

**"ARTE Y POLÍTICA EN LA ARGENTINA DE LOS NOVENTA.
¿UNA ECUACIÓN IMPOSIBLE...?"**

*Paola Melgarejo**

Viendo estas obras de arte metidas en museos se me hace claro que son cadáveres, bellos cadáveres, esqueletos desarraigados de la tierra nutriente que fue su tiempo y su por qué; de los corazones de los que las hicieron para transgredir toda esa muerte que, ahora, paradójicamente los contienen en estos sepulcros asépticos, solemnes y blancos. Son la cáscara, la casita de la crisálida que voló en el tiempo que le fue propio y le dio una verdad y un sentido. Efímero como la vida. Como la vida breve y bella mariposa.

*Liliana Maresca*¹

Introducción

Cuando Kant sostenía que una obra para ser bella y provocar placer estético debía desligarse de una finalidad, hacía referencia a unas imágenes que cortaran amarras con el mundo exterior, que tuvieran en sí mismas el código y la clave para su desciframiento, sin recurrir a contextos políticos, sociales, históricos o económicos². Esta idea tardaría años en efectivizarse, porque los pintores románticos y realistas de la siguiente generación pintarían fusilamientos, barricadas y picapedreros, símbolos de los fuertes conflictos sociales del siglo XIX. Cuando los artistas finalmente construyeron ese mundo propio y subjetivo, a final de ese siglo, empezó a hablarse de escapismo y no de placer estético. Se criticaban unas imágenes que huían de las huelgas de los proletarios en Londres, de los famélicos campesinos rusos, del bajo mundo de vagabundos y prostitutas en las afueras de París, que se evadían en una actitud facilista y simplona del mundo real. Y por otra parte, no parecía haber claves para descifrar el mundo subjetivo de los otros. El contenido de la obra de arte conseguía su independencia a cambio de la soledad del artista, que se quedaba sin público. Las vanguardias históricas enfrentaron la autonomía de la obra y la institución artística, llevando el arte fuera de los museos para que no lo fagocitara el sistema, e incorporando el mensaje político y social que lo acercara a las masas.

Desde entonces, las dicotomías entre un arte autónomo y otro social se hicieron frecuentes e irresolubles, dividiendo artistas, críticas, estilos y movimientos. Fue el caso del arte abstracto a partir de la década del veinte, y su oponente, el realismo social de la Rusia de Stalin. Paralelamente, en la Argentina también se produjeron estos debates. Los cruces entre quienes realizaban la revista *Martín Fierro*, y los “artistas del pueblo”, mostraron dos maneras de entender el arte: desde las herramientas del propio lenguaje (línea, plano, punto), y a partir del contexto social (fábrica, proletario, marginal). En la década del cincuenta, nuevas oposiciones parecieron enfrentar el arte concreto argentino, con su interés en la geometría, el equilibrio y el marco, y las múltiples imágenes comprometidas con el gobierno de Perón.

Recientemente, un debate de estas características se instaló en relación con el arte legitimado de la década del noventa. A la producción estética de este período, considerado de modo genérico como decorativo y autónomo, se opuso el arte realizado después de la crisis de 2001, callejero, político, social y colectivo. Sin embargo, la revisión de la década impulsada especialmente desde el 2003, con debates como “Rosa Light versus Rosa Luxemburgo” en el *Malba*, y la muestra “Ansia y Devoción” en la *Fundación Proa*, puso en evidencia que el arte

¹ Liliana Maresca, “Poesías”, *Bienal de Venecia*. Agosto de 1993, [www.kulturburg.org/ sembrar _ la_memoria/maresca.html](http://www.kulturburg.org/sembrar_la_memoria/maresca.html)

² Cf. Emmanuel Kant, “Analítica de lo bello”, *Crítica de la facultad de juzgar*. Caracas, Monte Ávila, 1990, p.121-158.

autónomo y el político se desarrollaron en las mismas fechas, y hasta en las mismas instituciones.

La realidad es un cuerpo extraño

En la película argentina *Mundo Grúa*, realizada en 1999, las escenas entre un padre y su hijo transcurren en un departamento pequeño donde se amontonan una tele de antenas metálicas, la parrilla en el balcón, un motor desarmado sobre la mesa con mantel de hule. Todos los objetos parecen traídos de otras décadas, sin ningún atisbo de modernidad, aprisionados en el escaso espacio de los ambientes. El hijo ronda los veinte años, y sin proyecto a futuro se dedica a dormir en ese reducido ámbito a todas horas, mientras que el padre deposita sus esperanzas en su trabajo, como operario de grúas de edificios en construcción. Su vida cotidiana, a merced de los vaivenes del mercado laboral, no se define por el hijo o los amigos, sino por la fría cáscara de las maquinarias. Durante la década del noventa Pablo Trapero filmó esta pequeña historia en blanco y negro, mostrando los márgenes de “la fiesta menemista de la pizza con champán”³. Sus personajes vivían las consecuencias de la convertibilidad, moviéndose entre las sobras dejadas por las privatizaciones compulsivas del período: el desempleo, la pobreza y la marginalidad⁴.

Al igual que en la película de Trapero, diversos artistas plásticos activos durante el período también optaron por representar la contracara gris del sistema, si bien los estudios críticos identificaron las obras de la década del noventa como banales y kitsch. Estos adjetivos se utilizaron para caracterizar la producción subjetiva y autobiográfica del momento, que también mereció los epítetos “light”, “bright” o “guarango” por su aparente trivialidad y falta de compromiso con las consecuencias sociales del modelo económico⁵. Las críticas hicieron hincapié especialmente en el arte formalista y pictórico surgido en torno a la Galería del *Centro Cultural Ricardo Rojas* durante el período 1989-1997, extensivas desde 1999 a la estética subjetiva de la galería *Belleza y Felicidad*. Apuntaban hacia unos artistas que pintaban su mundo personal en colores estridentes y pequeños formatos, guiados por el principio del placer y el juego, lejos de la mirada trágica de la generación precedente. Con la curaduría de Jorge Gumier Maier este espacio parecía seguir una línea en la que conceptos tales como “verdad” o “realidad” se constituían en cuerpos extraños a la obra de arte⁶.

La contracara del sistema es gris y es pop

El año 1992 marcó un hito en la plástica de los artistas del *Centro Cultural Ricardo Rojas*. Sus obras se unieron en una muestra colectiva “El Rojas presenta: Algunos Artistas”, que terminó de consolidar la carrera de muchos de ellos. Realizada en el *Centro Cultural Recoleta*, quienes expusieron, Sebastián Gordín, Feliciano Centurión o Martín Di Girolamo, ingresaron al poco tiempo en la galería *Ruth Benzacar*.

³ Así bautizó la periodista y socióloga Silvana Walger a la década.

⁴ Durante la década, otros jóvenes cineastas también realizaron óperas primas de fuerte contenido social, como *Pizza, birra, faso* (1997) dirigida por Adrián Caetano y Bruno Stagnaro y *Mala Época* (1998) de Nicolás Saad, Mariano de Rosa, Salvador Roselli y Rodrigo Moreno.

⁵ Cfr. algunos de los textos legitimadores de esta teoría: Jorge López Anaya, “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *La Nación*. Buenos Aires, 1 de Agosto de 1992. Eva Grinstein, “Arte Argentino Actual: Tedio y Tragedia”, *Nuevos Ensayos de Arte*. Buenos Aires, Fundación Federico Jorge Klemm, 1997. Jorge Gumier Maier, Marcelo Pacheco, *Artistas argentinos de los “90”*. Buenos Aires, Fondo Nacional de las Artes, 1999. Inés Katzenstein, “Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los 90”, *Ramona*. N° 37, Diciembre de 2003, p. 4-15. Pierre Restany, “Arte guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz. Revista Internacional de Arte*. Año XIII, N° 116, Madrid, Noviembre de 1995, p. 50, 51.

⁶ Gumier Maier decía: “El movimiento del arte es la fuga. Conceptos tales como ‘verdad’ o ‘realidad’ le son extraños porque todo arte es ficción”. En Jorge Gumier Maier, *El Tao del arte*. Bs. As., Centro Cultural Recoleta, 1997, p. 13.

Unos meses después, el fotógrafo Marcos López lanzaba su serie “Pop Latino”, con los recursos formales del arte pop y las formas kitsch de los artistas del Rojas. Junto a ellos expuso, pero sus fotografías estaban atravesadas por la crítica hacia el contexto social y político de la década⁷. Sus imágenes irónicas, donde se mezclaban pancartas con el rostro de Carlos Saúl Menem, productos de Taiwán, mujeres enfundadas en abrigos de piel o una camarera de Constitución sosteniendo una hamburguesa al estilo diva de los cincuenta, tenían un tono agrídulce que las distanciaba del divertido pop norteamericano de los sesenta. El mundo de Marcos López estaba poblado de chucherías importadas que regían la ilusión consumista de la década. Es “un arte político que se nutre de la angustia que causa percibir el drama socioeconómico en el que estamos inmersos”⁸ decía el artista. También Rosana Fuertes utilizaba la imagen de Menem. Podía enfrentarla, vestida de pop, al retrato del Che Guevara, evidenciando que “Los 60 no son los 90” (1994), o evitarla, poniendo en boca de Miguelito, el amigo de Mafalda, las frases épicas del entonces presidente, como aquella que suponía una Argentina surcando el espacio intergaláctico a partir “de un convenio con la NASA para construir cohetes y plataformas de vuelos espaciales en Córdoba”⁹.

Liliana Maresca abarcaba distintos frentes desde su obra. Exponiendo con el grupo del Rojas desde sus inicios, solía también llevar su arte a ámbitos alternativos. En 1990 exhibió su “Carrito de cartonero” repleto de sobras en el *Centro Cultural Recoleta*. El símbolo del ciruja, antecedente del que Daniel Ontiveros realizaría en 1998¹⁰, aparecía pintado de blanco, ascético y camuflado como objeto de quirófano. Si bien la obra de Maresca no sólo se interesaba por lo social, pues juego, risa, cosmos, erotismo y muerte entraban en sus temáticas, en la instalación “Imagen Pública – Altas esferas” presentada en 1993 en el *Centro Cultural Recoleta* utilizaba el *pop art* para hablar del menemismo. Fotografías de políticos ampliadas terroríficamente en techo y paredes, tomadas del archivo gráfico del diario *Página 12*, se intercalaban con un goteo rojo continuo que se deslizaba hacia una salivadera. A la sangría había que agregar las postales y afiches que acompañaban la muestra, con una Liliana Maresca desnuda sobre las imágenes, aludiendo a la prostitución de la clase política retratada.

Lejos de la institución del *Centro Cultural Ricardo Rojas*, diversos artistas se acercaron al contexto social revisando el pasado, criticando a la oligarquía latifundista de otras épocas, cuya descendencia usufructuaba en el presente dilatadas hectáreas de la pampa argentina. Evitando la historia triunfalista y los héroes de la patria Cristina Piffer eligió los degollados argentinos¹¹. Sus nombres aparecían grabados en auténticos trozos de carne, envasados en cuadrados de resina poliéster, transformando el asado, un alimento argentino e identitario, en un pasado que se volvía sangre y restos, desperdicios abyectos de la historia oficial¹². También “Res” (Raúl E. Stolkiner) mostraba la contracara de la historia, evidenciando desde sus fotografías que las pampas habían sido arrancadas al indio durante el siglo XIX. Siguiendo el mismo recorrido que Julio A. Roca, “Res” mostraba ahora un desierto sin indios ni lanzas en alto, yuxtaponiendo letras a las fotos formando la frase que el cacique Calfucurá extendió a su pueblo y su territorio: “No Entregar Carhué al Huinca”¹³.

⁷ La primera muestra individual importante del artista “Doble discurso” tuvo lugar precisamente, en la galería del *Centro Cultural Ricardo Rojas* en 1996.

⁸ Gabriela Esquivada, “Entrevista con Marcos López”, *Marcos López*. 2001, www.marcoslopez.com/marcos_textos.htm

⁹ Esta obra formaba parte de una instalación sin título expuesta en 1998 en la galería *Ruth Benzacar*.

¹⁰ “\$ 0,70/kg”.

¹¹ “Perder la cabeza”, 1997.

¹² Norberto Gómez ya había realizado en la dictadura representaciones de carnes, vísceras y huesos en resina poliéster pigmentada, (expuestos en el *Museo de Arte Moderno* en 1995), y Carlos Alonso mostraba en el mismo período reses sanguinolentas pintadas, en una metáfora que aludía al proceso militar.

¹³ “No entregar Carhué al Huinca”, obra compuesta por 40 fotografías, un texto y un mapa, desarrollada entre los años 1996 y el 2000.

Las búsquedas y contradicciones de estos artistas, dentro y fuera *del Centro Cultural Ricardo Rojas*, podrían resumirse en la obra de Magdalena Jitrik. Curadora del Rojas junto a Gumier Maier, su obra seguía los cánones estilísticos del lugar, la abstracción decorativa, pero sus títulos evidenciaban una inclinación por lo social, con citas como "La Revolución es la libertad puesta a prueba" tomadas de la literatura anarquista clásica. Con esto se refería, según sus palabras, "a las ideas más utópicas en un momento en que yo sentía que la idea de solidaridad había desaparecido"¹⁴. Pero a partir del 2001, forma y contenido se igualaron, y las frases anarquistas se unieron a pinturas con retratos socialistas dibujados sobre un fuerte fondo de color rojo¹⁵.

En su interés por el compromiso político y social, los artistas de este período no nacieron huérfanos. La generación del sesenta, la que había cuestionado su propio arte, destruyendo obra y arrojándose a la militancia política, retomaba el oficio y seguía creando, punta de lanza para los nuevos artistas. Sus retrospectivas individuales (que incluyeron las de Alberto Heredia, Juan Carlos Distéfano, Edgardo Vigo y Oscar Bony entre otros) y las colectivas (como "90-60-90" en la *Fundación Banco Patricios*, 1994 y "Experiencias 68" en *Fundación Proa*, 1998) mostraban su actitud comprometida en las décadas pasadas. Pero también eran el presente, porque estos artistas participaron en debates, mesas redondas y asambleas durante los noventa, y sobre todo crearon con una mirada oblicua hacia el sistema político imperante. Esto pudo observarse en los seres de resina, marginales y excluidos, que recorrieron la producción de Pablo Suárez, en las escenas de carnicería como metáfora social de Carlos Alonso, o en los pequeños monumentos de héroes transformados en horribles monstruos de Norberto Gómez.

El pasado es una obra de arte urbana

Durante la década del noventa, algunos artistas se identificaron con diversas movilizaciones y demandas públicas, creando sus obras en comunión con diferentes reclamos en el espacio urbano. La ligazón entre arte y manifestaciones colectivas se tornó fuerte, a pesar de que en relación con otras décadas, la protesta social había disminuido durante los dos gobiernos de Carlos Saúl Menem, al punto que una gran movilización en 1990, la "Marcha del Sí" surgió para avalar su primer mandato presidencial. La desarticulación de los sindicatos impulsada por el gobierno había logrado que los obreros se atomizaran y dispersaran, y las huelgas se transformaran en débiles pompas de jabón. Las voces disidentes se expresaron entonces a partir de otras demandas, surgidas de las capas medias de la población. Por un lado, en las movilizaciones que pedían juicio y castigo a los responsables de la última dictadura militar. Por otra parte, en la Carpa Docente en la *Plaza de los dos Congresos*, que desde 1997 movilizaba a maestros y profesores pero también a un amplio espectro del mundo cultural¹⁶. Otras marchas también tenían similares características, como las realizadas año tras año por los familiares de las víctimas de la A.M.I.A. (Asociación Mutual Israelita Argentina) y la Embajada de Israel, o por los padres del reportero José Luis Cabezas. Estas movilizaciones interpelaban al gobierno por temas particulares, dictadura, atentado, salario, pero las protestas incluían en muchos casos demandas a nivel ejecutivo, legislativo y judicial.

Los artistas más comprometidos de la década fueron portavoces de estos reclamos, adoptaron modos de resistencia, arte no complaciente con la política oficial. Algunos se agruparon en colectivos que participaron de estas marchas con la idea de incluir el arte en la

¹⁴ *Magdalena Jitrik*. www.proyectotrama.org/00/2000-2002/confronta/paginas/jitrik.htm

¹⁵ Serie "Socialista" (2000) presentada en la Galería *Dabbah-Torrejón* en el 2001

¹⁶ A partir de este espacio en que ayunaron los docentes, el *Grupo de Arte Callejero (GAC)* realizó treinta murales en distintos puntos de la ciudad, incluyendo plazas, parques y zonas ferroviarias, con la consigna de pintar guardapolvos en blanco y negro. La acción se llamó "Galería Callejera" (1997-1998).

praxis social. La conmemoración de los 20 años del golpe militar, el 24 de marzo de 1996, reunió a cien mil personas, en su mayoría jóvenes, y fue un punto de inflexión para la nueva generación de artistas. Poco después surgieron los colectivos de los noventa, *Etcétera* y el *Grupo de Arte Callejero (GAC)*, identificados con la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), de su misma generación. Junto a ellos dotaron de visibilidad algunos de los 360 centros clandestinos de detención, para la fecha no señalizados por ningún organismo oficial, y revelaron las viviendas de los genocidas, con performances y carteles con la leyenda “Aquí vive un genocida”¹⁷.

La *Plaza de Mayo* fue el lugar emblemático para sus acciones. Lejos de la plaza obrera de Juan Domingo Perón, el espacio pasó a simbolizar la resistencia de las madres, su lucha en ese ámbito a partir de 1977. Para los nuevos creadores fue eso y fue el “siluetazo”, una acción que en 1983 unió firmemente arte y política, artistas y manifestantes dibujando en conjunto las siluetas de los desaparecidos frente a la *Casa Rosada*¹⁸. En los noventa fueron otras acciones, como resinar carteles sobre el suelo de la plaza, plasmando leyendas como “juicio y castigo” y la silueta de una gorra militar en el fragor de la marcha¹⁹. Los colectivos artísticos privilegiaron estos espacios en lugar de las instituciones del campo artístico, proceso que se revertirá luego de la crisis del 2001, cuando el *Grupo de Arte Callejero (GAC)* exponga en la *Bienal de Venecia* (2003), *Etcétera* en la galería *Arcimboldo* (2004) y *Escombros* en *ArteBA* (2004).²⁰

Otros artistas, como Daniel Ontiveros o Carlota Beltrame, se hicieron eco de los mismos reclamos pero en el interior de la institución artística, donde el contexto social y político quedó circunscripto al contenido de la obra²¹. Fue especialmente el *Centro Cultural Recoleta* el ámbito privilegiado para este tipo de temáticas, correlato de las marchas que se hicieron en distintos puntos del país. La instalación “Cita envenenada” de Claudia Contreras, por ejemplo, se expuso en este espacio durante una conmemoración del golpe militar, mostrando vajilla de las Fuerzas Armadas, intercalada con dientes verdaderos, cabellos y dedos de yeso, restituyendo partes de cuerpos que la dictadura había querido ocultar²².

En paralelo a las marchas del año 1998, el *Centro Cultural Recoleta* expuso “Identidad”, una sucesión de fotos de desaparecidos, padres en cautiverio, intercaladas con espejos. Organizada por los artistas más politizados de los sesenta, como Margarita Paksa, Pablo Suárez y Luis Felipe Noé, la obra permitía a los espectadores jóvenes comparar su rostro con la imagen en

¹⁷ Las acciones del *Grupo de Arte Callejero (GAC)* se denominaron “Carteles viales” (desde 1998), que señalizaban los centros clandestinos de detención y “Aquí viven genocidas” (marzo de 2001 a marzo de 2002) que marcaban las viviendas de represores del Proceso. En tanto el grupo *Etcétera* realizó performances, pequeñas piezas de teatro, acciones gráficas e instalaciones en estos lugares a partir de 1998.

¹⁸ Iniciativa de los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kessel durante la “Tercera Marcha de la Resistencia”, el 21 de septiembre de 1983, organizada por las Madres de Plaza de Mayo. Otras acciones posteriores, realizadas en el contexto de estas marchas, fueron realizadas por los grupos *CAPA.TACO. (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común)* y *GAS-TAR (Grupo de Artistas Socialistas para la Transformación del Arte en Revolucionario)*.

¹⁹ Acción denominada “Carteles de Juicio y Castigo”, realizada entre diciembre de 1999 a marzo de 2002 por el *Grupo de Arte Callejero (GAC)*.

²⁰ También los nuevos grupos surgidos tras la crisis tendrán una relación fluida con el campo artístico, realizando sus obras colectivas en la calle, y exponiendo individualmente en galerías como *Belleza y Felicidad*.

²¹ En 1993 Daniel Ontiveros presentó un *ensamblage* que reunía los pañuelos de las Madres en forma de flor con el nombre “Arte light”, ironizando sobre la supuesta banalidad del arte de los noventa, ya que una lectura atenta transformaba los pétalos en las rondas de los jueves de las Madres. Lejos del bordado y los textiles que utilizaron muchas artistas de la década, Carlota Beltrame prefirió abordar la temática del fútbol, resguardando una pelota bajo una campana de acrílico bajo el título “N.N. (noche y niebla)”. De este modo ponía en evidencia la relación entre el mundial de 1978, la desaparición de personas, y un genocidio anterior, el Holocausto, a partir del título de la película *Noche y Niebla* de Alain Resnais.

²² Esta instalación fue presentada en marzo de 2001, reuniendo obras realizadas durante el 2000.

blanco y negro, posibilitando desde el parecido, la identificación de niños apropiados durante la dictadura²³.

El *Parque de la Memoria*, todavía en la etapa de construcción, fue un proyecto que reunió desde 1997 a diversos artistas, militantes, familiares de las víctimas y organismos de derechos humanos. Incorporó la fuerza significativa de otro espacio urbano, la franja costera del Río de la Plata, en cuyas aguas se hundieron los cuerpos de quienes fueron arrojados vivos en los “vuelos de la muerte”. El proyecto se pensó como un espacio natural, atravesado por los nombres de los 30.000 desaparecidos, y un conjunto de esculturas que hicieran alusión al tema, dotando de valor simbólico a un espacio que para ese entonces permanecía indiferenciado en la trama urbana. Además fue catalizador de distintas voces, y dio lugar al debate entre los familiares de las víctimas al aprobarse su construcción por la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires en 1998, que en ese entonces votaba por el parque como antes por las leyes de impunidad²⁴. Para los artistas fue un modo de comprometerse en un hecho político, histórico, moral, tomar posición y decidir si presentar obra o no. Más de seiscientos proyectos recibidos dieron cuenta de las posibilidades y limitaciones del arte en la representación del trauma social, y del interés hacia esta temática por la nueva generación. Claudia Fontes, artista argentina entre los ocho proyectos ganadores, representó a Pablo Míguez, un joven de 14 años secuestrado en el altillo de la ESMA el 12 de mayo de 1977²⁵. La escultura naturalista, aún no emplazada, mostrará al joven en tamaño natural, con la mirada perdida en el horizonte. Construida en acero inoxidable pulido, su piel metálica reflejará el agua, y su cuerpo, en una plataforma flotante anclada al río, estará a merced del tenue balanceo del oleaje.

Otras intervenciones en el espacio urbano fueron resultado de la relación entre los artistas y los grupos de familiares de distintos hechos. Mientras las políticas culturales de los noventa mostraron indiferencia por la escultura pública, no encargando obra, ni reponiendo la robada, estos grupos pidieron memoriales urbanos a los artistas, activándolos continuamente desde marchas y pedidos de justicia. Junto a ellos levantaron placas y monumentos, construyeron plazas y plantaron árboles en las veredas en recuerdo de las víctimas²⁶. Puede mencionarse a modo de ejemplo la *Plaza Estado de Israel*, construida por un grupo de arquitectos argentinos en el lugar del atentado y financiada por los familiares de las víctimas que adquirieron el predio en 1999, pues el gobierno lo había vendido para levantar un moderno Apart Hotel.

Otros memoriales realizados por artistas recordaron el atentado a la A.M.I.A. en distintos espacios urbanos (*Plaza Lavalle*, calle Pasteur, Cementerio de La Tablada)²⁷ pero también dentro del *Centro Cultural Recoleta*. La muestra “Nexos”, que Marcelo Brodsky presentó en 1999, incluía restos del edificio destruido en el atentado, abandonados a su suerte en la costa del Río de la Plata. Otros artistas de la talla de Gyula Kosice, Clorindo Testa y Hernán Dompé fueron

²³ La instalación “Identidad” fue realizada por los artistas Carlos Alonso, Nora Aslan, Mireya Baglieto, Remo Bianchedi, Diana Dowek, León Ferrari, Rosana Fuertes, Carlos Gorriarena, Adolfo Nigro, Luis Felipe Noé, Daniel Ontiveros, Juan Carlos Romero y Marcia Scvarts. Esta muestra había sido precedida por una pintada realizada en 1997 por artistas como León Ferrari, Luis Felipe Noé y Diana Dowek en colaboración con las Abuelas de Plaza de Mayo.

²⁴El proyecto se convirtió en Ley el 21 de julio de 1998. La Ley 46 de la Ciudad de Buenos Aires, aprobada con el voto favorable de 57 legisladores sobre 60, dispuso la construcción del Monumento y del Parque.

²⁵ Este proyecto se denominaba: “Reconstrucción del retrato de Pablo Míguez”.

²⁶Por ejemplo, en 1999, a dos años del asesinato de José Luis Cabezas, el grupo *Escombros* distribuyó 1000 banderas con su imagen en la *Plaza San Martín*, en La Plata, e inauguró allí un memorial. La acción se denominó “La mirada de José Luis”.

²⁷ El memorial de la *Plaza Lavalle* fue realizado por la artista Mirta Kupferminc (1996); junto a esta obra el grupo *Memoria Activa* pide justicia cada lunes, frente a los Tribunales de la Nación. En la calle Pasteur se sembraron árboles con los nombres de las víctimas, allí realiza las conmemoraciones el grupo Familiares y Amigos de las Víctimas. Por otra parte, la artista Mariana Schapiro levantó dos monumentos en el Cementerio Israelita de La Tablada, inaugurados en 1993 y 1995 por familiares de las víctimas de la Embajada de Israel y la A.M.I.A.

también a buscar escombros para realizar esculturas, que fueron expuestas en el Recoleta y hoy permanecen en el interior de la A.M.I.A.²⁸.

La calle es para los artistas

Con el transcurrir de la década, diversos movimientos sociales enfrentaron las políticas gubernamentales de Carlos Saúl Menem. Lejos de los sindicatos y los gremios, en 1997 surgieron los primeros grupos piqueteros en la localidad patagónica de Cutralcú, que luego se extendieron a otras localidades del país, con una protesta que incluía el corte de rutas y calles de la ciudad. Un año después los trabajadores de una metalúrgica vaciada por sus dueños decidieron tomar las máquinas por su cuenta, transformándose en la primera fábrica recuperada. Este espacio, I.M.P.A. (Industrias Metalúrgicas y Plásticas Argentinas), incluyó un centro cultural (*La Fábrica Ciudad Cultural*), donde funcionan actualmente talleres de arte y espacios de exhibición.

Algunos años antes, los artistas del grupo *Escombros* también habían ingresado a una fábrica de La Plata. Allí no encontraron máquinas, el lugar, vaciado y abandonado, era en ese entonces refugio para excluidos sociales. En ese espacio decidieron presentar la acción “Todos o Ninguno”. Cada participante podía exponer la obra que deseara, en cualquier disciplina, enfrentando la filosofía del “sálvese quien pueda” con un trabajo en común realizado también con el público, que superó las cuatro mil personas. En este encuentro *Escombros* presentó su segundo manifiesto, “La Estética de la Solidaridad”, en el que afirmaba: “Como el linyera, el sin techo, el chico de la calle y el inmigrante indocumentado, Escombros recorre la ciudad buscando la materia prima para sus obras: la basura, detritus de la sociedad opulenta y alimento de los excluidos”,²⁹.

Otros grupos también privilegiaron el trabajo en la ciudad, reflejando lo político y social desde el diseño gráfico. Arte guerrilla, de agitación audiovisual y experimentación, surcaron la ciudad con afiches, stencils y proyecciones que cuestionaron la actualidad. *Doma*, y el grupo *ABTE*, ambos formados en 1998, pintaron la realidad con una cuota de diversión, como afirma Matías Vigliano, uno de los integrantes de *Doma*: “podemos tener algunas ideas con cierto contenido político, pero después nos divertimos”,³⁰.

Menos graciosa y también invadiendo el espacio urbano, Graciela Sacco desparramó por la ciudad su “Bocanada” (1995). Afiches plagados de bocas abiertas, múltiples gritos a lo Munch, capaces de despertar con ese sonido mudo conciencias dormidas. Sus heliografías expresaban violencia corporal, social, política. “Toda mi obra consiste en instalar preguntas sobre las dificultades sociales contemporáneas”,³¹ explicaba la artista, cuya carrera internacional cobró impulso en la década del noventa al representar a la Argentina en la *Bienal Internacional de Arte de San Pablo* de 1996. Su obra, en el cruce de lo público y lo privado, alternó las instituciones con el espacio urbano.

²⁸ Los 22 artistas convocados en esta exhibición del año 2001 fueron: Clorindo Testa, Rodolfo Nardi, Jorge Gamarra, Pájaro Gómez, Claudia Aranovich, Danilo Danziger, Edgardo Madanes, Patricia Hakim, Lydia Galego, Gyula Kosice, Carlos Boccoardo, Pablo Larreta, Ricardo Longhini, Cristina Tomsig, Mariana Schapiro, Nora Correas, Gloria Priotti, Beatriz Orosco, Hernán Dompé, Marcelo Brodsky, Teresa Nacman

²⁹ Escombros, “Segundo Manifiesto: La Estética de la Solidaridad”, *Escombros*, www.grupoescombros.com.ar

³⁰ Citado en Diego Erlan, “Agitadores Audiovisuales”. *Ñ. Revista de Cultura*. Buenos Aires, Clarín, 14 de febrero de 2004, p. 30.

³¹ Entrevista realizada por Fabián Lebenglik, “Total interferencia”. *Radar*. www.pagina12.com.ar/2000/suple/radar/00-12-00-12-10/nota5.htm

La autogestión también es hacer arte y política

La participación política o social del artista de los noventa se tradujo en algunos casos en la férrea oposición a la lógica del sistema cultural hegemónico. Excluidos de los espacios de legitimación tradicionales, como el *Museo Nacional de Bellas Artes*, y abandonados por el Estado, que otorgaba subsidios paupérrimos al área cultural, los artistas buscaron en la autogestión una alternativa. La reorganización del *Centro Cultural Ricardo Rojas* por parte de un grupo de ellos desde 1989 surgió de la necesidad de exponer obras que circulaban por *pubs* y discotecas, y que no tenían acceso al ámbito de exhibición tradicional. Las muestras en la vivienda de Magdalena Jitrik y Fabián Burgos (1998) y la apertura de galerías como *Sonoridad Amarilla* (1998) y *Belleza y Felicidad* (1999) respondieron a las mismas demandas. Otros ámbitos construidos por artistas tomaron forma en revistas y páginas web, como *Proyecto Venus* (1999), *Proyecto Trama* (2000) y *Revista Ramona* (2000), permitiendo una sólida red de intercambios. Oportunidades como el “Programa de Becas para artistas jóvenes” (1991) y el “Taller de Barracas” (1994), y espacios de exhibición virtuales, como *Fin del Mundo* (1996) y *La Barraca Vorticista* (1998), fueron impulsados y dirigidos por Guillermo Kuitca, Pablo Suárez, Luis Bénédict, Gustavo Romano, y Juan Carlos Romero.

La utopía de crear fuera del sistema estuvo especialmente presente en Liliana Maresca, artista que además de exponer en espacios alternativos como lavaderos, criticó desde su obra a la propia institución artística³². Quizá ya había descubierto que los espacios institucionales de la década del noventa guardaban una trampa: las obras aparecían legitimadas pero sin vida, “bellos cadáveres, esqueletos desarraigados de la tierra nutriente que fue su tiempo y su por qué”.

Conclusión

Los cruces entre las obras consideradas autónomas y las que incluyeron el contexto social de los noventa fueron múltiples y adquirieron diferentes modalidades. Los artistas considerados “light” realizaron la apertura de espacios alternativos al sistema oficial, en una actitud que puede considerarse comprometida y no complaciente con el sistema hegemónico imperante. En algunos casos, las obras con contenido social hicieron su ingreso al *Centro Cultural Ricardo Rojas*, aunque siempre bajo las divertidas apariencias del *pop art*. Y aunque la generación del sesenta continuó realizando arte político, pudo acercarse sin prejuicios a las muestras de los artistas ligados a la corriente de Gumier Maier y hasta exponer con ellos en algunas ocasiones³³. Por otra parte habría que considerar que las obras no circularon sólo en el Rojas. Una fuerte producción de arte comprometido conmemorando diversos traumas sociales, privilegió el espacio urbano y las instituciones legitimadas como el *Centro Cultural Recoleta*. Estas obras, con un fuerte acento crítico, mostraron indiferencia por la autonomía de la obra artística, considerada una de las características del período.

Arte político, callejero, social. Simples excepciones que confirman la regla “light” de la década del noventa. O quizá un nuevo medidor para definir el período.

*Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, UBA

³² Por ejemplo, cuando se fotografió desnuda, con la frase “Maresca se entrega todo destino” superpuesta a la imagen (1993). Con esta obra, publicada en la revista *El Libertino*, la artista evidenciaba que el dinero estaba tanto detrás del arte como de la prostitución.

³³ Por ejemplo, las tres exhibiciones colectivas de Pablo Suárez junto a Marcelo Pombo y Miguel Harte, en 1989, 1990 y 1992.