

# "Performances de Irrupción en Córdoba, como acicates de la memoria colectiva"

Guillermo A. Alessio<sup>1</sup>

## Resumen

En la presente ponencia reflexionamos sobre aspectos estéticos y crítico políticos que se intersecan en una obra “artivista” (Guasch, 2001) realizada en la ciudad de Córdoba en julio del 2008; nos referimos a “Dictadura de la imagen” de Ignacio Ramos y el “Colectivo Artístico Cultural Insurgentes” (también se suelen auto designar nombrar “Insurgentes”). Para analizar la materialidad significativa de la obra adoptamos el enfoque de la “semiosis social” (Verón, 1993), lo cual nos permite, por un lado, pensar la obra como un objeto social entramado en la historia del arte político argentino, período que Simón Marchan Fiz llama “conceptualismo ideológico” (Marchan Fiz, 1994: 269-270), La mencionada performance se llevó a cabo en la plaza San Martín (Córdoba, capital), y el objetivo primordial fue resignificar en clave “agónica” (Mouffe, 2014), la memoria colectiva sobre el evento “Argentina Mundial 78”. Para una parte importante de la sociedad argentina el “Mundial 78” se instaló en la cultura popular como el gran triunfo internacional que obtuviera la selección nacional de fútbol lo cual le asignaba una supuesta “neutralidad política” que lo hacía refractario a la crítica pues los medios hegemónicos naturalizaron aquella versión. En este sentido Ignacio Ramos e “Insurgentes” realizaron una obra artivista multimodal que implicaba la interpelación a sentidos y representaciones construidas históricamente.

---

<sup>1</sup> Licenciado en Escultura, Escuela de Artes, FFyH, (UNC), Córdoba (Arg) / Pos titulado en “Educación Visual y Plástica”, FFyH, UNC / Doctorando (en tesis), en el “Doctorado en Artes”, FA (UNC), Córdoba (Arg), Directora de Tesis Dra. Fabiola de la Precilla / Profesor de Dibujo y Escultura (Nivel Superior): Escuela Provincial de Bellas Artes (ESPBA) “Dr. José Figueroa Alcorta” / Diplomado en “Ley de Medios Audiovisuales y Reversión Cultural” (UNVM) / Docente Universitario en Facultad de Artes, Universidad Nacional de Córdoba / Director, co director e investigador en Proyectos de Investigación acreditados por la Secretaría de Ciencia y Técnica (SECyT), de la UNC Córdoba / Ponente en Congresos y Jornadas Nacionales e Internacionales / Actividad Extensionista en Proyectos de Extensión acreditados por la SEU-UNC (Arg). - guillessio@yahoo.com.ar

# Performances de Irrupción en Córdoba, como acicates de la memoria colectiva"

*“Mientras se gritan los goles, se apagan los gritos de los torturados y de los asesinados”*

Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo

## Introducción

La “performance de irrupción”<sup>2</sup> titulada “Dictadura de la imagen”(variaciones acerca de 78/08 una performance de irrupción)”, consistió en una instalación pública que se llevó a cabo en el mes de julio del año 2008, en la plaza San Martín de la ciudad de Córdoba, frente a la iglesia Catedral y el Cabildo histórico. La mencionada obra artivista referenciaba su contenido y paratexto principal (título), en el torneo internacional de fútbol llamado “Copa Mundial de la FIFA, Argentina 1978”, evento llevado a cabo en nuestro país a dos años del comienzo de la última dictadura cívico-militar. Durante el tiempo en que se llevó a cabo la obra artivista en la plaza los autores distribuyeron diversa cartelería en soporte papel y un volante-afiche (analógico y digital), que caracterizaba el referido evento deportivo mundial como un suceso que, a pesar de las décadas pasadas desde su realización, aun “... opera sobre la realidad, la recorta, la manipula, la reconstruye, (y destruye...)”. La puesta en escena de la obra artivista se prolongó durante varias horas y se trató de la más interactiva de las performances-instalaciones realizadas en el mismo espacio público por el colectivo de artivistas nombrado.

En la primera parte de este texto desarrollaremos la noción “artivismo” lo cual nos posibilita enfocar la mirada hacia un espacio de realizaciones estéticas que se advierten como posibilidad de ampliación de la “esfera pública”<sup>3</sup>

Seguidamente mencionaremos sucintamente el marco teórico con el cual abordamos el análisis de la obra ya que la misma forma parte de una investigación más amplia referida al artivismo en Córdoba. En tercera instancia comentaremos aspectos de la materialidad de la obra que se ubicó en

---

<sup>2</sup> Obra artivista caracterizada así por los autores: Ignacio Ramos y el “Colectivo Artístico Cultural Insurgentes”

<sup>3</sup> El concepto habermasiano “esfera pública” se trata de la institución de un espacio distinto al Estado, pero que sin embargo debe proveer y garantizar a todos los miembros de la sociedad el libre fluir de la palabra. En este espacio las personas se reúnen libremente, discuten decisiones de las autoridades y concretan demandas al Estado.

la plaza San Martín; esta etapa descriptiva (no exhaustiva), nos permitirá abocarnos a su dimensión discursivo-relacional (interpretación). Por último mencionaremos las implicancias y alcances de la obra en términos de lo que consideramos una “beligerancia bifronte” puesto que la obra instituyó interpelaciones hacia el propio campo del arte y al convocar la memoria histórica, interrogó la supuesta neutralidad política de aquel suceso deportivo contextualizado en la última dictadura cívico-militar.

### **El activismo como “estética beligerante”**

El arte activista, arte militante o activismo se puede considerar como el resultado de un proceso de mutuas asimilaciones: por un lado, con el bagaje experiencial de la militancia política de izquierdas: deliberación asamblearia, movilización callejera, “actos relámpagos”, pintadas, etc. Por otro lado, con prácticas simbólicas que, como el arte contemporáneo, yuxtaponen técnicas artísticas visuales, sonoras, teatrales performáticas, y metodologías provenientes del campo de las actividades proyectuales (diseño gráfico, de indumentaria, etc.)

Sin intención de precisar una definición sustantiva, entendemos el término activismo (contracción entre arte, y activismo), como la fusión operativa entre prácticas estéticas y políticas con las cuales los productores estéticos se proponen opinar y visibilizar problemáticas sociales. Las prácticas activistas generalmente se escenifican en espacios públicos urbanos y en general propician la participación de un público casual y heterogéneo. Nelly Richard (2005) manifiesta que el activismo o arte militante es subsidiario de “...la política como totalidad histórico-social” (Richard, 2005: 17); si bien esta concepción propone que estas actividades simbólicas se deslinden del campo del arte consideramos como más provechoso dejar de lado (perentoriamente) las discusiones eminentemente estéticas y reconocer que ambos espacios (la práctica política y el arte), pueden beneficiarse al conjugar intereses y operativas de cada campo, incrementando las posibilidades de simbolización de ambos conjuntos.

De esta manera, y a pesar de la frecuente caracterización del activismo como práctica estética heterónoma, nos parece más fecundo aludir a este tipo de manifestaciones en términos de cooperación mutua porque el activismo no siempre se instrumentaliza como mera “ilustración de ideas”, pues en la propia ideación y puesta en escena, tensiona el universo nocional y operativo del arte tradicional y contemporáneo. Por otro lado, en el campo de la práctica política, el aporte de las formas artísticas implica integrar y diversificar las posibilidades presentativas (multimodales y multimediales), al momento de manifestar opinión.

Asimismo, teniendo en cuenta la implacable orientación crítica del activismo, podríamos pensar las obras como “embestidas simbólicas”; esta noción nos permite de alguna manera traducir el carácter irritante e irruptivo de las obras activistas actualizadas en el escenario callejero. La condición “irritante” del activismo también provoca desajustes en el universo nocional del subsistema artístico al problematizar el estatuto de la obra de arte, y la función del arte y del productor artístico en la sociedad contemporánea.

Si bien Ignacio Ramos e “Insurgentes” no se proponían la asimilación de su producción activista al circuito institucional del arte en Córdoba, consideramos que esta modalidad simbólica se la podría incluir “...en un sistema de coordenadas con otras producciones contemporáneas, como referente de una práctica (estética) donde se inscriben buena parte de las poéticas actuales” (De La Precilla, 2011: 30). No obstante consideramos como evidente que el activismo se sitúa en un lugar de clara oposición<sup>4</sup> (Williams, 1994: 65) a la institución arte, puesto que no escatima esfuerzos al momento de interpelar ritos, dispositivos y prácticas consagradas en el campo (nos referimos a “vernissages”, curaduría, ámbitos exhibitivos, etc.), como así también impugnar nociones típicas del arte (obra única, originalidad, autoría, etc.). Sin embargo, más allá de la referenciada apatía de los activistas hacia la legitimación que propone el campo del arte a sus agentes productores, lo cierto es que muchos productores cordobeses de esta modalidad disensual de arte se formaron (en mayor o menor medida), en ámbitos educativos artísticos académicos.

### **Marco conceptual para el estudio y comentario de “Dictadura de la imagen”**

A partir de la teoría de los Discursos Sociales (Verón, 1993: 122), consideramos que una obra activista no puede explicarse en sí misma; no se trata solo de indagar en las relaciones configurales que se alojan en ella pues un objeto artístico como producto social, “...refleja o refracta otra realidad fuera de él” (Bajtín-Voloshinov, 1976; en De La Precilla, 2011: 16). Por este motivo necesitamos poner en dialogo la obra con otras cosas del mundo para, en todo caso, atisbar los diversos niveles de sentido que entrañan los objetos simbólicos. De igual manera cuando analizamos este tipo de materialidad estética tampoco nos preguntamos por la “subjetividad

---

<sup>4</sup> Con respecto a los tipos de vínculos externos que entablan las formaciones artísticas con otras organizaciones del mismo campo “o de la sociedad en general”, para Raymond Williams pueden concretarse como: “: a- de especialización; b- alternativas. c-de oposición, cuando los casos representados por b) se convierten en una oposición activa frente a las instituciones establecidas...”.

sensible e individual” que supuestamente se manifiesta a través de metáforas o alusiones; más bien abordamos el estudio de las obras como artefactos entramados con otras obras artísticas y discursos no artísticos (anteriores o contemporáneos), que necesariamente están implicadas en ciertas condiciones de producción contextuales. En este sentido reconocemos el impacto social de las producciones artivistas no solo por su “mensaje ideológico explícito” (tema), sino también en términos relacionales con los sistemas ideológicos del arte, de la cultura y de la política locales en el momento y contexto de actualización de la obra. Entonces, indagamos “el sentido” de las obras (siempre situado), vinculando el aspecto denotativo (materialidad significante), la trama social local en la que se presenta, la modalidad procesual de producción (coformatividad, efimeridad y contingencia), y los diversos “usos” que la obra propone y que los receptores llevan a cabo en el momento de su actualización.

La obra artivista que mencionamos en esta ponencia provocó un ejercicio colectivo de la memoria histórica al mismo tiempo de proponerse actuar y reflexionar sobre las poéticas (Eco, 1993: 36)<sup>5</sup> artísticas en las cuales las practicas performáticas (Fischer-Lichte, 2011 / Taylor; Fuentes, 2011), se presentan como dimensión estructural de su materialidad. En cuanto a la relación con el contexto institucional del arte (Bürger, 1987: 62) la obra “Dictadura de la imagen” se posiciona de manera conflictiva, por un lado, porque como ya mencionamos los artivistas locales se sitúan en relación de “oposición” (Williams, ibíd.), al contexto institucional del arte; por otro lado, porque algunos de los dispositivos de producción y consumo de la institución artística local (academias, museos públicos/privados, crítica formalista, etc.), son refractarios a las obras que tematizan sucesos políticos contemporáneos. Este rechazo local al artivismo a menudo se materializa con el mote despectivo de “arte panfletario”, omitiendo de esta manera que el llamado arte político (Richard, ibíd.), y el activismo artístico (Guasch, op. cit.: 473) buscarían recuperar las nociones de “acción

---

<sup>5</sup> En cuanto al término “*poética*”, adherimos a la definición que propone Umberto Eco: “...no como un sistema de reglas constreñidas de *Ars Poética* como norma absoluta, sino como el programa operativo que una y otra vez se propone el artista...” (Eco, 1993: 36)

directa” (JORDÁN, 2001, 370)<sup>6</sup> y la “de producción simbólica colectiva” (GUASCH, op. cit., 488-489)<sup>7</sup>.

En cuanto a la relación entre el arte y la política Nelly Richard (2005), manifiesta que ésta asociación puede leerse como “arte militante” cuando se percibe una especie de sometimiento de lo artístico en la política; en cambio “lo político en el arte” buscaría designar una interpelación del arte hacia la sociedad desde “...desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios...” (Richard, ibíd.). No obstante, en nuestro país en las décadas de los sesentas-setentas, en las parcelas progresistas o radicalizadas de la política y la cultura se observa cómo ambos sectores pudieron, no sin tensiones, conjugar intereses emancipatorios o revolucionarios (tanto en lo artístico como en lo político), este enlace se podría caracterizar como de recíproca cooperación, no como subsunción del arte en la política. En aquella relación en muchos casos lo artístico no se subordinó a la política como algo circunstancial pues los artistas aportaron a la orientación revolucionaria política sus reflexiones críticas y experimentaciones estéticas que echaron las bases de una confluencia inaugural la cual podríamos entender como antecedente mediato del artivismo local/nacional. Esta permeabilidad en la frontera entre el arte y la política, cuyos efectos materiales Simón Marchan Fiz (1997) caracterizo como “conceptualismo ideológico”, manifiesta más bien el vigor de la conjunción antes que limitaciones o neutralizaciones recíprocas.

En “Dictadura de la imagen” lo polémico y disensual, que se evidencia en gran medida a través de lo performático, se instituye como materialidad estructurante, dado lo cual podríamos pensar la obra en términos de “actuaciones” (García Canclini, 1989: 327). Según García Canclini, muchas de las prácticas culturales que como el artivismo metaforizan un trauma social, impactan socialmente por su carácter simbólico (mediación), dado que la “eficacia puntual” de las prácticas culturales radicaría más bien en que “...los aspectos teatrales y rituales de lo social vuelven evidente lo que en cualquier interacción hay de oblicuo, simulado y diferido”. (García Canclini, 1989: 327). De esta manera actualizar lo aplazado a partir de una experiencia performática hizo

---

<sup>6</sup> Por “*acción directa*”, entendemos la actuación auto organizada en camino a dar respuestas a situaciones concretas. En este sentido podemos asimilar a aquella noción algunas prácticas estéticas de Ignacio Ramos y el colectivo “Insurgentes” en cuanto a visibilizar ciertas situaciones a través de las obras artivistas.

<sup>7</sup> Para Anna María Guasch el activismo artístico “... fue fruto de colectivos” [...] “...que encontraban su primera manifestación de censura al sistema del arte en la pérdida de la individualidad o en el anonimato de sus componentes”

que “Dictadura de la Imagen” instalara interrogaciones a la operación de ocultamiento pergeñado por la dictadura.

Si bien las performances y la manipulación de objetos fueron mínimamente proyectados por los artistas, en el devenir de la obra, al conjugarse con la participación de los receptores, las actuaciones se volvieron imprevisibles y los significados emergieron en la interacción, lo cual nos habla de la intensidad del acontecimiento como institución de sentidos a partir de las propiedades corporales como gestos, voz y movimientos. Para Erika Fischer-Lichte lo importante en la performance es el “sentido corporal” (Fischer-Lichte, 2011), el cual habilita lo cognitivo (y no al revés), en términos de experiencia conjunta sensorial-sensitiva entre cuerpos reales, en el espacio de la vivencia. Esto sucede porque en este tipo de prácticas performáticas los espectadores (coparticipes junto a los ejecutores), reactivan el acontecer de la actuación no tanto desde la imaginación sino desde un proceso eminentemente físico. Esta experiencia fenoménica holística es puesta en marcha por el “sentido corporal” como correspondencia entre percepción y sensación. Por esta razón se puede caracterizar a “Dictadura de la imagen” como “acontecimiento” (vivencia) antes que como “obra de arte” (objeto), puesto que el suceso como experiencia estética comprometió la dimensión subjetiva, comunitaria, sensorial-perceptual y cognitiva.

## **La obra**

En principio “Dictadura de la imagen” se puede pensar como un artefacto que, sin pretensiones de novedad, autenticidad o belleza, se presenta como maniobra de renuncia a un propósito puramente estético, y a la vez como revisión de un acontecer mundano: el evento “Argentina Mundial 78”. De acuerdo a su materialidad general la obra se puede caracterizar como artefacto/acontecimiento de “bordes difusos” puesto que se desarrolló en un espacio extenso y tanto las parcelas de interacción con el público como los elementos objetuales, estaban diseminados en el lugar. La “performance de irrupción”, constaba de varios centros de atención-interacción vinculados a través de una demarcación que los integrantes del colectivo artístico realizaron sobre el solado de la explanada. La marcación constaba de unas bandas de papel adheridas al suelo de adoquines; se trataba de estampaciones xilográficas con un mismo motivo gráfico: alambres de púas. Esta señalización basamental, la cual integraba espacialmente en un mismo sistema semiótico los diversos acopios objetuales y las actuaciones, recreaba las diversas zonas de una “cancha” de fútbol (área central, área de meta, etc.). El diagrama se adhirió al solado de adoquines con engrudo (se trató de una “pegatina basal”), algunas parcelas de la “cancha” se superponían sobre las siluetas longitudinales

de mármol que espeja las fachadas de la catedral y el cabildo, aspecto no menor ni casual, si tenemos en cuenta la crítica a instituciones hegemónicas que emprendía la obra. La instalación constaba también de lo que podríamos llamar “núcleos temáticos”: por un lado, una acumulación de chasis de televisores y tubos catódicos en desuso, en cuyos interiores se podía observar calcos de manos y rostros iluminados por una luz interna. Casi en el epicentro de la instalación performance se construyó una “sala de estar” que constaba de una alfombra, sobre ella un sillón y a los costados una mesa con artefactos de sonido (radio y grabador); a la derecha se situó un caballete que sostenía un facsímil de la revista “Hortensia” (fechado en julio de 1978), frente al sillón se colocó un viejo televisor que sujetaba una bandera argentina. En otro sector se instaló un objeto que aludía a una pelota de fútbol el cual estaba construido con alambres de púas; en las escalinatas de la catedral se podía ver dos pinturas de gran formato, sobre estas pinturas se advertían “pintadas” en aerosol de color rojo. En otros sectores los transeúntes casuales fueron invitados a participar de la “performance de irrupción” mediante el texto “¡ESCRIBA AQUÍ SU COMENTARIO INSURGENTE!”. En su totalidad la obra constaba de varias modalidades textuales: cartelera, volantes para ser intervenidos de manera gráfica o escritural, y un extenso texto escrito: “La Dictadura de la Imagen (variaciones acerca de 78/08, una performance de irrupción”, firmado por el “Colectivo Artístico-Cultural Insurgentes”. Parte importante (y abarcativa) de la materialidad de la obra fue el sonido: la propalación de conocidas canciones del evento “Mundial 78”.

Por la acumulación de elementos y la precariedad general, la instalación performance se podría vincular, en un sentido aspectual, a ciertas experiencias del arte crítico que, luego de la segunda Guerra Mundial, irrumpen en la escena artística; nos referimos al “arte póvera”, y el arte de las instalaciones. En el plano conceptual y en dialogo con la historia del arte crítico contemporáneo (por su politicidad expuesta e interactiva, y la voluntad de presentar un arte “fuera-de-las-reglas”), se puede vincular a “Dictadura de la imagen con aquella corriente artística que se dio en llamar “arte ampliado”.

El concepto “arte ampliado” o “escultura social” (Joseph Beuys, en De La Precilla, 2011: 332), implica propiciar manifestaciones simbólicas más allá de los espacios sectarios del arte, lo cual proveería transformaciones sociales en lo moral, lo político y lo económico. En este sentido la “auténtica obra de arte” se realiza en la conciencia del espectador al producir una integración crítica de la realidad social y su realidad individual situada. La pretensión de todo “arte social” es la de

favorecer el progreso del tejido comunitario, pero no como mera elaboración de objeto simbólicos discordantes sino más bien como producción de un nuevo modo de habitar el mundo.

En “Dictadura de la imagen” la participación del espectador se incentivó por distintos medios: accionando utensilios domésticos, escribiendo textos, polemizando con los receptores casuales, etc., lo cual contribuyó a potenciar la dimensión co-formativa de la obra, pero también la exposición a posibles impugnaciones por parte de destinatarios que en gran medida no estaban habituados al arte contemporáneo o disentían con el tema de la obra. No obstante, el público presente en su mayoría adhirió a la propuesta crítica sarcástica hacia el evento “Argentina Mundial 78” puesto que en la dimensión denotativa “Dictadura de la imagen” cuestionaba la supuesta neutralidad política del deporte profesional al evidenciarlo como dispositivo de distracción y enajenación masiva, en este sentido se puede advertir que tal como sucedió con “Tucumán Arde” (1968), la obra se instituyó “...en aras de un objetivo contrainformacional” (Longoni, 2001: 299), en tanto revisión de la información “oficial”. Si bien la “performance de irrupción” mantuvo un amplio espacio de espontaneísmo y aleatoriedad, también es cierto que no se habilitó lugar para el absurdo o la autorreferencialidad.

### **La dimensión estética y política de las actuaciones artivistas**

En la primera parte de este apartado nos referiremos al artivismo de Ignacio Ramos y el “Colectivo Cultural Insurgentes” orientándonos a examinar el alcance del trabajo artivista que desarrollaron en la Plaza San Martín en términos de su “politicidad”<sup>8</sup>. Como ya mencionamos para la realización de esta obra se involucraron agentes artistas y no artistas a partir del momento de ideación y luego en la puesta en acto del discurso estético disensual. La politicidad de los discursos artivistas no se reduce a la temática, puesto que, como ya lo mencionamos, también es importante para los artivistas desplegar política en relación a interpelar las prácticas artísticas tradicionales del arte y al propio contexto de actualización: plaza San Martín, iglesia Catedral y Cabildo histórico, emblemas de poder institucional.

---

<sup>8</sup> Entendemos por “politicidad”, en la obra “Dictadura de la Imagen”, a la intensión polémica, la capacidad de disidencia y las maniobras estéticas y mundanas que tensionaron los discursos o emblemas del poder dominante; también por politicidad podemos concebir el propósito de explorar y construir alternativas de participación ciudadana al integrar “...las sensibilidades políticas de los actores sus creencia, actitudes y formas de relacionarse con los debates y las decisiones de la esfera pública” (Calvo, 2004: 2).

En este sentido esta obra al polemizar con las “bellas artes” discute también con la historia del arte y la cultura, con sus modos extra artísticos de legitimación, con los sentidos políticos e ideológicos por los cuales el arte se convirtió en objetualidad diferenciada de la vida práctica, pero también en mercancía, y paradigma de la contemplación como experiencia estética individualidad. Debatir con la historia implicó no solo poner en acto un modo de producción artística colectiva, la modalidad de intervención/aparición (efímera, provisoria y pública), sino también la impostación temática unívoca a partir de una maniobra estética indiscernible entre la vida práctica y el arte. Todo ello implicó debates previos en cuanto a cómo y con qué materialidades se construirían estrategias estéticas mediante las cuales favorecer el alcance y eficacia del gesto político, más allá de las tensiones que como objeto de arte disidente, se instituyeron al desafiar las gramáticas del campo artístico. Cuando hablamos de “eficacia” antes que, como resultado de una acción política, nos referimos a la producción de “esfera pública” orientada también a la visibilización o asimilación de ciertos aspectos de la cultura contemporánea, como por ejemplo la experiencia de un arte “extraño y áspero” mediante el cual se pueda tensionar las retóricas del poder.

De esta manera “Dictadura de la imagen” al convocar el dialogo crítico hacia el evento “Argentina Mundial 78”, provocó adhesiones pero también confrontaciones no solo simbólicas, lo cual hace evidente que la politicidad del artivismo, al revisitar la historia reciente, instituye debates en clave “agónica”<sup>9</sup> (Mouffe, 2014) con relación a la pretensión de estandarizar la memoria colectiva.

En cuanto a su recepción la obra tuvo variada apropiación ya que como oferta estética híbrida intentó entablar diálogo en un espacio transitado por un público heterogéneo mayoritariamente no habituado al arte de instalaciones públicas. En este sentido los destinatarios de la obra no fueron contruidos como usuarios o expertos (en arte), pues los productores necesitaban que los receptores (transeúntes casuales), no pusieran en juego competencias simbólicas de apropiación artística, sino más bien dialogaran con el mensaje explícito de la obra (tema), al interactuar con su materialidad significativa. De esta manera los tipos de interlocución en las circunstancias de enunciación de “Dictadura de la imagen” fueron múltiples: observación distante pero interesada del receptor neófito, interacción participante de aquellos destinatarios que se vieron atraídos por la propuesta artística y la exhortación política, derivación censora de algunos receptores (por complacencia

---

<sup>9</sup> Para Chantal Mouffe (2014) lo antagonico, como lucha entre enemigos, es estructural a la sociedad; sin embargo, es necesario que se distinga aquella noción del “agonismo” como lucha entre adversarios. Para Ch. Mouffe se debe desmantelar gradualmente el consenso social, lo cual implica radicalizar la democracia, pero para que esto suceda es necesario construir una “democracia agonista” en términos de resistencia y contienda perpetua.

acrítica con el acontecimiento citado en la obra), o destinatarios que producen sentido a partir del reconocimiento de contenidos políticos o experiencia participante en eventos artísticos del conceptualismo contemporáneo: arte performático público, conceptualismo ideológico, etc.

La concreción de la “performance de irrupción” en ese espacio público neurálgico de la ciudad de Córdoba, tuvo alguna repercusión mediática (de medios alternativos y algún medio televisivo hegemónico), lo cual sumó desconcierto e incertidumbre al solapar una “irrupción” como fricción discursiva artística, a la conmemoración tradicionalmente exitista del evento “mundialista”.

Si tratáramos de caracterizar el aspecto disensual profundo de la obra artivista que se puso en escena lo haríamos a partir su dimensión “acontecimental”<sup>10</sup> pues en ella se vieron involucrados tanto a los actores como los receptores y el contexto de actualización. Esta circunstancia nos remite a la razón de ser del artivismo en el cual los productores idean acciones (reivindicativas, de desagravio o de recuperación de la memoria), y en virtud de ello requieren participación de ciudadanos que “sintonicen” con el problema presentado, se integren en el diálogo y co-formalicen la materialidad estética. No obstante, más allá de su efimeridad, la obra activó el ejercicio de opiniones diversas y aún contrapuestas a su “mensaje” puesto que no es desconocido que el evento “Copa Mundial de la FIFA, Argentina 1978” aún es refrendado en los medios de masas hegemónicos como el “primer gran campeonato mundial” que “conquistó” la selección oficial de fútbol de nuestro país lo cual, dado el amplio consenso de este deporte en la mayoría de la población, de alguna manera lo hace “inmune” a la crítica política.

Al momento de reflexionar sobre la dimensión estética de “Dictadura de la imagen” asimilamos de Erika Fischer-Lichte (2011), la condición “acontecimental” de las performances; desde el punto de vista de la sociología de la cultura integramos la categoría “actuación” a partir de Néstor García Canclini (1990). De igual manera consideramos productivo integrar la perspectiva antropológica de Diana Taylor y Marcela Fuentes (2011), pues estamos ante un fenómeno estético masivo cuya apariencia material se podría caracterizar como indiscernible entre arte y vida práctica (pero sin pretensiones de maridaje entre ambas), y en el cual se puede rastrear un legado cultural no

---

<sup>10</sup> Por “acontecimental” nos referimos a que las performances no se pueden comprender como representación sino como producción de sentido situado en tanto “acontecer” pasajero. Para Erika Fischer-Lichte (2011) en el “acontecimiento”, ya no habría “obra” pues por un lado no queda sino residuos de objetualidad a la que adjudicarle ese estatus. Por otro lado, al construirse a partir varios sujetos se trata de un proceso autopoiético en el cual se diluye la autoría.

etnocéntrico que incluso antecede aquello que en la modernidad se instituyó como una actividad diferenciada: el arte.

Según D. Taylor y M. Fuentes (op. cit.) las prácticas performáticas en nuestro continente albergan un estigma de origen pues la cultura hegemónica colonial es responsable de su caracterización negativa: lo no escrito es efímero y, por lo tanto, ilegítimo; esta definición fue en su momento un dispositivo de sometimiento hacia las culturas autóctonas por parte de la civilización europea. Para D. Taylor y M. Fuentes (op. cit.) la práctica de la performance no es una invención de las Vanguardias Heroicas o de la Posvanguardia artística sesentista, sino que la performance, como acto de transmisión de memoria e identidad, es precedente a la conquista y colonización de América. En este sentido, la incidencia y el protagonismo de lo performativo desde su característica principal, lo “efímero” (Taylor, op. cit.: 8), es tanto o más sólido en un plano estético-cognitivo como testimonial. Al estudiar el uso de diversos elementos que en sus manifestaciones públicas ponen en acto los organismos de Derechos Humanos como Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, e H.I.J.O.S.<sup>11</sup>, Diana Taylor (Fuentes, 2011: 404) detecta que el uso de la imagen fotografía de los desaparecidos es, al mismo tiempo que insignia de los demandantes, herramienta para construir conexiones estratégicas con la sociedad. De igual manera en “Dictadura de la imagen” podríamos pensar que la “función” de la performance de irrupción fue la de incentivar lo comunitario a partir de la interacción de las corporalidades con el objetivo de enunciar una condena histórica, pero al mismo tiempo para conjurar un trauma social posibilitando reinventar otros imaginarios culturales y políticos.

La autora citada refiriéndose al visionado público de reclamos a través de una práctica activista, menciona que el concepto performance, como noción y práctica presentacional y representacional, vincula la performance a las ciencias sociales. En este sentido “Dictadura de la imagen” se presentó como archivo en tanto núcleo duradero (fotos, textos literarios, volantes analógicos/digitales, etc.); por otro lado, los argumentos, expresiones y alegatos a través de las actuaciones (repertorio) constituyeron una opinión encarnada, es decir, una manera experiencial de reescribir la historia en los receptores-actores; en todo caso, la eficacia de este tipo de acción cultural, es la interrelación de ambas dimensiones: performance como repertorio, y testimonio como archivo (Taylor, 2011: 4017).

---

<sup>11</sup> Nos referimos a la agrupación de Derechos Humanos “*Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio*”

Como es sabido, en las en las denuncias públicas llamadas “escraches” o en las marchas anuales en cada aniversario del último golpe militar argentino, no se desechan elementos festivos (indumentaria, coreografías, muñequería, etc.), pero tampoco se soslayan ciertos “rituales civiles” que implican la distribución y ordenamientos de las propias marchas como performances: participación de familiares de desaparecidos a la cabeza de la columna, la “bandera barredora” sostenida por aquellos familiares, para finalizar la marcha con actos artístico y discursos. Sin embargo, los participantes no integrantes de las organizaciones de DDHH no se asimilan a las marchas como si se tratara de un espectáculo de entretenimiento popular pues entienden que se está invocando la memoria de una lesión al cuerpo social: “aunque son carnalescos y ruidosos, los escraches, recrean el trauma colectivo” (Taylor, 2011: 411). En este sentido “Dictadura de la imagen” apuntó a denunciar el evento “Argentina Mundial 78” como siniestro ensayo de manipulación social a través de las imágenes fijas, televisivas y cinematográficas, maniobras que la dictadura cívico-militar pergeñó como parte de su programa de terrorismo de estado.

## **Reflexiones finales**

Abordar esta obra artista cuya materialidad se presentó como inestable e incierta implicó una invitación a indagar los vínculos con otros acontecimientos históricos en el arte y en la sociedad; por lo cual fue necesario distanciarnos de un análisis formalista y sondear en sus diversas capas de sentido de las cuales el aspecto denotativo y el estético son solo algunos de ellos.

El tema de la obra, al que en un primer momento podríamos identificar como “el mensaje explícito” y por el cual alguna crítica “especializada” puede caracterizar la obra como accesorio o panfletaria, en realidad es una de los estratos que se solapan intencional o incidentalmente con otros, para enlazar con debates no sospechados por el transeúnte que presenció-participó en la obra. “Dictadura de la imagen” se puede leer como la carnación crítica de un suceso de la historia argentina reciente, pero también como un ejemplo de arte contemporáneo en su etapa de autocrítica, la cual comienza (vertiginosamente) con las vanguardias heroicas de principios del siglo XX.

“Dictadura de la imagen”, como suceso estético que revisó la historia, irritó por su condición hereje en dos direcciones: el arte y la política; sin embargo, comulgó estas dimensiones para instituir un acontecimiento que enfatizó el proceso sobre la inmovilidad, el descalce sobre la unidad, la dialéctica sobre lo sistémico, todo lo cual moduló el protagonismo entre la materialidad significativa, el contexto de aparición-producción y el significado literal (el cual no dejó de interpelar la historia)

De esta manera la obra, como dialogo en acto y conmemoración anti monumental, fue ante todo cúmulo de interrogaciones y debates: ¿podemos, como sociedad organizada seguir evocando de manera triunfalista un dispositivo de manipulación masiva durante el terrorismo de estado? ¿es posible definir el límite entre la celebración deportiva, y su utilización como maniobra disuasoria? Consideramos que la potencia estética y política de estos objetos fugaces y profusos, constituidos por una materialidad envolvente y accesible habilitan, a través de las competencias experienciales o la necesidad de certezas, la posibilidad de consolidar el encuentro con la memoria, la verdad y la justicia. En este sentido el experimentar poéticas colectivas polémicas invita a pensar el trauma social no como estetización (enmascaramiento), sino más bien como ejercicio comunitario para imaginar aperturas posibles; de allí la importancia de una obra artista que se vivencia en la plenitud acontecimental.

Si bien es cierto que las competencias de los receptores fueron estimuladas por una serie de elementos (grafo-plásticos, y performáticas) que deviene del mundo del arte, esto no estipuló una interpretación puramente esteticista pues otros elementos que componían la materialidad de la obra propiciaron lecturas orientadas al reconocimiento de nuestra contemporaneidad asolada por la tergiversación de la historia y la industria cultural. Por este motivo consideramos que en el artivismo contemporáneo es tan importante la reflexión y experimentación específicamente estética (“lo político del arte” para Nelly Richard), como la caracterización política del espacio público en el que se actualiza el discurso estético disidente, puesto que no es desconocido que los medios y la pregnancia cultural hegemónica procesan tendenciosamente todo fenómeno que disturba sus intereses clasiales y económicos.

## **Bibliografía**

### **Artículos:**

Richard, Nelly. 2005 “Arte y Política; lo político en el arte”; en Oyarzún, Pablo; Richard, Nelly y Zaldívar, Claudia (comps.) Arte y Política (Santiago de Chile: Universidad ARCIS).

Taylor, Diana 2011 “‘Usted está aquí’: el ADN de la performance” en Taylor, Diana y Fuentes Marcela (comps.) Estudios avanzados de performance (México DF: Fondo de Cultura Económica).

### **Libros:**

Bürger, Peter. 1997 (1974) Teoría de la Vanguardia. (España: Ediciones Península).

Eco, Umberto. 1993 (1962) Obra abierta (Buenos Aires: Editorial Ariel).

Fischer-Lichte, Erika 2011 (2004) Estética de lo Performativo (Madrid: Abada Editores).

García Canclini, Néstor 1990. Culturas Híbridas. (México DF: Grijalbo).

Guasch, Anna María. 2001 El arte último del siglo XX. Del postmodernismo a lo multicultural (Madrid: Editorial Alianza Forma)

Marchán Fiz, Simón 1997 (1972) Del arte objetual al arte de concepto. (Madrid: Editorial Akal).

Mouffe, Chantal. 2014 (2013) Agonística. Pensar el mundo políticamente. (Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica).

Verón, Eliseo 1993 La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad. (Barcelona: Editorial Gedisa).

Williams, Raymond 1994 (1981) Sociología de la Cultura (Barcelona: Editorial Paidós).

Taylor, Diana; Fuentes, Marcela 2011 Estudios avanzados de la performance (México DF: Fondo de Cultura Económica).

### **Ponencias:**

Calvo, Dolores Nair. Politicidad, reflexividad y auto-referencia organizada ¿Estamos hablando de política? VI Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Argentina. 2004. Recuperado de Politicidad, reflexividad y auto-referencia organizada ¿Estamos hablando de política? (academic.org)

**Revistas:**

Bravo, Nazareno 2012 “HIJOS en Argentina. La emergencia de prácticas y discursos en la lucha por la memoria, la verdad y la justicia”. En Sociológica, Vol. 27, N° 76, pp 231-248,

**Tesis:**

De la Precilla, Fabiola. 2011. “Dialogismo e Intertextualidad en la obra de Remo Bianchedi y su Contexto Institucional” Tesis doctoral (UNC). Tutor Dr. Fernando Fraenza. Recuperado de <https://rdu.unc.edu.ar/handle/11086/1645>

Longoni, Ana. 2004. “Vanguardia y revolución Ideas y prácticas artístico-políticas en Argentina de los años '60/'70” (Vols. 1 y 2) Tesis Doctoral (UBA). Tutor Enrique Oteiza. Recuperado de: <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/> (consultado 22 septiembre 2017)