

## **Prácticas y estrategias artísticas para la conformación de (otros) territorios de memoria**

**Cecilia Iida<sup>1</sup> y Laura Lina<sup>2</sup>**

### **Resumen**

Los debates en torno a la construcción de la memoria en el campo del arte, han sido revisitadas en reiteradas oportunidades. Los relatos canónicos, la construcción de memoriales y monumentos, entre otros, se han arrogado la posibilidad de institucionalizar e instrumentar una memoria única y totalizante. En dichas configuraciones históricas, se excluyen sistemáticamente cuestionamientos, problemáticas e incluso sujetos sociales. La posibilidad de hacer emerger esos invisibles, pone en evidencia los mecanismos mediante los cuales personas, hechos, lugares fueron obliterados, al tiempo que se activa una potencial instancia de transformación. En este sentido, es menester reflexionar sobre el dilema de la representación estética en relación con la memoria y los procesos históricos del pasado que intervienen directamente en el contexto contemporáneo. Desde esta perspectiva, nos proponemos abordar un cuerpo de obras vinculadas al campo de las artes visuales; prácticas estéticas y políticas que desbordan el propio estatuto del arte. Siguiendo estas ideas, nos cuestionamos si estos gestos situados y –muchas veces– efímeros pueden ser pensados más que como meros intentos de retornar a un lazo social perdido, como prácticas estéticas generadoras de otras experiencias de comunicación y relación intersubjetivas en la actualidad. Estas propuestas, con particularidades y diferencias, apelan al pasado para gestar relatos que actúan en el presente, así como también permiten pensar las formas imprevisibles en las que una puesta en acto artística y política interviene e incide activamente en el campo social.

---

<sup>1</sup> Cecilia Iida es Licenciada en Artes (FFyL-UBA) | Profesora en Enseñanza Media y Superior en Artes, (FFyL-UBA) / Maestranda en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales, UBA. Marzo 2014-continúa. Tema de tesis: “Las relaciones entre el arte, la política y la memoria del pasado reciente en las practicas activistas y artísticas en el contexto de poscrisis en Buenos Aires”, Directora Ana Longoni, Co-directora Natalia Fortuny

Se desempeña como Profesora en la Maestría en Administración de Organizaciones del Sector Cultural y Creativo, Facultad de Economía, UBA, 2016-continúa / Profesora invitada al Seminario Historia de las Artes Combinadas en Argentina, Maestría de Posgrado en Lenguajes Artísticos Combinados, UNA, 2011-continúa | Adjunta en la Cátedra de Arte Contemporáneo, UNA, 2008-continúa | Ayudante en la Cátedra de Arte Contemporáneo, FFyL-UBA, 2010-continúa / Es Investigadora en formación, Programa de Reconocimiento Institucional de Investigaciones, Problemas de fotografía contemporánea: entre las memorias sociales y las imágenes operativas, Directora: Natalia Fortuny, 1 de enero, 2016-continúa | Participa en el Grupo de Estudio sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente, Coordinadora Ana Longoni, Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, (UBA), octubre, 2015-continúa | Desde el 2012 es becaria del Departamento de Ideas Visuales, Centro Cultural de la Cooperación. | Ha participado de diversas Jornadas y Congresos | Ha escrito diversos prólogos en catálogos y capítulos de libros.

<sup>2</sup> Laura Lina es actriz, performer, docente y Licenciada en Artes por la Universidad de Buenos Aires. Maestranda en Teatro y Artes Performáticas en la Universidad Nacional de las Artes. Becaria del Centro Cultural de la Cooperación en el área de Ideas Visuales. Se desempeña desde el año 2004 como docente de Historia del Arte en el Instituto Universitario Nacional de Arte, en el área de visuales, en la Escuela Metropolitana de Arte Dramático en la carrera de Puesta en Escena, y en instituciones privadas. Se ha desempeñado como curadora en varias muestras. Participó en congresos y jornadas, y realizó diversas publicaciones, entre las que pueden mencionarse el libro Del Centenario al Bicentenario. Lecturas, problemas y discusiones en el arte argentino del último siglo, 1910- 2010, Ediciones del CCC Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, Fondo Nacional de las Artes junto a Juan Pablo Pérez y Cecilia Iida. Forma parte de la Compañía de Funciones Patrióticas y del colectivo de acción e investigación La Pandilla Ácrata.

## **Prácticas y estrategias artísticas para la conformación de (otros) territorios de memoria**

La “memoria como objeto de disputa, conflictos y luchas” (Jelin, 2008: 2; Fortuny, 2014: 14) se presenta como un campo de intervención diversa, en el que se activan, conviven y tensionan distintos relatos, canónicos o marginales, con mayor o menor legitimidad, con múltiples actores, que oscilan entre acuerdos y desacuerdos sobre qué y cómo recordar en relación al pasado reciente. En este contexto, nos interesa repensar como intervinieron en este campo de disputas las prácticas activistas artísticas. Considerando diferentes coyunturas que atraviesa nuestro país en los últimos veinte años, nos proponemos un ejercicio de lectura que nos permita abrir la discusión y la reflexión sobre las transformaciones y continuidades de las relaciones entre activismos artísticos y memoria. Desde esta perspectiva, abordaremos tres propuestas estético políticas que buscaron generar reflexiones y prácticas de memoria en tres momentos diferentes: nos referimos al contexto de la crisis que hace eclosión en el 2001; al período siguiente, en ocasiones consignado como “poscrisis” (Giunta, 2009; Pereyra, Pérez y Schuster, 2008; Vazquez, 2011) –un ciclo de extensas repercusiones en el ámbito de la configuración de las memorias de la dictadura- y el presente año, en el que a partir del cambio de políticas gubernamentales es posible observar nuevas formas de activar y recordar en el espacio público. Considerando la actualidad de estos sucesos y la ausencia de distancia histórica, este trabajo no pretende ser conclusivo, ni sistemático en el análisis de estas prácticas activas de la memoria- sino, por el contrario se presenta como un ejercicio de reflexión, a modo de dar continuidad a los debates sobre el tema y buscando visibilizar algunas líneas de abordaje sobre este tema. En tanto activismos, las propuestas aquí abordadas, abrevan en los recursos artísticos con una voluntad de incidir políticamente (Longoni, 2009), y anteponen sus objetivos y acciones sociales a lo estético, cuestionando el estatus moderno de autonomía del arte (Expósito, Vindel, Vidal, 2012: 49-56). Considerando esta perspectiva, se abordan un cuerpo de prácticas que utilizan herramientas de las artes visuales y la performance y que en su accionar estético y político desbordan el propio estatuto del arte. Siguiendo estas ideas, nos cuestionamos si estos gestos situados y -muchas veces- efímeros, pueden ser pensados como prácticas estéticas generadoras de otras experiencias de comunicación y relación intersubjetivas en la actualidad. Estas propuestas, con particularidades y diferencias, apelan al pasado para gestar discursividades que actúan en el presente, así como también permiten pensar las formas imprevisibles en las que una puesta en acto artística y política interviene e incide activamente en el campo social.

### **Colectivización de la práctica artística en el contexto de crisis**

La crisis gestada durante toda la década del noventa tuvo su punto culmine y de eclosión en los hechos que se sucedieron en las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001. No había forma de sostener un Estado incapaz de paliar efectos de una inestabilidad económica que se palpaba a diario. El pedido urgente representado en el pronunciamiento: “que se vayan todos” daba cuenta del descontento de la sociedad que había ganado la calle a raíz del estado de sitio que había sido decretado por el entonces presidente Fernando De la Rúa. En este clima sociopolítico y cultural, es fundamental poner de relevancia en el campo de las artes visuales la emergencia de varios colectivos artísticos surgidos en plena crisis o en el

fragor de los hechos de esos años. Este contexto fue investigado y retomado en diversas investigaciones, y escapa a la intención y los objetivos del presente trabajo realizar una descripción exhaustiva de cada uno de los colectivos artísticos surgidos en dicho contexto. No obstante, nos interesa plantear -desde la exposición de algunos casos más o menos emblemáticos-, de qué manera algunos colectivos utilizaron distintas estrategias para reponer, cuestionar y ampliar los procesos de las memorias en una sociedad desmembrada, generando nuevas formas de colaboración tendientes a restituir lazos solidarios quebrados por la crisis.

Es interesante aclarar que muchos de los colectivos que hoy se inscriben meramente en el campo de las artes visuales se fundieron con otras agrupaciones, como las asambleas barriales, los trabajadores de fábricas recuperadas y los piqueteros.

La colectivización de la práctica artística implicó repensar el lugar del propio artista como sujeto creador, apelando a la idea de horizontalidad al interior de la mayoría de los colectivos, y el trabajo casi en su totalidad en el espacio público. Algunos colectivos utilizaron cierta instancia pedagógica en su manera de vincularse: a modo de ejemplo puede mencionarse el Taller Popular de Serigrafía (en adelante TPS); un grupo conformado los artistas visuales Magdalena Jitrik, Mariela Scafati y Diego Posadas como una actividad de la Asamblea Popular de San Telmo en el momento álgido de las movilizaciones. La primera acción del grupo fue una clase abierta de técnica de serigrafía en la plaza Dorrego en el barrio de San Telmo, con el objetivo de socializar un saber -la técnica de la serigrafía-, a fin de proveer una técnica de trabajo para ser utilizada en el futuro. Esta característica marcará una diferencia sustancial con el accionar de otros colectivos. A posteriori, el uso de dicha técnica de reproducción constituyó en el soporte visual que acompañaba y daba visibilidad a cada marcha de militantes del movimiento piquetero y de distintas organizaciones populares.

Entre 2002 y 2004, se desarrollaron diversas actividades de varios grupos -Grupo de Arte Callejero (en adelante GAC), TPS, Arde Arte, Grupo de Arte Callejero Periferia (en adelante GAPC), entre otros-. Varios de estos colaboraron con algunas fábricas recuperadas como Cooperativa Chilavert Artes Gráficas, Bruckman, Zanon -entre otras-, confeccionando imágenes, realizando señalamientos en el lugar, o trabajando sobre los cerámicos de las fábricas. Si bien hay muchas características compartidas por los diversos colectivos de artistas, existen algunas diferencias sustanciales en el funcionamiento interno de cada uno. Algunos van a enfatizar su negativa a buscar legitimación al interior del campo artístico, así como la idea de prescindir de cualquier instancia pedagógica “las imágenes que se producen en estos espacios [...] distan mucho de la práctica del agenciamiento estético entendido como un saber o especificidad técnica o del lenguaje, que algunos producen para otros que tendrían necesidades o problemas determinados. [...] no nos sentimos privilegiadas frente a las problemáticas que denunciarnos” (GAC, 2009: 173). Al igual que los otros ejemplos mencionados, el GAPC, también remonta su origen a los hechos de 2001. María Paula Doberti, miembro del grupo,<sup>3</sup> sitúa un antecedente en una acción realizada en Parque Centenario, la cual consistió en llevar una serie de diarios intervenidos y colocados a la manera de pancartas. La intervención radicó en pintar con pintura blanca, tapas de distintos diarios, aislando detalles de las fotos: una persona caída, otra persona disparando, gente reunida, etc. En una entrevista inédita la artista comenta: “Se me acerca una señora y me dice: estoy viendo a la persona que le disparó a mi hijo. Le contesté: es la tapa de Clarín, que seguro ya la vio, y me contestó: “es que acá se ve

---

<sup>3</sup> El resto grupo estaba conformado por Virginia Corda, Laura Kuperman y Carola Zech.

mejor”. Y cuando me dijo eso pensé: tengo que seguir haciendo algo en la calle. Eso me cambió. Pensé ¿Para quién estoy trabajando? Si esta mujer vuelve a mirar algo que había visto pero que no había visto” (Doberti, 2012).<sup>4</sup>

Aquella acción marco el punto de partida. En continuidad se realizó una convocatoria a un grupo de artistas, ante la necesidad común de volcarse al espacio de la calle. Es interesante remarcar la idea de la horizontalidad en la autoría de las obras-acciones completada a partir del accionar de otro. Aunque esta práctica fue habitual en la mayoría de los colectivos gestados en ese contexto, este grupo se destaca por la elección de identificarse a sí mismos. Ya sea desde lo explícito de los manifiestos que el grupo implementó en cada una de sus acciones, o bien con remeras identificatorias con el diseño de su logo, se afirmaba que dicha práctica era generada desde el discurso artístico. Las obras eran de alguna forma firmadas, lo que constituye si una diferencia con el resto de los colectivos en los cuales el límite entre la artísticidad de la propuesta era puesto constantemente en tensión, y la idea del anonimato de la obra, diluía el lugar del artista y el discurso específico.

En los primeros años de su accionar la mayoría de las obras fueron realizadas en el centro de la ciudad: el 17 de agosto de 2002 se hizo una pegatina de afiches por todo el microcentro porteño. La acción se tituló “Si a vos te duele como a mí” y consistió en la intervención digital de afiches con las figuras conmemorativas de los próceres. Fue la primera acción de una serie de varias similares. Al mes siguiente se realizó “Sin palabras”, específicamente para el 11 de septiembre. Con una imagen de Sarmiento indefinida (a través del pixelado de la imagen), y la inclusión del texto “sin pluma y sin palabras”. Lo efímero de la acción, y la condición de visibilidad “lateral” de la imagen son dos cuestiones bien significativas, si se tiene en cuenta por un lado, la idea de la velocidad en que esas calles son transitadas, y la contaminación visual, sonora, auditiva. Entonces la acción se conforma como una propuesta ¿Quién ve?, ¿Cómo ve? y ¿Qué es lo que se ve? Doberti menciona: “Nuestro punto específico (que de hecho está en uno de los manifiestos), era el corrimiento de la mirada. Ese punto entre en transeúnte que se transformaba por un instante en espectador, ahí, en ese clivaje trabajamos nosotras” (Doberti, 2012). El 20 de diciembre de 2002, se realizó la acción “Poder”, que consistió en la propuesta de un tejido con telas en las vallas instaladas (hasta la actualidad), en Plaza de Mayo. La idea casi de sutura, conjugada al mismo tiempo con la dimensión ritual del accionar colectivo.

### **Una piel de memoria. Arte y política en el contexto de “poscrisis”**

La inespecífica noción de “poscrisis” es referida por diversos autores para abordar, desde diferentes enfoques teóricos, las particularidades del contexto que continúa a la efervescencia de la llamada “crisis del 2001” (Giunta, 2009; Pereyra, Pérez y Schuster, 2008; Vázquez, 2011). Desde esta perspectiva, es repensada como una instancia de paulatina recomposición del Estado “como agente organizador de la política social” (Pereyra, Pérez y Schuster, 2008 en: Vommaro, 2012). Como proceso histórico, no puede definirse desde una fecha precisa, aunque desde diversas perspectivas teóricas puede pensarse en una posible cronología. En ese punto podría considerarse que entre el 2003 y finales del 2004, se hacen evidentes ciertos signos de estabilización social y política (Giunta, 2009; Longoni, 2005; Svampa, 2006; Vázquez, 2011). En ese contexto, se observa la disolución de algunos de los colectivos artísticos como el ya mencionado TPS, entre

---

<sup>4</sup>Entrevista de la autora Laura Lina con la artista.

otros; pero también se hace visible la continuidad de otros -como el GAC- y la emergencia de nuevos grupos como Iconoclastas (2006). En este punto, no puede dejar de considerarse la mengua de la presencia de algunos movimientos sociales -como piqueteros o cartoneros- cuyas relaciones con los artistas incidió fuertemente en las prácticas activistas. Este hecho, sin embargo, no implicó la completa disolución de estos vínculos después del 2003; sino que por el contrario, la tendencia a la asociación entre artistas activistas y grupos sociales tuvo continuidad y gestaron nuevas alianzas, como la participación de Natalia Revale –artista el grupo Arde Arte!- en el Frente Popular Darío Santillán o el caso de la artista Mercedes Fianza y el grupo de Hijos e hijas del Exilio. En sintonía con esto, también cabe considerar que los cambios que se producen en el campo de la construcción de las memorias y las luchas de los Organismos de Derechos Humanos también debió impactar en las practicas de los colectivos artístico que tempranamente acompañaron estas luchas (como en el caso de y Etcétera en H.I.J.O.S.)<sup>5</sup>. En ese sentido, puede considerarse la derogación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida que en el 2003<sup>6</sup>, deviene en punto de partida de una serie de políticas estatales que impulsaron la configuración de “marcos políticos estatales para la memoria” (Guglielmucci, 2011).<sup>7</sup> Estas políticas abrieron nuevos debates sobre la autoridad narrativa del pasado, se alcanzaron logros y se generaron nuevas disputas. En este clima se distinguen varias propuestas artísticas que buscan también participar en la configuración de sentidos y prácticas de las memorias. Entre estas cabe recordar las performances del desexilio de Mercedes Fianza<sup>8</sup>, y las múltiples y muy diversas formas de accionar poético y político que involucraron los reclamos por la desaparición en democracia de Julio López. Especialmente, se aborda aquí la obra procesual *30* (2006) de Andrea Fasani. La misma, se inicia en el marco de los treinta años del golpe de Estado y tiene como puntapié el meticuloso trabajo de reunión y recolección de lo recordatorios de los detenidos-desaparecidos que publica el diario *Página/12* desde 1987. Ya en el año 1993 Fasani, comienza a conservar sistemáticamente los recordatorios. Desde entonces, y aun hoy, los recorta uno por uno, los rescata de la dispersión que rige el mundo de las “cosas” y los conserva. El gesto la vincula al coleccionista; colección es “una forma de recordar mediante la praxis y, de entre las manifestaciones profanas de la “cercanía”, es la más concluyente. (Benjamin, 2005: 223-229).

Durante algunos años la artista utiliza los recordatorios en performances y acciones y fantasea sobre la posibilidad de reunirlos todos para construir con estos “una piel de memoria” y así “cubrir veredas, calles” (Fasani: 2012).<sup>9</sup> Con estas ideas en mente, surge *30*,

---

<sup>5</sup> H.I.J.O.S., la sigla refiere a la agrupación Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio.

<sup>6</sup> Es inaugural de este proceso la derogación de las leyes de Punto Final y Obediencia Debida en el 2003; asimismo devienen emblemáticos el gesto político del entonces presidente Nestor Kirchner quien ordena descolgar los cuadros de Videla y Bignone de las galerías del Colegio Militar y entrega del edificio de la ESMA a los organismos de derechos humanos para la construcción de un museo de la memoria el 24 de marzo del 2004.

<sup>7</sup> Al respecto cabe aludir a la promulgación de leyes, el emplazamiento de monumentos, la configuración de sitios para el recuerdo y la promoción de políticas educativas y culturales.

<sup>8</sup> Al respecto Ver: Iida, Cecilia; Laura, Lina “Relatos situados: estrategias en y desde el arte para la conformación de nuevos territorios de memoria”, *VIII Seminario Internacional de DDHH, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, 25 de septiembre 2015

<sup>9</sup>En 1997 los utiliza en una acción que realiza junto al músico experimental Jorge Mancini. En la performances que titulan *Souvenires Argentinos* los recordatorios son removidos del archivo para adquirir una nueva circularidad. Durante el evento, en consonancia con la experiencia sonora, la creadora agujerea una

una obra-archivo que depende tanto del trabajo obsesivo y solitario como de la labor colectiva e intersubjetiva. El archivo se compone de cuadernos “Gloria”, soporte elegido por su carácter cotidiano, por ser de uso popular, reconocible por todos, y porque además recuerda a la infancia, a la antigua pedagogía que buscaba corregir las faltas de ortografía mediante la repetición hasta el cansancio de una palabra (Fasani, 2012).<sup>10</sup> La obra tiene un contundente rigor conceptual que se evidencia en el propio formato como también en la relevancia de los elementos numéricos –que son a la vez sistemas y símbolos-: los cuadernos son de 24 hojas como referencia al 24 de marzo; en las tapas figura el número “30”, que alude a los 30 años pasados desde la última dictadura militar, y los tres ceros refieren a los 30.000 detenidos desaparecidos. Asimismo, el logo de la marca representado por la bandera entrelazada a la palabra “Gloria” también adquiere en este contexto otro sentido. En la primera hoja Fasani pega el recordatorio –o en algunos, una fotografía donada por familiares o amigos del detenido desaparecido-; y en las páginas siguientes la artista escribe una y otra vez el nombre y apellido de la persona. Para ella escribir es un sistema que permite imprimirlo en la memoria, una forma de fijarlos, un modo de no olvidar. La pieza apela al recuerdo pero también se funda en el honesto y empeinado deseo de sacar a los detenidos desaparecidos del número estadístico: 30.000 son: 30.000 personas, 30.000 historias, con sus individualidades y particularidades; vidas que fueron violentamente interrumpidas mediante la privación de la libertad, el ejercicio de la tortura y el asesinato sistematizado por el terrorismo de estado.

En la acción de escribir, la repetición se convierte en un mantra que se ritualiza cuando la artista decide socializar la experiencia, abrirla para que el público devenga en participante activo. Desde entonces, los cuadernos configuran una piel naranja que se instala y cubre diversas localizaciones. El formato de intervención varía según la identidad y las características del espacio elegido y frecuentemente se suman performances individuales o colectivas. Asimismo, la obra tiene un sonido, que fue grabado especialmente para la pieza. Estas acciones sumadas a la permanencia de escribientes transforman los sitios, los activan. Fasani piensa el diseño de montaje concibiendo que todos los cuadernos sean accesibles para que los participantes puedan tomar el de la persona buscada, encontrarlo y comenzar a escribir. Con cada escritura se enlaza el pasado con el presente, los nombres retornan, forman cuerpo y la memoria se vuelve algo vívido.

Los lugares de instalación son diversos pero en general escapan a las instituciones hegemónicas. *30* ha sido instalado en espacios alternativos del arte como la Oficina Proyectista, en la Universidad de La Plata, en el Bauen, o en sitios históricos como la Iglesia de la Santa Cruz y la Plaza de Mayo. Pero la obra tiene un rol especialmente clave cuando se inscribe en las instituciones dedicadas a la memoria, como el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti y el Instituto Espacio para la Memoria. Allí la intervención desarticula la fijación del recuerdo, busca irrumpir espacios en los que la memoria podría cristalizarse. Lejos de consolidar un archivo como mero repositorio de recuerdos, la obra propone la configuración de una praxis de la memoria, una performance de la palabra escrita, leída y oída. En ese sentido, muchas veces, entre los participantes se encuentran allegados y familiares de víctimas de la última dictadura cívico-militar, quienes no solo inscriben los nombres sino que también dejan mensajes, recuerdos, cartas, dibujos para sus

---

valija, cubre una silla con los recordatorios y luego los adhiere con sangre a su propio cuerpo. La obra, literaliza la idea de que la memoria reside en el cuerpo; soporte que aquí es investido por el pasado para debatirse contra la violencia y dar presencia a aquellos que están ausentes. La artista, quien es una sobreviviente del terrorismo de Estado, pone su cuerpo para encarnar a los desaparecidos, los trae al presente.

<sup>10</sup> Entrevista de la autora Cecilia Iida con la artista.

seres queridos, elementos que desbordan la rigurosidad y desobedecen los criterios de exclusión del archivo. Asimismo, en cada nueva geografía en la que se instala se incorporan nuevos nombres, nuevas vidas tanto de desaparecidos como de sus familias y amigos que se unen a la acción y a la reconstrucción de sentidos. Desde esta perspectiva *30* consolida una red humana y vital de intercambio en constante crecimiento y transformación. Una red de la que emergen historias de resistencia colectiva pero también las vivencias subjetivas que se integran al paisaje donde se presenta la obra.

### **Accionar, incidir, imaginar**

La experiencia que implicó la exposición “Independencia Imaginaria”<sup>11</sup> buscó interpelar las maneras en que se cristaliza la imagen del pasado a través de los procesos educativos. Con la curaduría de Juan Pablo Pérez y Hernán Cardinale, la propuesta-consigna de la muestra partió de una convocatoria abierta en la que se proponía recuperar los cuadernos utilizados en la infancia, y así cada uno de los participantes de la exposición, generaba un diálogo (visual, objetual, teórico reflexivo), a partir de la hoja del cuaderno en la que se conmemoraba el nueve de julio. Esta propuesta fue acompañada con la publicación de la revista “Arte Urgente nro 3”, a modo de editorial-curaduría: “Urgente Arte” editorializa la muestra colectiva “Independencia-Imaginaria” y propone un recorrido de sentidos y sentires que parte de los cuadernos de escuela que guardaron los artistas o sus madres, mudanza tras mudanza, exilios, desplazamientos en viejos armarios que supieron esconder prodigiosos tesoros...” (Cardinale y Pérez, 2016). La propuesta original fue desbordada desde la propia trama de historias personales que se entretejieron a partir de las distintas circunstancias: desde la no conservación de ningún cuaderno o rastro de la infancia (lo que implicó en algunos casos la sustitución del objeto cuaderno por otro objeto más o menos cercano a la consigna; lo que despertó a su vez otras capas de sentido posible); hasta cuadernos u objetos de artistas atravesados en su niñez por la experiencia del exilio. En el texto que acompañaba su “especie de collage, línea del tiempo entremezclada”, según sus propias palabras, Paula Banfi señala que: “exilio de mis padres mediante, nací y comencé la escolaridad en Río de Janeiro, Brasil. Hice todo el jardín de infantes ahí. Tengo pocos y lindos recuerdos. “Mi” bandera era *verdeamarela*. En el `89 empecé la primaria en Maldonado, Uruguay, hasta mitad de primer grado. Mis padres retornaban cautelosos e hicieron una escala estratégica en el país vecino. Usaba moña azul, hacía palotes y “mi” prócer era Artigas. El resto de la primaria y la secundaria, en Buenos Aires El himno argentino es el único de los tres que sé, a fuerza de que por años fue “mi” himno. Lo primero que me pasó cuando Hernán me invitó a participar del proyecto fue pensar en algo que siempre me atraviesa, y que tiene que ver con que la escuela es, ante todo, generadora de identidad patriótica y nacional. ¿Qué pasa entonces con alguien como yo? ¿Soy menos brasilera porque como no hice la primaria en Brasil nunca aprendí el himno? ¿Soy menos argentina porque la jura de la bandera en 4to grado me fue “opcional” por tener DNI de extranjera? ¿Soy un poco más uruguaya porque ensayé con ahínco cómo prometer la bandera celeste durante mi breve período oriental?”<sup>12</sup>

¿Cómo se imagina una independencia cuando la misma no termina de ponerse en acto?, ¿Qué lugar ocupan esos años de formación donde los nombres con mayúsculas y las figuras

---

<sup>11</sup> Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 7 al 22 de agosto de 2016.

<sup>12</sup> El relato es inédito y formó parte de los textos que acompañaban los cuadernos en la muestra.

acartonadas forman parte de un ideario cristalizado y lejano?, ¿Cuáles son las pedagogías de la memoria que se ponen en juego en la construcción de una memoria colectiva? ¿Existen tantas independencias como memorias posibles? Elizabeth Jelin plantea que “hay una tensión entre preguntarse sobre lo que *la memoria es* y proponer pensar en procesos de construcción de memorias, de memorias en plural, y de disputas sociales acerca de las memorias, su legitimidad social y su pretensión de verdad” (2002, 17). Creemos que es importante revisitar la idea de las memorias, en tanto y en cuanto nos permite hacer el esfuerzo por la emergencia de una multiplicidad de voces invisibilizadas u obturadas que ponen en tela de discusión la articulación de discursos solidificados que se pretenden unívocos. “Independencia Imaginaria” funcionó además como catalizador de inquietudes comunes en estos tiempos donde el advenimiento de políticas neoliberales feroces vuelve a desestabilizar nuestro accionar cotidiano. El cruce de miradas compartidas generó una reflexión no solo sobre las diversas maneras que tenemos de representar(nos), sino, que por otro lado, evidenció cómo en gran medida esa representación nos había sido inculcada a partir de la imagen del vidrio esmerilado de la historia que limita nuestra propia posibilidad de imaginarnos “otros”.

### **Memoria y emancipación como horizonte de acción poética política**

En articulación a la exposición “Independencia Imaginada”, el grupo de artistas y pensadores se propusieron la necesidad de intervenir en el espacio urbano para “interpelar la coyuntura política a través de la discusión de los imaginarios patrios” (Juan Pablo Pérez, entrevista inédita, 2016). Con este objetivo, se elige realizar la acción performática y gráfica “San Martín cartonero” el 17 de Agosto -fecha del Aniversario del fallecimiento del General San Martín-. La elección del prócer da lugar a una particular articulación entre el pasado y el presente, un horizonte de sentido que enlaza el proyecto de emancipación americano pretérito con el deseo de liberación en la coyuntura contemporánea. En esta línea, en el flyer que circuló a modo de invitación por las redes sociales, se convocaba “a disputar el sentido con que la historia cristalizó su figura en bronce y marquesinas para alertarnos que la gloria no se alcanza sino en la lucha diaria por la emancipación de la América Profunda” (Cardinale, Pérez, 2016).

La acción se inició en la Avenida Corrientes, no casualmente a pocos metros del Teatro San Martín, y enfrente del espacio de la muestra. Desde allí, artistas independientes, los integrantes de la exhibición, y otros participantes intervinieron un carro -alquilado previamente a dos jóvenes cartoneros-. El mismo fue cargado con bolsas de residuos negros, rellenas y cubiertas por carteles -realizados por el colectivo GRASA- y con diversas consignas tales como: “Ajuste”, “Desigualdad”, “Pobreza”, “Represión”, “Hambre”, “Angustia”, “Olvido”, entre otros. El carro fue saturado con estos “residuos” y con un colchón encontrado que también fue cubierto con estas inscripciones. Los participantes vistiendo guardapolvo blanco, compusieron una caravana que siguió al San Martín cartonero, quien comenzó a avanzar por las calles rumbo al Congreso. En su camino, el grupo se detuvo, de tanto en tanto, para pegar afiches, volantear folletos y realizar stencils diseñados para la ocasión. En consonancia con estas acciones el performer blandiendo la espada, interpelaba a los transeúntes con frases tales como: “Viva la independencia”, “Seamos libres que lo demás no importa nada” y “Angustia las pelotas!” -refiriéndose a los recientes dichos del actual presidente en las conmemoraciones del bicentenario-. En su paso por el Gaumont el grupo con su San Martín a la cabeza fue aplaudido por el público ocasional que se concentraba a la salida o entrada de la película. Tras su paso por el

Congreso, el grupo retornó al Teatro San Martín, donde se dispusieron a pegar los afiches y trasladar las bolsas con frases y consignas con las cuales empapelaron las cortinas metálicas con las que se mantiene cerrado el emblemático teatro.

La acción fue contundente, y aguda en la apuesta a pensar nuevos imaginarios. En ese punto es interesante considerar que en el flyer ya mencionado, se invita a “apagar la Tevé para salir a ocupar calles, esquinas y plazas, reuniéndonos en asambleas, ocupando fábricas” (Cardinale, Pérez, 2016). La frase recuerda el accionar de los trabajadores y otros en las fábricas recuperadas, así como también a la formación de muchísimas asociaciones asamblearias tan características de la coyuntura de la llamada crisis del 2001. Desde esta perspectiva, la invitación parece invocar a los sucesos recientes, a una memoria que aún permanece fresca en la conciencia popular. Desde esta perspectiva, y sin aun poder esbozar una respuesta, cabe preguntarse ¿En qué medida se agitan los saberes y se retoman los aprendizajes de las luchas pasadas en las actuales formas de intervención practica social y política?

Ya no se trata entonces del retorno a la “Historia” o a la “Memoria” con mayúsculas, sino a apostar a otras formas de intervención e imaginación que abran nuevos horizontes de sentido, en las que seguir apelando a la libertad a través de la acción.

Siguiendo las líneas antes elaboradas, y retomando las diferentes propuestas aquí mencionadas –aun en sus diferencias y particularidades- podría considerarse que como prácticas de la disidencia abrevan en los recursos artísticos con una voluntad de incidir políticamente o socialmente en sus coyunturas específicas. En ese sentido, anteponen sus objetivos y acciones sociales a lo estético, evadiendo la cristalización del campo artístico. Así, estas prácticas activistas invitan a inventar nuevas formas de subjetivación, que permitan reflexionar sobre el pasado no como algo clausurado y fijado, sino en permanente acción y transformación que se crea en una instancia de encuentros e interacción.

## **Bibliografía**

Cardinale, Hernán y Pérez, Juan Pablo (2016), “Editorial-curaduría”, en: *Arte Urgente / Independencia Imaginaria. Debates y Contrapuntos de Ideas Visuales* N° 3, Buenos Aires, Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini.

Colectivo Situaciones (2002), *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social* (Buenos Aires: Ediciones de Mano en Mano).

Fortuny, Natalia (2014), *Memorias fotográficas: imagen y dictadura en la fotografía contemporánea*, La Luminosa, Buenos Aires.

Giunta, Andrea (2009) *Poscrisis. Arte Argentino después de 2001*, Siglo Veintiuno, Buenos Aires.

Guatari, Felix, Rolnik, Suely, (2006) *Micropolítica. Cartografías del deseo*, Traficantes de Sueños, Madrid.

Guglielmucci, Ana (2011) “El proceso social de consagración de la “memoria sobre el terrorismo de Estado” como política pública estatal de derechos humanos en Argentina”, *Primeras Jornadas de Difusión de Tesis sobre Memorias y Pasado Reciente*, IDES, Buenos Aires, 22 y 23 de septiembre.

Guglielmucci, Ana (2011) “La construcción social de los espacios para la memoria sobre el terrorismo de Estado en Argentina como lugares de memoria auténtica”, *Revista Sociedade e Cultura* (Goiânia) Universidade Federal de Goiás.

Grupo de Arte Callejero (2009), *Pensamientos, prácticas, acciones*, Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones

Expósito, Marcelo, Vindel, Jaime; Vidal, Marcelo (2012), “Activismo artístico”, en: AAVV, *Perder la foma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid.

Iida, Cecilia; Laura, Lina “Relatos situados: estrategias en y desde el arte para la conformación de nuevos territorios de memoria”, *VIII Seminario Internacional de DDHH, Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti*, Buenos Aires, 25 de septiembre 2015. Sin publicación

Jelin, Elizabeth (2002), *Los trabajos de la memoria*, Madrid: Siglo XXI de España Editores.

Longoni, Ana (2005) “¿Tucumán sigue ardiendo?”. *Sociedad*, Núm. 24, Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Longoni, Ana (2006) “La teoría de la Vanguardia como corset”, *Pensamiento de los confines*, n. 18, Julio de 2006 / Págs. 61-68  
[http://rayandolosconfines.com/pc18\\_longoni.html](http://rayandolosconfines.com/pc18_longoni.html)

Longoni, Ana (2009), “Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López Activismo artístico en la última década en Argentina”, *Rebelión*, 22-12-2009, <http://www.rebellion.org/noticias/2009/12/97449.pdf>, *Panel Re-conocimientos: identidad, referentes culturales, nuevos movimientos sociales y responsabilidad del intelectual*, Casa Tomada (Cuba), 16 de diciembre

Pereyra, Pérez y Schuster, 2008 en: Vommaro, Pablo (2012). “2001 antes y después: la consolidación de la territorialidad”, en: *Revista Forjando*, N°1, julio de 2012, Buenos Aires.  
<http://pablovommaro.blogspot.com.ar/2013/03/2001-antes-y-despues-la-consolidacion.html>

Rancière, Jacques (2010), *El espectador emancipado*, Ellago Ediciones, Castellón.

Rozenmacher, Lucas (2007) “Microsociedades, autogobierno y producción de sentido en la salida de la crisis del 2001. Proyecto Venus y la comunidad como espacio experimental”, *IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani*, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires,  
<http://www.aacademica.com/000-024/83>

Vázquez Cecilia, (2011) *Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)*, Tesis doctoral en Ciencias Sociales, UBA, sin publicación.

Vázquez Cecilia, (2011) “Conclusiones finales de Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)”, Tesis doctoral en Ciencias Sociales, UBA, mimeo <https://uba.academia.edu/CeciliaVazquez>

Williams, Raymond (2000), *Marxismo y literatura*, Barcelona, Península.