

El Salón “Manuel Belgrano”: un caso paradójal en la representación de la violencia de Estado (1975-1981 y 1982)¹

Silvia Marrube*

Introducción

A partir de 1974 pueden registrarse dentro de la historia del arte argentino representaciones que aluden no sólo a la violencia de Estado sino también a la nueva metodología empleada por el mismo como fue la desaparición forzada de personas. El objetivo de este trabajo es demostrar cómo una serie de obras presentadas al Salón Manuel Belgrano remitían claramente a los cruentos sucesos que tenían lugar en el país. Desde esta perspectiva los salones de 1975, 1981 y 1982 exhiben una situación paradójal, en tanto que ese certamen de carácter oficial y público, ponía en imágenes dichos sucesos. Para ello nos proponemos analizar cuáles fueron las estrategias utilizadas por los artistas locales para representar estos acontecimientos, teniendo en cuenta que las mismas debían eludir a la censura operante en el período, especialmente luego de la instalación de la última dictadura. El grupo de obras seleccionadas pertenece a la colección del museo “Eduardo Sívori”, dependiente del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Las mismas ingresaron al patrimonio a través del sistema de premios adquisición del Salón “Manuel Belgrano”, certamen que es organizado por la propia institución. El conjunto está compuesto por *El cuarto trabajador* de Daniel Mercado; *En el bosque de Palermo* de Ernesto Pesce; *Naturaleza muerta* de Roberto Páez; *Las sillas* de Juan José Cambre y *Para que viva el espíritu* y *Cuadro histórico* de Carlos Gorriarena.

La cuestión del realismo

Como primer aspecto a tener en cuenta estas producciones plásticas se inscriben dentro de la categoría estética del realismo. El debate de los “realismos” fue central en la década de los setenta, instalándose en el ámbito internacional y también en el local. La

¹ Una versión inicial de esta investigación fue presentada en las Jornadas de Historia del Arte del Centro de Investigaciones, Facultad de Filosofía y Humanidades de la Universidad Nacional de Córdoba, 2009.
*Licencia y Profesora en Artes, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional de Buenos Aires. Magister en Arte Argentino y Latinoamericano, IDAES, Universidad Nacional de General San Martín. Investigadora del Museo de Artes Plásticas “Eduardo Sívori”, Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Ha participado en diferentes congresos, conferencias y publicaciones sobre arte argentino contemporáneo.

Bienal de París de 1971 y la V Documenta de Kassel de 1972 instalan nuevamente la cuestión de los realismos en la práctica artística del momento. Esta influencia también resurge en la plástica local junto a la praxis tradicional basada en el cuadro de caballete, técnica desprestigiada debido al auge de las tendencias de carácter conceptual vigentes en la época. Este realismo optará por diferentes expresiones, en especial aquella que privilegia un análisis crítico de las situaciones sociopolíticas que se vivían en el país junto a una fuerte carga subjetiva que impregnaba a las composiciones. Los diferentes textos críticos analizan este tipo de tendencia y también las manifestaciones plásticas que resultaron de ella.

En una ponencia sobre los años '70 Andrea Giunta destaca esta opción de los artistas del momento por una imagen figurativa realizada casi en forma obsesiva. Giunta pone el acento en una lectura que establezca las relaciones entre un grupo de imágenes y el momento en que fueron producidas. Las asociaciones se producen entre un conjunto de realizaciones producidas entre 1976 y 1980, años pautados por la violencia y la represión. La autora se propone indagar las posibles relaciones entre la violencia estatal instalada por el golpe militar de 1976 y el discurso plástico. Para ello divide a la década en dos períodos 1973-1976 y 1976-1980/81. Un recorrido que va desde las imágenes de denuncia, que aluden la situación de movilización y violencia, hasta las que por medio de una retórica sutil y de forma indirecta evidencian el clima de opresión e inseguridad después del golpe militar de 1976. Para Giunta la censura en el lapso entre 1976 y 1982 dio lugar a formas eufemizadas que transitaban los límites de lo que era posible decir. Un discurso que retoma el poder simbólico de la imagen y que buscó ejercer una violencia simbólica constituyendo un orden opuesto al discurso de la destrucción. (Giunta, 1993: 215-224)

María José Herrera también destaca esta vertiente del realismo en el arte argentino de la primera mitad de los '70. Según la investigadora eran distintas versiones de la figuración, en especial la crítica, que coexistían otras con reminiscencias del expresionismo neofigurativo y del *pop*. Pero todas ellas, a diferencia del hiperrealismo fotográfico norteamericano, resaltaban la visión subjetiva del artista. De esta forma para Herrera dos fueron los tipos de realismos practicados durante el período: los introvertidos que buceaban en una mirada interior y aquellos que debido a la situación de censura que operaba en el país optaron por poner en evidencia esta situación a través de su temática y contenido. (Herrera, 1999: 119-170)

Teniendo en cuenta estas posturas, que destacan la vuelta a esas tendencias realistas y que resaltan el carácter subjetivo de las producciones del período, cabría preguntarnos entonces, ¿qué clase de realismo debieron emplear los artistas para dar cuerpo a estas obras? Un realismo directo es inconcebible para el registro de hechos de esta naturaleza. Esta cuestión no es menor ya que del tipo del realismo utilizado dependieron también las estrategias elegidas por los artistas para la representación de las metodologías represivas. Debemos considerar que, con el transcurrir de la década y especialmente luego de instalada la última dictadura, las obras adquirieron una importante carga metafórica como forma de eludir la censura imperante. Cabe recordar la creciente politización del ambiente plástico argentino, ya desde mediados de la década anterior, y también el aumento de la modalidad violenta como forma de relación entre los diferentes actores sociales. Los setenta trajeron una radicalización de estas prácticas, en especial la aparición de la violencia armada junto a una creencia cada vez mayor en la posibilidad de modificación, por medio de la política, de las relaciones entre clases. Así, la autonomía del arte fue cediendo terreno frente a la posición contraria de compromiso entre práctica artística y vida. El advenimiento de la dictadura significó la imposición de un nuevo orden basado en el disciplinamiento de los cuerpos a través de la cruel pedagogía de la violencia de Estado.

El corpus de obras seleccionadas refiere a la violencia que se inscribe en los cuerpos individuales para concluir en el cuerpo social. De allí el grado de metaforización que las mismas presentan y entre los recursos utilizados por los artistas a ese fin fueron figuraron las citas tomadas de la historia del arte, el uso de la iconografía religiosa y el empleo de las categorías de género tradicionales, todas ellas con contenidos alusivos a la represión dominante.

Dos, son entonces los conceptos dominantes para abordar estas producciones plásticas, realismo y metáfora. Dos conceptos que crean una situación aparentemente paradójica. Recordemos que los sucesos representados son hechos de violencia de Estado y crímenes de lesa humanidad. La naturaleza traumática de los mismos transita nuevamente el debate en cuanto a posibilidad o imposibilidad de su representación. Saúl Friedlander se ocupa de esta cuestión en la Introducción al texto *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final*. Para el autor la eliminación de los judíos de Europa es un suceso accesible a la representación como cualquier otro suceso histórico pero que pone a prueba nuestras tradicionales categorías de representación al

constituirse en un “suceso límite”. Friedlander considera que el tema no puede tratarse en abstracto, sino que cada caso debe analizarse en particular y en su contexto, dado que cada obra genera problemas que les son propios, aunque todas parecen girar en torno a un cierto tipo de verdad. Y aquí se enlaza la cuestión del realismo y de la metáfora. Para el autor los elementos alegóricos deben hacer referencia directa a los hechos reales para evitar una categoría híbrida, pero parecen tener una categoría diferente a la de la alegoría en general. En las obras que representan la *Shoá* el problema del realismo no es sencillo, aparece un denominador común; “la exclusión de un realismo directo, documental, y el uso de algún tipo de *realismo alusivo o distanciado*”. La realidad aparece con toda su contundencia pero se percibe mediatizada por un filtro, ya sea el de la memoria, el tiempo, el desplazamiento espacial, o “alguna clase de margen narrativo que deja sin decir lo indecible”. Finalmente esta cuestión tiene una cantidad de abordajes posibles y no se restringe a una visión única, necesarios todos pero no suficientes y ello es así porque posee un “excedente”, que no puede definirse, porque debería poder ponerse en palabras y no se puede. Ese “excedente” posibilita instalar la incertidumbre en la mente del lector y opera contra un sentido único de los hechos. Pero en cuanto a la *Shoá* la verdad a la que aspira el discurso histórico, opuesto al de la ficción, precisa que se mantengan abiertos también otros caminos convergentes de allí la necesidad del arte, para la transmisión del hecho y para realizarlo en nuestra conciencia de testigo. (Friedlander, 2007: 21-46)

La representación de la violencia de Estado en las obras seleccionadas pueden clasificarse en dos grupos: las formas de la violencia y la tortura sobre el cuerpo y la desaparición forzada de personas.

Representaciones sobre violencia de Estado

Este grupo está compuesto por *El cuarto trabajador* de Daniel Mercado, que obtuviera el Primer Premio de Dibujo en el Salón de 1975 y dos obras ganadoras del Salón de 1981, el Primer Premio de Dibujo, *Naturaleza muerta* de Roberto Páez y el Tercer Premio de Pintura, *Para que viva el espíritu* de Carlos Gorriarena. Finalmente completa el grupo *Cuadro histórico* también de Carlos Gorriarena, al cual le fue otorgado el Segundo Premio de Pintura del Salón de 1982.

En ese contexto el cuerpo fue un protagonista privilegiado tanto en su faz social como en la artística. El cuerpo se constituye en tema omnipresente en el arte contemporáneo. En este sentido son cruciales los estudios de Roy Porter, para quien debe superarse la dicotomía mente-cuerpo, de la cual la primera de ellas había tenido la supremacía dentro de la cultura occidental y de la historia del arte. El autor le otorga entonces una importancia especial a las fuentes visuales, no sólo como pruebas o ilustraciones para el análisis histórico, sino como objetos de estudio en sí mismos. Las imágenes emplean un discurso metafórico sobre el cuerpo, producto de sus diversas concepciones que son expresión de diferentes mentalidades. (Porter, 1994: 255-286) Las representaciones visuales del mismo aportan en cada época, una cantidad mayor de elementos para poder relacionar las obras con las condiciones políticas, culturales y sociales de los diferentes períodos históricos. A través de él se identifican problemas actuales y sirve para cuestionar y reflexionar sobre la realidad social. De allí la importancia de la representación de cuerpos fragmentados. Éstos actúan como síntoma en las sociedades actuales y son insoslayables en el caso del arte de latinoamericano, donde la cuestión del cuerpo y su representación revelan la problemática del hombre en las comunidades injustas y violentas que transitan por períodos de crisis. Desde este punto de vista la figura tematiza estas cuestiones y vehiculiza ese mensaje.

El cuarto trabajador, 1974 (fig. 1) de Daniel Mercado es una composición que adquiere la categoría de paradigmática ya que pone en evidencia la totalidad del método represivo: desaparición, tortura y muerte. Realizado a fines de 1974 el dibujo es de difícil lectura. Los planos negros sobre negros de los personajes y el fuerte contraluz impiden toda identificación de los mismos, recurso que a su vez enfatiza el carácter anónimo y clandestino del sistema. Ojos y bocas clausurados anulan la posibilidad de comunicación y de dar a conocer el operativo siniestro. Y en ese silencio y anonimato opera precisamente el “cuarto trabajador” que hace su aparición en escena sólo en forma metonímica, a través de su atributo: el arma, lista y dispuesta a matar. Mercado abre esta línea temática del anonimato del poder que será transitada por otros artistas del período como en el caso de Carlos Alonso con la instalación y la serie *Manos Anónimas* y Carlos Gorriarena especialmente en la serie *Arrasados*.

En *Naturaleza muerta*, 1981 (fig. 2) de Roberto Páez encontramos una de las estrategias empleadas por los artistas en pos de sortear la censura y que consistía en la elección del título. La naturaleza muerta remite a un género tradicional dentro de la pintura y que

consiste en la representación de objetos naturales o cotidianos, inanimados, congelados en una visión frontal que engloba a toda la composición ofreciendo así una vista panorámica del conjunto. En algunos casos, como en la pintura de los Países Bajos o en las realizadas por Caravaggio, implicaba además una reflexión acerca de la fugacidad de la vida. *Naturaleza muerta* le permitió a Páez resignificar un género con un contenido nuevo. En este caso se trata de una naturaleza muerta en toda su literalidad. Con una síntesis admirable de medios y con lenguaje plásticamente gráfico, el dibujo exhibe un cuerpo sometido a la tortura física. Esta situación es plasmada en la composición a través de la deformación resultante del escorzo invertido. El dibujo mismo es violentado ya que está realizado sobre diferentes tamaños de papeles cortados y pegados. El primer plano nos muestra la cabeza que contiene un grito desgarrador junto a la mano en el aire que busca establecer un contacto con otro, un llamado a la compasión, que termina congelándose en el gesto mismo. Pero Páez además, utiliza un recurso utilizado por otros artistas como es el de la figura yacente y la fragmentación del cuerpo. Ambos registros de la figura aluden de manera elocuente a la violencia instalada en el país a través de la metodología de la tortura empleada por la dictadura. En “Cuerpo Doliente”, José Luis Barrios Lara sostiene la teoría de una dimensión estética del dolor que sobrepasa la belleza, entendida ésta en el sentido clásico de lo armónico. Si ella se relaciona con alguna cualidad estética, es con la forma de lo siniestro o de lo horroroso. La estética del dolor tiene que ver con tumbar el cuerpo y cancelar su equilibrio, con la descomposición, con la pérdida del equilibrio vital y moral. La fragmentación del cuerpo es un ícono de nuestra época y representa una violencia ejercida a la carnalidad. Es la antítesis de la unidad, del yo como unidad indestructible. (Barrios Lara, 1998: 161-172) En ella además, se basó el ideal de belleza occidental. La fragmentación en cambio, corresponde a una estética de la barbarie y evidencia la usurpación del cuerpo por parte de la violencia. La vulnerabilidad del cuerpo se expresa a través de la fragmentación y la mutilación. El dolor deviene denuncia social. (Barrios Lara, 1998: 173-182) La totalidad de ese cuerpo debe ser reconstruida a partir de los fragmentos que la violencia dejó. La experiencia dictatorial quebró en dos la unidad de la persona. Las cicatrices siempre quedarán como evidencias de la violencia contra el cuerpo, tanto en su faz individual y social. La unidad ya no será una totalidad y la integridad del individuo resultará de la reconstrucción de sus fragmentos. Con ellos se sigue hacia adelante, pero conservan en la memoria corporal las huellas-cicatrices de la dominación y la opresión.

En la pintura *Para que viva el espíritu*, 1981 (fig. 3) de Carlos Gorriarena aparece lo que será una metáfora recurrente en los artistas de la época: la carne. Esta temática ya puede ser rastreada en producciones anteriores de Carlos Alonso como la serie “*Hay que comer*” (1965) o el conjunto de ilustraciones que el artista había realizado en el año 1966 para la edición de *El Matadero* de Esteban Echeverría y *El ganado y lo perdido* serie realizada entre 1969 y 1976. El empleo de la carne vacuna va a funcionar para los artistas de la época como una estrategia que remite a la historia de violencia que se acoplaba a la historia del país. Un ganado donde las anatomías vacunas se entremezclan con las humanas. Las obras estimulan entonces a la reflexión sobre la cuestión de la violencia y la explotación de la carne ajena. Desde el punto de vista de la explotación de la carne ajena como mercancía cabe considerar a la antropofagia social o el canibalismo como una metáfora que actúa, no sólo en *Para que viva el espíritu* sino también en la serie de los *Figoríficos Latinoamericanos*, del mismo Gorriarena y en determinadas obras del escultor Norberto Gómez. En este aspecto subyace la idea de la incorporación y también de la alteridad, ya que el Otro es ingerido o devorado. Un aspecto más a tener en cuenta es el del cuerpo, ese cuerpo-otro que va a constituirse en el alimento privilegiado. Para el antropólogo francés David Le Breton el cuerpo se define en su campo social. Las representaciones del cuerpo y los saberes sobre el mismo son producto de un estado social, de una visión del mundo y dentro de ésta de una definición de persona. El cuerpo es una construcción simbólica, no una realidad en sí misma. El cuerpo es entendido como algo que se construye a través de sus relaciones sociales y culturales, es más, existe por medio de sus relaciones sociales y en su confrontación con el otro. (Le Breton, 2002: 19) Pero también es un campo de disputa para las formas de dominación que se diseñan desde el poder, las micropolíticas que subyacen bajo las políticas de estado. Esta cuestión de la antropofagia social o canibalismo establece además una relación con la violencia y en este caso particular con los acontecimientos que se desarrollaban en el país. El Otro, ese diferente, y que constituye una amenaza, debe de alguna forma ser incorporado, integrado, ser desdibujando en su identidad, en definitiva deshumanizado. Así, si no puede ser convertido en algo previsible debe ser finalmente eliminado. Para María Cunillera “[...] esta acción de *tragar* al otro podría conducirnos a reflexionar sobre cómo la aceptación de una alteridad construida no sólo implica el dominio sobre otros pueblos, sino que refuerza la estructura de dominación dentro del grupo hegemónico”. (Cunillera, 2005: 211) Gabriel Cocimano sostiene, además, que este proceso de deshumanización del

otro proviene del empleo político del concepto de caníbal, que se asocia a la metáfora del cuerpo social que es consumido por el capital. En este sentido *Para que viva el espíritu* ilustra esta cuestión de un cuerpo devenido en mercancía y que contiene en sí la posibilidad de transformarse no sólo en alimento sino también en sustentador de un sistema político basado en la explotación y en la asimetría. “Deshumanizar al otro y convertirlo en mercancía es la ideología que subyace a esta cosmovisión, y constituye sin dudas otra forma de apropiación que deviene del uso político del canibalismo”. (Cocimano, 2006) La obra, a su vez, no deja de actuar como referente de las situaciones vividas durante los períodos dictatoriales donde la aniquilación del otro-enemigo sustituyó a las formas del derecho en la resolución de los conflictos sociales. Gorriarena se centra en lo que está sucediendo en el momento, el gobierno de facto de la última dictadura. No sólo representa al poder económico sobre el cual se sustentó la misma, sino que también hay una clara alusión al sistema de tortura y desaparición forzada de personas que ese régimen instauró. La composición presenta a los personajes que ostentan el poder, cuyos atributos esenciales son sus trajes y sus actitudes, ocupando el centro de la misma con sus rostros anónimos.

El anonimato será uno de los lugares desde donde operará este poder, recordemos la obra anteriormente analizada de Daniel Mercado y también Carlos Alonso había realizado una instalación en 1976 llamada *Manos Anónimas* y posteriormente la serie homónima, donde nunca se le ve el rostro a este nuevo poder. Gorriarena narra una escena que probablemente también ocurrió en el anonimato de la intimidación. Dos personajes dialogan en un jardín y sobre una mesa puede observarse extendiéndose sobre la misma una materia sanguinolenta, informe, un resto. El artista emplea nuevamente el encuadre fotográfico de otras composiciones, lo cual le otorga un cierto grado de ecuanimidad, pero el trabajo gestual y fuertemente matérico que realiza enfatiza el contenido de la pintura. La crítica de arte María Teresa Constantín habla de la mordacidad e ironía del artista en el título de la obra que le otorga una capacidad crítica a la misma. (Constantín, 2005: 91) Recordemos esa conocida frase: para que el espíritu viva la carne debe morir

Cuadro histórico, 1982 (fig. 4) gana el Segundo Premio en la categoría Pintura en el Salón de 1982. En esta composición Gorriarena centra la reflexión exclusivamente sobre los detentadores del poder. A la manera de un friso son colocados los militares que cubren toda la tela con sus uniformes azules. Sin fondo de referencia, sólo gestuales

pinceladas, la escena pareciera remitir casi inexorablemente a la firma de la rendición en la Guerra de Malvinas. La asociación es casi inevitable, el año de realización de la obra coincide con el hecho histórico. Gorriarena al igual que Alonso trabaja la relación víctima-victimario, una representación difícil, compleja, que focaliza ya cuestiones de índole éticas. La pintura instala entonces, un análisis agudo sobre el poder. Ese ha sido siempre el núcleo temático de la producción artística del autor: “Elípticamente mi pintura puede tener un carácter social, pero yo no hago pietismo ni pinto gente desamparada, más bien me interesa expresar los aspectos más agresivos del poder, elaborando al mismo tiempo una iconografía contemporánea”. (Gorriarena en Constantín, 2005: 65)

Representaciones de desapariciones forzadas de personas. La ausencia

¿Cómo se representa una ausencia? Tal como hemos analizado los artistas locales emplearon la estrategia de recurrir a la representación de objetos muy próximos dentro del espacio doméstico, como fotografías familiares y muñecos, juguetes o prendas de vestir que se encuentran cargados de la presencia de su poseedor.

También la vuelta al pasado fue un recurso para el examen de los comportamientos sociales contemporáneos. Un corpus considerable de obras remiten a la apariencia de aquellas viejas fotografías que se encuentran en un cajón, o en un álbum escondido en algún lugar secreto y que refieren a una historia familiar determinada. Andrea Giunta analiza los retratos producidos por Juan Pablo Renzi a fines de la década del setenta. La autora los califica como de un realismo intranquilo y perturbador. Por medio de un soporte tradicional y de una temática clásica, como es el retrato, las composiciones se encuentran cargadas de significados, exhibiendo los rasgos de una crisis de confianza. No son “la documentación fotográfica de un tiempo pasado, sino el registro del momento exacto en el que se realiza el retrato”. (Giunta, 2002: 44) La vieja foto familiar estimula al recuerdo de las personas que en la actualidad no acompañan al artista.

El dibujo de Ernesto Pesce, *En el bosque de Palermo*, 1975 (fig. 5), obtiene el Segundo Premio de la categoría Dibujo en el Salón Manuel Belgrano del año 1975. En él Pesce utiliza el recurso de la foto recuerdo que también es utilizado por Carlos Alonso en el mismo período. La vieja foto familiar estimula al recuerdo de los seres que en la

actualidad no acompañan al artista. La obra pertenece a la serie *Los inmigrantes* cuya temática gira alrededor de la historia familiar recuperada a través de antiguas fotografías y que son reformuladas por el pintor en estos dibujos. En principio las series surgen como un homenaje a la inmigración y más específicamente a su familia. El material fotográfico se le impuso como un mandato. Como toda “supuesta” fotografía se nos presenta estática y congelada, una visión nostálgica del recuerdo, destacando así, la intencionalidad buscada por el artista. La evocación de seres del pasado en cierta manera insta a reflexionar sobre los seres del presente que no están y que se manifiestan como ausencias cotidianas. Si bien esta intencionalidad no pudo haber sido consciente en el artista no deja de establecerse esa asociación. Pesce trabaja estas ausencias por medio de figuras que sólo están delineadas, contornos exclusivamente. De esta forma se diferencian de otros personajes donde aparece el color, elemento que les otorga corporeidad y contemporaneidad, incluso el artista se sitúa en el margen inferior derecho de la composición. En el otro extremo aparecen las figuras sólo como contorno, silueta. En este sentido el dibujo de Pesce anticipa a la acción del “Siluetazo” (1983) que recordaba de esta forma a los desaparecidos. Según Eduardo Grüner esas siluetas dibujadas sobre el pavimento introducen una lógica: “[...] la de una restitución de la imagen como sustitución del cuerpo ‘ausentado’. [...] desbordan su significación arrojando un resto indecible de sentido que debe ser construido por el espectador”. (Grüner, 2012) Ubiquemos a la obra en su contexto, el clima de intensa actividad política que se daba a comienzos de los años setenta y que constituía la realidad en la cual estaba inmerso Pesce. Quizás las realizaciones mismas actuaron como una forma de poder exorcizar el miedo ante una situación de muerte cotidiana junto a una denuncia crítica y hermética sobre la muerte cotidiana.

Determinadas notas especializadas de la época señalan, de manera sumamente sutil, la conexión entre este viaje hacia el pasado para hablar del presente. Alfredo Andrés escribía en *La Opinión*: “Pesce [...] aparece como el documentalista lírico de una decadencia que el artista (malabarista al fin) hace aparecer como mal disimuladas referencias a otros días, incluida la nostalgia. Quizás por aquello de ‘te hablo a ti Juan, para que entiendas tú, Pedro’”. (Andrés, 1978: p 27) También Alfredo Andrés escribía en *La Opinión*: “Por generación de opuestos esa ‘otra realidad’ que nos muestra – nostálgico o burlón-, se convierte en una hermosa, inequívoca y dura reflexión sobre estos nuestros días, nuestro mundo”. (Andrés, 1980: 17)

Algunos autores han considerado la cuestión de la representación de objetos que aluden a las presencias que ya no los habitan. En este sentido Alan Radley recupera la cuestión de los objetos en el trabajo de la memoria. En su artículo “Artefactos, memoria y sentido del pasado” entiende que la misma pueda convertirse en objeto de la investigación sociopsicológica. Para ello pretende orientar la cuestión a las prácticas sociales en las que la gente se une al mundo material, apartándola del sujeto que recuerda, para así liberar la cuestión de la memoria de la psicología de las facultades. Esto implica examinar el papel de los artefactos en la vida social e indicar cómo están implicados en la forma en que la gente establece su pasado individual y colectivo. Así, en la vida cotidiana muchos objetos están unidos inseparablemente a la memoria. Actúan como vínculos con el pasado que ayudan a mantener la identidad, suelen ofrecer a su poseedor un recuerdo agradable, de allí que las diferentes reacciones y sensibilidades frente a los objetos son importantes para la comprensión del recuerdo. Si bien siempre se ha considerado a los objetos cargados emocionalmente, y que han formado parte del recuerdo cotidiano, la evocación a través de ellos significa también formas de participación en la cultura material, cánones de apreciación de lo que ha sucedido antes y que puede “re-evaluarse” o “re-presentarse” de nuevo.

El desplazamiento del artefacto es interpretado por Radley, como el desplazamiento de la persona como sujeto y así el uso de la propiedad como vehículo del recuerdo es parte de una narrativa que tiene como objetivo restaurar una interrupción biográfica sufrida por el individuo en cuestión. (Radley, 1990: 63-76)

Desde la historia del arte José Emilio Burucúa se ocupa de esta cuestión es en su libro *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte*. En el capítulo “Una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoá” presenta algunas consideraciones sobre la problemática de la representación de crímenes de lesa humanidad. Para ello recurre al concepto warbugiano de *Pathosformel*, la fórmula expresiva que consiste en una organización de formas sensibles y significantes, ya sean palabras, imágenes, sonidos, que producen en quien las percibe una emoción, un significado, una idea acompañada de un sentimiento intenso y que son comprendidas y compartidas por las personas que integran un mismo horizonte de cultura. Burucúa va a establecer un sistema formal-significativo de la representación de la Shoá donde distingue cinco géneros y esto nos lleva a reflexionar acerca de la posibilidad de aplicación de algunos de los mismos en el caso de obras producidas por el arte argentino que dan cuenta de

los terribles crímenes cometidos durante la última dictadura. Uno de esos géneros consiste en la representación de la vida extinguida, la paradoja de la presencia conocida sólo a través de su ausencia. Reaparece, entonces nuevamente, la representación de objetos, ya sin la presencia de sus poseedores, indicios que revelan que alguna vez existió una presencia que los habitó. (Burucúa, 2006: 177-186)

También Andrea Giunta y María José Herrera, en los dos trabajos citados previamente, se detienen en esta cuestión de la representación de objetos en los “realismos” de la década del setenta en la plástica argentina. La primera de ellas emplea el concepto de Jean Franco de “desterritorialización”. Desterritorializar es negar al sujeto su condición de ciudadano y por lo tanto el Estado mismo puede ejercer la facultad de asesinarlos. La ausencia del cuerpo y la presencia del objeto constituyen dos formas posibles por medio de las cuales se vehiculiza ese concepto. La ejecución, en muchos casos, sumamente elaborada y detallista de estos objetos de uso cotidiano y el realismo en su representación remiten inexorablemente a sus poseedores: “Una presencia subjetivada del objeto”. Según Giunta las recurrencias a esta temática implican plantear una lectura donde el objeto sea separado de su literalidad y que por medio de su confrontación con la realidad represiva puedan ser leídas como una estrategia de resistencia frente al poder. (Giunta, 1993: 224)

María José Herrera los denomina realismos *introvertidos*, ya que en algunos casos los artistas no sólo tomaban al objeto cotidiano, aquel que acompañaba permanentemente mediante su presencia, sino que los pintores volvían también, a través de una mirada interior, hacia las imágenes más significativas e indicatoras de identidad dentro del arte argentino. (Herrera, 1999: 137-138)

Artistas del período supieron representar en un conjunto de pinturas ese borramiento entre lo público y lo privado para registrar, a través de esa estrategia, las violencias cotidianas y de puertas adentro. Se trata de una violencia multiforme que se hace visible en entornos que parecen “menos trágicos” que el de las escenificaciones de las grandes batallas o de los acontecimientos históricos destacados. Esta clase de obras ponen en evidencia la violencia en contextos cotidianos, dentro de la normalidad, y no de lo excepcional. Carmen Bernárdez Sanchís considera este tipo de producciones como “la escenificación de una poética de la ruina moderna”. (Bernárdez Sanchís, 2005: 91) La violencia cotidiana se manifiesta en los entornos diarios, en los objetos que se utilizan todos los días y que acompañan la existencia. Una violencia que ingresa en los espacios

domésticos, en la privacidad y en la intimidad del hogar. Para la investigadora se establece a nivel de la representación una relación entre la violencia cotidiana y lo que denomina “valores negativos”. Éstos se presentan en imágenes distorsionadas, en ausencias, en la exhibición de lo íntimo y por donde hacen su aparición lo abyecto y lo siniestro. (Bernárdez Sanchís, 2005: 97)

Desde este abordaje teórico puede interpretarse la elección de objetos cotidianos en las pinturas de los artistas del período para representar las ausencias forzadas como en el caso de *Las sillas*, 1981 (fig. 6) de Juan José Cambre, ganadora del Primer Premio de Pintura de 1981. La elección de estos pequeños objetos que poblaban la vida diaria de la artista implica recuperar una memoria afectiva y a la vez una lucha contra la desmemoria histórica. Cada uno de ellos, con su fuerte potencia evocadora, remite indefectiblemente a un momento preciso de su existencia y también hablan de sus ausentes poseedores. Como sostiene Andrea Giunta estos objetos simples y privados “remiten metonímicamente al hombre que los usa y les da sentido [...] Una presencia subjetivada del objeto (el objeto como sujeto de una ausencia)”. (Giunta, 1993: 214) Ellos mismos son portadores, no sólo de una simbología especial, sino también de memoria y con ellos va nuestra vida pasada.

En el caso de la pintura de Cambre la fotografía es la base para la realización de *Las sillas*. Sobre el bastidor es dibujada una cuadrícula, todavía influido por su reciente profesión de arquitecto y sobre ella trabaja en forma gestual hasta ir cubriendo prácticamente todo el reticulado, el cual actúa como elemento plástico sumamente interesante. Partiendo de fotografías de objetos la figura es el resultante de una impronta que cabalga entre la figuración y la abstracción. Es por medio de este recurso representativo que la pintura potencia su carácter no sólo de objeto estético sino también de objeto simbólico. Su contextualización enfatiza ese rasgo tremendamente inquietante no tanto de la figura desdibujada sino de las sillas vacías que indican claramente a las personas que ya no las habitan, nos hablan entonces de dramáticas ausencias. Como declarara Cambre, es que el cuadro logre crear un punto de duda, más que reflexionar sobre una situación política. (Cambre, 2008: 16-17)

El pintor apela, entonces, a estos objetos incidentales, en apariencia sin ninguna trascendencia pero que alguna vez tuvieron importancia, fueron amados por sus poseedores y son transmisores de memorias. Deshacerse de los mismos implica deshacerse de la propia historia, de la vida pasada, de todo lo que se siente y

experimenta junto a la presencia, en definitiva, de los recuerdos. A través de ellos se pueden reconstituir momentos, períodos de vida, su valiosa conservación es un acto de memoria y del poder de la vida sobre la muerte.

Conclusiones

El Salón de 1975, en el cual fueron premiadas las obras de Daniel Mercado y de Ernesto Pesce, fue organizado y se seleccionaron las obras ganadoras, pero no pudo exhibirse. Ya había asumido la intendencia de la ciudad de Buenos Aires el Brigadier Osvaldo Cacciatore y probablemente la literalidad del dibujo de Mercado fuese el motivo del cierre del salón. El certamen se reinició nuevamente a partir de 1981.

Es interesante destacar que estas obras fueron premiadas y exhibidas públicamente, y no en galerías, sino en un organismo oficial. Puede concluirse entonces que las estrategias concebidas por los artistas para eludir la censura fueron exitosas en sus resultados. El arte se constituyó en latencia vital y las obras se conformaron entonces en lugares de resistencia y testimonio. Contra las formas de silencio que se impusieron, las expresiones artísticas y culturales procuraron concebir alternativas, líneas de fuga contra el rígido discurso oficial para constituirse en un discurso alternativo. Una forma de resistencia que constituyó una avanzada contra las instituciones y las estructuras cerradas del discurso autoritario. No existió una estrategia única y en las letras, por ejemplo, se trabajó desde la metáfora, la cita textual, los desplazamientos e incluso, la parodia y el humor. Para Beatriz Sarlo: “[...] la literatura puede leerse como discurso crítico aunque adopte (o piensa porque adopta) la forma de la elipsis, la alusión y la figuración como estrategias para el ejercicio de una perspectiva sobre la diferencia”. (Sarlo, 1987: 37) De esta forma se crearon espacios marginales que posibilitaron a los artistas opciones diferentes que contrarrestaban al discurso gubernamental vigente de la época.

Sin embargo, en el caso específico de las artes plásticas la situación fue diferente. Si bien existieron, el miedo, la censura y la autocensura, en el ámbito de esta disciplina no existieron intervenciones tan directas. Quizás el hecho de ser considerado un arte más elitista y con menos posibilidades de transcendencia masiva y popular le otorgó un halo

protector.² María Teresa Constantín, señala la constitución de espacios de reunión y de intercambio después de instalado el golpe de Estado. Según la autora se había consolidado en ese período un sistema que consistía en la construcción de tramas protectoras en torno a las obras y a los artistas y que estaba formado por galerías, talleres y *marchands* que posibilitaron la circulación de las mismas. (Constantín, 2006: 25-27) Las obras en cuestión se exhibían públicamente e incluso eran premiadas en salones oficiales. Las galerías de Carmen Waugh, Arte Nuevo, ArteMúltiple y Lirolay supieron ofrecer sus espacios para este tipo de manifestaciones. También la acción de críticos como Hugo Monzón, Elba Pérez, Raúl Santana, Martín-Crosta y Alfredo Andrés, a través de sus escritos, posibilitó la lectura en “doble línea” de estas producciones.³ Según Francine Masiello: “la tarea de la crítica era enseñar a los lectores a descifrar mensajes sociales y a identificar los discursos opuestos que estaban circulando en Argentina”. (Masiello, 1987: 19) Las obras, además, tuvieron una visibilidad más amplia, ya que algunas de ellas eran premiadas en concursos como el premio De Ridders, el Braque y el Bendson & Hedges, que se exponían en el Museo Nacional de Bellas Artes y los premios del salón “Manuel Belgrano”, organizado por el museo “Eduardo Sívori”, dependiente de la Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires.

El corpus de obras analizadas trabaja con la historia reciente en su vertiente más política institucional y se interpreta entonces como un arte históricamente comprometido que ha tenido la intención de dejar un alegato sobre las trágicas situaciones vividas en el período comprendido. En ellas podemos constatar el ejercicio de un realismo crítico, profundamente asociado a las situaciones de violencia de Estado que se manifestaban en la vida cotidiana y con una destacada intención de testificar sobre la época. Las obras funcionan entonces como testimonio de los sucesos acaecidos.

Bibliografía

Andrés, Alfredo 1978 “Pesce deslumbra en la sala Vermeer. De ironías y puertas-trampa”, *La Opinión* (Buenos Aires)

² Esta característica singular de las artes plásticas fue señalada por Carlos Gorriarena en una entrevista mantenida con el artista en el año 2005.

³ María Teresa Constantín define esta particularidad en la circulación y exhibición de estas producciones como “trama protectora”, en cat. exp. *Cuerpo y Materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985, op. cit.*, pp. 22-29.

----- 1980 “Ernesto Pesce y un vitalísimo lenguaje. Entre la calma y la ironía”, *La Opinión* (Buenos Aires)

Barrios Lara, José Luis 1998 “El cuerpo doliente” en AA.VV., *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones*. México, Siglos XVI-XX, cat. exp., Museo Nacional de Arte (México: D.R. Instituto Nacional de Bellas Artes)

----- 1998 “Cuerpo fragmentado”, en AA.VV., *El cuerpo aludido. Anatomías y construcciones*. México, Siglos XVI-XX, cat. exp., Museo Nacional de Arte (México: D.R. Instituto Nacional de Bellas Artes)

Bernárdez Sanchís, Carmen 2005, “Transformaciones en los medios plásticos y representación de las violencias en los últimos años del siglo XX”, en Bozal Valeriano, (ed.) *Imágenes de violencia en el arte contemporáneo* (Madrid: La balsa de la Medusa)

Burucúa, José Emilio 2006 “Una explicación provisoria de la imposibilidad de representación de la Shoá” en Burucúa, José Emilio, *Historia y ambivalencia. Ensayos sobre arte* (Buenos Aires: Emecé)

Cambre, Juan José 2008, “Colores santos”, en Katzenstein, Inés, *Página/12*, suplemento Radar (Buenos Aires)

Cocimano, Gabriel 2006 “Tiempo de caníbales. El canibalismo como alegoría de la relación Occidente-Latinoamérica”, en *Revista virtual de arte contemporáneo y nuevas tendencias*, año 8, número 87, septiembre, 2006, <http://www.escaner.cl/escáner87/ensayo.html>, 6/6/2007.

Constantín, María Teresa 2005 “Arte y Resistencia” en Wechesler, Diana y Constantín, María Teresa, *Gorriarena La pintura, un espacio vital* (Buenos Aires: Fundación Mundo Nuevo, Ronor)

-----, 2006 *Cuerpo y materia. Arte Argentino entre 1976 y 1985* (Buenos Aires: Fundación OSDE)

Cunillera, María 2005 “¿Quién se come a quién? Metáforas del canibalismo en el arte del siglo XX” en Bozal, Valeriano (ed.) *Imágenes de violencia en el arte contemporáneo* (Madrid: La balsa de la Medusa)

Friedlander, Saúl 2007 (1999) “Introducción” en *En torno a los límites de la representación. El nazismo y la solución final* (Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editores)

Giunta, Andrea 1993 “Pintura en los ’70: inventario y realidad”, en AAVV, *Arte y Poder* (Buenos Aires: CAIA)

----- 2002 “Juan Pablo Renzi. Problemas del realismo”, en *Punto de vista*, N° 74, año XXV (Buenos Aires: diciembre de 2002)

Grüner, Eduardo 2012 “La invisibilidad estratégica en el siglo de las desapariciones. La rendición política de los vivos”, en <http://www.Wokitoki.org/wk/1129/la-invisibilidad-estrategica-o-la-rendicion-politica-de-los-vivos>, julio 2012.

Herrera, María José 1999 “Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción”, en Burucúa José Emilio (dir.) *Arte, Sociedad y Política* (Barcelona: Editorial Sudamericana)

Le Breton, David 2002 “Lo inaprensible del cuerpo”, en *Antropología del cuerpo y modernidad* (Buenos Aires: Nueva Visión)

Masiello, Francine 1987 “La Argentina durante el Proceso: Las múltiples resistencias de la cultura”, en AA.VV., *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires: Alianza Editorial)

Porter, Roy 1994 “Historia del cuerpo”, en Meter Burke, *Formas de hacer Historia* (Madrid: Alianza Editorial) pp. 255-286.

Sarlo, Beatriz (1987) “Política, ideología y figuración literaria.” en: AA.VV., *Ficción y política: La narrativa argentina durante el proceso militar* (Buenos Aires, Alianza Editorial)

Radley, Alan 1990 “Artefactos, memoria y sentido del pasado”, en Middelton, David y Edwards, Derek *Memoria compartida. La naturaleza social del recuerdo y del olvido*, (España: Ediciones Paidós)