

# DISCURSOS DE RESISTENCIA

Mariana Marchesi<sup>1</sup>

## I. Introducción

### · Eficacia estética/ política. Las dificultades de una alianza política con el arte a fines de la década del sesenta.

1968 había sido el año en que la vanguardia artística argentina alcanzaba su mayor grado de radicalización política. Pero también fue el momento en que tuvo que enfrentarse a las limitaciones que las posibilidades transformadoras del arte imponía.

A partir de mediados de la década del '60 el valor del arte como agente de transformación social, surgía como una idea que se desprendía de las opciones expresivas que las tendencias artísticas emergentes ofrecían. De este modo, en el campo artístico argentino (y latinoamericano) se comenzó a percibir con certeza la posibilidad de hacer del arte un componente activo en la lucha social.

El caso del campo literario, se presenta como un antecedente inmediato ya que en América Latina hacia mediados de la década una buena parte del mismo se encontraba consolidado como foco de intelectualidad a través de un fuerte compromiso y politización. Dentro de este panorama, la revolución cubana se presentaba como el factor de cohesión más significativo.

Importantes congresos reunían a intelectuales y escritores de todo el continente; entre los de mayor resonancia podemos nombrar: *La conferencia Tricontinental* (1965); *Reunión de la OLAS* (Organización Latinoamericana de Solidaridad, 1967); y el *Congreso Internacional de Intelectuales* (1968). Todos con sede de reunión en La Habana que para ese entonces se había transformado en el centro de referencia para la concreción de la “revolución tercermundista”.

Allí, el concepto del compromiso del intelectual fue el factor común y punto de partida de todos los debates. Pero a su vez, fue lo que terminó por poner en jaque las prioridades de las producciones culturales. Pronto llegaría el momento en que se exigiera del intelectual una lucha no solo simbólica.

---

<sup>1</sup> El presente trabajo es una versión de mi proyecto de doctorado “Discursos de resistencia. Estrategias simbólicas e itinerarios intelectuales del arte argentino 1969-1983”, que presentara en la Universidad de Buenos Aires - Facultad de Filosofía y Letras en noviembre de 2002. Con una versión más reducida del mismo obtuve una beca de formación de posgrado en el Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET) para llevar a cabo mi doctorado entre abril de 2003 y abril del 2007. Por ello, esta ponencia no pretende establecer conclusiones, si no formular un estado de la cuestión que formulo que representa el punto de partida en mis investigaciones de posgrado.

En Argentina, por aquellos años, la politización del campo artístico argentino fue creciendo de manera que hacia 1968 comenzó a tomar forma la necesidad concreta de fusionar la vanguardia estética con la vanguardia política, es decir, la necesidad de gestar las transformaciones a partir de una conjunción entre la vanguardia estética y un accionar ideológicamente revolucionario. Estos planteos llevaban implícita una fuerte crítica a las instituciones que se fue cristalizando en ese momento.

Asumidas las posibilidades de ser parte del campo intelectual, comenzaron a surgir una serie de debates y encuentros, al principio informales, en donde se discutía principalmente acerca del rol social del arte, la relación del artista con las instituciones y el propio rol de las mismas dentro del campo artístico y social.

En 1968 y en parte como resultado de estos planteos, un sector del campo artístico argentino se irá desvinculando de las instituciones oficiales. Este hecho se verá reflejado en el boicot de numerosos eventos vinculados a las mismas.

Como corolario de estos acontecimientos, dos grupos de artistas, uno de la ciudad de Rosario y otro de Buenos Aires, organizan el *Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia*, realizado en el Centro de Estudios de Filosofía y Ciencias del Hombre en la ciudad de Rosario. El encuentro tenía el propósito de debatir en torno a las posibilidades del arte como vía de conocimiento y como agente concientizador. Entre otras consecuencias se llegó a la conclusión de que el cambio llegaría a través de la acción, a través de una obra que se desarrollara fuera del circuito institucional del arte. De esas discusiones en torno a las posibilidades de crear un nuevo lenguaje para el arte surge el modelo para una experiencia como fuera *Tucumán Arde*. Una obra de extrema radicalidad que sin salirse de la estética se desarrollaría en los límites de lo simbólico y la realidad.

El emprendimiento, fue llevado a cabo fuera del cuestionado espacio institucional del arte con un marco para la acción proveído por una novedosa alianza entre artistas sindicalistas y técnicos impulsada por la *CGT de los Argentinos*; una escisión de la central obrera que se presentaba como un polo cultural revolucionario<sup>2</sup>. Utilizando el aparato político facilitado por la gremial, los artistas concibieron una obra que se asentaba sobre la realidad social, la señalaba y criticaba desde el posicionamiento del

---

<sup>2</sup> La Confederación General del Trabajo, CGT de los argentinos se constituye como entidad opositora de la CGT oficial desde ese momento denominada CGT Azopardo. El hecho se produjo al cuando en el congreso celebrado en marzo de 1968 un grupo combativo dentro de la confederación, asumió el control de la central obrera proclamando presidente de la misma a Raimundo Ongaro (dirigente del sindicato de los gráficos) en abierta oposición a los acuerdos entre los dirigentes oficiales y un sector del gobierno militar del General Onganía que había adoptado una serie de medidas muy perjudiciales para los trabajadores y las economías provinciales. La escisión se produjo cuando los antiguos dirigentes desconocieron las decisiones tomadas y se instalaron en la sede de la calle azopardo. Esta ruptura que en principio parece un enfrentamiento entre dos facciones con distintos intereses, traería en el futuro graves consecuencias para el régimen militar imperante y para el desarrollo político posterior. Al respecto ver Alain Rouquié, *Poder militar y sociedad política en la Argentina II 1943 – 1973*, Buenos Aires, Emecé, 1982, pp. 281-286.

militante cultural comprometido: el artista como actor social que encauzaba su compromiso político a través de la obra.

El concepto del arte como arma para la lucha y la inscripción de este en los medios de comunicación (terreno de comprobada eficacia) serían los pilares de el nuevo lenguaje que crearía la verdadera conciencia social.

*Tucumán Arde* fue una experiencia interdisciplinaria que trascendió las prácticas tradicionales fusionándose con conflictos de abierto contenido ideológico contemporáneos. Buscó construir un circuito de contrainformación al discurso de la dictadura militar del momento para evidenciar de ese modo la manipulación que los medios y el gobierno hacían de la información. Se propuso como una práctica revolucionaria que crease una cultura realmente involucrada en el hacer de su historia. Para ello utilizó todos los recursos formales de la vanguardia, apelando a los sentidos al tiempo que buscaba la participación y el compromiso del público.

Sin embargo el endurecimiento de la realidad política, las limitaciones propias de la dinámica del grupo que llevó a cabo las experiencia, sumadas a la relativización del arte como agente transformador, evidenciaron la imposibilidad de trazar un modelo para las futuras acciones estético-políticas.

*Tucumán Arde* fue la experiencia límite que puso al descubierto el efímero enlace que existía entre arte y política, las paradojas implícitas en esta relación y la profunda crisis por la que atravesaba la vanguardia argentina. De ese modo creó consecuencias que llevaron a los artistas que participaron de la misma a tomar fuertes determinaciones que implicaban en los casos más extremos el abandono temporal o definitivo del arte. Para algunos esto significó un pasaje al lugar de la acción concebida como la mas directa y eficaz, implicando la absoluta absorción de la práctica estética por la práctica política.

Muchos fueron los que abandonaron el arte para comenzar a trabajar directamente sobre el terreno social o tomaron una dirección más radical como la que ofrecía la vía armada. Aquí, me interesan quienes optaron por continuar trabajando desde el campo artístico o quienes tras un alejamiento mas o menos prolongado retomaron esta práctica.

El presente trabajo, se propone entonces, plantear algunos aspectos del itinerario de las representaciones plásticas de la década del setenta en relación a la coyuntura socio-histórica que atravesó la Argentina por aquellos años. Particularmente, me interesa señalar como las representaciones, las estrategias simbólicas de intervención en un sector del campo artístico de la Argentina, se fueron transformando en lo que denominaré discursos de resistencia hacia la segunda mitad de la década.

Propongo analizar la producción de imágenes como formaciones discursivas tomando el concepto en el sentido en que lo plantea Michel Foucault<sup>3</sup>, por la consiguiente relación que establece entre discurso, sujeto e ideología.<sup>4</sup> Del mismo autor, tomo el concepto de resistencia del modo en que lo propone en *Microfísica del poder*, un vínculo que se establece con el poder, una estrategia de lucha que emana de la relación que establece con él.

“... no existen relaciones de poder sin resistencia.....existe porque está allí donde el poder está: y es como él, múltiple e integrable en estrategias globales.”<sup>5</sup>

Esta idea resulta central para la comprensión de la situación cultural de un período con fuertes cambios políticos, donde la producción artística puede ser tomada como un objeto de estudio histórico en el cual se reconocen enunciados que acusan diversas tomas de posición ideológica<sup>6</sup>.

Partiendo de esta relación compleja y dinámica me interesa ver como funciona el concepto de resistencia desde la imagen. Para ello me centraré en obras y sucesos que me permitan trazar algunas direcciones del trayecto que comprende la década del setenta.

El período a abordar tiene como objetivo leer los acontecimientos artísticos en una estrecha relación con los sucesos históricos contemporáneos, buscando establecer diversas mediaciones y relaciones entre los procesos específicos del campo artístico y los eventos políticos, a fin de establecer de qué modo los distintos niveles de represión forzaron a los sectores más politizados del arte argentino a formular nuevas tácticas de representación plástica.

En el año 1969 la vanguardia ya había arriesgado su estrategia estético política. Al respecto, comenta Andrea Giunta,

“Ante la creciente politización del campo cultural, [durante la década del sesenta] fue cada vez más perentorio no sólo adherir a principios revolucionarios, sino encontrar formas también revolucionarias.... En 1968, la revolución se sentía tan real, tan inminente, que parecía imposible no sumarse a la convocatoria. Entre 1965 y 1968 los artistas arriesgaron el capital de éxito y reconocimiento que habían logrado acumular.

---

<sup>3</sup> Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI, 1985.

<sup>4</sup> Se trata de tres temas que si bien aún no he desarrollado en mi investigación, resultan fundamentales para el desarrollo de mi tesis.

<sup>5</sup> Foucault, Michel., *Microfísica del Poder*, Madrid, La Piqueta, 1992, p.171..

<sup>6</sup> T.J. Clark, propone desde la historia social del arte el estudio de la disciplina y las relaciones que ésta establece con los sistemas de representación, la ideología o los procesos históricos generales. Asimismo, se pregunta por la eficacia histórica del arte, entendido éste como un proceso de estructuración de sentido, como un acontecimiento histórico más entre otros. De esta forma propone ver lo político en lo particular, por ejemplo: en la obra. Al respecto ver la introducción de *Imagen del Pueblo. Gustave Coubert y la Revolución de 1948*, Barcelona, Gustavo Gili, 1978.

Cuando fue necesario hacer del arte un arma para la revolución, muchos decidieron poner sus cuadros y el arte mismo en el campo de batalla.<sup>7</sup>

En relación a lo comentado y conociendo las limitaciones que una experiencia límite como *Tucuman Arde* puso al descubierto, se fueron gestando las prácticas artísticas que delinearían la década siguiente. Básicamente, la década del setenta, articulará dos estrategias estéticas relacionadas una con el conceptualismo y otra con el realismo, que irán transformando de manera paulatina y en consonancia con el acontecer político del país, estrategias de representación que se alejaron cada vez más del tono de denuncia directa propia del arte de fines de los sesenta y principios de los setenta .

Por aquel entonces, la movilización colectiva se presentaba como una opción donde los espacios públicos jugarían como ámbitos propicios de oposición y denuncia. Cargadas con un fuerte contenido político, las obras operaron dentro de lo que se ha denominado conceptualismo ideológico<sup>8</sup>, continuando en cierto sentido las búsquedas ético-estéticas iniciadas por los artistas unos años antes.

La calle, nuevamente escenario de prácticas culturales, sería punto de encuentro para varios de los artistas que buscaban movilizar con sus obras el compromiso social. Entre las varias experiencias de este tipo se puede nombrar Arte de Sistemas II una experiencia llevada a cabo por el Centro de Arte y Comunicación (CAYC)<sup>9</sup> y el Museo de Arte Moderno de Buenos Aires. En la sede del Museo, se expusieron proyectos de obra de artistas invitados del extranjero. Paralelamente otra sección de la muestra se llevaba a cabo en la sede del Cayc con proyectos de artistas nacionales, y finalmente, otra en la Plaza Roberto Arlt: *CAYC al Aire Libre. Arte e ideología*. Esta exposición colectiva reunía entre otras, las proposiciones de artistas ligados al mencionado grupo

---

<sup>7</sup> Andrea Giunta, *Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte Argentino en los Años Sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001, pp. 378-379. Para profundizar en este tema ver el capítulo 8 de este mismo libro.

<sup>8</sup> Ver Simón Marchan Fiz, *Del arte del objeto al Arte del concepto, 1960-1974*, Madrid, Akal, 1988, p. 269-271. Este autor es quien primero propone diferenciar el conceptualismo latinoamericano por poseer un fuerte anclaje en el contexto específico que le da origen.

<sup>9</sup> El CAYC había sido fundado por Jorge Glusberg (actual director del Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires) en 1969. El mismo, consistía en un grupo con integrantes provenientes de varias disciplinas que incluso trascendían aquellas exclusivamente artísticas. Su objetivo era experimentar con el arte, la ciencia y la realidad social. El núcleo del CAYC estaba conformado por el llamado Grupo de los Trece, artistas en su mayoría, que habían sido convocados por Glusberg para poner en funcionamiento su programa el cual se enmarcaba dentro de las tendencias del conceptualismo y del arte de acción. Inicialmente el mencionado grupo estuvo conformado por: Jaques Bedel, Luis Bénédict, Gregorio Dujovni, Carlos Ginzburg, Jorge Glusberg, Víctor Grippo, Jorge González Mir, Vicente Martota, Luis Pazos, Alberto Pellegrino, Alfredo Portillos, Juan Carlos Romero, Julio Teich, y Horacio Zabala. Hacia fines de la década del setenta el grupo se reducirá, principalmente por el alejamiento de algunos miembros que se apartarán del mismo por discrepancias ideológicas. En el año 1980 este se disuelve definitivamente; para ese momento, estaba conformado por ocho miembros. Para ampliar información sobre el cayc ver Jorge Glusberg, *Del pop a la Nueva Imagen*, Buenos Aires, Gaglianone, 1985. Si bien el relato de este texto no es imparcial, constituye la fuente más exhaustiva hasta el momento a cerca de los artistas y los proyectos que estos generaron dentro del CAYC.

bajo la consigna del arte funcionando como forma de significación de la realidad<sup>10</sup>. El propósito: acercar el arte al pueblo. En algunas de sus obras se advierte también un aspecto clave del arte de la década del setenta: la recuperación de la identidad desde la revisión de lo regional.. la revalorización de lo popular. Es desde esta perspectiva que Víctor Grippo (1936-2002) instala para la mencionada experiencia *Horno de Pan*, una acción donde la realización del un horno, la elaboración del pan y la distribución del mismo entre el público, buscaban generar aquella solidaridad y sentido comunitario perdido.

Además de esta obra, otras instalaciones con referencias más o menos metafóricas de la realidad nacional se instalaron en la plaza. Entre ellas, *La Realidad Subterránea* de Leonetti, Pazos y Duarte Laferrière la cual hacía referencia al fusilamiento de presos políticos ocurrido 2 meses antes al producirse la fuga de 19 detenidos de la cárcel de Trelew<sup>11</sup>. A la instalación que consistía en fotos de un campo de concentración dispuestas en un túnel de la plaza, se le agregaron posteriormente 16 cruces blancas en alusión al número de detenidos que habían sido fusilados en el mencionado precinto. Este hecho motivó el cierre de la muestra por parte de las fuerzas policiales. La censura de estos sucesos y otros similares vinculados a manifestaciones contra problemas políticos y sociales, representaba un factor que servía de indicio para evidenciar la existencia de cierta eficacia o la percepción de cierta eficacia por parte de estas obras en una sociedad que ya estaba movilizada por toda clase de conflictos.

Si los espacios urbanos continuaron siendo un ámbito de protesta, la década del setenta marcaría una diferencia respecto a los sesenta en lo que respecta a la ocupación de espacios oficiales.<sup>12</sup> Estas instituciones vuelven a ser vistas como lugares a aprovechar para los artistas que buscaban generar con sus obras la movilización social a través de la denuncia generada por las mismas.

Tal será el caso de el *II Certamen de Investigaciones Visuales* de 1971<sup>13</sup>, donde la presencia de obras con referencia literal a los cuestionados abusos del poder y la fuerza provocaron la descalificación, por parte de las autoridades nacionales, de dos trabajos

---

<sup>10</sup> Jorge Glusberg, Presentación del Grupo de los Trece, Buenos Aires, 24/10/72.

<sup>11</sup> También conocida como la masacre de Trelew, la obra hacía referencia al hecho ocurrido en la cárcel de Trelew el 22 de agosto de 1972. Para ampliar información ver Eloy Martínez Tomás, *La pasión según Trelew*, Buenos Aires, Planeta, 1997, 1ªed. 1973. Este acto de abierta injusticia y abuso tuvo gran repercusión en el ámbito artístico generando un gran número de obras que tomaron este suceso como tema de protesta en su producción.

<sup>12</sup> Como ya se señaló en el año 1968 se da la desvinculación de la vanguardia política de las instituciones. De manera paulatina y a través de una serie de acontecimientos los artistas rompen con las instituciones y pasan a ocupar espacios alternativos a los oficiales. Ver Giunta *Vanguardia...*, pp. 359-384.

<sup>13</sup> Para dicho evento había existido un acuerdo previo entre los artistas y el jurado para presentar obras que denunciaran la represión que crecía día a día en la Argentina. Para profundizar más sobre los sucesos relacionados con el salón del '71, ver Ana Longoni, "Investigaciones visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura, en Martha Penhos y Diana Wechler (coord.), *Tras los pasos de la norma, Salones nacionales de bellas artes (1911-1989)*, Buenos Aires, del Jilguero, 191-218.

premiados: *Made in Argentina* (fig. 2) (Premio de Honor) de Ignacio Colombres (1917-1989) y Hugo Pereyra, y *Sin Título* (fig.1) de Graciela Bocchi (1941) y Jorge de Santa María (1941-1993) (1er. Premio).

También conocida como *La Picana*, la obra de Colombres y Pereyra hacía referencia al conocido elemento de tortura, inventado por un argentino según fuentes de nuestra historia oral. El mismo consistía en una caja acrílica transparente que encerraba en su interior una picana con un tablero eléctrico y una inscripción que decía: “Picana eléctrica: instrumento de horror para la explotación y el coloniaje”; sobre estos componentes que se encontraban en la base de la obra, se hallaba una silueta doblada en dos que ocupaba casi la totalidad del alto de la obra. La silueta se encontraba atada con un cable que conectaba entonces al hombre con los elementos dispuestas en la base.

Algunos medios locales dieron cuenta de estos acontecimientos. Entre ellos, Hugo Monzón cronista y crítico del Diario *La Opinión* se expresaba en los siguientes términos,

“La obra [*Made in Argentina*] es testimonial y pretende tener carácter revulsivo que provoque en el espectador la idea de que él también puede encontrarse en idéntica situación...”<sup>14</sup>

Posteriormente redenido *Celda* (fig.1), el primer premio consistía en una puerta con un cerrojo, una abertura enrejada y un espejo por detrás de esta. Cuando el espectador se situaba delante de la obra, se veía reflejado en la misma y leía la declaración: “El siguiente puede ser usted”. Enfatizando esta idea, a un costado de la puerta, sobre la pared, se hallaba una hoja con una nómina de presos políticos.

A este acto de censura, se sumaba dentro del mismo certamen, la descalificación de la obra de León Ferrari (1920) *Calendario de la Casa Rosada*<sup>15</sup>, el envío, consistía de un rollo de papel en blanco que debía ser colgado en el *Salón* junto con una carta que explicaba su propósito. Relacionado con las experiencias que Ferrari realizaba con la información manejada por los medios masivos de comunicación, esta agenda gubernamental sería un collage de noticias del cual resultaría una puesta en evidencia de los atroces procedimientos censores y actos de violencia perpetrados por el gobierno militar<sup>16</sup>. Como en otras obras contemporáneas del artista su propósito consistía en que el mensaje no fuera comunicado ni explicado, si no que debería surgir claramente de los hechos de la realidad tomados por el artista y volcados directamente (sin procesar) en la obra.

---

<sup>14</sup> Hugo Monzón, “El Salón de Investigaciones visuales. Suspensión oficial de un salón por la intención política de las obras”, Buenos Aires, *La Opinión*, 17-11-71.

<sup>15</sup> Ver Vicente Zito Lema, “Del Esteticismo al Hecho Revulsivo, Certamen Nacional de Artes Visuales”, *Nuevo Hombre*, 3-11.1971. En dicho artículo se comenta el veto por parte del jurado para la obra de Ferrari, además reproduce la carta que el artista acompañó para la correcta ejecución de la obra.

<sup>16</sup> Esta técnica de ensamblaje de realidades será referida más adelante en relación a la obra *Palabras Ajenas* o *Nosotros no sabíamos*.

Las descaradas actitudes en torno al retiro de las obras premiadas produjo toda clase de protestas y denuncias en contra de la censura; entre otros, el repudio de algunos miembros de la Academia que de ese modo mantuvo sus opiniones divididas. También la *Sociedad Argentina de Artistas Plásticos* (SAAP) se proclamó en contra de este atentado contra la libertad de expresión generando el repudio formal a través de dos comunicados difundidos por Leopoldo Presas (presidente de la SAAP) y Raúl Lozza (Secretario).<sup>17</sup>

A su vez, esta misma entidad se manifestaba en contra de la censura en una muestra cuyo tema convocante era el de la figura amordazada.

Por su parte miembros del ámbito artístico también repudiaron las medidas censoras oponiendo nuevas denuncias. Entre otras consecuencias se sucedieron una serie de renuncias masivas a participar en eventos oficiales. Como ejemplo se puede citar la declinación a la convocatoria de los artistas invitados a participar del *1er Premio Internacional del Grabado Facio –Hebbequer*, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Buenos Aires, en señal de protesta<sup>18</sup>.

Las repercusiones de dichos hechos se prolongaron hasta el siguiente año cuando, la SAAP organizara un *contrasalón* boicoteando la siguiente edición del *Salón de Experiencias Visuales*. Paralelamente y también en oposición al *Salón Nacional* se desarrollaría otra muestra en la Sociedad Central de Arquitectos. Organizada por el *Grupo Manifiesto* la convocatoria a participar de el mismo contenía proclamas en contra de la censura y la represión así como también abiertas manifestaciones repudiando de la dirección política que tomaba la Argentina en ese momento.

Resulta significativo marcar la importancia que seguía teniendo para estos artistas tanto el acceso del público a las obras como la eficacia de su mensaje, donde la idea de la identificación del espectador con la obra para generar conciencia social resultaba fundamental<sup>19</sup>. En este sentido, la convocatoria del *Contrasalón* del *Grupo Manifiesto* hacia extensivo su llamamiento a ..”todos los trabajadores de la cultura en general, coincidentes con esta posición, a hacerlo suyo, formando de esta manera un sólido bloque de lucha que confluya rápidamente con la clase obrera y el pueblo, para lograr la liberación social y nacional...”<sup>20</sup>

---

<sup>17</sup> Ver documentos reproducidos en el catálogo de la muestra *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Palis de Glace, 2002, pp.273-274.

<sup>18</sup> Ver Hugo Monzón: “Como protesta contra la censura varios artistas se retiran de otra exposición”, en *La Opinión*, 19/11/71.

<sup>19</sup> El tema del artista intelectual está vinculado al concepto de eficacia de la obra que fuera brevemente mencionado en la introducción del presente trabajo, es un punto que me propongo estudiar durante la investigación para mi tesis. Al respecto ver Claudia Gilman, “El intelectual como problema. La eclosión del antiintelectualismo latinoamericano de los sesenta y los setenta”, en *Prismas: Revista de historia Intelectual*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 1999, pp. 73-93.

<sup>20</sup> Cfr. catálogo de la muestra *Arte y política en los '60*, Buenos Aires, Palis de Glace, 2002, p.281.



Sin embargo, la censura como denominador común de todas las experiencias citadas, irá desplazando gradualmente las manifestaciones producidas en el espacio público. La violencia se fue apoderando de todos los ámbitos sociales hasta reducir al máximo las posibilidades de expresión y participación.

### III. Discursos de resistencia

Hacia el año 1976, la violencia en la esfera cotidiana superó todo planteamiento simbólico, y la situación tornó absolutamente imposibles varias de las premisas de la vanguardia de la década del sesenta. El riesgo ya no fue vivido como algo simbólico, y lo que una década anterior implicaba involucrar el cuerpo en la experiencia, ahora se tornó, literalmente, en la posibilidad de perder la vida. La muerte y la ausencia cobraron materialidad. La resistencia emergió como estrategia de supervivencia.

Frente a ésta situación de represión y ante la imposibilidad de manifestar públicamente, la pintura reaparecerá como alternativa incluso para aquellos que unos años antes transitaran los caminos de la vanguardia más radicalizada.

#### · Juan Pablo Renzi en Buenos Aires. La creación de un espacio para la memoria.

“La obra de arte debe surgir de la relación  
conciente entre la posición estética del artista  
y su posición ideológica”  
(Juan Pablo Renzi)<sup>21</sup>

Vinculado a la vanguardia rosarina, Juan Pablo Renzi (1940-1992) había sido un activo participante en los acontecimientos estético-políticos que culminaron en la experiencia *Tucumán Arde* (1968),<sup>22</sup> la cual definiéramos como un punto de inflexión en el campo artístico argentino de fines de la década del sesenta. Después de 1968, por razones tanto éticas como estéticas<sup>23</sup> Renzi abandonará la práctica artística, disciplina que retomará en 1976, años que resultarán muy distintos para el terreno y las posibilidades del arte. Ya no serán tiempos de experiencias visuales y lo que otrora fuese cuestionado<sup>24</sup> se transformó en un camino alternativo para asegurar las futuras percepciones de una memoria, ahora amenazada.

---

<sup>21</sup> cfr. “Conciencia ética/ Conciencia estética”, en 1er Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia”, Rosario, 1968, p. 4, mimeo, archivo Graciela Carnevale.

<sup>22</sup> Genealogía de la ruptura

<sup>23</sup> ver catálogo, “Vanguardias Clásicas. Juan Pablo Renzi. Retrospectiva 1963-1992”, Centro Cultural Parque de España, Rosario, 6 al 28 de junio, 1998, sin paginar.

<sup>24</sup> Hago referencia el medio pictórico tradicional.

Esta cuestión lejos de ser secundaria plantea una pregunta que sitúa el conflicto en su contexto espacio-temporal. ¿Cómo se logra concebir lo que a primera vista parece ser una vuelta atrás?

En un momento donde la memoria era el elemento a resguardar, retornar a la pintura tradicional implicaba replegarse sobre la seguridad de un género establecido que le aseguraba (y de manera mucho más efectiva que la precariedad material e incluso inmaterial de las propuestas conceptuales) una mayor persistencia en primer lugar por la perdurabilidad del material y como consecuencia, del contenido (mensaje).

Si mantener la memoria sobre los acontecimientos planteados durante la última dictadura militar de la Argentina (1976-1983) fue la meta de muchos artistas; Renzi ejercerá esta opción desde el realismo figurativo.

Al respecto comenta el artista en ocasión de la primera exposición realizada tras reaparecer en el medio artístico local,

“Con pretensiones más modestas, y a partir del concepto nuevo para mí, de que la pintura no tiene los alcances totalizadores que yo le adjudicara en mi período anterior, y descubriendo que en relación a su oficio y lenguaje existen posibilidades que es posible todavía sondear, he realizado estos trabajos en los que juego con la realidad visible y las técnicas de representación, en los que rescato viejas afectividades largamente relegadas”<sup>25</sup>

Indagando sobre el lenguaje plástico e introduciendo modificaciones casi imperceptibles (desvíos sutiles) que trasgreden los cánones plásticos establecidos; estas ambigüedades (tanto formales como narrativas) sobre normas indiscutiblemente afianzadas son las que producen una sensación de extrañamiento que marcan la pauta de que las cosas no son lo que parecen (incluso fuera del espacio de la representación).

Dos series, *Tomas* e *Inventarios*, ambos conceptos por definición de carácter testimonial, están basadas en el registro de objetos.

En la serie *Tomas* (1980), podría decirse que los objetos ocupan el rol protagónico de la figura humana ausente. *Toma 4* (fig. 3) una lechera, un plato, un bol de vidrio y una jarra ocupan el lugar de un supuesto retratado en una representación que reproduce con su formato aquel de la foto carnet, utilizada comunmente como registro identificador de personas. A su vez, la utilización de varios puntos de vista (retomas) dan cuenta de una deconstrucción meticulosamente detallista del espacio, evidenciando un tiempo detenido que parecería no acabar.

---

<sup>25</sup> ver cat., Galería Balmaceda, Buenos Aires, octubre 1976.

En obras de esa misma época, los objetos adoptan posiciones propias de personajes como por ejemplo en *Vidrios empañados* (1978) (fig. 4), donde una cafetera “mira por la ventana” empañando el vidrio con el aliento de su pico, emulando así la actitud de una persona esperando una inminente llegada.

En relación a la siguiente serie (figs. 5); el inventario, es un concepto que se define como un detalle de los bienes de una persona; o bien el soporte sobre el que están escritas estas descripciones. Esta es la situación que parece darse en esta serie.

Un realismo con recuerdos podría ser la definición de estas obras. Estos objetos cotidianos remiten a una persona que ya no los posee pero que ha dejado su rastro a través de las más mínimas acciones de uso. En otras palabras, objetos con memoria... objetos que se convierten en testimonio de una existencia ahora ausente.

El minucioso registro que sugiere la serie parece expresar una voluntad de ejercer un beneficio de inventario<sup>26</sup>, la voluntad de ejercer un derecho de conocer los bienes de una persona que no puede dar cuenta de su historia. Relato al que hacen referencia los títulos de obras como *Frase* (fig. 6, 1980) o *Frase final* (fig. 7, 1980).

La figura humana, se hace marcadamente ausente en obras que exigen su presencia como protagonista. En *Silla* (fig. 8, 1978) el primer plano en que está situado este objeto que ocupa la totalidad de la superficie pictórica, enfatiza la sensación de vacío, incluso de manera provocativa e inquietante. También *Interior del loco* (fig. 9, 1981) toma este tópico al presentar una acción en transcurso. Lógicamente esta escena supone un protagonista, solo que en este caso es invisible.

Como hemos visto, las obras producidas por Renzi en el período comprendido entre los años 1976-1981 presentan objetos que provocan una inquietante presencia o una sensación de extrañamiento: ventanas o puertas, elementos que suponen accesos están obstruidas (vedadas), impidiendo por lo tanto ver más allá del espacio de representado. (ver fig. 10; *Vidrios esmerilados*, ).<sup>27</sup>

Desde esta perspectiva, podemos arriesgar que la obra de estos años se encuentra atravesada por la cuestión del límite; entre espacio interior y exterior; entre espacio real y representado; y finalmente el límite entre el sujeto y el objeto.

---

<sup>26</sup> Legalmente, el beneficio de inventario supone un recurso que en las sucesiones se concede al heredero con el objeto de conocer el patrimonio del causante (generalmente recurso destinado a posibilitar al potencial beneficiario el eludir la responsabilidad personal por el pago de las deudas del causante). El mencionado beneficio lleva implícita la descripción individualizada de los bienes de una persona fallecida o con presunción de fallecimiento.

<sup>27</sup> Es notorio como todos los artistas mencionados (y muchos otros también) recurren a los elementos que remiten al acceso, como ser puertas y ventanas pero con su función obstaculizada: vidrios esmerilados en Renzi, una puerta estrecha en Distéfano, una ventana tapiada en Alonso, un laberinto sin salida para Ferrari, una puerta-celda para Bocchi y Santamaría.

A su vez, los títulos de sus trabajos <sup>28</sup> enfatizan estos conceptos. *Las obras Luz de adentro* (fig.11) y *Luz de afuera* (fig. 12), ambas de 1977 hacen referencia desde su título algo que puede ser corroborado al detenerse y sobre el cuadro, el espacio en off, fuera del alcance de nuestra mirada, es puesto en un lugar protagónico al ser la referencia del título. Remitir a un espacio que queda fuera de la vista del espectador, (situado ahora en el límite de las posibilidades de la representación, parece ser una consigna compartida.

Estas indagaciones sobre el espacio que marcan con sus trasgresiones la ilusión del campo pictórico, son a la vez reflexiones sobre el vacío, que señalan ausencias pertenecientes al orden de la realidad.

De este modo Renzi plantea su resistencia desde la introspección. Rescatando así el lado positivo de la tradición pictórica<sup>29</sup> en un afán por buscar en el pasado algo que le permita sobrellevar un incierto presente.

Estas decisiones , seguramente forzadas por la coyuntura, marcan para el artista un giro de conciencia ética y conciencia estética.

#### · **Juan Carlos Distéfano. Materia, expresión y forma.**

Si la década del setenta marca un período de retorno a la tradición pictórica, la escultura, otra disciplina fundamental del arte también encontrará un retorno a algunas de sus instancias tradicionales.<sup>30</sup> En este contexto, Juan Carlos Distéfano (1933) recupera

---

<sup>28</sup> En la entrevista que le realizara Beatriz Sarlo el artista es muy claro respecto de esta posición: “Quiero que los títulos se lean. Quizás esto sea un resabio conceptual, pero me parece que la imagen se completa con el título.”, ver, Entrevista con Beatriz Sarlo reproducida en cat., *Juan Pablo Renzi. Obras de 1963 a 1984*, Rosario, Museo Municipal de Bellas Artes Juan B. Castagnino, octubre 12- noviembre 4, 1984, p. 12.

<sup>29</sup> Como muchos artistas de este período este rescate se da también a través del estudio de artistas significativos dentro de su formación. En el caso de Renzi estas recuperaciones se darán con artistas como Berni, Sciavoni o Musto, todos artistas rosarinos al igual que él.

<sup>30</sup> al menos en cuanto al tratamiento de sus formas ya que la materia trabajada por el siguiente artista que nos ocupa no pertenece a la categoría de materiales nobles asociados a la escultura tradicional (bronce y mármol) Las esculturas de Distéfano, se destacan no sólo por su tratamiento formal. Tanto su materiales como la técnica utilizada para su confección son de notable originalidad y merecen un espacio que excede las posibilidades de este trabajo. El propio artista lo define de la siguiente manera: “Se modela la pieza en arcilla y se obtiene a partir de esta un molde de yeso teselado....La resina poliéster es un líquido que con el agregado de componentes (catalizador y acelerador), polimeriza o endurece a temperatura ambiente. Se comienza pintando el molde con la resina poliéster coloreada con pigmentos. Cada capa de pintura es transparente... de manera que el color...resulta de las sucesivas capas de pintura...una vez realizado el pintado....comienza el trabajo del laminado..aplicación de la fibra de vidrio junto con la resina poliéster. Terminado este proceso se unen los trozos del molde...cerrado el último tassel (trozo de yeso), se pica el molde de yeso para obtener la pieza. A esta, y respondiendo a un plan previo, se la pule eliminando capas de color hasta obtener el color deseado...cuando la obra tiene zonas transparentes, estas se realizan con

principios básicos de la escultura que durante la década del sesenta había expandido su terreno hacia experiencias como las instalaciones, los happenings y las ambientaciones.

Habiéndose iniciado en el Instituto Di Tella como diseñador gráfico y paralelamente desarrollado actividad pictórica, en la década del setenta Distéfano encontrará en el medio escultórico un espacio de posibilidades expresivas que le permitirán trabajar desde la vía de la indagación formal, logrando como resultado un juego de tensiones que se manifestarán tanto desde los aspectos visuales como emocionales. Esta extraordinaria síntesis lograda entre lo técnico y narrativo consiguen transmitir emociones generalmente vinculadas al dolor, la angustia o el sufrimiento.

En Distéfano, la denuncia no funciona como una acción directa sino como el resultado de la reflexión a la cual se somete el espectador al ver las inquietantes imágenes presentadas por el artista. Esta percepción de extrañeza, está lograda en muchos casos por las disposiciones poco naturales que adoptan las figuras, posiciones por lo general traumáticas que se evidencian a través de la tensión compositiva de las formas traducida a su vez en tensiones físicas respecto al cuerpo humano y emocionales respecto del espectador. La causa: un probable origen involuntario en la posición presentada reforzada en muchos casos por elementos que obligan a sostener esta situación no deseada.

Tal el caso de *Figura acostada o Procedimiento II*<sup>31</sup> (1972, fig. 13), aquí la figura yacente se encuentra atada en sus extremidades, de modo que no puede zafarse de una posición evidentemente forzada y causada por un agente externo.

También *Telaraña II* (1974/75, fig. 14) presenta un torso humano atrapado en el material que no le permite salirse de su encierro. El juego de tensiones lograda por la dureza de las líneas del poliéster (transparente) que acentúa los rasgos de la figura, refuerza a la vez la sensación de aprisionamiento de la misma.

Por otra parte en *El mudo II* (1973, fig. 15) el personaje se encuentra en una situación de inmovilidad absoluta: atado de manos y forzado a no poder alzar su cabeza. Como los dos anteriores trabajos esta situación hace referencia, y casi es redundante mencionar el hecho, a un método de tortura conocido como submarino, el cual consiste en sumergir la cabeza de la víctima en un medio líquido. Nuevamente la resina epoxi es encargada de materializar un elemento que de otra manera no se evidenciaría tan eficazmente.

---

posterioridad. Se fabrica un molde de yeso a partir de un modelo de arcilla que se hizo sobre la misma pieza de poliéster, y que sirve de base. Una vez preparado, se lo cierra y sella sobre aquella pieza y se vierte en su interior resina por el procedimiento de colada... Endurecida la resina se pica el molde. Es necesario pulir estas zonas para obtener la transparencia deseada.”, citado en cat. *Juan Carlos Distéfano/esculturas*, Buenos Aires, Jaques Martínez- La Galería, arte contemporáneo, 27 de agosto – 20 de setiembre, 1980, s/p.

<sup>31</sup> En muchas de las obras de este artista, al igual que la mayoría de los artistas comentados en este ensayo, el título de la obra cumple un rol fundamental para la interpretación de la misma.

Elementos que a su vez son fundamentales en la representación ya dan la pauta de una acción que no ha terminado de transcurrir: el agua en movimiento producto de la acción de sacar la cabeza de la misma; y la telaraña en tensión por la acción del cuerpo tratando de salirse.

Desde 1976 varias obras de Distéfano remiten a sucesos que tuvieron lugar durante el régimen de nuestra última dictadura militar, muchas haciendo referencia indirecta a situaciones límite entre la vida y la muerte como son los vuelos de la muerte metaforizados a través de títulos como *Salto* (1978), realizada por el autor durante su exilio en Barcelona; o *Icaro* (1978), figura de la mitología griega asociada al vuelo y la caída. Otra situación planteada es la del camino negro, tal es el caso de *En un camino II* (1980, fig. 16) o *Encardado* (1984, fig. 17), obra que hace alusión a los cardales ubicados al costado del camino negro, lugar donde eran arrojados los cuerpos de las personas secuestradas por las fuerzas militares.

El cardo por otro lado, significa para la iconografía cristiana el sufrimiento de los mártires, aspecto que nos remite a otro plano en la obra de Distéfano: la recurrencia a la historia del arte para tratar temas contemporáneos<sup>32</sup>, que quedan de ese modo metaforizados a través de una referencia estilística (el cristo con reminiscencias románicas en *Figura con cardos*, 1984) o por el recurso de un género tradicional en el arte como puede ser el desnudo, que en la mayoría de los ejemplos refuerza el concepto de desprotección y fragilidad.

Muchos de los temas tratados durante estos años son retomados por el artista en la década del noventa, pero ahora con referencia directa a aquello que anteriormente se insinuaba: *Camino negro I* (1992); *Camino negro II* (1992) o *En el río al atardecer II* (1995).

#### •Imágenes desde el exilio. León Ferrari en San Pablo 1977-1984.

Los primeros años sesenta habían sido para este artista años de experimentación y vanguardia, pero también el momento en que comenzaba a sumar un fuerte contenido muchas veces dirigido a cuestionar los hechos que afectaban la realidad diaria. Como señala Andrea Giunta,<sup>33</sup> la estrategia compositiva de estas obras consistía en acercar dos realidades en una nueva situación común. Un “montaje de realidades” que significó el

---

<sup>32</sup> Más te veremos como este recurso también fue recurrentemente utilizado por Carlos Alonso.

<sup>33</sup> En relación a las obras de León Ferrari en la primeros años sesenta ver Giunta, Adrea, “La política del montaje, León Ferrari y la civilización occidental y cristiana”, en AA.VV., *Cultura y política en los años '60*, Buenos Aires, CBC-UBA, 1997, pp. 299-314.

comienzo de una experimentación que pronto buscaría exceder las indagaciones formales y ampliar sus búsquedas al campo de los significados.<sup>34</sup>

Con estas ideas, claramente señaladas en el *Primer encuentro de arte de vanguardia* que se llevara a cabo en Rosario en 1968, Ferrari proponía el significado de la obra como materia estética distinguiendo a su vez entre obras significantes y no significantes según el nivel de eficacia y perturbación<sup>35</sup> que estas tuvieran. De ese modo, estos factores se encontraban determinados por el modo en que los significados eran organizados.

Para alcanzar un máximo nivel de eficacia la obra debía accionar sobre la realidad misma. Como se ha señalado anteriormente, la experiencia colectiva *Tucumán Arde* (de la cual Ferrari fue un activo participante) fue el intento más extremo por lograr la completa fusión del arte con la realidad. Pero existieron otras obras que intentaron el uso de la realidad como materia para la ejecución de las mismas.

*Palabras Ajenas* (1967), consistió en un collage literario que tomaba fragmentos de noticias periódicas y las ensamblaba en un nuevo contexto de modo que se conformaba un diálogo entre Paulo VI, Hitler, Jonson y donde el significado estaba dado por el choque de estas palabras ajenas “es la transformación del significado de las noticias...cuando se sacan de su contexto 1968 y se juntan con noticias sacadas del contexto 1940 o del contexto año 0 cuando Dios hablaba....en la obra he tratado de señalar y no explicar hechos y contradicciones. Palabras que se explican solas...el público las oye y saca sus consecuencias o conclusiones”, decía el artista.<sup>36</sup>

Reflexionaba y cuestionaba la mediación que los medios masivos de comunicación ejercían sobre la sociedad<sup>37</sup>. Dentro de este marco de producción se sitúa también el collage de noticias reunidas en 1976 *Nosotros no sabíamos*. Esta obra-libro, consiste en una serie de noticias aparecidas en periódicos argentinos a lo largo del año '76, a cerca de las desapariciones y demás actos de abuso producidos en la primer época de la última dictadura en nuestro país. Ferrari define al periódico como un ready-made sobre papel ya que este toma las noticias de la vida cotidiana y las vuelca sobre su soporte. La obra mencionada busca entonces al igual que *Palabras ajenas* señalar circunstancias que no necesitan mayor explicación que la que su propia presencia genera. Esta obra es por otro lado una de las últimas expresiones de denuncia directa del artista quien en 1977, se ve

---

<sup>34</sup> En una carta dirigida a Raul Escari fechada el 26/12/1967, Ferrari comentaba: “Mi impresión es que no se puede seguir haciendo plástica experimental limitando la experimentación a la forma: me parece que alguien tiene que experimentar con los significados”. Archivo León Ferrari.

<sup>35</sup> “La obra de arte lograda será aquella que dentro del medio donde se mueve el artista tenga un impacto equivalente en cierto modo a la de un atentado terrorista en un país que se libera”. Ver *El arte de los significados* art. Cit. P.5. Archivo León Ferrari.

<sup>36</sup> Carta de León Ferrari a Leopoldo Mahler, 15/3/68. Archivo León Ferrari.

<sup>37</sup> Muchos artistas en la década del sesenta utilizaron el la realidad como materia para crear obras, algunos de manera mas experimental y otros utilizando un tono de denuncia que tenía como objetivo desenmascarar el poder manipulador de los medios. Al respecto ver María José Herrera, “En medio de los medios. Arte y medios de comunicación masiva en la década del sesenta, en ....premio telefónica....”

forzado a exiliarse en la ciudad de San Pablo. Allí retomará la grafías no representativas (escrituras no racionales) que había abandonado diez años antes, buscando destacar el elemento gráfico de la escritura, pero cargándolo a su vez de una fuerte impronta conceptual.

Por otro lado, y siguiendo con estos mismos conceptos, con grafismos abstractos idea un sistema de códigos basado en relaciones de formas o posiciones e intervalos de varillas de acero en sus construcciones escultóricas.

Al respecto de su producción Paulista declaraba Ferrari,

“Durante los últimos 10 años antes de mi partida, había realizado un arte de neto corte político, individualmente y formando parte de grupos de pintores y artistas en general. Al tener que subsistir en un medio extraño como era el de San Pablo, vuelvo a tomar un estilo similar al que había abandonado en 1965. Básicamente desarrollo esculturas en acero inoxidable, buscando con ellas comunicar lo inexplicable o acaso, mas que comunicar, tratar de despertar en el espectador emociones y sentimientos a partir de la fusión entre el objeto visto y la carga vista del espectador.”<sup>38</sup>

En relación a sus obras sobre papel, una de las premisas que parece regir la gran cantidad de producción gráfica que realizara por aquellos años, es la constante puesta en tensión entre los conceptos de lo racional y lo irracional. El ajedrez , símbolo de tácticas racionales por excelencia, emergiendo entre una vegetación selvática que connotan lo primitivo, lo salvaje que la sociedad occidental asocia a la irracionalidad.

Utilizando catálogos de letraset, Ferrari diseñará un repertorio de signos que transgrediendo estos sistemas convencionales y universales de comunicación le ayudarán a enfatizar esta tensión.

Recurriendo nuevamente a otro símbolo de la racionalidad, como es el dibujo de planos arquitectónicos (fig. 19), y combinándolo con las plantillas de letraset, el artista ahora plantea la introducción de un rasgo que evidencia la presencia de lo humano: el dibujo a mano alzada, introduciendo de ese modo modificaciones que no guardan ningún sentido con la lógica proyectual de la arquitectura. Los elementos que no están ubicados donde debieran, provocan un desplazamiento de sentido producido por el quiebre de la marca uniforme que aquella convención supone.

Este estilo deshumanizado no plantea otra cosa mas que la regimentación de las formas y de la vida cotidiana, la “militarización” de la misma, logrado a partir del exceso, la reiteración y saturación de recursos que son puestos en evidencia a través de la tediosa uniformidad que provoca su presencia.

---

<sup>38</sup> Este testimonio fue extraído de una entrevista que le realizara Vicente Zito Lema con motivo de su primera exposición desde 1976, año en que se exilió en Brasil, ver, “Cierre de una gran exposición. León Ferrari y los secretos del hombre y la sociedad”, en La Voz, 26-7-1984, p.24.



El resultado: “planos o urbanizaciones, con cierta gracia surrealista... también puede verse, de alguna manera, como una arquitectura de la locura”,<sup>39</sup> donde la traza final del plano, su recorrido visual, se asemeja más al de un laberinto.

La trasgresión en la obra está dirigida a descubrir los códigos y convenciones establecidas, a denunciar su arbitrariedad (la del signo) y a plantear la posibilidad de cuestionar lo establecido. Un recurso para la protesta y la denuncia pública que expresan las paradojas de la sociedad actual. Una consigna que se repite a lo largo de toda la producción del artista.

### III. Conclusiones

“Nada de lo que una vez haya acontecido puede darse por perdido para la historia.”  
(Walter Benjamín)<sup>40</sup>

Como hemos señalado, después del golpe y por motivos forzados, muchos artistas retoman la práctica artística en su sentido más tradicional, emprendiendo en muchos casos un camino de rastreos y de recuperación de artistas del pasado: un proceso de mirada introspectiva y un repliegue en cuanto a la proyección de explícitos contenidos críticos. Sin embargo, estos contenidos a primera vista ausentes, no desaparecerán, sino que serán sugeridos a través de estrategias simbólicas como la metáfora, la alegoría o la parodia, retomando en este sentido el poder simbólico de la imagen.

Lejos del tono de denuncia directa, el artista desde su taller producirá imágenes donde de manera velada, aparecerán temas como la muerte y la violencia. La representación jugará entonces un doble rol como estrategia de supervivencia social e individual.

Instauradas como tema aparecerán veladas a través de la metáfora o la alegoría a fin de poder evadir la censura. La denuncia se producirá así desde la ausencia (del cuerpo) o desde la inquietante reiteración de objetos que evidencian la existencia de un tema central que se desarrolla fuera del espacio de representación.

De ese modo, pese a la represión instaurada se podría decir que se mantuvo la producción de sentido de tal forma que sobreviviera de manera menos pública que en el período previo al golpe de Estado. Así, se establecieron pactos de recepción que privilegiaron la lectura política sobre las demás interpretaciones. Por otro lado, las redes de comunicación, para entonces ocultas/censuradas, se constituyeron en encargadas de sostener la transmisión de la memoria acerca de lo acontecido en esos años.

---

<sup>39</sup> ver Vicente Ziro Lema, art. Cit.

<sup>40</sup> Walter Benjamín, *Tesis de filosofía de la historia*, en Discursos Interrumpidos I, Madrid, Taurus, p.178.

Si frente a esta realidad de una sociedad civil anulada, se plantea consecuentemente la cancelación de la praxis de la memoria; el artista se propone entonces como creador de una imagen alternativa de presente, una contramemoria en términos foucausianos, que sobreviva en el tiempo para llegar a ser parte constitutiva, en futuros presentes, de ese elemento activo y abierto que la memoria debe implicar.

Por lo tanto, ante a la voluntad de mantener vivo lo que el discurso oficial se proponía ocultar, las obras se constiuyeron en vehículos de aquella memoria articulando el lenguaje visual como un discurso de protesta que como hemos visto, se manifestó de las más variadas maneras.

La propuesta consiste entonces, tomar la articulación del lenguaje visual como la articulación de un discurso, donde las estrategias de representación de la imagen puedan ser interpretadas como discursos de resistencia.