura: “*Mártires de Margarita Belén*. Díaz Córdoba Escultor. Homenaje a los distintos compañeros montoneros fusilados el 13 de diciembre del 76 por fuerza conjunta del Ejército, la policía del Chaco y la colaboración de civiles, durante la dictadura militar. Memoria y gratitud por su sacrificio por la libertad y la patria. Brille para ellos la luz que no tiene ocaso. Todos por la memoria, la verdad y la justicia. Año 2006”. Esta es una placa muy reciente. Observemos los detalles. Por ejemplo, se sabe que uno de los muertos no tenía ninguna posibilidad de huir porque tenía la cadera fracturada, entonces hay cierta fidelidad en cómo se tomaron los modelos.

Tenemos en un primer momento a los actores que participan de la conmemoración que son los familiares y los ex-presos. Un dato interesante es que en 1996 aparece un actor nuevo en la conmemoración en Margarita Belén y es HIJOS Chaco, filial de HIJOS nordeste, que al incorporarse le da un nuevo ímpetu a la conmemoración, resumida en toda la energía y la rebeldía de los jóvenes. Y creemos que es un punto importante para pensar el concepto de contramonumento dentro de la recordación a Margarita Belén, porque a partir de la incorporación de HIJOS se comienza a trabajar con artistas chaqueños y las formas conmemorativas se renuevan.

Este monumento dio lugar a un debate entre los actores que participaron en su realización porque sucedió lo mismo que cuando se abrió la ex-ESMA como espacio de Memoria. ¿De qué forma representarlos?; ¿de qué forma representar algo que es del orden de lo extremo?, más allá de que uno siempre busque darle a eso una forma, una imagen; ¿esta era la forma en que se los quería recordar?, ¿qué es el momento final o qué es exactamente lo que se quiere recordar? Estas cuestiones generaron todo un debate entre los actores chaqueños que intervinieron.

Si continuamos con los detalles, vemos la incorporación de las cadenas (Foto 8), se ven las dentaduras para darles mayor realismo, mayor expresión a las figuras. A partir de la incorporación de HIJOS y de artistas comprometidos con los derechos humanos se realizan nuevas formas conmemorativas que se enmarcan dentro de este concepto de contramonumento mencionado.

Otro ejemplo, “Parada de la memoria”, fue realizada conjuntamente entre HIJOS y el artista chaqueño Leo Ramos. Si bien la información es sobre el 24 de marzo (Foto 9), en estos afiches se van rotando mensualmente las biografías con las fotografías de cada uno de los muertos en Margarita, con lo cual hay una clara intención de darle al desaparecido su nombre, su apellido, su vida y reinsertarlo, digamos de alguna forma, en la trama



Foto 2.

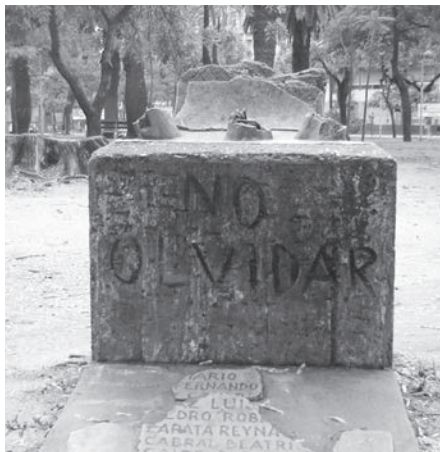


Foto 3.



Foto 4.



Foto 5.



Foto 6.



Foto 7.



Foto 8.



Foto 9.

social. Esto se llevó a cabo en tres paradas ferroviarias y en tres paradas de colectivos. Hay una parada que es la más importante que es la que está ubicada en la puerta de la ex Brigada de Investigaciones, hoy actual Museo por la Memoria, y a media cuadra de la Casa de Gobierno del Chaco. Lo que resulta interesante de las paradas de la memoria es cómo uno puede pensar que si bien el objeto de conmemoración sigue siendo el mismo –recordar a los muertos en Margarita– la forma de representación es otra y la forma de pensar al receptor también es otra. El hecho de buscar una parada de colectivos implica a alguien que está en un momento de espera, que puede tener algún tiempo para robarle la mirada a ese espectador que, en realidad, no está para mirar esto, sino para tomar un colectivo.

Resistencia es la capital de las esculturas, una etiqueta muy turística, y cuenta con alrededor de 500 esculturas emplazadas. Sin embargo, ninguna remite ni a la masacre de Margarita Belén, ni a la masacre de Napalpí, con lo cual una de las acciones conmemorativas fue tapar, hacer desapa-



Foto 10.

recer –lisa y llanamente– las esculturas. Así se buscaba, por un lado, cuestionar qué sucedería hoy si desapareciera algo que es tan identitario de la zona de Resistencia como sus esculturas, y también como una forma más de repensar la desaparición forzada de personas en alusión a Margarita.

“Juicio ya”: así podríamos llamar a esta acción que se realizó en febrero de 2010 (Foto 10). El objetivo era solicitar el comienzo de un juicio demorado, que comenzó cuatro meses después de esta acción. Un *performer* vestido de justicia, con la balanza desequilibrada, caminaba a paso de hormiga, junto a los integrantes del colectivo Cultura por Justicia e HIJOS, a los Tribunales Federales de Resistencia. Allí, solicitaron ser atendidos por la jueza que llevaba adelante la causa. Fue una gran sorpresa, pero los atendió. Entonces ingresaron en su despacho también a paso de hormiga, una forma de metaforizar la lentitud de la justicia, y pedir explicaciones por la demora del juicio.

Para concluir quería sintetizar que superada la forma monumental, el contramonumento trabaja en los límites de la representación visual al incluir el vacío de la ausencia pero también al poner en acto la propia desaparición. Las manifestaciones de arte público, en tanto forma contramonumental, le imprimieron singularidad al realizarse por fuera de cualquier institución y en fechas y lugares no institucionalizados.

Bibliografía

Jaume, F. 2010. Las luchas por la memoria 1976-2009: La Masacre de Margarita Belén (Chaco, Argentina)”, en Merenson, S. y Garaño (coords.), *La prisión política en la Argentina, entre la historia y la memoria* (dossier), *Revista Iberoamericana*, Instituto Iberoamericano de Berlín-Instituto de Estudios Latinoamericanos de Hamburgo y Ed. Latinoamericana Vervuert, año X, N° 40, pp. 167-181.

Jelin, E. 2003. “Introducción: las marcas territoriales como nexo entre pasado y presente”, en Jelin, E. y Langland, V. (comps.), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, Madrid, Siglo XXI.

Young, J. 1992. *The Counter-Monument: Memory against itself in Germany Today*.

Un relato acerca de la construcción de la memoria colectiva. Vecinos de Almagro por una memoria al servicio del presente y del futuro

Alicia Le Fur¹

Ante todo queremos aclarar que nuestro hacer si bien comparte con cierto muralismo un carácter social, el carácter histórico de los monumentos y la localización urbana de ambas actividades, no se asimila a lo monumental, ni se desarrolla en los muros. En rigor, el monumento (del latín, significando “recuerdo”) se define por el carácter público de la obra (no por una condición cuantitativa: colosal o monumental). Entonces, hacemos baldosas y las ponemos con nuestras manos (y las de todos los que quieran *poner las manos en la masa* junto con nosotros) con los nombres de los Detenidos Desaparecidos (DD) o asesinados por el terrorismo de Estado, antes o durante la última dictadura cívico militar.

Es posible que todo hacer humano comparta rasgos con otros, pero aunque así sea, definimos nuestra actividad por una singularidad que intentaremos mostrar en algunas fotos que presentaremos para descubrir en el recorrido los conceptos de memoria y trabajo que adoptamos a través de algunas experiencias que nos marcaron. Pero volveremos sobre este punto, así como también reservaremos hacia el final un espacio para preguntas y otros intercambios.

Para empezar, la expresión “memoria colectiva” es complicada porque la memoria es un atributo psíquico (y de los menos valiosos). El olvido –no la memoria– cumple una “función” en el psiquismo porque este es un aparato limitado: no podría guardar material infinito. Sin embargo, Freud es ca-

¹ Licenciada en Psicología y Magister en Ciencias Sociales del Trabajo (UBA). Es docente universitaria y participa desde 2006 del equipo de trabajo con chicos en situación de calle “Cable a Tierra” de Morón. Es miembro del grupo de vecinos que desde 2006 se propuso embaldosar Almagro y otros barrios con el nombre de sus detenidos o asesinados por el terrorismo de Estado antes o durante la última dictadura cívico militar.

teórico cuando escribe “recordar para no repetir”, lo que no lo dice como una metáfora o una aplicación del psicoanálisis, como algunos sostuvieron, para restarle potencia política a la disciplina. Los ejemplos con los cuales Freud ilustra sus enunciados son metáforas: un juguete que en su época se llamaba “*block* maravilloso” (y en mi lejana infancia llamábamos “pizarra mágica”), se trata de un cuaderno con hojas transparentes en las cuales lo anotado (con un marcador *ad hoc*, por ejemplo: “te amo” o “cara de torta”) se borra al dar vuelta la hoja (con lo cual evita la respuesta refleja: beso o trompada). Se borra, pero quien observa con atención el material, descubre marcas que, acumuladas, producen la caducidad del juguete. Esas marcas –de carácter casi invisible– metaforizan al inconsciente: **no se pueden leer sin un nuevo trabajo** psíquico (el trabajo del análisis de sueños, chistes, fallidos) y **desde el inconsciente producen efectos sintomáticos y actos creativos**. Pero no se trata de aplicar el psicoanálisis a lo social –ni a nada– porque el psicoanálisis solo se legitima en condiciones singulares de transferencia y demanda.

Como decíamos, recordar es el único recurso disponible para no repetir. Sin embargo, la memoria no conjura la repetición, depende de lo que se haga con lo recordado. *Nosotros hacemos baldosas...* Hacemos baldosas para construir una memoria colectiva. La construcción (un trabajo) como todo trabajo es colectiva. Entonces, llegamos a una definición de memoria y no de museo (no la memoria de *Funes el memorioso*). Memoria al servicio del presente y del futuro.

La segunda “definición” a tratar será la de “construcción/trabajo”. Nuestro trabajo es el de productor de valores de uso (VU). En criollo, no cobramos por nuestro hacer ni queremos cobrar. Nos definimos como un *rejunte* de vecinos de todas las edades (más bien mayorcitos) y de distintas coloraturas políticas (algunos sin adscripción partidaria) que nos resistimos a formar una ONG o cualquier otra alternativa institucional porque nuestro hacer –si bien toca cuestiones muy tristes–, es placentero y no queremos contaminarlo con el sentido que adquiere el trabajo en el capitalismo. Menos aún el capitalismo *desbocado* actual. Entonces, cuando el precio desplazó el valor –y la subjetividad consumidora desplazó a la ciudadana– nuestro trabajo (no solo fabricar de modo artesanal, no en serie y colocar las baldosas, letras y vidriecitos) significó llevar a cabo una investigación hormiga que agregó datos a los disponibles en los organismos oficiales, y que nos permitió también transmitir y debatir sobre la memoria reciente en escuelas y otras instituciones; por esto es que decimos que no es remunerado y si placentero. Repito: el trabajo no se define por la remuneración sino por sus elementos. Para el caso, **objeto**: arena, cemento, *ferrity*, impresiones, etc; **medios**: baldes, PC, bastidores y equipo de sonido; **producto**: desde lo *material*/sustancial: baldosa, desde lo *simbólico*: un recurso para tejer memoria colectiva.

No desaparece quien deja huella (adagio japonés)

Según el tema que nos acompaña, *Papá cuéntame otra vez*, de Ismael Serrano, dejar las huellas de quienes precedieron nuestros pasos a quienes lo suceden, junto con el pedido de que ellos hagan lo propio, es un legado generacional. Es formar parte de una cadena donde cada eslabón transmite al que le sucede la experiencia del que le precede, junto al mandato de quien recibe el legado para que haga lo propio. Se trata de una responsabilidad social y a la vez de una posibilidad de encontrar un sentido para la existencia que no la reduzca al consumo. Un legado no es una receta. Quien lo recibe es responsable de lo que hace con él. Recomendamos no dilapidarlo ni fetichizarlo. Imponer como recetas las salidas que adoptamos hace 40 años –o las que recomendaron hace 140 o 90 años genios a quienes respetamos– sería endiosar el legado (como el avaro que venera y no disfruta de la herencia) y poner el carro delante de los caballos, es decir aplicar soluciones en lugar de pensar los problemas o, lo que es peor, arrogarnos un lugar “amo” que deploramos.

Aunque la figura de la víctima aparece en el discurso jurídico (de otro modo no se podría castigar al victimario), no queremos inscribir a nuestros homenajeados en la posición sufriente de la víctima pasiva. Priorizamos lo que ellos hicieron en vida sobre lo que sus verdugos hicieron con ellos. Lo que hicieron no se reduce a la militancia, también tiene que ver con colores, sonidos y poemas, según la pluma de Althusser. Además, incluimos todas las militancias (del campo popular), consignamos partido, movimiento, colectivo o institución (si viene al caso) en el libro, la página o en el acto, y no en la baldosa.

Seleccionamos algunas imágenes al azar –no tan al azar– para mostrar esta singularidad. Los efectos no buscados que tienen estas baldosas y el criterio de memoria utilizado; cómo evolucionó y cómo nos marcó. Buscamos marcar –dejar una impronta en la vía pública– y, al hacerlo, resultamos marcados nosotros mismos, o sea que cada vez que hacemos o colocamos una baldosa salimos otros.

¡El burro adelante! Lo digo, porque esta es la primera baldosa que hicimos y tiene el nombre de mi hermana Beatriz. En realidad la decisión de poner la baldosa ese día la tomó un vecino, Julio, que es ex preso político y descubrió que cumplía años el mismo día que Beatriz y dijo: “vamos a festejar el cumple de los dos juntos en la Casona”, que es donde nos reunimos todos los jueves a las 19 hs y donde fabricamos las baldosas. El término “festejo” referido a un DD suena sacrílego, pues bien, nosotros decidimos no idealizar a nadie y los DD no “necesitan” que lo hagamos.

Beatriz fue homenajuada junto a otros treinta estudiantes, en el Normal Mentrut de Banfield, algo así como el Buenos Aires del Sur ¡que también existe! Los ex alumnos de ese “cole” lograron remover a la rectora de 2006 (momento del acto) y a otros colaboradores del genocidio. En esa escuela

hacían una semblanza de sus egresados, sobre esto hay varias versiones, y al parecer la de Beatriz decía: “Con su carita almendrada y su boquita de miel, es Beatriz Le Fur, la ratera más fiel.”

Esta fue la primera baldosa bandalizada. Cuando quisimos limpiarla la arruinamos más y debimos rehacerla. Ahora ya aprendimos a limpiarlas aunque deseamos no volver a recurrir a ese saber. Aprendimos mucho en estos años: por dónde pasan los caños y a hacer baldosas livianas y resistentes, por ejemplo. También empezamos a pegarle vidrios de colores y descubrimos una laca que las protege del sol.

A pesar de que le pedimos fotos a la Universidad Tecnológica Nacional, donde Luis Ángel Mendiburu era profesor, no las conseguimos. Su mujer, la hija de Silvio, nos agradeció la baldosa desde Italia con mucha ternura. Carlitos, párroco de la Santa Cruz (en la foto guitarra en mano) cambió el repertorio que tenía preparado cuando verificó a través de los discursos, la trayectoria marxista de Silvio Frondizi, mi profesor de Historia Económica.

El joven cuya foto figura a la derecha es el yerno de Mabel y sobrino de Gustavo, vecino de Almagro que aparece en la foto a la izquierda. Clarisa (que en la foto tiene un año) hoy es jueza y esposa de quien vaticina el efecto paradójico de la desaparición forzada: la **inmortalidad** simbólica de los DD.

La ley para que así figuren nuestros Detenidos Desaparecidos en los padrones está vigente, aunque no siempre se cumple por razones administrativas. ¿Paradoja a la nada a que quisieron reducirlos? La inmortalidad simbólica esbozada por el yerno de Mabel Muñoz (y más tarde por el rector del Colegio Pellegrini) sería un efecto buscado de nuestras baldosas. Cuando el Estado terrorista se tornó en organismo técnico administrativo, se perdió la coordinación interinstitucional generada por el Estado y la subjetividad del consumidor desplazó a la del ciudadano. La inmortalidad de los DD requiere solo (y nada menos) que las futuras generaciones las cuiden –de resultar *necesario*– renueven las baldosas. Marcamos ya 350 nombres en 130 baldosas, y los invitamos a la próxima odisea que va a ser el jueves que viene en el Colegio Nacional Buenos Aires a las cinco de la tarde. El “Buenos Aires” (a partir de nuestra investigación hormiga se agregaron y sacaron nombres) tiene ciento siete DD o asesinados por el terrorismo de Estado.

A la mañana vamos a poner una baldosa con seis nombres del Liceo N° 9 de Belgrano y a las cinco de la tarde, seis baldosas con el nombre de los DD y asesinados del Colegio Nacional Buenos Aires. En ambos casos, nos quedan militantes populares de las dos instituciones por homenajear ya que en casi todos los casos en el momento de poner las baldosas aparecen nuevos nombres.

Quizás no todos nosotros alcancemos a ver coronada la tarea de sellar en el país los pasos de 30 mil DD y 10 mil asesinados por el Estado terrorista, por la Triple A y durante la última dictadura cívico militar. Pero no importa, mientras otros tomen la tarea de cuidar y reponer las baldosas y de hacer habitables las escuelas, los lugares de trabajo, el barrio, el país y el mundo.



Beatriz era maestra jardinera y tenía un agudo sentido del humor, negro (como todo humor que se precie, diría el tata Freud)

El 9-6-06 (cumpleaños 52) pusimos en Corrientes y Medrano, la baldosa con sus compañeros de estudio y ex presos por quienes ella trabajara desde la Comisión de Familiares de Presos Políticos, Estudiantiles y Gremiales. Beatriz fue homenajeada en su escuela primaria y secundaria. Además el aula de una escuela de Las Higuieritas, Monte Chingolo lleva su nombre junto a los de San Martín, Azurduy, Allende, Evita y El Che. Cuando el acto para poner la baldosa llegaba a su fin, un florista de 10 añitos depositó un plantín de violetas sobre la baldosa y un vecino corrió a buscar su amoladora y puso las manos en la masa para instalar la baldosa

Un año después Ana nos avisó que Metrogas sacó la baldosa y vino cuando la repusimos ¿Puede esperarse algo más?



El 25-8-06 pusimos la baldosa

Ataque vandálico en el anonimato de la noche 25-2-07

El 17-3-07 la repusimos

Corrientes 3645, Almagro.

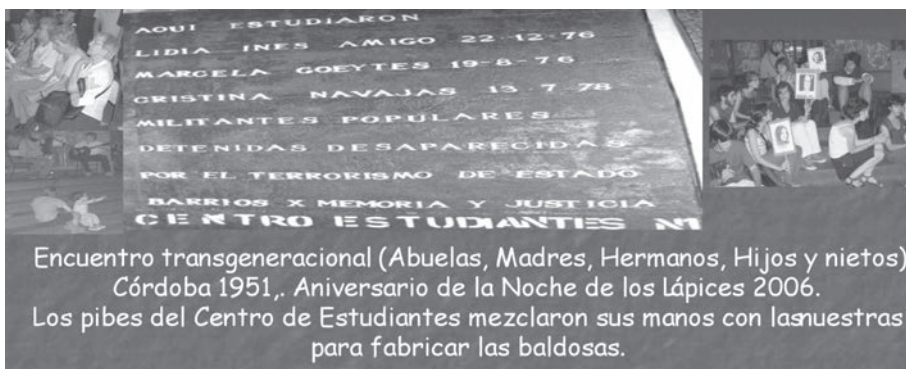
Muchos vecinos nos acompañaron indignados durante el acto de desagravio que dimos en llamar *La mato y aparece una mayor...*



27-09-2006 (32 aniversario del asesinato de Silvio Frondizi y Luis Ángel Mendiburu perpetrado por la triple A) Perón 4474. Una vecina depositó una manzana sobre la baldosa cuando una de sus alumnas contó: *Silvio nos pidió que, si caía preso, le llevemos manzanas para no volver a fumar...*

La fachada del edificio aún conserva marcas de las balas, de allí el nombre del acto:

De las marcas de las balas de la muerte a las huellas de los pasos por la vida



Encuentro transgeneracional (Abuelas, Madres, Hermanos, Hijos y nietos) Córdoba 1951,. Aniversario de la Noche de los lápices 2006. Los pibes del Centro de Estudiantes mezclaron sus manos con las nuestras para fabricar las baldosas.

Primera baldosa colocada en la Escuela Normal N° 1 cuya dirección ni nos dejó entrar.



Todos lloramos cuando su yerno afirmó: *Mabel Muñoz sigue viva Transfigurada Tiene 30 años, tiene 5 años, tiene 9 meses Mabel se llama Clarisa se llama Trinidad se llama Sofía... Después la familia se amplió y Mabel sigue más ¡Presente!*



30 aniversario del secuestro de Eva Esther Núñez 15-07-2007 Corrientes y Pasteur. Al compromiso político se sumó la emoción de presenciar una reconciliación familiar. Marcamos un lugar urbano y la experiencia nos marcó a nosotros...

Un efecto no buscado por las baldosas —logrado por añadidura— es la reconciliación de algunas familias. En este encuentro se reconcilió un hijo con su padre. Las nenas sacan la lengua, quizás porque su madre —nuera de Eva que cumple años el mismo día que ella— no paraba de llorar.

Acá estamos: en esta ceremonia
 que convoca la verdad de las cosas
 Acá estamos: cuidando la memoria
 sombra en la vereda / algunas rosas
 No se trata de oscuros mausoleos
 Hay ni *réquiem* ni estatuas ostentosas
 Se trata de vecinos y de calles
 de esquinas / es sólo una baldosa
 Una baldosa distinta a las rituales
 instruida con las manos de la gente
 No evocamos piedras filosóficas,
 arena y el cemento simplemente.
 Él no tuvo ni adiós ni despedidas
 ni caricias de manos cuidadosas
 desaparición / los agravios / las torturas
 y su elegía escrita en esta losa.
 Hay un rumor que crece en esta orilla
 que atraviesa el país y las baldosas
 Doy fe de su pedido de justicia
 de trabajo, de dignidad y rozan
 tus juveniles años de pelea
 amor / la facultad / los compañeros
 nostalgia de un país que no tuvimos
 diferencia entre el plomo y el acero
 Bueno Julio: cuidanos las veredas
 de esta calle antigua y memoriosa
 tus ojos de luz / el pan de tus ideas
 aquella Elizabeth: tu novia hermosa
 Con un dejo de pena nos iremos
 el viento fecundará formas curiosas
 y el otoño -que apenas avicina-
 verá con esmero esta baldosa.

Silvia



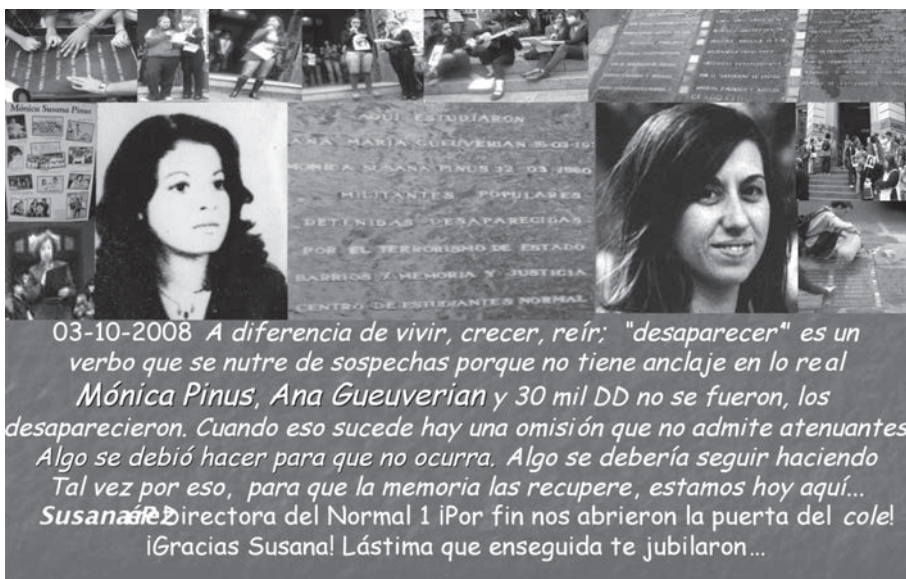
← Primera poesía a las baldosas creada para
 el acto de colocación de la baldosa de
 Julio César Juanel 12/3/2007 en Córdoba
 2745 (leída en el 1º Encuentro de Arte y
 Espacio Público por Elune Caputto).



26-04-2008 Alejandro Lagrotta, Jorge Lizaso,
 Jorge Niemal y M^a del Carmen Núñez

"Tradicional café de Los Angelitos de Rivadavia y Rincón" (Balvanera)
 Un periodista le preguntó a una nena orgullosa de portar una pancarta
¿Es tu abuelo? No. Es el papá de mi papá, respondió
 Quizás a Jorge Niemal no sólo le arrancaron la vida. Lo privaron
 de ejercer una función y siguen privando a su nieta de un abuelo

Durante el acto para colocar esta baldosa se revelaron muchas verdades. Entre ellas la de una niña que sostiene algo así como: abuelo es
 "quien lleva a pasear y compra caramelos". ¿La subjetividad consumidora es otro de los legados del Estado terrorista?



Esta es la tercera baldosa puesta en el Normal 1. Esta vez se involucró toda su comunidad educativa. Fue impresionante ver como trabajaron los pibes, sobre todo en un *laburo* pesado como el de albañil. ¿Repetición de la sublimación de la pulsión anal en la adolescencia?



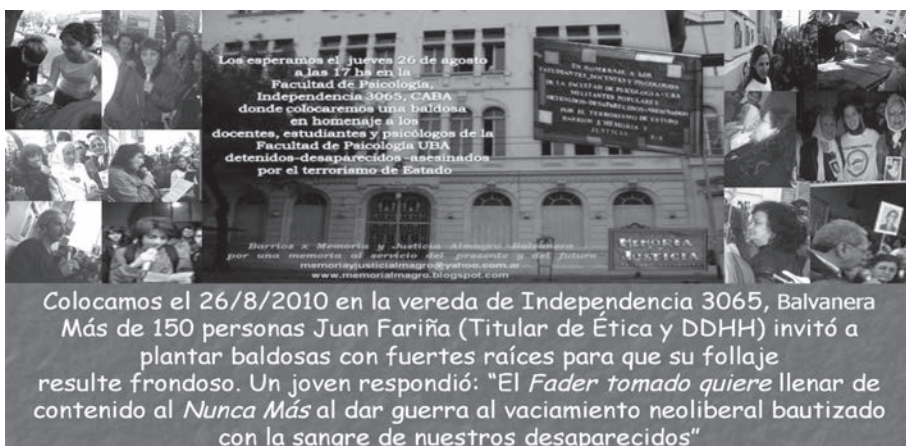
Carlos reconoció que hay que estar *embolado* para ponerse a leer una escritura. Después nos acompañó a otros actos.



Rafa y Nori fueron secuestrados en Mendoza el 13/7/76. Cuando hicimos las baldosas colocadas el 17-10-09 en Viamonte 1842, Balvanera, su nieto mayor (tipo 8 años) le traducía al menor (3 añitos) el pedido de una "B": la de las 2 pancitas.

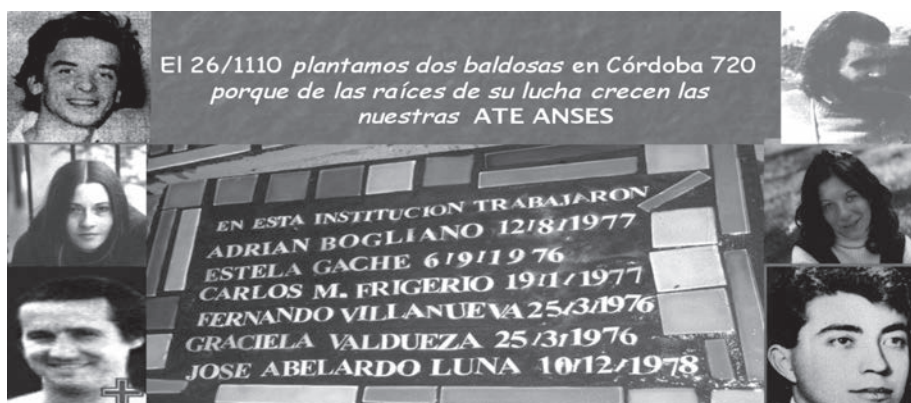
*Al final no hacían falta traductores...
¿Genialidad, potencia alfabetizadora de las baldosas o ambas asimetrías a la vez?*

Insistimos, nuestro objetivo es político: dejar en el espacio urbano la impronta de los pasos de quienes precedieron nuestro intento de hacer habitables el barrio, el país y el mundo. El tiempo hablará sobre sus logros o fracasos. Por ahora marcamos efectos no esperados como el generado en dos nietos de la pareja.

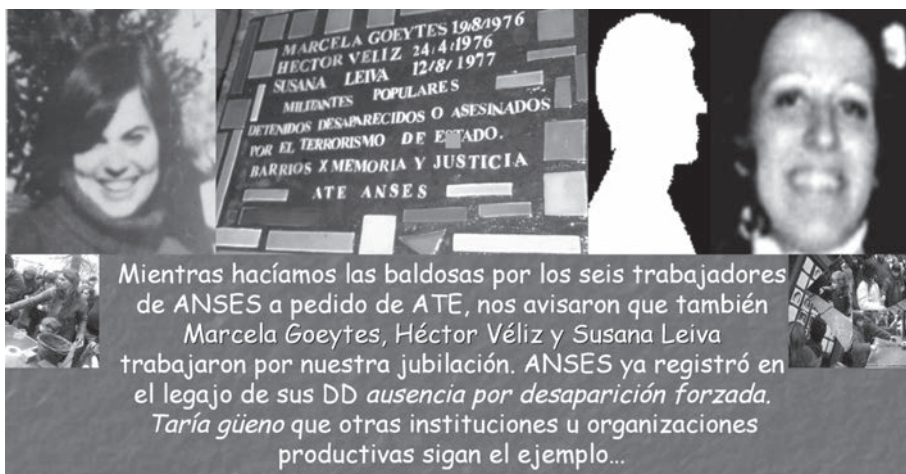


Colocamos el 26/8/2010 en la vereda de Independencia 3065, Balvanera Más de 150 personas Juan Fariña (Titular de Ética y DDHH) invitó a plantar baldosas con fuertes raíces para que su follaje resulte frondoso. Un joven respondió: "El Fader tomado quiere llenar de contenido al *Nunca Más* al dar guerra al vaciamiento neoliberal bautizado con la sangre de nuestros desaparecidos"

El *profe* de Ética, el joven Darío y otros queridos amigos figuran en las fotos.



El 26/11/10 plantamos dos baldosas en Córdoba 720 porque de las raíces de su lucha crecen las nuestras ATE ANSES



ATE-ANSES tomaron la consigna de Fariña y trocaron el “ausente sin aviso” en el legajo de sus detenidos y desaparecidos por “ausente por desaparición forzada”.

Debate

Elmery Caputto. *Esta pregunta va para Alicia. Me la hago cada vez que veo las baldosas: ¿por qué en las baldosas aparece militante, creo, del campo popular y no se especifica el ámbito al que pertenecían, por ejemplo montoneros? Siempre tuve la sensación de que hay un temor a explicitar.*

Alicia Le Fur. *En primer lugar, porque surgió de varios barrios y teníamos que buscar consignas más o menos compartidas. No es que negamos la militancia específica, en los libros está, en la página está, en los encuentros para fabricar y colocar las baldosas se dice a viva voz, pero entendemos que el término “militante popular” abarca a toda la militancia. Algunos familiares, por ejemplo, se negaron a usar la palabra “militante” y al principio, accedíamos. Un padre dijo: “Si tenía 17 años, ¿cómo iba a militar?” El chico era delegado de su división y eso es una militancia ¿mayor o menor que otras? No está en nosotros establecer jerarquías. Sí existe una línea divisoria que es el campo popular y el otro. Entendimos en ese momento, a principios de 2006, que la expresión “militante popular” era más abarcadora. De otra manera, estaríamos quitándole el carácter general que tiene el significante “militante popular” para darle un carácter particular que quizá no resulte vigente. O estaríamos cometiendo algo peor, expulsar del campo popular a militantes que pertenecieron a él. Por ejemplo mi hermana militaba en la Comisión de Familiares de Presos Políticos Estudiantiles y Gremiales. Poner COFAPPEC en una baldosa exigiría agregar aclaraciones. En fin, la respuesta debería ser conceptual pero contesto como surgió la decisión que no respetamos al principio y hoy nos damos cuenta que estas cuestiones requieren coherencia. De hecho a mí nunca me gustó la*

expresión “militante” porque deriva de militar. Sin embargo, en un momento se consensuó y por ahora, no encontramos razones para cambiarla.

Ana Luz Chieffo. *Y lo que no me quedó claro ¿ustedes hacen un trabajo con las escuelas?*

Alicia Le Fur. *En principio no era el objetivo, pero lo hacemos. Las primeras baldosas las hicimos por orden alfabético en función de un listado que nos había entregado DD.HH. Ciudad (gestión Ibarra) bastante incompleto. Después se acercaron familiares o compañeros. Algunos de los primeros que se acercaron fueron los miembros del Centro de Estudiantes del Normal N° 1. Ahora trabajamos con toda la comunidad educativa de las escuelas y con otras instituciones como ATE-Anses y el Hospital Italiano. En el último caso, hablamos primero al gremio y nos desalentaron, nos dijeron “es muy difícil entrar acá, el presidente honorario es el padre de Macri” y después –cuando por fin pusimos la baldosa en medio de un chaparrón–, un ingeniero italiano dijo palabras maravillosas, mientras los miembros del gremio nos ayudaban y tuvieron que establecer un sistema de guardias porque casi todos los médicos, enfermeras, etc. querían participar del acto. Nosotros no pedimos permiso para poner las baldosas pero avisamos. No pedimos permiso porque la vereda es un espacio público (semi-público en rigor), pero agregamos a la carta la declaración de interés de la Legislatura y Diputados, y en general no tenemos problemas. La carta es casi “demasiado amable” por ejemplo, nombramos al Hospital Italiano como referente del barrio y lo es, ya que “uno dice vivo a una cuadra del Hospital Italiano”. En general, son bastante amables nuestras cartas porque queremos que cuiden las baldosas.*

Andrés Zernerri. *Me pareció muy interesante la presentación que hicieron Ana Luz y Eluney en relación a las voces que aparecen en el circuito que está emplazado en el Parque Avellaneda. En primer lugar, me pareció bueno que al tratarse de una primera instancia no partan de una valoración sobre la intervención, una valoración negativa. Me parece que está bueno pensar qué es lo que está pasando ahí. Ustedes usaron la metáfora voces, la metáfora lingüística y digo, lo que me pregunto sería ¿qué es lo que pasa ahí comunicativamente con las esculturas que se rompe como un lazo comunicativo? Yo soy vecino de Parque Avellaneda y he visto cómo las intervenían o cómo las usaban como arco de fútbol, y lo que me pregunto es, a diferencia de lo que pasa con un monumento... muchas veces es como que se interviene el monumento porque hay algo que está molestando. Bueno, acá parecería que no molesta lo que la estructura tiene para decir, sino que se transforma en un objeto más sin sentido. Rompe el lazo comunicativo de lo que tendría que proponer eso, en ese lugar, y en donde si se establece la comunicación, donde la escultura se convierte en soporte de la comunicación es cuando se interviene. Digo, no sé cómo piensan esto ustedes, ¿qué pasa cuando el arte público no comunica?*

Ana Luz Chieffo. *Si, una gran contradicción. Nosotros lo vivimos cotidianamente. Cuando ves la obra toda graffiteada o escrita con liquid paper, te aparece la idea de diálogo y superposición de voces pero también te preguntás dónde está la escultura. Atrás de eso había una obra, hasta hace unos tres o cuatro años atrás trabajábamos educativamente con esa obra comunicando el lenguaje de la escultura (las vetas del mármol, las huellas de la herramienta) y el valor de la obra de arte en el espacio público como los bocetos del escultor para llegar a esa obra. Y, realmente, a veces pensamos que tendríamos que cambiar el punto de vista de nuestro proyecto educativo y empezar a hablar del arte público en estos términos. La verdad es que no lo tenemos claro. Hay una sensación, a veces medio penosa, cuando las ves con esos graffitis azules totalmente invasivos, y pensamos que ya la perdimos como obra de Juan Carlos Cornejo, ahora ya es otra cosa, ya no está más. Así como también un agente de deterioro importante fue la intemperie, por lo cual nosotros pedimos que se retiraran las obras de madera que estaban podridas porque habían dejado de ser obra y ya no tenía sentido que permanecieran en el espacio público porque se habían transformado en un obstáculo.*

La verdad es que en lo personal no tengo la respuesta. Hay obras que por ejemplo se intervienen artísticamente. Hay espectáculos de teatro callejero que han realizado escenas en función de las esculturas, alrededor de la obra “Amazonas” por ejemplo. Me parece que desde ese lugar se enriquece, se potencia y aumenta la creatividad.

Eluney Caputto. *Nosotras interpretamos que la obra deja de entenderse como una obra de arte. Cuando la escala era más barrial, porque Parque Avellaneda es un barrio con mucha participación, es el único parque que no está enrejado por ejemplo, había mucha actividad vecinal. Cuando las esculturas se realizaron en el lugar mediante los concursos a la vista del público, el nivel de participación era muy alto, pero después esto empezó a cambiar. El parque, ahora se llenó de muchísima gente que no participó de ese proceso. Nosotras percibimos eso. Cuando hacemos visitas con los chicos, ellos vienen y ven un pedazo de piedra; y después de la visita se van con la noción de escultura y con otra mirada y con otro cuidado, de alguna manera. Creemos que el hecho de que no se hayan desplegado estrategias de mayor escala incide en esta falta de valoración de las obras de arte. Eso sí lo vemos como un problema. Otro aspecto es que es muy difícil pensar en un nuevo concurso de esculturas, cuando los mismos escultores sienten que sus obras fueron abandonadas por el Estado, por los vecinos.*

Ana Luz Chieffo. *En realidad, en los últimos dos años nos acercamos a la Escuela de Bellas Artes Yrurtia e hicimos gestiones para que los alumnos más avanzados pudieran hacer tareas de limpieza (no de restauración porque no es una escuela de restauración), pero tuvimos que sortear algunas situaciones con profesores escultores que se sentían defraudados, estafados por el estado de las obras. Y*

también tenían razón, el Estado no cuidó sus obras y las abandonó. Entonces, hay distintos puntos de vista y razones atendibles en cada uno de ellos. Creo que se ha perdido la motivación inicial por la cual esas esculturas fueron colocadas en ese lugar y se ve como un orden impuesto a transgredir. Y lo que vemos desde el proyecto educativo es que no nos quedan más esculturas para trabajar. Es más, a veces le pedimos a las personas de mantenimiento que limpien las obras más ricas desde el lenguaje escultórico y lo hacen de una manera que no lo haría un restaurador, al limpiarlas con productos inadecuados.

Los vecinos, en su momento apostaron a no enjearlas, hay voluntad de no enjear ninguna obra. Excepto “El Perdón” que se emplazó en 1998, con una reja perimetral muy baja, no hay esculturas enjeadas. Es una convicción, así como tampoco el parque lo está. Cuando en el parque se hablan estos temas, siempre aparece la idea de enjearlas pero esa no es la solución. Después hay otras voces que dicen que hay que hacer otros encuentros de escultura. Pero si no podemos mantener las obras que están, cómo vamos a convocar artistas para nuevos encuentros. Estas posiciones aparecen todo el tiempo.

Claudio Lobeto. *Una pregunta para Cecilia y los chicos del grupo Carpani. En realidad no sería una pregunta directa sobre los trabajos, las ponencias, sino en términos generales una reflexión de algo que viene circulando y es que en 2001 la explosión que hubo de grupos de arte colectivo o arte público fue de alguna manera, de grupos organizados desde una postura contrainstitucional, en repudio al sistema político vigente en ese momento. De ahí en más surgió todo un proceso de debate que atravesó —y atraviesa— al interior de los colectivos de arte en relación al rol del Estado y que consiste básicamente en la supuesta institucionalización de lo que serían manifestaciones artísticas que de otra manera tendrían que ser contrahegemónicas, contradominantes, antiinstitucionales, etc. En este caso habría un proceso, incluso mencionado por algunos grupos, en que el Estado al intervenir apoyando, coopta e institucionaliza ese accionar de los colectivos. De alguna manera le quita un cierto peso a lo que es el arte público, al arte popular en todo caso. Parecería en ambos casos, que habría una relación, una reivindicación del rol del Estado, en lo que sería la puesta en práctica de manifestaciones artísticas en el espacio público, pero también una gran intervención por parte del mismo.*

Cecilia Fiel. *En función de lo de Margarita Belén, cuando se emplazó la cruz que fue la primera conmemoración, el primer homenaje, fue especialmente importante porque era situar un discurso contrahegemónico. Lo que reinaba era la versión de los militares. Ahora, el Estado ha tomado —digamos— el lugar de la conmemoración y eso es importante por un lado; pero también eso llena de conflictos al interior de las organizaciones que llevan adelante estos actos. Porque, por ejemplo, cuando Kirchner visitó el monumento fue un momento muy conflictivo. Porque había gente que no quería que se politizara. Un antropólogo misionero, Fernando Jaume,*

que mencioné en mi exposición, trabajó el tema de la oficialización de los actos y señala que la conmemoración se “peronizó”. Y eso en cierta forma, si bien casi todos eran militantes peronistas, le quita fuerza. Peronizar una conmemoración es algo de todos los argentinos. Pero esto lo he visto en otros actos y con otros partidos. Yo estuve en las conmemoraciones de Monte Chingolo y pasó lo mismo. Acá en el monumento Avellaneda podríamos decir que se “troskizó” o se “santuchizó” la conmemoración. Creo que esta situación implica una serie de tensiones nuevas que se empiezan a generar.

Ignacio Soneira (Colectivo Carpani). Es muy interesante la pregunta porque trabaja la memoria y cada memoria recupera muy bien ese proceso de un conjunto de colectivos políticos que habían tenido auge, sobre todo a partir de la vuelta a la democracia y de 2001. Recuerdo una serie de conflictos sobre qué posición se tomaba frente a un gobierno que de alguna manera está recuperando los reclamos que están dando vida a lo que yo reclamo como artista público. En ese sentido me parece una discusión interesante. Vos hablaste como de contrahegemónico. Para mí el arte público puede ser contrahegemónico, un colectivo puede ser contrahegemónico pero con lo que está institucionalizado qué es el arte, por ejemplo. Ahí entre nosotros, se dio la discusión sería entre institucionalizar el arte, apoyar un proyecto político o mantenerse siempre en una minoría en el reclamo de lo que está instituido.

Creo que hay un proceso político que abre una situación coyuntural que, de ninguna manera, al menos pienso yo, le quita validez, acción o profundidad a los colectivos que intervienen en el espacio público políticamente. Se mantuvo durante mucho tiempo la figura del activista para hablar del arte público, de estos colectivos que nacen antes de 2001 o en 2001, que están en contra de lo que está instituido. El activismo es la manera como se expresan esos colectivos, interviniendo. Entiendo que hay otro proceso político que permite la convivencia de esos dos tipos de manifestaciones artístico-políticas, de intervenciones artísticas que pueden seguir siendo contrahegemónicas. Creo que todavía hay una batalla contra un montón de valores. Pero contra una visión del arte que está naturalizada, contra una visión del mercado del arte, contra una negación del arte como una instancia comunicativa, real con el pueblo. Creo que vos hablaste de arte popular, bueno el conflicto ahí radica en pensar dónde está lo popular y qué tipo de grupo representa lo que estamos pensando como popular. Creo que es una situación coyuntural, interesante para los que estudian la historia del arte; actualmente nosotros como colectivo artístico político, tomamos una decisión política.

Demían Medina (Colectivo Carpani). Si bien estamos más alineados con el oficialismo, sí estamos en contra de los grupos de poder que tienen mucho más poder, incluso, que el oficialismo. Sí seguimos luchando contra ese tipo de situaciones y denunciando ese tipo de cuestiones. O sea impulsamos ese lugar con nuevas herramientas como el muralismo, sobre todo eso que estamos planteando nosotros es que si no tuviéramos este tipo de apoyo sería muy difícil hacerlo porque

es algo que no se puede hacer solo ya que requiere cierto presupuesto. Utilizamos estos espacios para hacer estas denuncias, hacer estos reclamos o para decir “miren que mal va esto”.

Ignacio Soneira (Colectivo Carpani). *Construir el muralismo como una política de Estado. Revitalizar una cuestión del arte público, pero como parte de un proyecto político. Creemos que un proyecto político debe tener una estética que a veces queda en las manos de los publicistas o de los asesores. Y nosotros entendemos la profundización que puede llegar a generar el arte público en la cultura y el espacio de disputa donde se emplazan las actividades que nosotros hacemos son determinados circuitos educativos en lugares de espacios públicos, escolares, en las escuelas públicas, porque en definitiva uno de los valores que pregonamos es la defensa de la educación pública.*

Muchas veces nos invitan las mismas instituciones a hacer los murales en las escuelas, como forma de un proyecto en conjunto. Nosotros arreglamos el mural con la dirección de la escuela o con la cooperadora y hacemos un trabajo colectivo. Nuestra intención es revivir el muralismo como un proyecto político, como un horizonte.

Andrés Zerner. *Lo dicho sobre el daño, cuando se dice daño sobre una obra de arte, obviamente hay un juicio moral. Por ejemplo el daño de liquid paper sobre una obra. Y como también decía, ahí estamos en una bisagra, en un momento en que la expresión popular vale más, va tomando un ritmo más acelerado. Yo considero como artista plástico que lo peor que le pasó al arte son los propios artistas. Defender a un escultor con su nombre y apellido en el espacio público y borrar el nombre escrito en liquid paper de cien personas me parece una falta de respeto a las cien personas que escribieron con liquid paper. Y que el formato que plantea esa obra en donde mucha gente interpreta “¡ah, esto es arte!”, entonces es un espacio donde yo pueda también manifestarme. En las exposiciones, el artista abre el juego para que escriban una crítica en lo posible que evidencia lo que uno estuvo trabajando los últimos quince o veinte días y la gente pone opiniones de sí misma, del contexto. Está bueno escuchar eso, está buenísimo escuchar a la gente donde hay campos para poder expresarse como ese cuaderno o como la propia fisonomía de esa escultura y un montón de espacios que uno pensaba que en función del respeto no se podían tocar. El pueblo está tratando de encontrar espacios para poder decir aunque sean tres letras de su nombre como hacen muchos pibes que hacen Taz. Si nosotros consideramos que eso es un arte menor, un arte que irrumpe o que trabaja sobre la estética de lo feo estaríamos desoyendo a una tremenda cantidad de gente que en número son una población muy grande. No hay que desoír semejante cantidad de emisiones, yo les diría casi que es superior en número a cualquier movimiento artístico que esté generando alguna expresión desde la estética de lo bello.*

Eluney Caputto. *Pienso que nosotras vinimos acá con preguntas. Originalmente la molestia y después la duda, por eso está bueno que estemos acá porque ahora me voy con la idea de que se están manifestando cosas que tal vez podamos usar para trabajar en el proyecto educativo. No hay una cuestión valorativa previa. Esta cuestión es un conflicto en realidad. Me parece que no está todo resuelto, porque también está el trabajo de todos los vecinos que se organizaron, y no de manera individual, sino trabajando con el debate para llevar adelante los concursos de esculturas. Y todo eso también incluye a un montón de gente que no podemos dejar de tener en cuenta. El tema es poder tratar eso y que quizás haya muchos pibes en el parque que están tratando de venir y no están pudiendo encontrar el espacio o la manera de hacerlo.*

Andrés Zeneri. *Es un momento interesantísimo. El concurso que genera un montón de perdedores también se hace medio obsoleto.*

Ana Luz Chieffo. *El último no fue un concurso, fue un encuentro de escultores, donde ya no hubo ese criterio del premio monetario, ni competencia. La dinámica de los encuentros de escultura fue realmente una situación de consenso, un consenso muy fuerte. El tercer encuentro fue realmente hecho a pulmón, no contó con el presupuesto que tuvo el segundo concurso, había gente que traía la comida para que los escultores pudieran comer. Se invitaba a las escuelas para que visitaran el parque durante todo el proceso de producción. Se hizo con intenciones de promover apropiación social. Pero pasaron diez años, el movimiento cambió, ¿qué hacer con eso?, a mí me shockeó ir a la escuela Yrurtia y que una profesora estuviera muy enojada, pensé que también hay que escucharlos.*

Mirtha Lischetti. *Yo me quedé pensando que los europeos guardan, conservan, respetan, no permiten que se intervengan una obra de arte porque ellos tienen un valor simbólico muy fuerte, son los creadores del arte, del arte canónico, de qué es el arte; pero también pienso tres cuestiones. Una es, para ver por qué se preservan y respetan las obras de arte. Después pienso en relación a lo que vos decías recién, que es cierto que hubo una situación de un colectivo que se movió para producir las colecciones de obras que se dan en un espacio público para todos los que lo habían hecho y para todos los que quisieran. Pero como vos decís pasaron diez años y los tiempos cambian. Ahora frente a ese cambio acelerado, propio de la modernidad y propio del capitalismo, ¿tenemos que ser críticos frente a ese cambio acelerado, a la circulación incesante del capital que te mueve, que te transforma, en el permanente cambio que tiene que darse en todas las sociedades? ¿Hay que cambiarlo o hay que escuchar a la gente? Esas obras que fueron producto de la donación colectiva de un determinado sector de la comunidad, expresan el sentir de esa comunidad, o ahora están en una situación distinta, entonces ¿cómo hacer? Tendría que haber una situación permanente de convocatoria... Miren, se pintan todas, se intervienen todas. Está bien, analicemos las intervenciones que se les hacen, pero hagamos la*

pregunta sobre qué nos gustaría tener acá. ¿Qué se les ocurre a ustedes? Seguir trabajando con las mismas problemáticas, con la gente, porque es cierto que antes de 2001 pasaban cosas que ahora ya no pasan y la historia es así, es incesante también.

Eluney Caputto. *Igual tener en cuenta todo eso, me parece, que también incluye el tema de la conservación de la obra. Recuerdo en un debate, la anécdota de Osvaldo Bayer sobre el monumento a Roca y contaba cuando un hombre le planteó que los monumentos había que destruirlos y él le contestó que no estaba de acuerdo. Él planteaba que lo que había que hacer era sacarlo y llevarlo a los terrenos de los familiares de Roca porque por ahí para ellos era importante. El tema de cuidar y conservar yo no lo pondría en discusión, tal vez discutiría el cómo.*

Mirtha Lischetti. *Pienso que también hay que tener límites, porque no todo se puede hacer. Primero hay que preguntarse sobre la obra de arte tal como la concibió el artista y si se la pone en un espacio público o se la están ofreciendo a la gente. Se la respeta tal cual la concibió el artista o se la ofrece. Hay que tomar una decisión o reflexionar sobre eso.*

Alicia Le Fur. *Coincido absolutamente con tu posición. Vos arrancaste haciendo alusión a tres preguntas y empezabas preguntándote por qué en Europa se conserva; por qué hay una política de conservación de las obras, que recién mencionabas, es algo que se da por supuesto. Yo creo que es absolutamente relativizable. Detrás de eso hay una concepción de arte, una concepción de artista y una construcción de ahistoricidad de la obra de arte, o sea que la obra de arte es un producto de la genialidad del espíritu urbano que tuvo que trascender las épocas históricas. Y creo que lo interesante es pensar, digamos, hasta qué punto determinadas obras de arte son consideradas hegemonícamente como arte. Pienso en Parque Avellaneda, en la escultura tallada en madera y veo que no está tan intervenida. Vuelvo a pensar una serie de preguntas ¿qué pasa cuando el arte público no es comunicativo? ¿Cuándo no representa? ¿Cuándo el encuentro humano ya no está presente? ¿Cuándo la gente que viene no encuentra que eso es una piedra y por lo tanto...?*

Ana Luz Chieffo. *La obra que vos mencionás es figurativa, entonces hay una identificación inmediata con la obra. Es una familia, una mujer embarazada, una niña. Produce identificación y además es una escala monumental muy superior a los otros monumentos que hay en el parque.*

Alicia Le Fur. *¿Pero qué pasa con esas otras obras de arte que no son?*

Ana Luz Chieffo. *¿Por qué no graffitean los bancos de madera? Los han graffiteado, pero los han limpiado. El área de mantenimiento consiguió materiales, lijas y barnices el año pasado y recuperaron todos los bancos. No está la decisión de hacer*

lo mismo con las esculturas. Es un nivel de contradicción muy alto. A la obra “Hétenos Aquí” (la familia a la que vos te referías), hasta hace poco, el propio autor, José Deseno, se ocupaba de colocarle pátinas protectoras, él mismo se hacía cargo de limpiar su obra porque vive a una cuadra, pero el resto de los escultores no. Hay obras de artistas correntinos, de todo el país.

Alicia Le Fur. Hay mucho más para pensar, pero me parece que parte de lo político es, justamente, la falla, la dificultad de las representaciones. Entonces cómo no va a reflejarse en otras cuestiones la discusión, por ejemplo, de la intervención del Estado versus la espontaneidad. Un historiador, Ignacio Lewkowicz, trabaja los cambios subjetivos producidos por la retirada del Estado en las funciones que cumplía en la modernidad. Traté de agregarlo en una de las últimas fotos: mientras un hombre está agachado mirando la baldosa, pasa la gente corriendo por la calle Corrientes. Se les ven las piernas en movimiento ¿Qué van a hacer? Van a comprar. No sé qué apuro tienen. Pero me parece que ese cambio subjetivo explica muchas cosas que nos ocurren. Seguro que no tenemos soluciones previas a aplicar. Creo que están bastante adaptadas a las preguntas que formulamos todos y que tenemos que pensar no sé cómo, pero que vale la pena pensarlas.

Ignacio Soneira. Pero igual hay que plantear que mucho de este descuido de estas obras es consecuencia de la falta de una política de arte público. Si la gente viera que el arte público se multiplica, que hay actividades, que alguien como artista público se acerca a esa gente y se revaloriza el arte público. Si en estos años no se cuidaron las obras es porque vino una generación que no vio ese proceso y eso también implica que el arte es muy desvalorizado en la escuela, no hay educación artística y eso hace que se pierda un poco. ¿Por qué una obra abstracta se cuida menos que una figurativa?

Carina Circosta. En relación a esto de los usos y las apropiaciones de los espacios y los monumentos, una pregunta para Alicia: veíamos los carteles intervenidos con palabras como “terroristas”, algo que también pasó en el Olimpo con frases como “motochorro” o “aquí se mataron asesinos”. ¿Hay registros en las baldosas de algún tipo de acciones de ese estilo? Para Cecilia, no me quedó claro si lo que vos mostraste del primer monumento de la cruz, continúa, si convive con el grupo escultórico. Y si registras algún tipo de apropiación y de intervención en ambos tipos de monumentos, en esto de llevarle comida. Si este uso común concientiza un monumento y no el otro.

Alicia Le Fur. Nosotros sí, yo mostré en una foto en la que aparece vandalizadas una de las primeras baldosas que hicimos. Hace poco ocurrió con unas baldosas con el nombre de cinco chicos que se conocieron en el Ateneo de la Juventud y evangelizaban en la villa de Flores. Estas últimas baldosas las salvamos con thinner. Fue el mismo día que vandalizaron la entrada de Familiares (ubicado en Riobamba a

una cuadra). Firmó Acción Católica Argentina y los nombrados en esa baldosa eran justamente militantes religiosos. Por supuesto no de Acción Católica. La otra la arruinamos nosotros mismos al intentar salvarla e hicimos otra.

Cecilia Fiel. *En cuanto a los usos de los monumentos. La cruz coexiste con el monumento de las veintidós piezas. Están ahí a 50 m. Pero los atentados siempre han sucedido en el gran monumento, salvo el que está en la plaza 25 de Mayo de Resistencia. Creo que también tiene que ver con lo que significa lo figurativo de este monumento. Me parece que el hecho de ser un dibujo tan realista propicia que tanto los atentados como cualquier ritual se realicen allí. Y les comento algo, la noche del 12 de diciembre se hace una vigilia en la ex Brigada de Investigaciones. Una de las cosas que quería contar que no tuve tiempo es que hay algo que se ha ritualizado y es todo el proceso que va del 12 al 13. Se hace siempre lo mismo. Ya sea compartir un ritual, ya sean los discursos de los derechos humanos, familiares, charlas, etc. Se presenta algún libro sobre el tema, se pasa toda la noche en vela en la calle, en la plaza, y después se va en caravana. Y ahí también tenés otro ritual y está relacionado con quiénes hablan, los lugares que tienen, cómo se ubican en el acto; si son de Proyecto Sur, si son de La Cámpora. Tienen todos unos lugares asignados. Digamos que si bien yo valoro que el Estado haya tomado el mando en todo esto, creo que ahora hay un poco de exceso en cuanto a su presencia, es mi punto de vista. Creo que hay que dejar reposar la cosa, pero bueno, en los 80 era más que necesario.*

El espacio público condiciona, dialoga con la obra (y viceversa)

*Julio Flores*¹

Después de tantas lecciones de vida y ejemplos de producción de obras, me ocuparé de la evolución del lenguaje visual que va desde la producción de obra de caballete a la producción para el espacio público. Hablaré de mensajes visuales más que de obras de arte, porque el espacio público está cargado de mensajes (mayoritariamente visuales) que interactúan con todo lo que se inserta allí.

Hay espacios para el reclamo y espacios para el festejo. Si yo les pregunto cuál es uno y cuál es otro, seguramente coincidiremos rápidamente en cuál es cada uno. Sabemos dónde ir cuando termina un campeonato de fútbol y también supimos qué hacer cuando un ministro decidió bajar los sueldos. Los espacios para el festejo están señalados por todos los sectores del pueblo e identificados por las organizaciones y también los espacios para el reclamo. En el espacio público se vinculan y se establecen acuerdos, intereses y necesidades. En el espacio público actúan y ejercen su presencia hasta los que sobreviven y aun los que quedaron fuera del sistema.

En los espacios públicos están los signos fundacionales como los monumentos que recuerdan la identidad cívica. Allí se llevan a cabo las manifestaciones y las procesiones, se baila y se juega, aunque están desapareciendo los lugares públicos para jugar libremente. Los monumentos que se levantan en una época representando el acuerdo de poder de un momento, en

¹ Artista plástico y uno de los tres autores del "Siluetazo por los Desaparecidos" (20 y 21/09/1983) en la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Realizó muestras individuales y participó de exposiciones y salones en el país y el exterior. Ilustró varios libros y obtuvo diversos premios de dibujo, pintura y grabado. Fue miembro del grupo de activismo político cultural "Brutos Aires". Ex Decano del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón (IUNA).

otra época se los replica cuando los componentes del poder cambian. De eso venimos hablando. Cuando se actúa contra los monumentos señalamos la diferencia histórica que tenemos con quienes lo instalaron. Diferenciamos una relación de poder de otra época, marcando el signo, el gesto que hoy ejercemos en el cambio de relaciones históricas. Hay monumentos en Buenos Aires que desde siempre son muy cuidados y hay otros que son agredidos (recuerdo los monumentos a Sarmiento, a Perón y a Evita).

Pero el uso del espacio público para expresión del poder no es una novedad. Los auto-sacramentales, por ejemplo, eran actos públicos, performáticos en los que el juicio y la ejecución de los condenados eran espectáculos populares sumamente didácticos. Cuando hablamos de intervención en espacios públicos, antes de que exista el concepto, Benito Quinquela Martín lo aplicaba, pero su acción, en tanto no formaba parte de los parámetros de la época que definían a las Bellas Artes, nunca fue valorizada en los escritos de historia del arte donde solo se hablaba de sus pinturas, cerámicas, murales y grabados.

Quinquela había llegado a un barrio de marineros y cargadores portuarios (él mismo había sido calderero) donde para proteger las viviendas populares, los conventos o conventillos de madera, los pintaban con la mezcla de los colores que los vecinos juntaban de los sobrantes de colores vibrantes con que se pintaban los barcos. El color resultante era una tierra marrón verdosa semejante al color de la bosta. Quinquela les decía que el color es vida y les explicaba a los vecinos cómo usar los colores saturados combinándolos sin mezclarlos, componiendo por paneles recurriendo a relaciones elementales de cómo organizar el color. Es decir que más que una intervención urbana, Quinquela Martín alentaba un desarrollo que podríamos considerar como una *intervención urbana participativa* llevada a cabo entre 1920 y 1930, contemporánea a los murales tan diferentes de Siqueiros, Rivera y Orozco promovidos desde el gobierno de la Revolución Mexicana. La acción estetizante de don Benito fue apropiada por los vecinos del barrio y generó una imagen que se ha prolongado más allá de su acción al punto que muchos creen que el pintor copió al barrio e ignoran que su pintura se prolonga en el barrio de La Boca del Riachuelo. Esa intención de intervenir sin pedir permiso ha continuado formando parte del modo de hacer de la mayoría de los creadores en la Argentina.

Voy a señalar otro ejemplo. En Estados Unidos predominó otro modo de acción en el espacio público. En los pueblos del oeste y del centro (el territorio recordado con la leyenda de la conquista del *Viejo Oeste*) se mantiene la costumbre de instalar en las plazas, cañones, balas, un muro con una placa conmemorativa y la bandera nacional para recordar a los pioneros fundadores, y esta idea estableció una política que se llamó irónicamente “*from the canyon in the park*” (“del cañón en el parque”) lo que no era una ley sino una tradición y era común instalarlo así. Es decir que la comunidad

tenía una concepción del lugar para recordar a los antepasados. En el momento inmediato a la posguerra muchos directores de cultura intentaron poner obras en espacios públicos en acuerdo con museos, galerías y artistas. Esto provocó en muchos casos la reacción del público que al encontrar la obra desconectada de la realidad cotidiana reaccionaba contra ella. El público se encontraba ante la obra en una confrontación con la vanguardia artística. La obra en el espacio público no es como en el museo, en el que el espacio guarda un cuidado vacío de discurso que contiene a la obra. En cambio el espacio público, la calle, el sitio, tiene su propia identidad. Pero esto construyó en Estados Unidos cierta conciencia crítica en la época, motivando que algunos artistas empezaran a sacar su obra para ponerla en el espacio público intentando cuestionar un poco esta relación con el espacio, con la identidad del sitio.

Un caso paradigmático ocurrido en el mencionado país es el del escultor minimalista Richard Serra (1939). En 1981, y a consecuencia de haber ganado un concurso, Serra instaló el *Tilted Arc*, un muro de acero de 3,5 m de altura curvado suavemente en la plaza federal en New York City. Para instalar la obra, debió contar con la aprobación de un jurado de críticos, galeristas y directores de cultura que la evaluaron y promovieron. La obra produjo una gran controversia al ser instalada debido a que quienes trabajaban en los edificios que rodeaban la plaza se quejaron porque la pared de acero obstruía el paso. Se construyó en 1981, pero un juez juntó las denuncias, decidió que no era un lugar estético y que juntaba basura por lo que fue sacada en 1985 a pedido de la justicia y llevada a un parque donde perdió todo contexto. Esto despertó otra discusión muy fuerte en 1990 en torno al tema del espacio público y los derechos de los artistas visuales. Por esto, el artista tenía derecho a reivindicar su autoría sobre la obra pero también a decir que si le cambiaban la obra o el sitio de instalación ya no podrían usar el nombre del autor.

Estas discusiones dieron lugar a otro aspecto: ¿cuál es la obligación del artista con respecto a la comunidad? Estudiaron cómo se inserta la obra en el espacio público, cuál es el interés de la comunidad con el uso del espacio y cómo imaginan la identidad del espacio o sitio. Es decir que en los Estados Unidos se reglamentó la inserción del signo en el espacio público considerando y poniendo en evidencia que la ciudad está construida en base al juego y ejercicio del poder. Eso es lo que se discute con la remoción del monumento a Roca y la instalación del Monumento a la Mujer Originaria. No es una discusión entre arte público anterior y nuevo arte público, puesto que la instalación de un signo en el espacio público toma sentido al articular este con el contexto urbano.

Así como a principio del siglo XX era común la realización de monumentos por suscripción popular, hoy vemos en el arte contemporáneo la importancia que adquiere el proceso de realización como la obra finalizada.

En el monumento al “Che” Guevara de Andrés Zerner es tan interesante la obra terminada como el proceso participativo para su realización. Lo conmovedor está en la totalidad del reto y en este sentido la obra de la Mujer Originaria ya empezó.

El nuevo arte público no solo busca conectar la obra con su contenido político o estético sino también expandir los sentidos de la comunicación, del lenguaje, la importancia de la vinculación con el lugar, el significado que el lugar tiene para la sociedad. Se fortalece el vínculo entre el arte y su dimensión mítica en la experiencia pública ayudando a despertar en la comunidad su relación con el lugar. Los lugares públicos en las grandes ciudades pierden identidad y muchas veces pensamos que por ser público, no es de nadie y no es nuestro.

En Europa, Cristo Javacheff y Jane Claude con sus empaquetamientos comenzaron con objetos de uso y llegaron a intervenir puentes y costas de arrecifes. Pensemos la imagen de un edificio en el que se declararon guerras y se firmaron pactos de paz, completamente empaquetado. Imaginen empaquetar una Casa de Gobierno, una Cancillería o un Congreso. Eso hacen ellos con el Reichstag, que la idea ingrese a los libros de historia del arte y los bocetos-maquetas a museos y galerías cuando aún estaba en la etapa de elaboración del proyecto.

Lo planteado en esta mesa del Encuentro de Arte y Espacio Público es fortalecer la identidad del lugar con la participación de la comunidad. En la Argentina, estos debates aparecieron con “Tucumán Arde” (1998), para llamar la atención sobre la crisis política, social y económica evidenciada en la miseria que padecía la provincia de Tucumán por el monocultivo de caña de azúcar. El grupo toma la documentación y la información, la expone evitando museos y galerías, recurriendo a las centrales sindicales en Tucumán (FOTIA), Buenos Aires (CGTA) y Rosario, y apela al *graffiti* callejero, la acción en cines y los afiches interviniendo en todos los casos el espacio público, para resignificar la acción.

Participé con Rodolfo Aguerreberry y Guillermo Kexel del “Siluetazo” que se hizo en 1983 antes del llamado a elecciones. Pretendimos que fuera anónimo por cuestiones de seguridad y porque apuntábamos a que fuera apropiado como herramienta política. Nunca lo consideramos en su realización como obra de arte. Pensábamos que si se ponía una silueta en el museo se traicionaba la idea porque la intervención debía estar asociada a la movilización. La “Silueteada” o “Siluetazo” era la realización de los militantes en la acción de defensa de los DD.HH.

En diciembre de 1983, Marta Minujín hace un Partenón de libros prohibidos por la dictadura. Carlos Filomía, un artista muy interesante, trabaja el tema del activismo político popular, poniendo el acento en la acción política, en el modo de hacer. Pega en la calle afiches donde sugería cierta idea y la gente los completaba dibujando o escribiendo, para luego trasla-

dar la situación a un centro cultural. El Grupo de Arte Callejero (GAC) retoma el tema de las siluetas en los blancos móviles, afiches que colgaron en la calle considerando que éramos todos blancos móviles, o poniendo advertencias con señalética callejera normalizada donde indicaban el peligro que significaba por ejemplo “el genocida tal vive en el 2º piso, departamento H de la calle tal”. O cuando intervienen las señales públicas cuando a la Diagonal Sur se le cambia el nombre por “Pueblos Originarios”.

De todas estas acciones nos queda el testimonio del documento, de la acción. En la intervención urbana hay miles de formas de hacer. Se actúa sobre el espacio público a diferencia de la obra de caballete que cierra el discurso dentro del marco.

No puedo dejar de nombrar a Marino Santamaría que cuando inició el trabajo de intervención en la calle tomó conceptos propios de su pintura para intervenir visualmente el barrio de Barracas, en acuerdo con sus vecinos promoviendo una galería a cielo abierto. Eso me recordaba a la conducta de Quinquela cuando quería evitar el gris o cuando alentaba a los vecinos a embellecer el barrio.

Finalmente, quiero señalar que cada lugar tiene dimensiones prácticas y de uso, ceremoniales, étnicas, sociales, políticas, económicas, vernáculos, culturales, psicológicas, históricas. Cuando se demuele un lugar urbano, se lo vacía no es un espacio, un sitio en ruinas. Se debe considerar este aspecto cuando se emplaza una obra que dialoga con el lugar por lo que es y por lo que fue.

El arte como arma en la lucha por la verdad histórica

Oswaldo Bayer¹

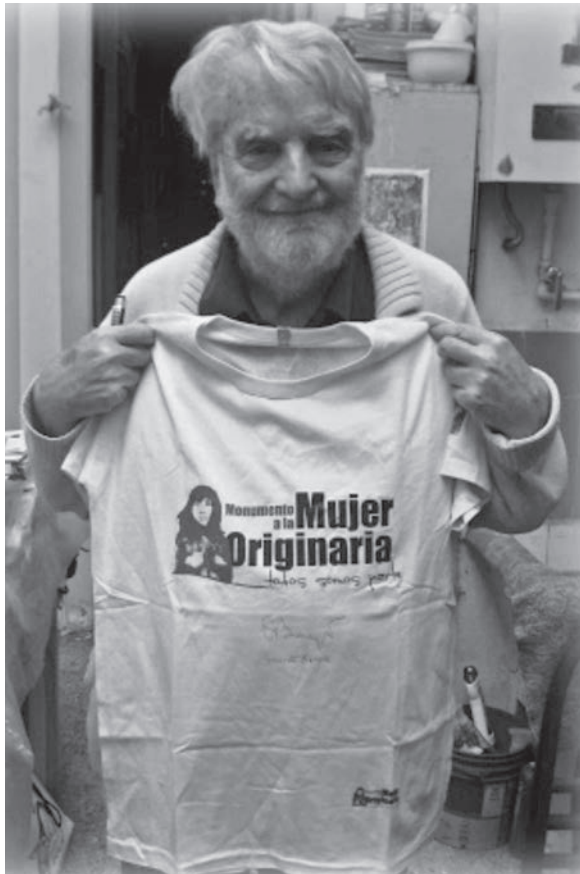
Muchas gracias por la invitación. Justamente la historia y el arte... si no hubiera sido por el arte no tendríamos la fisonomía, el rostro de todos aquellos que hicieron historia, y todavía no se había inventado la fotografía. Quedó impregnado en el arte, en esos retratos, en esas esculturas, en esas estatuas. Bien, y todo gracias a la imaginación que esos increíbles artistas, especialmente los de la Edad Media, fueron desarrollando sobre la base del arte. Justamente nosotros estamos luchando hacia la verdad histórica y una de nuestras principales armas será recurrir al arte. Es el problema que nunca se ha debatido en la Argentina, el problema de nuestra verdad histórica, el problema del gran drama, la gran tragedia de lo que se hizo con los pueblos originarios.

Y después del estudio profundo de todo esto, queremos realmente preguntarnos qué nos pasó a los argentinos después de esos increíbles documentos de Mayo. De ese Belgrano que llegó al Paraguay y les devolvió a los pueblos originarios todas las tierras que habían ocupado durante siglos, les devolvió todos sus derechos, terminó con la esclavitud a la que habían sido sometidos por los españoles: la mita, el yanaconazgo y todas las otras formas de esclavitud. Y les devolvió también, como dice en su escrito textualmente, “los mismos derechos de los cuales gozamos nosotros, los hijos de europeos hemos tenido la suerte de nacer en estas tierras”. En

¹ Historiador, periodista y escritor. Autor de numerosos ensayos, entre ellos *Los vengadores de la Patagonia trágica*, sobre el cual se basó el filme *La Patagonia rebelde*, dirigido por Héctor Olivera y premiado con el Oso de Plata en 1974. En 2008 escribió junto a Mariano Aiello y Kristina Hille el guión y libro cinematográfico de *Awka Liwen*, filme donde se narra la historia del despojo a los pueblos originarios.

1810, Juan José Castelli cuando llegó al Alto Perú también terminó con la esclavitud de los pueblos originarios, les devolvió la libertad, les devolvió sus tierras originarias. Además dice “vamos a aprender de su cultura, de su sentido del no a la propiedad, de todo lo que en ellos es comunitario y también del respeto que tienen por la naturaleza”, dice “qué hermoso sería que después de la Revolución de Mayo uniéramos esas dos cosas, el amor a la naturaleza, la falta del sentido de la propiedad que tienen los pueblos originarios, con el amor a la ciencia que traemos nosotros de la cultura europea”. Juan José Castelli en 1810 quería hacer una síntesis. O Mariano Moreno en su tesis de Chuquisaca, su tesis para recibirse de abogado, donde hace una defensa absoluta de los pueblos originarios y señala la perfidia del colonialismo español con respecto a esos pueblos. Y también por supuesto hay que mencionar al célebre alemán Alexander Von Humboldt, a quien recomiendo siempre, en todos los colegios secundarios y universidades debería leerse el libro *Mi viaje por América* escrito por Alexander Von Humboldt. Es un viaje de once años por el norte de Latinoamérica, para mí es el verdadero descubridor, porque descubre las cualidades de los pueblos originarios y las “maldades” –como él mismo dice– de los europeos que llegaron a estas tierras solamente para explotar sus productos. Colón vino solamente a llevarse el oro y la plata y esclavizar a los pueblos originarios, no vino a descubrir nada. Von Humboldt escribe: “Cuando hablo con los pueblos originarios les pregunto a propósito de quién son estas tierras, y me responden extrañados, *de quién van a ser, de todos, las tierras no tienen dueños*. Y cuando veo que toman solamente lo necesario de la naturaleza para vivir, digo, por qué no toman más, por qué no acopian más y tratan de venderlo a otros lugares; me responden *no, hay que sacar lo justo y necesario y pensar en las próximas generaciones, dejarles la naturaleza tal cual está*”. Y sigue: “en cambio cuando vienen los conquistadores españoles, alguno siempre trae un mapa y dibuja con un lápiz diciendo orgulloso *esto es mío, esto es mío, esto es mío*, lo repite tres veces. Dice, *cómo me avergüenzo con lo del caballito*. El caballito le llaman los conquistadores españoles, porque aquí casi no hay caballos en Colombia y Venezuela; cuando tienen que trasladarse largas distancias y se suben sobre los hombros de los indios varones y como un castigo los hacen correr, correr hasta que el indio cae muerto o desmayado. Entonces se suben a otro”. Y dice Von Humboldt: “cómo me avergüenzo de que los europeos hagan esto en estas tierras”.

Bien, todo este pensamiento de Mayo, va a quedar plasmado en esa increíble Asamblea de 1813 que termina con la esclavitud en Argentina. ¡1813! EE.UU. la suprime en 1852 con Lincoln y Brasil recién en 1874. La libertad de vientres. Y además desde ese 1813 cantamos el Himno Nacional Argentino: “Ved en trono a la noble igualdad”. Lo cantamos, nada más, pero nunca se aplicó la noble igualdad. Además la igualdad en libertad, “libertad, libertad, libertad”. Para qué, dieciséis años después de la Revo-



Oswaldo Bayer posando con la remera del MMO.

lución de Mayo, Bernardino Rivadavia, primer presidente argentino, en un decreto que está en el Archivo General de la Nación, dice en una línea que se contrata al coronel europeo Federico Rauch para exterminar a los indios ranqueles. Rivadavia ni se toma el trabajo de decir por qué hay que exterminar a los indios ranqueles. Ustedes habrán leído el libro que escribió cuarenta años después Mansilla, *Una excursión a los indios ranqueles*, donde admira que los ranqueles son muy pacíficos y trabajadores. Y tiene una frase en el libro que lo dice todo, “los hombres ranqueles tratan mejor a sus mujeres que nosotros los de origen europeo”. Bueno, se contrata al coronel prusiano Federico Rauch, cuyos comunicados son increíbles, un occidental y cristiano, están también en la carpeta Federico Rauch, en el Archivo General de la Nación, ustedes pueden leer de puño y letra, año 1826. “Primer comunicado: hoy para ahorrar balas hemos degollado a 27 ranqueles”. Simplemente así. Tampoco se toma el trabajo de decir por qué degüella a esos ranqueles, bueno, lo dice, “para ahorrar balas”. El segundo comunicado ya es uno mucho más profundo del señor coronel europeo,

dice: “los ranqueles no tienen salvación porque no tienen sentido de la propiedad”. Qué profundo, qué filósofo, el señor coronel. Claro, porque nosotros venimos a este mundo para tener propiedades, sino sería muy aburrido esto. El tercer comunicado ya se ve que era un hombre que sabía realmente ver el futuro, de muchas décadas adelante, dice simplemente así: “los ranqueles son anarquistas”. ¡1826! Uno se pregunta pero cómo, si todavía los grandes pensadores del anarquismo como Proudhon, Kropotkin, Bakunin, no habían nacido todavía, pero ya el señor coronel sabía que si eran anarquistas había que terminar con ellos.

Bueno, en 1963, para que ustedes vean el ambiente en que uno vivió, me invitaron a la ciudad de Coronel Rauch, que como tantas otras ciudades de la Argentina tiene el nombre de un oficial de la Campaña del desierto, especialmente La Pampa. En La Pampa otra ciudad tiene el nombre de Ataliva Roca por ser el hermano del general Roca. Yo voy, me invitan a la ciudad de Coronel Rauch y digo de qué puedo hablar, bueno voy a hablar del patronimio, de quién era el coronel Rauch. Fui al Archivo General de la Nación, busqué la carpeta, estudié todo eso y hablé de todos los comunicados (necesitaríamos un día para leerlos, todos muy profundos). Entonces relato cómo fue el final de ese oficial prusiano. Un indio ranquel, Arbolito, siempre observaba la dirección que tomaban las tropas y los soldados decían “ahí está el arbolito”, le decían así porque desde lejos parecía un



Andrés Zerner en Arbolito (Coronel Rauch), donde Osvaldo Bayer estuvo preso por proponer el cambio de nombre de la ciudad. Hoy se apoya el MMO en el lugar y el cambio de nombre cada vez en mayor medida.

arbolito porque era un joven que tenía el pelo muy largo. Arbolito cuando veía la dirección que tomaban las tropas, montaba el caballo y les avisaba a los ranqueles que se fueran de allí porque venían a exterminarlos. Una vez Arbolito lo esperó en una hondonada al orgulloso coronel europeo, le boleó el caballo, cayó el orgulloso coronel y Arbolito le cortó la cabeza. Qué salvaje, cómo se puede cortar la cabeza a un coronel europeo contratado por el gobierno de la Nación. *La Gaceta de Buenos Aires* dice que fueron las exequias más lujosas que se vieron hasta esa época y que el pueblo de Buenos Aires lloró por el coronel europeo que había venido a pacificar las pampas. Por eso se le puso a la ciudad Coronel Rauch.

En el año 63 después de leer todo esto, había mucha gente en la Biblioteca Pública de Coronel Rauch, propuse que se eligiera ahí mismo a diez ciudadanos, después de mi conferencia, que fueran a entrevistar al Intendente para pedirle cambiar el nombre de Coronel Rauch por el bello nombre de Arbolito. Para decirles lo que ocurrió debo emplear una palabra del lunfardo, me van a perdonar, cuando propuse eso todo el mundo rajó, no quedó nadie, salvo dos viejitos de la primera fila que me aplaudieron pero sin sonido por las dudas. Claro, porque en esta vida antes de sostener las cosas hay que estar bien informado.

Cuando regresé a Buenos Aires, quién era el ministro del interior de esa dictadura que acababa de voltear a Frondizi, fue como sacarse la lotería de Navidad al revés, quién era: el general Juan Enrique Rauch, bisnieto directo del coronel Rauch. Así que llegué, algún alcahuete llamó por teléfono al señor ministro y me detuvieron. Sucesos argentinos, estuve dos días tirado en el segundo piso del Departamento Central de Policía, con presos comunes, dormíamos sin colchón, un frío impresionante, hasta que el segundo día a la madrugada apareció un oficial con un papelito: “¿Osvaldo Bayer? Usted va destinado a la cárcel de mujeres”. Los demás presos que estaban todos durmiendo cuando oyeron eso se levantaron y me miraron con enorme admiración, no sé si pensaban “qué suerte tiene este o qué será”. Para que no confundan, con bronca, con sedición dije “y por qué tengo que ir a una cárcel de mujeres”, y el oficial me miró de arriba abajo, miró el papelito y como no decía nada inventó algo: “porque no merece estar en una cárcel de hombres”. Y más me miraron los presos. Estuve 63 días preso en la cárcel de mujeres de Riobamba, no voy a dar detalles, pero no la pasé mal, cosas de la Argentina.

Es increíble, después del coronel Rauch, Juan Manuel de Rosas va a hacer la primera campaña que se denominó “del desierto” (que no era ningún desierto, estaba habitado por los pueblos originarios); aunque los historiadores rosistas no lo dicen, Rosas conquistó varios cientos de kilómetros cuadrados de pampa, de llanuras para las estancias y se calcula que mató a cerca de mil indios que encontró en el camino. Después van a tomar el poder los liberales positivistas argentinos y por supuesto querían europeí-

zar todo esto, como muchos de ellos han dicho. Justamente en 1866 nace la Sociedad Rural Argentina, fundada por los estancieros del norte de la provincia de Buenos Aires que ya existían. Su fundador y primer presidente será el señor José Toribio Martínez de Hoz. En una de las primeras actas, que si ustedes van al archivo de la Sociedad Rural se las van a mostrar con mucho orgullo, José Toribio le ofrece 1.500 caballos al ejército y todo otro material bélico para terminar para siempre con los salvajes de estas pampas del sur y arrojarlos definitivamente más allá del río Negro. Son los que preparan la Campaña del desierto. Avellaneda recibe a los estancieros y le dice a Alsina, su Ministro de Defensa –de Guerra, como se decía en aquel tiempo– que prepare un proyecto para acabar con eso, porque los estancieros se quejaban de que los indios eran ladrones y se llevaban sus vacas. Alsina estudia el problema, dentro de todo era humanitario Alsina. Le dice a Avellaneda (está todo en el AGN) que los pueblos originarios no tienen sentido de la propiedad así que no podrán convencerlos de que esas vacas tienen un propietario; no van a entender nunca que esas vacas son del señor Martínez de Hoz, las otras del señor Duggan o del señor Anchorena, para ellos son productos de la naturaleza. Antes tenían al ñandú, al guanaco, a la liebre patagónica para alimentarse. Ahora se han ido, al llegar los animales europeos, entonces toman a estos para alimentarse, continua Alsina. Y le dice: “propongo que se haga una zanja a todo lo ancho del país, de 5 m de profundidad por 3 de ancho”. Se acuerda el proyecto y comienza a hacerse. Si ustedes van por la zona de Tandil se ven todavía restos de la zanja de Alsina. Es un proyecto increíble, una zanja que dividiera al país. Porque como él decía, si vienen los indios, saltan la zanja, son muy buenos jinetes. Pero cuando quieren llevarse las vacas, la vaca no puede, y si la empujan se cae a la zanja, así van a aprender que no pueden llevarse las vacas y no van a volver. Pero los pueblos originarios argentinos tuvieron la mala suerte de que Alsina se murió un año después y fue remplazado por el teniente general Roca, quien había sido el más brillante de los oficiales en la guerra del Paraguay, un verdadero genocidio que hicieron los ejércitos de Brasil, Uruguay y la Argentina contra el pueblo paraguayo. Roca va a ser Ministro de Guerra y opina que era un disparate hacer una zanja, que había que exterminar a los salvajes. Roca en todos sus documentos no los llama pueblos originarios, ni siquiera indios. Los denomina los salvajes, los bárbaros y afirma que hay que exterminarlos. Y en eso va a seguir el ejemplo que nos ha mostrado esa gran civilización del norte, Estados Unidos, que eliminó al sioux y al piel roja, con el uso del Remington, un invento norteamericano de 10 tiros de repetición. Con eso vamos a eliminar para siempre a los salvajes, a los bárbaros. Avellaneda lo aprueba. Se hace la Campaña del desierto, que fue un verdadero genocidio. Están todos los documentos del mismo Roca, de la denominada Comisión de Ingenieros y Consejeros de Roca, que dice que fueron muertos 14 mil indios y tomados

prisioneros otros 14 mil. Y ahora viene lo más importante, Avellaneda y Roca restablecen la esclavitud en la Argentina. Se puede leer en todos los diarios de enero y febrero de 1879, todos diarios que van a encontrar en la Biblioteca Nacional y en el AGN. Los avisos oficiales que dicen: “hoy, entrega de indios en las plazas de Buenos Aires, a toda familia de bien que lo requiera se le entregará un indio como peón, una china (en esos términos) como sirvienta y un chinito como mandadero”. A las madres indias les quitaron sus hijos. Está en la descripción, con fruición lo dicen los diarios porteños. Describen lo que es la entrega de indios. Dice “los hombres indios miran el suelo completamente indignados y las mujeres indias aprietan a sus niños que les son quitados, y lloran y gritan y pegan alaridos”. Dice que cuando las madres indias gritan tanto, algunos hombres indios salen y se ponen entre los blancos que reparten a los niños indios y ese es el intento de oponerse a la civilización. Esto está en la crónica del diario *El Nacional* del 31 de enero de 1879. Los argentinos hicimos eso con los pueblos originarios, no ya los españoles, y restablecimos la esclavitud.

Después están los informes oficiales de los indios varones que fueron transportados a la isla Martín García, a la construcción de las defensas militares para la isla, están los informes de los curas que acompañaron esa delegación. Se los hace trabajar entre 15 y 16 horas por día y jamás se aclara si se les paga algo. Esclavos. Están descubiertas las cartas de Roca, cuando ya es presidente, al gobernador del Tucumán, donde dice: “por favor, no traiga a esos indios haraganes del Chaco a la industria azucarera, yo le voy a mandar de aquí mapuches y ranqueles que son mucho más trabajadores y nunca se fijan en los horarios de trabajo. Yo le voy a mandar”. Y dónde quedó el pensamiento de Mayo.

Bueno, podríamos seguir hablando horas enteras de lo que se hizo con estos pueblos originarios, cómo se les quitó la tierra, hoy seguimos con lo mismo, hemos visto lo que pasó con los quom en Formosa y los wichis en Salta, que a tiro limpio les han quitado las tierras, y lo de los Benetton, que no tiene ninguna explicación humanitaria, esos dos hermanos empresarios italianos multimillonarios que compraron 900 mil ha en la antigua estancia Leleque, allí en el Chubut; 900 mil ha, jamás vinieron ni visitaron la Patagonia, las mandaron a comprar. Y allí justamente junto a la estancia Leleque están las 300 ha que durante siglos trabajaron las familias Curiñanco y Nahuelquir, dos familias mapuches; 300 ha donde han plantado legumbres y frutillas. A través del abogado, Benetton exigió también esas 300 ha, no se conformaba con el casi millón que tenía. Y qué hizo la justicia argentina, como no tenían título de propiedad los mapuches, en primera instancia le dio esas 300 ha a los Benetton. ¿Y los derechos de la tierra, los derechos de los trabajadores de la tierra, los derechos de esos pueblos originarios que viven allí desde hace siglos? No, el juez se las dio al señor Benetton. Menos mal que después de la lucha de los organismos de DD.HH.,

la Cámara de Apelación paró la posesión de esas 300 ha hasta 2013, para que los Curiñanco y Nahuelquir demostraran que históricamente esas tierras siempre les pertenecieron.

Vamos ahora al arte, del cual vamos a hablar aquí con Andrés Zerner. El monumento más grande de la ciudad de Buenos Aires, en el lugar más céntrico, no es el de ninguno de esos libertadores de Mayo, ni siquiera del libertador San Martín, sino que es de Julio Argentino Roca, en la Diagonal Sur, a 90 m de la Casa de Gobierno, lo han puesto allí como diciendo “ojo que yo estoy aquí observando”, a tan pocos metros del Cabildo, donde se cantó por primera vez ese Himno Nacional, que dice “Ved en trono a la noble igualdad”. Además, ese monumento es una gran mentira histórica, porque, lo sabemos por los diarios de los oficiales que hicieron la Campaña del desierto, Roca jamás montó a caballo, lo hizo todo en carroza, acompañado de un sacerdote católico. Uno se pregunta lo que habrá saltado esa carroza, con las piedras que había antes, porque no había caminos en ese entonces. Pero lo pusimos en un corcel. A San Martín lo tenemos allá en el Retiro, escondido atrás de la Torre de los Ingleses, en un caballito flaco. Comparen los dos caballos, el de Roca, montado allí en el lugar más céntrico y generado por un gobierno no democrático, por el gobierno de la década infame, el período que se inició después de la dictadura de Uriburu, el gobierno elegido por el fraude patriótico, una expresión argentina. Se hacía fraude por patriotismo, y lo decían tranquilamente, para que no volvieran los políticos de antes. Yo en Alemania, en mi exilio, dicté historia latinoamericana y siempre hay un estudiante alemán que las sabe todas, me interrumpió para decirme: “Herr profesor, por favor, explique qué es eso del fraude patriótico que no entendemos”. Una hora traté de explicar el fraude patriótico a los alemanes y vi que en las primeras filas comenzaron a deprimirse. Cuando los alemanes se deprimen miran al infinito. Comprendí que de allí al suicidio había un corto plazo, así que dije que iba a continuar la clase siguiente para que no se deprimieran totalmente. Bueno, ese gobierno elegido por el fraude patriótico fue el del general Justo y el de Julio Argentino Roca hijo, que propuso primeramente hacerle el monumento a su padre, y se hizo el monumento que fue inaugurado durante otro gobierno elegido por el fraude patriótico, el de Ortiz-Castillo en 1941. Si ustedes ven todos los presentes en la inauguración, son los estancieros conocidos de la Sociedad Rural, están allí en la inauguración del monumento hecho por Zorrilla de San Martín, un escultor uruguayo. Yo como hice una película con China Zorrilla que es la hija del escultor, le dije “China, tu papá hizo el monumento a Roca”, y me miró con furia y dijo “callate la boca, a vos nadie te preguntó nada, ¿por qué me decís eso?”. Bueno como de allí a que me pegara una bofetada faltaba poco, me retiré. Cómo los hijos pagan los pecados de los padres.

Realmente, entonces, hemos comenzado esta campaña para sacar este monumento, por la dignidad de todos. Y más aún después de que se ha he-



Osvaldo Bayer y Andrés Zerner, separando llaves para el MMO en el galpón del predio de la Ex-Esma.

cho, ustedes lo sabrán, un profundo estudio de Antropología en la Universidad de Buenos Aires, donde se asegura que entre el 56% y el 61% de los argentinos tiene sangre de los pueblos originarios, a través de mestizos y criollos, de las grandes mezclas que ha habido. Entonces es una falta de respeto a la mayoría del país tener ese monumento al genocida de los pueblos originarios, que en todos sus discursos siempre habló de los salvajes, los bárbaros. Y en su discurso final, cuando termina la Campaña del desierto, que está en el *Diario de Sesiones* del Congreso de la Nación, dice: “La ola de bárbaros que ha inundado durante siglos las fructíferas llanuras argentinas, ha sido por fin exterminada.” No, la ola de bárbaros no inundó, vivió, y se ha calculado que durante veinte siglos ha vivido en estas tierras americanas. Si alguien inundó fuimos los hijos de europeos, que llegamos desde afuera. Fíjense qué término despreciativo. Entonces, queremos hacer un homenaje al ser que sufrió más en la historia de la Argentina, en homenaje a la mujer de los pueblos originarios. De su cuerpo nació el criollo, que fue el soldado de nuestra independencia. Y cómo sufrió cuando le quitaron los hijos. Ella merece estar allí, en el centro de Buenos Aires. Y después que hacemos esto, gracias a don Andrés Zerner que inmediatamente tomó el proyecto y aceptamos de inmediato con ese antecedente yo diría, hasta heroico de hacer el monumento al “Che” Guevara, con todos los problemas que le podría traer y sin embargo, con qué coraje civil lo inició y lo realizó y ahí está en una plaza de Rosario. Realmente es un homenaje a un luchador en su ciudad natal. Él ha tomado este proyecto y ya nos va a explicar cómo lo quiere hacer, sin ninguna ayuda estatal ni de empresas ni nada por el estilo, sino bien desde abajo. Nosotros por supuesto lo aplaudimos.

Y después de que saquemos a Roca, no queremos que se pierda nada en la historia, no queremos que se destruya ese monumento. Roca recibió 60.000 ha donadas por el gobierno argentino después de la Campaña del desierto, que él eligió en las mejores tierras de Guaminí y ahí fundó la estancia La Larga. Yo he ido allí y hablado con los vecinos, quienes dicen que los bisnietos van siempre a la estancia, los sábados a la tarde. Nuestra propuesta es que ese monumento a Roca se traslade a la estancia La Larga en Guaminí. Entonces que se instale allí frente a la casa, y los bisnietos se levanten el domingo a las 10.30, 11 de la mañana, abran la ventana y vean a su benefactor. Porque a ellos sí los benefició y no a la historia argentina.

Y después le vamos a pedir algo más a Zerner, fíjense qué sueños. Luego de que instalemos ese monumento a la mujer de los pueblos originarios, monumento que Macri ha rechazado, porque los concejales de Macri, siguiendo su consejo, nos han negado eso diciendo como único argumento que “en la historia hay que mirar hacia delante”. Yo le he escrito una carta diciéndole “le agradezco mucho señor intendente ese consejo, cuando vaya a Alemania les diré a los alemanes que restituyan el monumento a Hitler porque en la historia hay que mirar hacia delante”. Por supuesto que no me contestó el señor Macri. Después de la mujer de los pueblos originarios, entonces, queremos también hacer un monumento a la mujer africana, de la esclavitud, africana que se trajo a Latinoamérica. Son increíbles estos occidentales y cristianos. Se calcula que los españoles trajeron más de un millón y medio de africanos porque no les bastaba el trabajo esclavo de los pueblos originarios para llevarse las riquezas de acá. Trajeron a los esclavos africanos y cómo sufrió esa mujer, merece estar allí también. Y una tercera mujer, las tres mirándose: la mujer inmigrante que vino de Italia, de España, en esa empresa épica que fueron los dos millones de inmigrantes que en quince años llegaron a la Argentina. También veremos cómo sufrió si leemos los informes de cómo vivió esa primera generación en los conventillos de San Telmo. Para 140 personas en los conventillos, habitaciones de 2 por 3 m por familia, marido, mujer y 3 o 4 hijos. Un patio y un solo excusado para hacer las necesidades 140 personas. Con un cartel en la puerta que decía “Prohibido a mujeres y niños hacer uso del excusado entre las 5 y las 9 de la mañana” porque a esa hora hacían cola los hombres antes de ir al trabajo. Se recomendaban entonces a las mujeres comprar escupideras para llevarse a las habitaciones y hacer sus necesidades allí junto con las de sus hijos. Es un detalle. También los alquileres que pagaban. ¿Pero quiénes eran los que habían construido esos inquilinatos, como les decían en San Telmo? La gente del Barrio Norte, casi todos hombres de la Sociedad Rural que habían ganado y ganaban muchísimo dinero, no solamente con sus estancias sino con la construcción de los conventillos. Bueno, es una explicación de por qué queremos democratizar el arte en la Argentina.

Arte e identidad. La irupción de los “invisibilizados” en el espacio público a través de la escultura

Andrés Zerner¹



Al principio de este proyecto del Monumento a la “Mujer Originaria” hubo apenas una “opinioncita”, una sugerencia de Osvaldo Bayer cuando estábamos celebrando el monumento al “Che”.

Monumento este que fue un logro de la gente, fue legítimo porque trabajamos, fundamentalmente, como custodios de la forma en que se construía: no se hizo con dinero sino con el esfuerzo repartido entre la mayor cantidad de gente posible. Para hacer un monumento de 4 m de altura y donarlo a una ciudad, trasladarlo en un barco, llevarlo a una fundición, que muchos obreros trabajaran en él (donando voluntariamente su trabajo), más toda la logística que requiere traer cualquier pedacito de bronce de cualquier lugar del país, realmente se requiere de mucho esfuerzo. Y nadie podría hacerlo –digo “nadie” fanfarroneando, porque no lo puede hacer ni el Estado ni el que tenga más dinero en todo el país– si no es de la forma en que lo hicimos nosotros, con solidaridad y valores que fue cómo lo pudimos construir. Requirió de casi tres años de trabajo y se emplazó en el mismo lugar donde votó la gente que donaba el bronce. Fue en Rosario, en el marco del 80° aniversario de su nacimiento. El “Che” volvía ochenta años después por el mismo río Paraná donde entró en la panza de su madre, en aquel año 1928.

Gestado en Misiones cuando sus padres vivían allá, en el yerbatal, viajaban hacia Buenos Aires y se quedaron en Rosario. Ahí nació el “Che” y

¹ Artista plástico autodidacta. Ha experimentado en numerosas facetas: director de arte, realizador cinematográfico, aficionado fotógrafo, docente, dibujante e ilustrador, pintor, escultor y escenógrafo. Es el realizador del “Monumento al Che” de Rosario y en la actualidad trabaja en el proyecto del “Monumento a la Mujer Originaria”.



Andrés Zerner y Osvaldo Bayer, compañeros en la militancia y cómplices en el arte, posan con las llaves necesarias para construir el MMO.



Andrés Zerner llevando la escultura del "Che" a través del río Paraná hasta su emplazamiento en Rosario.

ochenta años después volvía a bajar del barco por el río Paraná, pero hecho un monumento de bronce construido por el pueblo. Un monumento que intentó, desde el principio, continuar las propias ideas del “Che” con respecto al trabajo voluntario, al esfuerzo mancomunado. Dijimos en esa construcción muchas frases suyas, para poder construirlo justamente.

Entonces, teníamos esa frasecita de Osvaldo, que dijo: “sería bueno rendir un homenaje a los pueblos originarios de la misma manera, con el mismo sistema, con el mismo espíritu que se construyó este monumento al Che”. Un monumento que es a la vez como si fuera todo un ensayo de organización. Pero era la opinión de Osvaldo Bayer, que para nosotros era casi una orden, así que esa opinioncita se fue transformando para poder materializar el Monumento a la Mujer Originaria (MMO). Como primera actividad se transformó en una consulta a mujeres y hombres de los pueblos originarios, para preguntarles qué les parecía, que creían, cómo veían esto de rendirles un homenaje.

Los pueblos originarios no hacen monumentos, no trabajan con el bronce, no les cae bien esta ciudad, entonces la verdad es que era difícil lograr una aceptación concreta. Pero claro, la discusión evolucionó cuando fuimos cocinando la idea entre todos, en esa gran cantidad de viajes que hicimos. Y después la consulta, que nos pareció muy importante, a las propias autoridades de los pueblos originarios. Las consultamos en las dos vertientes que poseen: el canciller que vive en Capital y normalmente después de vivir varios años acá es poco respetado en su comunidad, porque se trata de los contactos más políticos, y las autoridades más legítimas, que son los más adultos que viven en las propias comunidades.

Así, fuimos puliendo esta idea de hacer un monumento a los pueblos originarios, pero siempre concibiéndolo como una estrategia de comunicación, el arte como un medio para visibilizar, para romper este proceso de invisibilización de la presencia de los pueblos originarios en nuestra sociedad.

Si trazamos un dibujo del mapa de nuestro país y nos vemos como una familia, sabremos que en esta familia que somos hablamos catorce lenguas. Como decía Osvaldo Bayer, un estudio dice que el 61% de nosotros, de esta familia, justificamos nuestra morochéz con esta familiaridad sanguínea con los pueblos originarios. El 61% de la población tiene un vínculo genético con estos pueblos, con gente que habita esta tierra desde hace 15 o 20 mil años. Indiscutible la relación con nuestros pueblos originarios, con quienes somos.

Desde hace mucho tiempo nos ha gustado pagar cara la franquicia diciendo que somos una sucursal de Europa, nos ha encantado decir eso. Y ahora, creo que estamos despertando a nuestra latinoamericanidad, a nuestra identidad morocha, americana. Tenemos un Evo Morales como el primo más “groso” (sic) en esta familia. Entonces, creo que es absoluta-



En Salta, participando de un encuentro de mujeres copleras, donde se debatió la construcción del MMO.



Performance en Plaza de Mayo del grupo del MMO, el último día de libertad de los Pueblos Originarios, 11 de octubre.



Seis de cada diez argentinos tenemos un vínculo genético con pueblos originarios que son parte de nuestra identidad.

mente necesario hacer un monumento que no está dirigido estrictamente a los pueblos originarios, sino que está mayormente dirigido al que no sabía esta información, al que no sabe que la Argentina somos un país, pero también somos entre 26 y 30 naciones. A veces uno piensa casi como sinónimos país y Nación, como si fueran lo mismo. Pero somos entre 26 y 30 naciones, culturalmente somos más de lo que creíamos que éramos, hablamos más lenguas de las que creíamos que hablábamos, nuestra cultura es mucho más amplia y mucho más diversa de lo que creíamos que era. Es por eso que rendir un homenaje de esta manera, no pidiéndole al Estado sino dándole al Estado una construcción del pueblo, me parece que va a ser una forma muy interesante de que la Argentina haga ese gesto de integración latinoamericana que ya han ofrecido otros países de nuestro continente.

Obviamente que hay muchos gestos que se están construyendo en este sentido, hacer un monumento a los pueblos originarios no es hacer la Revolución, sabemos que es apenas un pasito más en términos simbólicos, para eso es que estamos en este terreno del arte. Sabemos que esta construcción va a llevar un esfuerzo mucho más grande, si aquel monumento al “Che” nos llevó tanto trabajo, este lleva un 250% más de esfuerzo. Y lo decimos así a veces, cuando hablamos de la estrategia de comunicación, casi con la única intención de ganar titulares en medios que nunca hablarían de los pueblos originarios. Decimos “estamos construyendo el monumento más grande que se hizo en la Argentina, realizado en bronce, en el material más caro”. En realidad no nos importa ni un poquito ninguna de las dos cosas. No significa que cuando terminemos el monumento vamos a llamar a los inspectores del Guinness para ver si batimos un récord. El tema es que vamos a llamar la atención en la ciudad que más ha postergado los derechos de los pueblos originarios en la Argentina. Y lo vamos a hacer, es indefectible, ya tenemos la mitad de las diez toneladas que necesitamos. No estamos gastando dinero, estamos empleando una logística muy compleja, comprometiendo a un montón de grupos, partidos, municipalidades, escuelas. Hay un grupo muy grande de maestros que están haciendo un proyecto que se llama “Un niño, una llave”, para sensibilizar a la mayor cantidad de maestros y directores de colegios para que los chicos de 4° y 5° que estudian sobre pueblos originarios puedan ser los multiplicadores de este proyecto y de los derechos de los pueblos originarios. Nos han dado un espacio muy grande en uno de los cuarenta edificios que conforman la Ex-ESMA (Ex-Escuela de Mecánica de la Armada). Ahí estamos, construyendo la escultura y a ese espacio irán las visitas guiadas de los colegios.

Este grupo que somos, más o menos 4 comisiones de 25 personas, es absolutamente autogestivo, en ningún momento del proceso pediremos un subsidio ni ninguna cuestión que tenga que ver con acelerar el proceso. Les decía, nosotros no solamente estamos construyendo, sino que también somos custodios de la forma en que se construye. Por ejemplo, si

hoy viniera una persona y nos dijera que tiene un camión lleno de bronce para donarlo al MMO nosotros le diríamos que no, absolutamente seguros. Necesitamos primero cumplir con esta etapa. Si se necesitan 200.000 llaves (eso es el equivalente de 10 ton), necesitamos mucha más gente que se entere de estas tres informaciones que les contaba. Elegimos el camino más difícil pero también el más legítimo. Este proyecto es más carne que bronce. La forma de participar es muy concreta y sencilla: donando una llavecita en nombre de su familia. Y también necesitamos que le cuenten a otro la forma en que se está construyendo, eso es muy importante, quizás es lo más importante.

Ahora pensemos a qué se reduce una escultura que va a ser la más grande que se haga en la Argentina, pensemos qué nos imaginamos cuando hablamos de un monumento a los pueblos originarios. Si los pueblos originarios son tan diversos, vamos a pensar que es un monumento a la Pachamama, a la madre tierra, un monumento que busca también una relación simbólica con los pueblos originarios no solamente con el pasado sino con el futuro. Entonces, cómo no hacerlo desde lo femenino, cómo no decirlo desde lo femenino. Los pueblos originarios, hombres y mujeres, la raza humana, podemos decir nuestros mejores valores desde lo femenino; por eso es una escultura que nos retrata desde ese cuerpo de una mujer originaria. También es interesante cuando lo hablamos en los colegios, para que ningún chico se sonroje al pensar que los varones también tenemos que sentirnos identificados en el cuerpo de una mujer, para decir simbólicamente esto que queremos decir. Los pueblos que más saben sobre el cuidado de la tierra, las próximas generaciones, la naturaleza, la Pachamama, todo eso se dice mejor en femenino, esa es la intención.



El galpón donde se construye el MMO en el predio de la Ex-ESMA.

Están todos invitados y declárense multiplicadores de este proyecto. Quiero mostrarles un video, hablando de estrategias de comunicación. Osvaldo [Bayer], lo vas a ver vos también por primera vez porque es estreno. Entrevistamos a Eduardo Galeano hace pocos días, ya hemos hecho estas entrevistas con una serie de actores, nosotros buscamos para poder multiplicar a personas como Ricardo Darín, a los multilucha, los que le dicen que sí tanto a Greenpeace como al MMO. Pero estamos más abocados a personalidades como la Tota Santillán, por ejemplo, que por ahora es una figurita difícil. Y esto porque el proyecto es para todos, no es de izquierda ni de derecha, es para que todos los legisladores –cuando tengamos la escultura terminada– levanten la mano y sientan que tienen que aprobar este proyecto. La frutillita de la torta será que, cuando el monumento esté construido, se lo vamos a donar a la ciudad de Buenos Aires con una condición (lo que se llama donación con cargo). Esa condición es que se saque el monumento al general Roca y que se emplace en ese mismo espacio el MMO. Esa va a ser la prueba física de la voluntad del pueblo. Por eso hasta hemos rechazado a algún legislador que quería ahora, ya mismo, hablar sobre el cambio de una escultura por otra. Nosotros queremos esperar hasta la última instancia, cuando seamos más fuertes, cuando esa escultura esté completamente terminada. [Proyección y transcripción del video de adhesión de Eduardo Galeano.]

“Yo tuve la alegría de aportar una llave, de las muchas llaves necesarias para levantar este Monumento a la Mujer Originaria en la Argentina, en tierras de América donde tantos monumentos sobran y ese monumento falta, todavía. Y es el más justo de todos porque es el que rinde homenaje a los primeros, a los más antiguos.

Es una manera de recoger las voces de los más americanos de todos. Voces que suenan del pasado más remoto pero que se dirigen a los tiempos futuros porque anuncian otro mundo posible.

Y ese otro mundo posible ya no estará organizado en función de la codicia, de la idea de que hay que exterminar, explotar, humillar al prójimo, sino sobre bases de solidaridad que se han mantenido vivas, milagrosamente vivas a pesar de los siglos de la persecución y del desprecio.

Y esas voces antiguas que vienen del ayer pero que se dirigen al mañana nos dicen también que ha llegado la hora de dejar de creer que la naturaleza es un obstáculo al progreso. La naturaleza es nada más y nada menos que el gran espacio al que nosotros, los humanitos, pertenecemos. Porque somos hermanos, parientes de todo lo que en el mundo navega, vuela, tiene alas, raíces, piernas y patas.



MMO, todos somos parte. Se necesita el apoyo de 2 millones de personas para hacer realidad este monumento.



Cincuenta y cinco mil personas celebran el emplazamiento del Monumento al "Che" en Rosario, 14 de junio 2008.

Hoy es más que nunca necesario recuperar esta certeza que en tiempos de la conquista envió al fuego y a la horca a muchos indios acusados de idolatría, pero en los días de hoy nos está iluminando el camino hacia un mundo que quiere vivir y sobrevivir dignamente”.

Saben que cuando estamos en una reunión como esta, se suceden los mismos números, me llevo llavecitas del 10% de los que estamos. ¿Por qué será? Una vez éramos como 5 mil personas en el Astillero Río Santiago y nos trajimos 500 llaves, cuando damos una charla en un colegio de 400 chicos nos traemos 40 llaves. Yo podría adivinar así cuántas llaves vamos a tener hoy con mucha precisión. Pero vamos a guiarnos con esos mismos números: 10 toneladas de bronce son 200.000 llaves aproximadamente, así que vamos a tener que contar a 2 millones de personas (quizás todas sensibilizadas pero movilizadas serán solo un porcentaje) para que el 10% de ellas done una sola llavecita. Necesitamos, entonces, llegar a la mayor cantidad de gente posible. Por eso la otra manera de participar es contándole a alguien más el proyecto, para que podamos, en el menor tiempo posible, llegar a estas 2 millones de personas.

Recurrimos a esta forma de legitimar, como hicimos con el presidente Correa, con Evo Morales, con Osvaldo desde un principio, que es la cara bonita de este proyecto. Les pedimos ayuda, considérense multiplicadores de este proyecto. El proyecto se hace si hay muchas personas que están de acuerdo con él pero que también ayudan a concretarlo. Ahora esto que van a ver es un resumen estético de muchas imágenes, en pocos minutos, luego de tres años de haber construido el monumento al “Che”. (Proyección de un video).

Nosotros sentimos mucha seguridad en la parte técnica. Tengo que confesar frente a los maestros: yo sé que la escultura es bastante fea. Para mí la escultura del “Che” parece un playmobil. En realidad lo maravilloso de esa construcción es que ahí metieron mano los hijos del “Che”: Aleída, Camilo, Ernestico, el embajador de Cuba –que venía a mi casa a saludar y terminó todo sucio y lleno de enduido porque lo pusimos a lijar– porque queríamos que estuvieran las manos de un montón de personas que participaron. Era responsabilidad de una sola persona que la obra estuviera buena [refiriéndose a su propio trabajo estético como escultor], ahí fallamos un poco, pero bueno, la obra colectiva fue un logro en ese sentido. Rechazamos todo tipo de ayuda más orgánica –en ese momento yo era un poquito más anarquista que hoy. La Municipalidad de Rosario, por ejemplo, se quería meter: nosotros amenazamos con que si hablaba el gobernador o el intendente no donábamos la obra. Porque tenía que ser una fiesta cívica, construida por el pueblo, construida por la gente, la gente celebraba. Porque el diario del otro día –a pesar de que por la crisis del campo había sido un

día muy álgido, fue el día que le vimos la panza a De Angelis,² el día que lo detuvieron en la ruta, hubo piquetes, cacerolazos, 14 de junio de 2008, día muy difícil—decía que a pesar de eso hubo 55 mil personas que estuvieron en esa inauguración. Ese número arriesgaba el diario La Capital de Rosario; fue entonces que Atilio Borón dijo: “nunca vimos en la Argentina 55 mil personas de izquierda celebrando algo”.

Está bueno recordar esa fecha, porque sí realmente ese fue el número, lo que ocurrió fue que estábamos celebrando esa construcción colectiva y ahí es donde se cumple el objetivo de todo ese esfuerzo, poder decir que participamos en un proyecto por el cual nos juntamos, nos unimos, sumamos, hicimos el maravilloso gesto de dar en la militancia, gesto mucho más digno que pedir. Me parece que ahí es donde se cumplió ese objetivo y con el MMO va a suceder lo mismo, todo lo que va a pasar en este camino es lo más importante y la escultura apenas va a ser la prueba física.

Voy a contar ahora y rápidamente el proyecto que tiene que ver con un taller de escultura que estuve haciendo primero en la Villa 31, después en José León Suárez. En ese taller yo aprendía mucho más que los pibes que asistían. El de José León Suárez se dicta en un barrio arriba del CEAMSE, del basurero de la ciudad y del conurbano, con gente que vive, come y respira sobre la basura. Yo fui con una técnica que es muy tradicional de cómo se haría una escultura de ese porte, un busto. Una escultura de este tipo se hace primero en arcilla y después por medio de caucho se hace un molde del que se pueden sacar varias copias. El molde que yo tenía era de San Martín, pero José León Suárez queda en el partido de San Martín, así que la idea no era solamente hacer una escultura pensando en el nombre, en una cuestión meramente catastral, sino que se trataba de San Martín como “Padre de la Patria”. Entonces ahí arrancamos con una serie de temas sobre la identidad: la identidad del barrio, de la cuadra, de la ciudad, de la villa. Empezamos a pensar con qué armábamos estos bustos, qué podrían contener que tuviera un poco de la identidad de cada uno de los que estábamos participando en el taller.

Así empezamos a armar con elementos de la basura. Por ejemplo, muchas veces nos donan llaves que no son de bronce sino de hierro; bueno, las reutilizamos para estos bustos que están hechos de resina y llaves, plásticos, baterías, pilas o pequeños elementos de la basura, desechos. Fuimos armando un proyecto de construcción de Sanmartines hechos con basura. Alguno podría decir que hacer al General, al “Padre de la Patria” con basura es una locura, parece una contradicción, si pensamos la palabra basura como mala palabra. Pero cuando uno está en ese ámbito y empieza a interpretar que el tema de la basura, sobre todo en la Argentina está muy mal

2 Dirigente ruralista e integrante de la Mesa de Enlace Agropecuaria, corporación agrícola ganadera que protagonizó el mayor *lock-out* al gobierno de la presidenta Cristina Fernández de Kirchner en 2008.

tratado, podemos entender también que para quienes más saben del tema (los cartoneros, los que separan, los recicladores) la basura genera mucho trabajo, genera empleo, genera mucha creatividad por parte de las personas que trabajan en ese oficio. Un ejemplo de estas posibilidades lo dan los pibes que antes separaban la basura para venderla como cartón, vidrio, plástico. Yo les hice unas tarjetitas que dicen que son maestros matriceros, porque ellos saben hacer este tipo de “laburo” y está bueno que tengan esta tarjeta en el bolsillo para cuando los frena la policía por portación de cara, para que puedan mostrar que tienen un oficio.

Ahí sucedió otra cuestión que se desprendió de ese mismo trabajo, yo no fui con ese plan armado. Fuimos aprendiendo sobre la identidad, que a esos chicos cuyos padres y abuelos venían cobrando planes se les hacía difícil ir ocho horas a un lugar a trabajar, se les hacía difícil creer que con sus manos convertían esa basura para transformarla y agregarle valor. Que el valor agregado de la creatividad puede convertir un montón de kilos de plástico y cosas que ni siquiera podrían vender como recicladas, porque lo que utilizamos para esas esculturas son pilas o elementos de plástico que no se pueden usar para otra cosa. Así que le propusimos a la Municipalidad de San Martín, hicimos una exposición en el Concejo Deliberante, les llevamos escrito un texto que decía que nos tenían que comprar los bustos. Solo para ver si lo votaban o no, estábamos casi seguros que no nos iban a comprar ninguno. Y de los treinta legisladores lo votaron tres, entonces después fuimos a cada uno de ellos y les dijimos que nos tenían que comprar uno, ya que nos habían apoyado.

Así empezamos a vender algunos bustos y se generó una cooperativa de trabajo, aunque tardaron tanto los papeles de la cooperativa que todavía no los tenemos, nunca los pudimos usar. Pero esos pibes, y ahí es donde se cumple una función interesante, ya no hacen este tipo de escultura sino que transforman otras cosas. Ellos generan y diseñan otras cosas con la basura. Me parece que ahí el arte hizo el efecto de una gotita catalizadora: juntar un poco la técnica, la necesidad y la fuerza de un montón de pibes adolescentes que tienen ganas de transformar, de convertir, de trabajar, de superarse. Teniendo entre todos un fin común generamos esto y ojalá podamos en este mismo lugar, en la ex-ESMA, retomar este proyecto para dar clases ahí sobre este tipo de emprendimientos. Vamos a poner la fábrica de bustos de San Martín y de los luchadores populares que podamos, porque eso va a generar un montón de laburo. Es interesante que además los mismos chicos que en ese momento eran apenas alumnos, hoy van a ser los que sigan contándole a otros, enseñándole a otros cómo se hace. Por eso traje este busto. Este proyecto se llama ikatu, la palabra ikatu es guaraní y significa “es posible”. Ese es el concepto.



En el barrio 8 de Mayo, construyendo los bustos de San Marín a partir de desechos.



Arte y transformación social: el valor agregado de la creatividad.



El Libertador más allá del bronce: reciclaje, arte e identidad.

Asistente. *¿Ya tenés el boceto de la mujer originaria?*

Andrés Zerner. *Bueno no, la primera etapa es esta, la consolidación del proyecto. Estamos abocados a transmitirle a la mayor cantidad de gente posible que el proyecto está en marcha. Pero, como contaba al principio, lo primero que hicimos fue la consulta a las mujeres originarias sobre qué les parecía, si hacerlo o no. Ahí se produjo el primer aprendizaje de entenderlo y decirlo como estrategia de comunicación, ya que los pueblos originarios no trabajan ni con monumentos ni con bronce, de hecho el bronce es una cosa nefasta para su historia, esta es una oportunidad para reinventar ese espacio. La escultura va a ser producto de una consulta, hemos hecho ya una serie de talleres con mujeres de pueblos originarios que cuentan básicamente dos cosas, a través de la dinámica de juntarnos un grupo de mujeres que pueden cantar una canción de cuna o traer fotos de sus familias, historias, nos cuentan de su propia simbología, de lo que tienen registrado de sus pueblos para lo que habrá que hacer una interpretación escultórica de toda esa información diversa, es un trabajo arduo. Voy a ser declarado persona no grata en 25 de las 26 naciones de pueblos originarios. Pero yo creo que la obra es colectiva en todos sus aspectos, obviamente hay una tarea que me deja como responsable de la cuestión escultórica, pero se va a producir una consulta. Ya va avanzando, con la idea de una mujer de 10 m de altura que va a representar a la Pachamama, no hay que imaginarse a ninguna mujer en particular.*

Asistente. *La idea de trasladar el monumento a Rosario, ¿surgió de alguna de las charlas?*

Andrés Zerner. *La gente donaba las llaves y votaba en qué ciudad argentina quería que quedara el monumento, no había ciudades propuestas, era la que cada uno quisiera. Y la ciudad de Rosario ganó por amplia mayoría.*

Entre las estrategias de comunicación, este es el ejemplo más gráfico. Nosotros gastamos casi \$ 1.000 para hacer fotocopias para volantear el 24 de marzo. Y después analizamos siempre –porque nuestras reuniones se parecen más a una agencia de publicidad que a una agrupación– analizamos cuánta gente entra en Internet, desde qué sectores, cuánto tiempo se queda, en qué secciones, etc. Analizamos las posibilidades que tenemos en Internet para ver cómo vamos y cómo tenemos que mejorar el mensaje. Por eso, a veces apelamos a esto de llamar a referentes que van legitimando el proyecto, porque simplemente son conocidos y llegan a ciertos públicos a los que no llegamos, por ejemplo lo que les contaba de Ingrid Grudke, la Tota Santillán o Galeano. Por distintos motivos creemos que nos permiten llegar a distintos sectores.

Nosotros queremos sensibilizar a los que no están sensibilizados y se nos ocurrió hacer una performance que se llamaba “Barro”, porque el barro se prepara con agua y tierra. Entonces decíamos “Barro, dos derechos” e invitamos a una cantidad de gente para llamar la atención, en los códigos en que la televisión llama la atención.



Performance en Diagonal Sur y Perú, primer acompañamiento a los hermanos qom.



Frente al monumento a Roca.



"Tierra y agua, dos derechos", performance frente al Monumento a Roca.

Por eso nos desnudamos, nos pintamos con barro y fuimos al monumento a Roca. Éramos treinta y pico de personas, la verdad que nunca antes había dicho un discurso en pelotas (sic), fue muy divertido. Fue Crónica como siempre y un montón de otros medios. Nosotros no les dijimos “vamos a hablar del Monumento a la Mujer Originaria”. Les dijimos “vamos a estar desnudos en el monumento a Roca”.

Entonces fueron los medios y pudimos contarles, teníamos en nuestras manos manojos con llaves, lo que para nosotros es ahora el símbolo de confianza de la gente, la llave, ese voto desconfianza. Así que desnudos y pintados con barro, generamos como dieciocho veces más visitas en la página que con los \$ 700 que gastamos en volantes el 24 de marzo. De esta forma hacemos este tipo de actividades como para llamar la atención y aprendemos más del tema de los usos de los medios para poder llegar a más cantidad de gente.

Anexo: Programas del Iº Encuentro de Arte y Espacio Público (2011)

1^{er} encuentro **de Arte y Espacio Público:** Muralismo, **Intervenciones** y Monumentos

13 y 27 de agosto
2011

CIDAC

Suárez y Lafayette. Barracas
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Organizan:

Equipo de "Arte y Sociedad"- **CIDAC**
Facultad de Filosofía y Letras, **UBA**

Centro Cultural "El Conventillo"

El espacio público, como **sitio privilegiado** para la circulación de los **discursos**, es un ámbito donde los mensajes intentan ser controlados y **regulados desde sectores conservadores del poder**, mientras que al mismo tiempo es requerido por diferentes **grupos políticos y artísticos** que **buscan cuestionarlo**, convirtiéndose en un lugar en permanente fricción.

Por ello los convocamos a participar de este **1^{er} Encuentro de Arte y Espacio Público: Muralismo, Intervenciones y Monumentos**, con la intención de propiciar un espacio de recuperación de estos episodios de **intervención** estético-política y de reflexión sobre las mediaciones entre espacio público y **mensajes visuales**.

PROGRAMA

Sábado 13 de agosto

14 a 17 hs.

Apertura del “1^{er} Encuentro de Arte y Espacio Público: Muralismo, Intervenciones y Monumentos” a cargo de Claudio Lobeto:

Coordinador del Equipo “Arte y Sociedad”, Centro de Innovación y Desarrollo para la Acción Comunitaria (CIDAC – FFyL - UBA).

- Proyección de “Haedo en llamas”, (video-danza).
2006, 14 min.

- Ladys González: (Dirección general). Docente de Expresión Corporal, “Haedo en llamas” ha participado en Festivales nacionales e internacionales. Actualmente se exhibe en “Technópolis”.

“Utilizando el lenguaje de la danza la situación se genera a partir del viaje en tren luego del incendio de la estación ferroviaria de Haedo del 1º de noviembre de 2005. En este escenario cargado de historia pasada, también convive una historia presente, en un movimiento de avance y retroceso se ancla la historia de los individuos escribiendo nuevos capítulos, contando sus vidas inscriptas en las paredes, en los sonidos, en los olores, en los espacios vacíos, en las ruinas.”

- Adolfo Colombres: Escritor y Abogado. Realizó estudios de Antropología y Filosofía. Es autor de numerosas novelas y ensayos y uno de los pensadores latinoamericanos más importantes sobre cultura popular y antropología. Fundó y dirigió Ediciones “Del Sol” y recibió numerosos premios nacionales e internacionales.

- Ana Gutiérrez Costa: Lic. en Artes (UBA). Directora Ejecutiva del Centro Cultural Francisco “Paco” Urondo (FFyL-UBA). Docente en UBA, IUNA y UNLaM. Investigadora e integrante de proyectos de investigación UBACyT. Maestranda en “Comunicación, Cultura y Discursos Mediáticos” (UNLaM).

Coordina: Carina Circosta.

Sábado 27 de agosto

14 a 17 hs.

- **Mara Sánchez:** Antropóloga y Grabadora. Rectora del Instituto Superior de Formación Artística (ISFA) "Rogelio Yrurtia". Profesora superior de Grabado. Jefe de Trabajos Prácticos en la Cátedra "Sociología y Antropología del Arte" (UBA). Investigadora en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano (FFyL-UBA).

- **Adriana Vallejos:** Directora de la Escuela de Danzas N°1 "Nelly Ramicone". Docente en Escuelas de Bellas Artes y de Cerámica. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas y gestionado proyectos para organismos y fundaciones de Argentina, Ecuador y Francia.

- **María Claudia Martínez:** Escultora. Ha recibido importantes distinciones y participó en numerosas exposiciones colectivas. Docente en la Dirección de Educación del Municipio de Morón dirigiendo el Curso de Herrería Artística Experimental en el Centro de Formación Profesional de Haedo, y en proyectos artísticos con niños.

- **Gabriela Versiglia:** Estudiante de la Carrera de Artes (FFyL-UBA). Integrante del Equipo de "Arte y Sociedad" (CIDAC-FFyL-UBA). Lleva adelante desde el 2010 la producción del "Taller de mural" realizado en conjunto con el Centro Cultural "El Conventillo".

Coordina: Pablo López.

1er ENCUENTRO **de Arte y Espacio** **Público**

Muralismo

Intervenciones

Monumentos

Tercera Jornada

19 de noviembre 10 a 18hs

CIDAC

Suárez y Lafayette. Barracas
Ciudad Autónoma de Buenos Aires

Organizan:

EQUIPO
ARTE Y
SOCIEDAD

Centro Cultural
"El Conventillo"

UBA | FACULTAD DE
FILOSOFÍA Y LETRAS

MESA 1: 10 a 13 hs.

Coordina: Mara Steiner

•PRESENTACIÓN DEL DOCUMENTAL “HISTORIAS/IDENTIDADES DEL BARRIO DE BARRACAS”

Buenos Aires 2010.

Realizado por integrantes del Equipo Arte y Sociedad (Jimena Pautasso, Ailén Bressan, Damián Ramonda, Claudio Lobeto, Mara Steiner).

•ANALUZ CHIEFFO Y ELUNEY CAPUTTO

Analuz Chieffo es Licenciada y Profesora en Artes (UBA). Se dedica a la capacitación docente, la educación y la investigación. Participa de la Red de Educadores de Museos y Centros de Arte de la Argentina (REMCAA). Actualmente coordina el Programa de Educación Artística del Complejo Cultural “Chacra de los Remedios” de Parque Avellaneda, G.C.B.A.

Eluney Caputto es estudiante avanzada de la Carrera de Artes (UBA). Trabajó en la producción de distintos eventos culturales y fue miembro del Colectivo Artístico “Etcétera”. Trabaja como guía en el Área de Educación Artística del Complejo Cultural “Chacra de los Remedios” de Parque Avellaneda, G.C.B.A.

•COLECTIVO POLÍTICO RICARDO CARPANI

El Colectivo Político Ricardo Carpani, “Grupo de trabajadores del arte dedicados a las intervenciones urbanas y el muralismo”, nació en Taller de Arte Público de Muralismo Latinoamericano de la escuela de Bellas Artes “Manuel Belgrano” de Barracas. Realizó murales en escuelas, en el Museo de la Memoria (ESMA) y recientemente en la Comisión Nacional de Comunicaciones. Participó en encuentros de muralismo en diferentes lugares del país.

•CECILIA FIEL

Lic. en Artes (UBA) y docente universitaria en la Facultad de Facultad de Filosofía y Letras (UBA) y en el IUNA. Es coautora de Cuestiones de Arte Contemporáneo (Emece

Arte), editado por Elena Oliveras. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Se encuentra en rodaje su primer largometraje documental, “Margarita no es una flor”, que narra la masacre sucedida en Margarita Belén, Chaco.

•**ALICIA LE FUR**

Lic. en Psicología y Magister en Ciencias Sociales del Trabajo (UBA). Es docente universitaria y participa desde 2006 del equipo de trabajo con chicos en situación de calle “Cable a Tierra” de Morón. Es miembro del grupo de vecinos que desde 2006 se propusieron embaldosar Almagro y otros barrios con el nombre de sus detenidos o asesinados por el terrorismo de estado antes o durante la última dictadura cívico militar

INTERVALO: 13 a 14.30 hs.

MESA 2: 14.30 a 17.30 hs.

Coordina: Claudio Lobeto

•**LANZAMIENTO DE LA CAMPAÑA DEL CENTRO DE ACOPIO DE LLAVES PARA EL MONUMENTO A LA MUJER ORIGINARIA DE ANDRÉS ZERNERI.**

•**ANDRÉS ZERNERI Y OSVALDO BAYER**

Andrés Zerneri es artista plástico autodidacta y ha experimentado en numerosas facetas: director de arte, realizador cinematográfico, aficionado fotógrafo, docente, dibujante e ilustrador, pintor, escultor y escenógrafo. Es el realizador del “Monumento al Che” de Rosario y en la actualidad trabaja en el proyecto del “Monumento a la Mujer Originaria”.

Osvaldo Bayer es historiador, periodista y escritor. Es autor de numerosos ensayos, entre ellos “Los Vengadores de la Patagonia Trágica”, sobre el cual que se basó el film “La Patagonia Rebelde”, dirigido por Héctor Olivera y premiado con el Oso de Plata en 1974. En 2008 escribió junto a Mariano Aiello y Kristina Hille el guion y libro cinematográfico de “Awka Liwen”, film donde se narra la historia del despojo de los pueblos originarios.

•JULIO FLORES

Es artista plástico y uno de los tres autores de la “Si-lueteada por los Desaparecidos” (20 y 21/09/1983) en la Plaza de Mayo de Buenos Aires. Realizó muestras individuales y participó de exposiciones y Salones en el país y el exterior. Ilustró varios libros y obtuvo diversos premios de dibujo, pintura y grabado. Fue miembro del grupo de activismo político cultural “Brutos Aires”. Es Decano del Departamento de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredón (IUNA).

•MARINO SANTAMARÍA

Es artista plástico, docente y fue Rector de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón” entre 1992 a 1998. Ha realizado numerosas muestras individuales y colectivas a nivel nacional e internacional. Recibió diversos premios y distinciones. Ha realizado una importante obra en el espacio público e intervenciones urbanas, entre ellas la intervención en pintura y mosaico veneciano de la calle Lanín del barrio de Barracas.

Durante la Jornada se llevarán a cabo otras actividades como el Taller de Serigrafía, a cargo del Colectivo Político “Ricardo Carpani”, la exhibición de bustos de San Martín realizados con resina y desechos, proyecto que contempla la inclusión social, lo ambiental y lo artístico como forma de expresión, donde un grupo de adolescentes de José León Suarez, que trabajaban buscando, separando y vendiendo residuos, realizan estas obras a base de desechos y basura del Ceamse y la Presentación del “Calendario 2012”, realizado por estudiantes de la Escuela de la Gráfica Patricios e integrantes del Equipo de Arte y Sociedad.

EQUIPO ARTE Y SOCIEDAD – CIDAC

FFYL - UBA

ORGANIZACIÓN

Claudio Lobeto
Carina Circosta
Jimena Pautasso
Damian Ramonda

DISEÑO

Lucía Izco

COLABORADORES

Gabriela Versiglia
Dolores Blasco
Betiana Scheneider
Gabriela Roizen
Mara Steiner
Juan Cruz Dieguez
Alejandra Hunter

Marianella Aguilar
Merlino
María Soledad Raffa
Elke Linders

EQUIPO ARTE Y SOCIEDAD

contactos:

Tel: 4302-2887

Mail: arteysoc@gmail.com

Blog: www.cidac-barracas.blogspot.com

Facebook: arteysociedadcidac

Centro Cultural “El Conventillo”

contactos:

Mail: jpbarracas@gmail.com

Dirección: Benito Quinquela Martín 2262

Blog: www.conventillocultural.blogspot.com

Tel: 4303-1329 / *Cel:* 1557990414



UBA | FACULTAD DE
FILOSOFIA Y LETRAS

SEUBE

CIDAC
CENTRO DE INNOVACION
Y DESARROLLO PARA LA
ACCION COMUNITARIA
BARRACAS

