

DOSSIER

Cómo mostrar lo inmaterial. El caso de la exhibición *Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20*

How to Show the Immaterial. The Case of the Exhibition
Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20

Jonathan Feldman

Recibido: septiembre 2018

Aprobado: diciembre 2018

Resumen

El presente trabajo analiza la exhibición *Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20*, realizada en el Centro Cultural de la Cooperación Florean Gorrini (Buenos Aires, 2011, curaduría institucional). La muestra presentó algunas de las acciones del colectivo Arde! Arte, y se pretende aquí un acercamiento a la problemática de cómo mostrar producciones de carácter inmaterial, a partir de estudiar las estrategias utilizadas en la exposición. El ensayo utiliza una metodología interdisciplinar: la filosofía y la historia del arte sirven para analizar la cuestión de la relación entre arte y política y el desarrollo artístico en el espacio público; la historia, la sociología y la economía para describir el contexto de la crisis de 2001. Los estudios curatoriales y la teoría del arte presentan características del colectivo, incluyendo sus orígenes, formas de producción de algunas de sus acciones —realizadas casi exclusivamente en el espacio público—, sus vínculos con organizaciones de desempleados y piqueteros, organismos de derechos humanos y otros colectivos artísticos que visibilizaban los graves conflictos sociales y su lugar dentro del activismo artístico argentino del período. Por último, los estudios visuales permitirán encontrar pautas que habiliten hablar de la exhibición como organismo vivo, generador de vivencias y de conocimiento.

Palabras clave: Arde! Arte, Exhibición, Inmaterial, Activismo artístico, Espacio público.

Abstract

This paper analyzes the exhibition *Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20*, which took place at the Cultural Center for Cooperation Florean Gorrini (Buenos Aires, 2011, institutional curatorship). The show presented some of the actions of the group Arde! Arte, and it is its aim to approach the problematics of exhibiting immaterial productions through the study of the strategies used in this show. The essay employs an interdisciplinary methodology: philosophy and art history are used to analyze the relationships between art and politics, as well as the artistic development in public spaces; history, sociology and economy are useful to describe the context of the 2001 crisis. Curatorial studies and theory of art present some characteristics of the group, including its origins, their forms of production—mostly developed in public spaces—, its bonds with organizations of unemployed workers and “piqueteros”, human rights organizations and other art groups that made the serious social conflicts of the period, and their place within Argentinian artistic activism visible. Finally, visual studies will enable the speaking of exhibitions as living organisms, generators of experiences and knowledge.

Key Words: Arde! Arte, Exhibition, Immaterial, Artistic activism, Public space.



Cómo citar: Feldman, J. (2018). Cómo mostrar lo inmaterial. El caso de la exhibición *Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20*. *Sin Objeto*, 01, 35-52. Doi: http://dx.doi.org/10.18239/sinobj_2018.01.03

1. Introducción

El 15 de diciembre de 2011, el Centro Cultural de la Cooperación Florean Gorrini de Buenos Aires inauguró la exposición *Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20*, una muestra del colectivo artístico Arde! Arte que nació a finales de 2001, se disolvió en 2006 y que operó con acciones, performances e intervenciones callejeras en relación a las cada vez más masivas protestas populares y a otros focos de conflicto que se presentaron en el país en aquel período. La exhibición, que permanecería abierta hasta el 15 de febrero de 2012, presenta un recorte que abarca principalmente aquellas propuestas asociadas a protestas y movilizaciones sociales, desplegadas en dos espacios: la Sala Raúl Lozza (Figura 1), en el segundo subsuelo del Centro Cultural, y un pequeño sector del piso inmediatamente superior (Figura 2), en el cual se mostró documentación, material gráfico y el archivo de Arde! Arte (1).

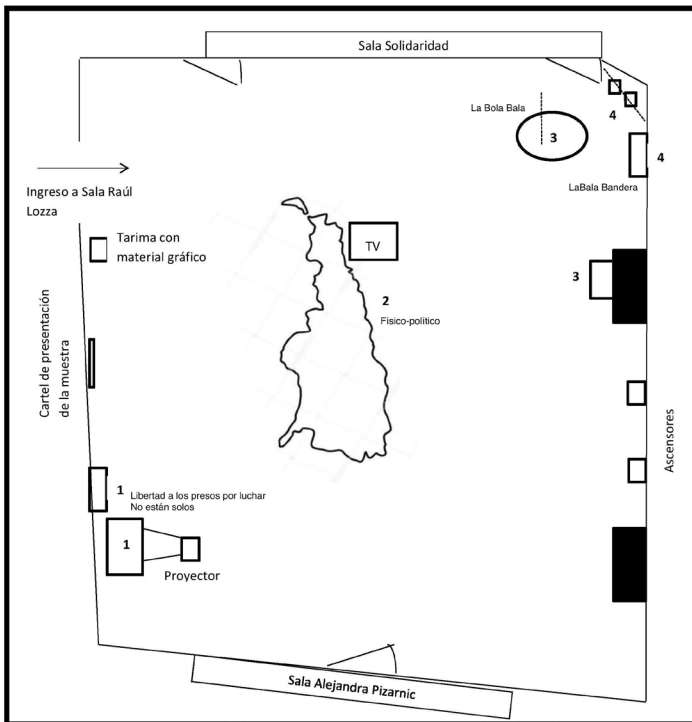


Figura 1. Plano de la exposición *Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20*. Sala Raúl Lozza, Centro Cultural de la Cooperación (CCC), Buenos Aires.

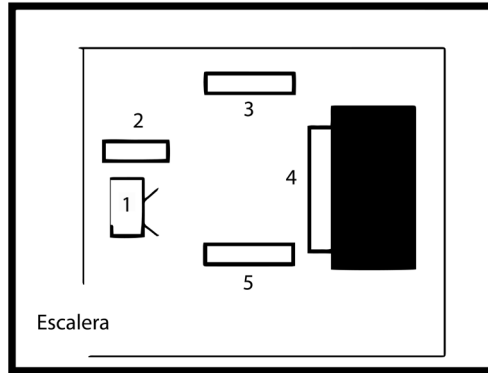


Figura 2. Plano exposición *Arde!*, espacio primer subsuelo, CCC Buenos Aires.

1. *Mesa documentación.*
2. *Vete y vete.*
3. *100% Carne.*
4. *Foto sobre foto.*
5. *Muchos botones para un cierre y Baño.*

El grupo nació como comisión artística de una asamblea popular que se llamó “Argentina Arde”, la cual reunió más de 100 profesionales de diferentes campos (periodistas, economistas, artistas, sociólogos, fotógrafos, etc.) que intentaban superar el cerco mediático que escondía las cada vez más decadentes y preocupantes condiciones de vida de los ciudadanos argentinos. A pocos meses de las primeras asambleas, las discusiones llevaron a segmentaciones y a posiciones encontradas. Finalmente, el grupo se fue diluyendo hasta que lo único que quedó con el sello “Argentina Arde” fueron la comisión de fotografía y algunos grupos de la comisión de vídeo. Así es como nació el colectivo *Arde! Arte de acción colectiva*, compuesto por Silvina Bernasconi, Javier del Olmo, Leandro Gorrini, Federico Mañanes, José Luis Meirás, Natalia Revale, Daniel Sanjurjo y Paula Zambelli (miembros estables de *Arde! Arte*) y otros integrantes circunstanciales que llegaron a contabilizar hasta 20 personas. La heterogeneidad del grupo, con integrantes provenientes de campos del saber diversos, contribuiría a una conformación plural y horizontal (2).

La asamblea se había formado el 21 de diciembre de 2001, al día siguiente del estallido social conocido como “Argentinazo” que culminó con el asesinato, a manos de la policía federal, de decenas de personas en la Plaza de Mayo, en pleno centro porteño. La muestra se produjo para conmemorar los diez años de aquellos trágicos eventos. Es importante, entonces, situar a *Arde! Arte* en su contexto de actuación, dada la naturaleza artístico-política que otorga especificidad a sus producciones. Durante los últimos meses de los años 2000 y 2001, y luego de una década de gobierno del entonces Presidente Carlos Menem —quien

culminó su gestión en 1999 para dar paso al gobierno de Fernando de la Rúa—, la Argentina estaba sumida en una crisis socioeconómica inédita. El programa de gobierno de Menem, continuado por de la Rúa, incluyó un fuerte ajuste, privatizaciones de los recursos naturales y servicios públicos, reformas tributarias y fiscales, desregulación del mercado de capitales, de las relaciones comerciales (apertura de las importaciones, por ejemplo) y de los controles gubernamentales a empresas, una reforma monetaria que incluiría la Ley de Convertibilidad y un re-direccionamiento de los capitales hacia la internacionalización al tiempo que se desregularon los controles de exteriorización de capitales. A su vez, hacia fines de los noventa eran cada vez más notorios los grandes casos de corrupción generalizada (incluyendo varios en los que estuvo involucrado el propio Menem o sus familiares) (Novaro, 2010) (3).

Las reformas y los cambios introducidos durante la década de los noventa y los primeros dos años del siglo XXI en el país, a partir del programa económico aplicado en sintonía con el llamado Consenso de Washington, produjeron una de las peores crisis en la historia argentina. Algunas de las medidas del gobierno menemista fueron la apertura de la economía, la retracción y achicamiento del Estado (por ejemplo, la eliminación de regulaciones a sectores financieros o la privatización de los servicios públicos), la constante toma de deuda externa y la modificación del sistema previsional: “[...] Menem abandonó sus promesas de campaña de corte populista y puso en marcha un profundo y acelerado plan de reformas de mercado, en línea con lo que hacían otros países de la región [...]” (Novaro, 2010, p. 227).

Además de la preocupante desocupación y la destrucción de la industria nacional, se profundizó la desigualdad social y comenzó a multiplicarse el descontento, lo cual llevó a masivas y frecuentes protestas populares. La situación de emergencia fue, entonces, el caldo de cultivo para el nacimiento de movimientos de trabajadores desocupados o de piqueteros. En este último caso se trató de organizaciones populares no partidarias que realizaban cortes de rutas y de accesos a diferentes ciudades neurálgicas para el funcionamiento de canales de distribución alimenticia o energética. En paralelo, la descomposición del tejido social comenzó a producir escenas caóticas como los denominados cacerolazos y también desencadenó una ola de crímenes que puso al país en vilo. A medida que avanzaba el año, se iban registrando cada vez más incidentes de violencia, robos, saqueos a comercios de alimentos, etc.: “A partir de ese momento, el conflicto social irrumpió en el primer plano del escenario político. El 13 de diciembre comenzaron los saqueos a supermercados y comercios de alimentación [...] el 19 de diciembre se produjo un cacerolazo espontáneo en los barrios de Buenos Aires y una movilización en Plaza de Mayo de miles de vecinos autoconvocados [...]” (Peralta-Ramos, 2007, p. 373).

De esta manera, el mes de diciembre de 2001 fue incendiario: manifestaciones

multitudinarias diarias en reclamo de comida y seguridad, paros de trabajadores, piquetes, etc. Los sucesos del Argentinazo modificaron la realidad del país de manera profunda e inauguraron una seguidilla de hechos que incluyeron masivas protestas, cacerolazos, paros, piquetes, etc., la sucesión de cuatro Presidentes en un período de diez días (Ramón Puerta, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño y Eduardo Duhalde), una gran conmoción social que se vio reflejada culturalmente en la formación de agrupaciones populares, centros culturales barriales y colectivos artísticos, que se multiplicaron hasta volverse una de las formas de producción más extendidas a nivel local. Entre estos últimos se encuentra Arde! Arte.

El colectivo generó hasta 2006, primero como comisión artística de la Asamblea Argentina Arde y luego como un grupo independiente, acciones e intervenciones en el espacio público que se pueden considerar como parte de un corpus aprogramático, pero que conforman producciones de activismo artístico. En cuanto a sus modos de funcionamiento se reconocen los siguientes: 1- acompañar manifestaciones de la ciudadanía en relación a la situación socio-económica y política; 2- provocar ejercicios de memoria: se utiliza el término “ejercicios” para indicar que no se trató simplemente de un recuerdo, de traer a la discusión un evento pasado para observarlo como una reminiscencia, sino de una praxis de la memoria, de un señalamiento sobre el cual operar, que serviría como sustrato de cambios en el futuro, como práctica política; 3- proponer prácticas vinculares o interrelativas (Feldman, 2018).

El primer tipo de funcionamiento se dio de dos maneras diferentes: en relación a reclamos de trabajadores, como durante el *Maquinazo* y el *Ceramicazo* (los festivales multiculturales de los cuales participó Arde! Arte y que se organizaron para visibilizar los conflictos en las fábricas recuperadas de la textil Brukman y de la ceramiquera Zanon), o ligado a la crisis de representación que sufría el país, como *Por la boca muere* (2003), acción realizada unos meses antes de las elecciones presidenciales y en la cual se colocaron urnas electorales en Plaza de Mayo con rendijas que permitían ver, en su interior, frases tomadas de promesas de campañas electorales anteriores incumplidas. Así, *Muchos botones para un cierre* (la acción realizada durante el festival por Brukman) presentó un reclamo puntual a través de la metáfora de los botones y la adhesión de frases que destacaban el trabajo, el esfuerzo y la vinculación social de la fábrica textil con su entorno barrial. Durante el *Ceramicazo*, la producción del baño de cerámica intervenido por Arde! Arte se podría pensar como una instalación en tanto la forma en la que fue incorporado en el acampe y la interacción que produjo con el público.

Por otra parte, algunos ejemplos del segundo tipo de funcionamiento (provocar ejercicios de memoria) son *Vete y vete* y *LaBala Bandera*, ambas de 2002: *Vete y vete* sucedió en el marco del escrache al Cardenal Aramburu (4), es decir, que la acción misma tiene sus raíces en un movimiento político. Se trató de una poética de la reflexión identitaria: los integrantes de Arde! Arte colocaron cartones

con material espejado enfrentados al cordón policial que rodeaba la casa del Cardenal y frente a ellos mismos, y produjeron, por un lado, un bloque visual del Otro que estaba enfrente y, por otro lado, un juego de identificación con ese Otro, pues su cuerpo era reemplazado por el propio (reflejado en el espejo). Por supuesto, esta acción también tenía un primer propósito de denuncia, los agentes de la policía eran señalados como instrumentos del poder y de esa forma se los identificaba como objetivos del reclamo. La segunda acción consistió en teñir banderas argentinas con anilina roja y dejarlas secando en los árboles de Plaza de Mayo. Es una intervención que aglutina dos tradiciones: la del teñido de fuentes del Grupo de Arte de Vanguardia de Rosario (durante los sesenta) y las sucesivas acciones de lavado de banderas en Perú durante el año 2000 en reclamo a la postulación de Fujimori como candidato presidencial. Aquí se propusieron dos mecanismos solapados: por un lado, la intervención callejera (la acción de sumergir las banderas en el agua teñida y colgarlas a secar en Plaza de Mayo), que invitaba a participar a los transeúntes y, por otro lado, la acción gráfica posterior (documentación de las acciones llevadas a cabo por la ciudadanía que transitaba por la plaza y texto acompañante). En este sentido se puede decir que *LaBala Bandera* es cercana a ciertas intervenciones del colectivo TPS o incluso del grupo Capataco, en tanto utilizaban métodos de reproducción accesibles para producir imágenes fácilmente transportables y duplicables. De hecho, la mayoría de las acciones de Arde! Arte tuvieron elementos gráficos que las acompañaban, como afiches, volantes y carteles, en general realizados como fotocopias. Funcionaban como una suerte de invitación, una manera de incluir a los ciudadanos en las intervenciones, de convocarlos a participar. Sin embargo, es interesante también recalcar el valor documental del material gráfico en el caso de Arde! Arte, ya que lo que se mostraba era justamente la realización de su propia acción, al tiempo que —ahora sí, como en las imágenes de TPS y Capataco—, la frase que acompañaba era una denuncia a la corrupción y la criminalidad que tiñó de rojo la bandera argentina.

Con respecto al último tipo de funcionamiento, que se describió como asociado a prácticas interpelativas o vinculares, su objetivo es focalizar en la participación del público (o los transeúntes) y el valor relacional de la interacción al momento de intervenir en el conjunto de fenómenos sociales. En este sentido, se pueden enmarcar *Foto sobre Foto* (2004), una convocatoria internacional de intercambio de rollos fotográficos ya utilizados para ser utilizados nuevamente y luego exhibirlos en el Festival de la Luz (de modo que el papel fotográfico quedaba impreso con dos imágenes superpuestas), y *100% Carne* (2002), una instalación de un “matadero humano” en Plaza Houssay (Buenos Aires), en el cual los transeúntes eran invitados a participar como materia prima: primero se los encerraba en corrales, luego se los hacía caminar hacia una plataforma en la que los integrantes de Arde! Arte simulaban pegarles con un mazo, para luego

caer en un plástico blanco, ser salpicados por pintura roja y trasladados a un sector donde se apilaban los “restos”. En estos dos casos no se trató de la ocupación del espacio como parte de una movilización o manifestación o como parte de eventos ligados a reclamos puntuales, sino que fueron producciones en las cuales el acento estaba puesto en la instancia de reconocimiento, es decir, el momento en el que se producen las lecturas de recepción, el momento de expectación, en los modos de generar vínculos con otros. En rigor, todas las acciones ligadas a manifestaciones, reclamos, etc. y a ejercicios de memoria son también prácticas de socialización en tanto proponen cierta restitución del tejido social.

En todos los sentidos, las acciones o intervenciones en los espacios públicos son vistas como prácticas inmateriales, en tanto su régimen de inmanencia no es autográfico sino alográfico (Genette, 1997), es decir, se pueden pensar desligadas de la materialidad propia de las obras objetuales: su duración es efímera, la práctica de activismo artístico en la calle permite hablar de una finalidad más allá de lo objetual y su existencia se evidencia exclusivamente por el recuerdo de los presentes y, en el caso particular de Arde! Arte, por la existencia de registro fotográfico y filmico. De manera similar, si se piensa en la noción de *desmaterialización* del arte, esgrimida por el crítico argentino Oscar Masotta (1968) y luego por la norteamericana Lucy Lippard (1973), las intervenciones de Arde! Arte poseen algunos rasgos en común con los casos de arte conceptual mencionados por ambos críticos, en tanto constituyen —en oposición a obras en las cuales la existencia de un objeto equivale a la de la obra— producciones desligadas de una materialidad objetual y centradas en la generación de experiencias que conjugan lo visual con lo verbal (de hecho, Lippard menciona el origen del arte conceptual en los activismos políticos de los sesenta, debido a la gran inmersión de imágenes extra-artísticas como recursos del arte activista).

2. A 10 años: la exhibición en el Centro Cultural de la Cooperación

La exposición de Arde! Arte se desarrolló en la Sala Raúl Lozza, en el segundo subsuelo del Centro Cultural de la Cooperación, y estuvo acompañada, en el piso inmediatamente superior, por una serie de cuatro paneles y una mesa dispuestos en forma de cubo, con fotografías, afiches y material documental de algunas acciones del colectivo que se describirán más adelante en esta sección. En la sala principal, del segundo subsuelo, el espacio se utilizó de modo casi total, desplegando —a través de diferentes estrategias— las obras del colectivo (o documentación de las mismas) (5) a lo largo de toda la sala. La sala posee dos ingresos: por las escaleras o por los ascensores. Se describirá el espacio a partir de la primera forma de ingreso, dado que la organización así resultante describe un orden de las acciones que permite, de manera no cronológica, realizar una lectura integral de los tres funcionamientos que se reconocen en las intervenciones de Arde! Arte.

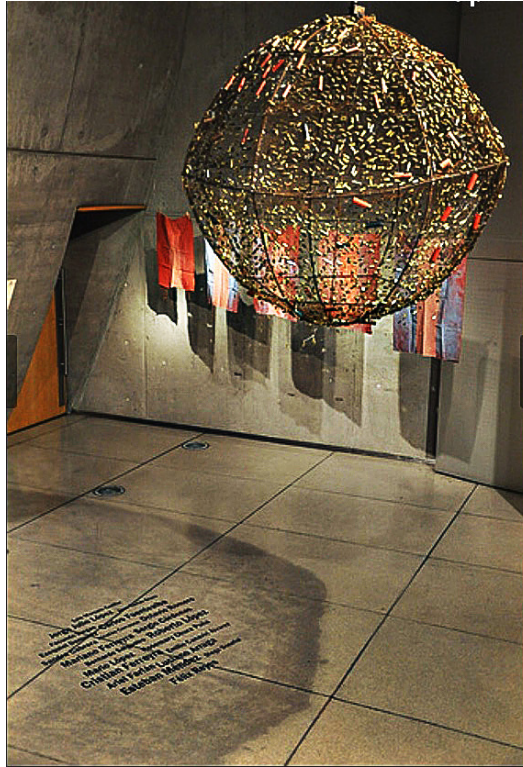


Figura 3. Arde! Arte, *La Bola Bala* (2005) y *LaBala Bandera* (2002). Exposición *Arde!*, CCC, Buenos Aires.

Al ingresar por las escaleras hacia la pared frontal, se observaba colgando del techo la *Bola Bala* (2005), acompañada de algunas de las banderas producidas para *LaBala Bandera* (2002) junto a fotografías de esta última acción (Figura 3). Ambas intervenciones se produjeron en relación con el violento asesinato en junio de 2002 de los militantes del Movimiento Popular de Desocupados, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, a manos de agentes de la policía de la Provincia de Buenos Aires. *LaBala Bandera*, realizada el 9 de julio (Día de la Independencia), estuvo posteriormente acompañada por un afiche que incluyó imágenes de algunos ciudadanos “lavando” la bandera y colgándola para secar, una vez teñida de rojo (lavada), y del siguiente texto: “No queremos dejar que se oculte el verdadero color del pueblo que resiste ante los asesinos. El celeste y blanco es un espejo, refleja la sangre robada por la Justicia corrompida, por los políticos ladrones, por los grandes capitales genocidas”. En segundo lugar, una bola de balas recuperadas del Círculo de Tiro contenidas por una tela metálica que se hizo rodar durante la

manifestación en el acampe por el juicio a los responsables de los asesinatos. Entre los presentes el día del juicio estaba el padre de Darío Santillán; se produjo una gran conferencia de prensa para visibilizar el juicio, que fue seguido masivamente desde las pantallas de televisión de los hogares argentinos. También se propuso como una forma de socialización entre quienes acampaban, pues tanto el taller de afiches y gigantografías como la *Bola Bala* se basaron en la participación e interacción de los manifestantes. En la exposición se mostró colgada, pero además se agregaron, a través de un *plotter* de suelo, los nombres de varias víctimas de “gatillo fácil” (asesinatos a manos de fuerzas de seguridad) en Argentina (6).

Al continuar el recorrido por la sala, en el centro de la misma se veía, sobre el suelo, una recreación de la video-performance titulada *Físico-Político* (2003), realizada para el segundo aniversario del Argentinazo y que consistió en pintar el contorno de un mapa físico-político de Argentina en el piso de Plaza de Mayo mientras los integrantes de Arde! Arte bailaban en el interior. La acción original incluía una cámara sostenida por un soporte de 4 metros que filmaba desde arriba y proyectaba lo que sucedía en una pantalla de televisión instalada en la calle. Esto significó que el registro final del vídeo fuera una amalgama de diferentes corporalidades, acciones, personas, expresiones. Todas las acciones y personas que se sucedieron sobre el mapa quedaron grabadas en la cámara y se proyectaron en la pantalla: “La gente posaba sobre el mapa y, a la vez, se veía a sí misma en la televisión”(7). Lo que se mostró en la exhibición fue aquel registro tomado en 2003, es decir, aquellos rostros y acciones de 2003, además del mapa en el suelo.



Figura 4. Arde! Arte, *Físico-Político* (2003).
Exposición *Arde!*, CCC, Buenos Aires.

Hacia el lado derecho del mapa, primero se encontraba una tarima con el material gráfico —afiches que actuaban como invitación a la acción (8)— producido en aquel entonces para acompañar *Físico-político*, luego un cartel que anunciaba la exhibición y a continuación, sobre la misma pared y dirigiéndose hacia el final de la sala, una reconstrucción de la acción *Libertad a los presos por luchar* (2005). En su versión original se intervinieron carteles publicitarios de las calles porteñas (9) mediante un afiche con una imagen de rejas de cárcel rotas, en cuyo centro se realizaba una perforación para permitir el paso de un cuerpo y en cuyo extremo superior se leía la frase: “Libertad a los presos por luchar”. A continuación, se invitaba a los transeúntes a atravesar el afiche y registrar la acción con una cámara fotográfica. Esta acción fue realizada en el marco de la marcha del 24 de marzo, día en el que se recuerda el inicio de la dictadura cívico-militar iniciada en 1976, que dejó como saldo la desaparición de 30.000 ciudadanos, la apropiación de alrededor de 500 bebés (10), y que siempre se caracterizó por el pedido de aparición con vida de los detenidos-desaparecidos y de los nietos apropiados y después por el reclamo de memoria, verdad y justicia. Es interesante que, en ocasión de la exhibición de 2011, el afiche no fuese perforado (ni se haya invitado al público a atravesarlo), sino que se intervino con la imagen (proveniente de un proyector) de las caras de Kosteki y Santillán. Esta imagen había sido constitutiva de la acción *No están solos* (2005) —también consistente en afiches perforables, pero esta vez con la intención de que los participantes tomaran el lugar de los militantes asesinados—, realizada en el marco del acampe por los juicios a los responsables del crimen. Además, la recreación intervenida fue acompañada, en la misma pared, por fotografías de la acción producida originalmente (Figura 4).

Con respecto a la sala del primer subsuelo, en ella se encontraba una serie de tres paneles con fotografías y una mesa con una carpeta de afiches y material gráfico de: *Vete y Vete* (2002), *100% Carne* (2002), *Muchos botones para un cierre* (2003), *Baño (El Ceramicazo)* (2004) y *Foto sobre foto* (2004). Las acciones fueron descritas en la introducción de este trabajo, y la particularidad de *100% Carne* fue que se abrió a la participación de los asistentes, que recorrieron las cuatro postas y se tomaron fotografías. En *Muchos botones para un cierre* se instalaron cordeles de los cuales colgaban telas, botones, perchas y etiquetas con frases acerca del cierre y desalojo de la fábrica textil Brukman. En la exhibición se mostraron fotografías y algunas de las telas producidas en el taller. En el panel se podían ver imágenes de *Baño* de cerámica, pintado para el *Ceramicazo*, y también mencionado en el apartado anterior. Por último, *Foto sobre foto* generaba un intercambio de miradas y puntos de vista que se hacía visible en el soporte del papel fotográfico al imprimirse dos imágenes superpuestas.



Figura 5. Arde! Arte, *Libertad a los presos por luchar* (2005) y *No están solos* (2005). Exposición *Arde!*, CCC Buenos Aires.

3. Reflexiones acerca de ciertas estrategias de exhibición

En primer lugar, es necesario afirmar que el carácter inmaterial de las intervenciones implicó ciertas decisiones curatoriales particulares que se comentarán en este apartado. Además, las obras poseen una naturaleza espacio-tiempo específica que precisa de ciertos cuidados, de los cuales dan cuenta las estrategias curatoriales que intentaron producir, por un lado, una lectura contemporánea y retrospectiva de intervenciones fuertemente ligadas a un momento de crisis y, por otro lado, una re-activación de sus efectos y la generación de otros nuevos.

Se podría pensar esto último desde la perspectiva de Georges Didi-Huberman, quien en su libro *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (2015) define la posibilidad de analizar la historia desde una perspectiva no lineal, a partir de la noción de anacronismo. Para el autor, el concepto es observable en la multiplicidad de temporalidades que son condición del hacer histórico y característico del encuentro con las imágenes (consideradas desde una mirada amplia, no restringida al campo artístico), pues en ellas el presente está en continua reconfiguración. De este modo, la mirada retrospectiva que se realice de las intervenciones de Arde! Arte en el presente es actualizada por los eventos y las relaciones sociales que se sucedieron en la década que pasó entre los sucesos del Argentinazo y la producción de la exhibición. En consecuencia, las obras y sus efectos también son actualizados por ese encuentro del espectador con la imagen. Para Didi-Huberman, esa tensión entre ambos presentes, el de la obra y el

del espectador, hace a la especificidad del arte contemporáneo (Didi-Huberman, 2015). En este sentido, entonces, se pueden considerar las producciones de Arde! Arte bajo la categoría de arte contemporáneo. Pero, además, se refuerza el carácter de la exhibición como producto cultural y como dispositivo diferentes a las intervenciones. Allí también, si se sigue a Didi-Huberman, se distingue esta superposición de temporalidades de las imágenes: los espectadores de la exhibición no son los espectadores de las acciones y, por lo tanto, aquello que se les presenta genera una experiencia distinta y novedosa frente a aquella original.

Con respecto a las tácticas de exposición en sí, es interesante que se hayan instalado el objeto *Bola Bala* y las banderas teñidas de *LaBala Bandera* como marcas metonímicas —existenciales— de las acciones. Esto da cuenta de una necesidad de mostración no documental. En este sentido, la presencia de objetos tuvo el fin de aportar a la mirada situada, o contextualizada, de las producciones del grupo. Por otro lado, se piensa que otro de los objetivos de estas estrategias se relacionó con la recuperación de una circulación específica que habilitó cierto carácter corporal a las acciones, algo que se comentará más adelante. El caso de *Físico-político* como memoria del Argentinazo es, simultáneamente, similar y diferente a la *Bola Bala*, dado que permite volver al momento de 2001, pero luego de 10 años, y revivir de alguna manera el trauma que significó aquella crisis social, económica y política para los argentinos bajo una mirada más contemporánea, a la vez que propone su ocupación en el presente, cuestión que también puede ser vista desde la perspectiva del anacronismo de Didi-Huberman. Sin embargo, como también se especificará luego, recuperar la memoria y ciertos efectos de las acciones no fueron los únicos objetivos perseguidos por la exhibición, sino que también se apuntó a la generación de vivencias novedosas que puedan dar cuenta de las obras de una manera diferente, que permitan una lectura desde otra perspectiva.

Por otra parte, el hecho de que Arde! Arte accionara en la calle permite ver al colectivo en términos de Rancière, desde el punto de vista de la estrategia pedagógica para repolitizar el arte, en la cual el arte se produce como reacción a un episodio o situación social. No obstante, las intervenciones de Arde! Arte funcionan, a diferencia de la estrategia pedagógica, como lugar de visibilización de lo decible en cada campo, pues permiten una reflexión acerca de los espacios sociales en los que los activismos artísticos están habilitados a operar. Así, siguiendo al autor, Arde! Arte puede pensarse como un posibilitador, ya no de la mera denuncia de la dominación a la que son sometidos los cuerpos en una sociedad, sino de la salida de esa dominación. La utilización del archivo como modo de recuperación de ciertas memorias refuerza esta posición, dado que permite el estudio de acciones de muerte anunciada, pero que aportan a los relatos acerca de los activismos artísticos y de los conflictos sociales del período. De esta manera, se habilita la reflexión futura de aquello que permitió esa salida, dándole a

través de la exhibición una nueva vida a esas intervenciones en el espacio público.

En segundo término, esta lógica callejera le otorga a sus acciones un carácter corporal, identificable en los casos de intervenciones ligadas a protestas o reclamos y a ejercicios de memoria. Allí, los cuerpos como objetos de control (Foucault, 1975 [2002]) toman el espacio y producen resistencia a su dominación. La presencia de esas masas populares, la necesidad de interacción con esos cuerpos, es constitutiva de la producción de Arde! Arte. Esta característica se vuelve aún más evidente en *100% Carne* o *Físico-político*. Además, ese existir en la masa, en el conjunto, refuerza la tensión entre lo artístico y lo político en la obra de Arde! Arte, pues permite acceder a “[...] nuevas subjetividades políticas, con un claro asidero territorial/local [...] que activan la movilidad y el contacto entre quienes participan en ellas, generando así el surgimiento de nuevas formas de democracia” (Urtubey y Capasso, 2001, p. 39). Estas nuevas subjetividades políticas se vieron reflejadas también en micropolíticas de la corporalidad, es decir, en pequeñas fisuras en lo que es posible de mostrar, de hacer, de decir, de circular. En rupturas de las relaciones entre los cuerpos, en el estar en sociedad. En efecto, las acciones del grupo generaron nuevas modalidades del cuerpo, nuevas coreografías sociales cuyos formatos son específicos de cada intervención (y por lo tanto de cada “público” involucrado, siempre efímero por tratarse de situaciones irrepetibles y temporalmente finitas). Por eso, las decisiones de traer algunos objetos que funcionen como vínculo de existencia de aquellas intervenciones permiten recuperar parte de esa especificidad. Es menester, sin embargo, mencionar que aquellas coreografías sociales propuestas por las intervenciones no excluyen a las que propone la exhibición, que son diferentes: el encuentro del público con las obras en la exposición constituye un desplazamiento espacial distinto. En este mismo orden, se debe distinguir la circulación por el espacio público y por el centro cultural: en el segundo caso, se trata de un espacio cerrado cuya función es principalmente artística; en el primero, la acción sucede en la calle, con transeúntes y ciudadanos ocupando el lugar de los espectadores. Es decir, no son microcomunidades especializadas que van a ver arte, sino grupos desadvertidos de las intervenciones que presencian y, eventualmente, pueden sumar su participación. Por lo tanto, en el nivel experiencial, la circulación de una se podría pensar como más ritualizada —retomando una idea de Carol Duncan (Duncan, 1995 [2007])— que la otra, con una coreografía de sociabilidad ya instalada culturalmente.

Así, se puede pensar en la exhibición en términos similares a los cuales W. J. T. Mitchell pensó las imágenes, es decir, como organismos vivos con necesidades y deseos propios (2004). En este sentido, la exposición remitió no solamente a las producciones de Arde! Arte sino también a sus propios efectos. En otras palabras, permitió que la experiencia callejera tenga una nueva vida, diferente de observar y analizar. Esto vigorizó las producciones y produjo un acercamiento particular del público; se observaron —además de comportamientos contemplativos—

búsquedas de interacción con las obras: en *Físico-político*, por ejemplo, los espectadores de hecho ingresaban al mapa (generalmente, luego de haber leído la descripción de la vídeo-performance). Este tipo de actualizaciones son, entonces, fenómenos vivenciales producto de la exhibición. A eso se refería Mitchell al hablar de los deseos de las imágenes, que aquí se amplía a exposiciones. De modo similar se expresó Keith Moxey: “La atención [...] a la presencia del objeto visual, la forma en la que se involucra con el espectador de manera que se extravía de las agendas culturales para las que fue concebido y que pueden de hecho afectarnos de un modo que los sistemas de signos fallan al regular, nos pide atender al *status* de la imagen como *presentación*” (Moxey, 2009, p. 9) (11). En este sentido, como se comentó anteriormente al pensar la noción de anacronismo de Didi-Huberman, el componente experiencial de la exhibición genera una capa significativa adicional y diferente al de las acciones, e incluso al del registro. Si se piensa en el dispositivo expositivo como organismo vivo (en palabras de Mitchell) o desde el vínculo que ofrece al espectador (semejante a lo que Moxey considera para la imagen), se puede entender a la exhibición desde su propio carácter presentativo, es decir, desde la generación de una experiencia singular que remite a ciertos efectos de las acciones de Arde! Arte, pero que a su vez propone un recorrido, una mirada particular. De modo que es justamente la singularidad de la vivencia que supone la exhibición lo que afecta a los lugares de expectación de las acciones de Arde! Arte y modifica sus efectos. Su capacidad de activación experiencial, cuya base radica justamente en el ejercicio de esas memorias a partir de una propuesta curatorial, implica una combinación de recursos habilitante de una nueva lectura de aquellos fenómenos y de otra experiencia diferente a la original.

Finalmente, hay una cuestión más a tratar: la fuerte presencia del archivo como material tanto de registro como de exhibición. Lógicamente, el propio carácter inmaterial de las producciones de Arde! Arte vuelve necesario el acceso a sus registros. Sin embargo, es interesante que el archivo no equivale a la obra y que posee la capacidad de modificar las memorias, de contar aquello que se había ignorado o relatado de modo distinto. Anna María Guasch, en *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades* (2011), afirma que “El archivo, no obstante, carece de memoria narrativa o, en otras palabras, el concepto de memoria al que nos referimos tiene poco que ver con el hecho de «contar historias», con las síntesis totalizadoras o con las «narraciones exhaustivas» propias de la modernidad” (Guasch, 2011, p. 165). En este sentido, la mostración del archivo contribuye a la actualización de las memorias de aquello que se vivenció durante las acciones de Arde! Arte y también durante el período en el cual se desarrollaron.

En cuanto al valor exhibitivo del archivo, se podría mencionar —además del tratamiento procedimental de las fotografías como obras de arte, es decir, la utilización de marcos para colgarlos de las paredes, su funcionamiento

como elemento de contemplación—, una característica que Guasch asocia a la deconstrucción de la historia: el archivo permite reconfiguraciones de los discursos históricos, permite ver sus fisuras y discontinuidades. En este sentido, no parece exagerado afirmar que su mostración constituye un habilitador de construcción de sentido, es decir, de conocimiento, y es allí donde radica el mayor potencial de la exhibición.

Notas

- (1) El archivo no está sistematizado, pero se encuentra en poder de Javier del Olmo, uno de los integrantes del colectivo.
- (2) Entrevista personal con Javier del Olmo, Buenos Aires, 10 de noviembre de 2017. No publicada.
- (3) También pueden resultar de interés: Clarín. (7 de julio de 1998). La pelea por el 99: Informe del Procurador del Tesoro. Recuperado de https://www.clarin.com/politica/gobierno-admitio-casos-corrupcion_0_Byjz_kgyU3x.html y La Nación. (12 de junio de 2001). Urso investiga los bienes de la familia Menem. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/312124-urso-investiga-los-bienes-de-la-familia-menem>
- (4) El “escrache” consistía en una modalidad de señalamiento de la presencia de genocidas y cómplices de la dictadura cívico-militar en los barrios del país con diferentes métodos, entre ellos arrojar pintura en las entradas de sus casas, colocar carteles indicando su residencia, etc. Ver Cueto-Rúa, S., y Salvatori, S. (2013). Disponible en <http://www.comisionporlamemoria.org/dossiers/con%20issn/dossier9.pdf>
- (5) La pertenencia de Arde! Arte al campo artístico y, por lo tanto, la definición de sus producciones como obras, es un punto discutido también en Feldman, J. (2018).
- (6) En 2006, el colectivo se disuelve, de modo que se podría pensar en la *Bola Bala* como la última intervención de Arde! Arte con la totalidad de sus fundadores. Este objeto se puso a circular en diferentes oportunidades, pero principal y originalmente en las marchas aniversario por los asesinatos de Kosteki y Santillán. Asimismo, ese mismo año Natalia Revale, Hernán Duras —quien se sumó al colectivo en sus últimos años— y Daniel Sanjurjo produjeron una acción que titularon *Escultura de balas* y la instalaron en la Estación Darío y Maxi —nombre con el que se rebautizó a la Estación Avellaneda del ferrocarril Roca, donde Santillán y Kosteki fueron asesinados en 2002—. Se trató de un monolito de membrana, que se sometió a calor para poder adherirle balas y piedras, que funcionó como una continuación de la denuncia por los asesinatos de los jóvenes militantes y se dio en el marco de las movilizaciones por el juicio a los responsables y del reacondicionamiento de la estación de tren para convertirla en un centro de cultura.
- (7) Entrevista personal con Javier del Olmo, Buenos Aires, 10 de noviembre de 2017. No publicada.
- (8) Es interesante apuntar que todas las acciones, intervenciones y performances de Arde! Arte fueron acompañadas por material gráfico o afichería cuyo propósito era invitar a los ciudadanos a participar. Esto se debe, por un lado, a la necesidad del momento de recomposición del tejido social destruido por la crisis y, por otro lado, a los propios objetivos de socialización del colectivo.

- (9) Son estructuras de cemento verdes sobre las cuales se fijan las gráficas de publicidades; si bien son propiedad de empresas privadas, están sometidas a regulación estatal.
- (10) Cifras estimadas por la Asociación Abuelas de Plaza de Mayo. <https://www.abuelas.org.ar/abuelas/historia-9>
- (11) Moxey define aquí el estatus de presentación de la imagen en oposición al de representación.

Referencias bibliográficas

- Cueto-Rúa, S., y Salvatori, S. (2013). HIJOS. Identidad y política. *Memoria en las aulas: Dossiers en Educación y Memoria* 9, 1-25.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Duncan, C. (1995). Civilizing rituals. Inside public art museums. En A. Robleda, (2007), *Rituales de civilización*. Murcia: Nausicaä.
- Feldman, J. (2018). *Al calor de la crisis. Arde! Arte en las calles. 2001-2006*. Tesis de Maestría no publicada. Buenos Aires: Universidad Nacional de Tres de Febrero.
- Genette, G. (1997). *La obra del arte*. Barcelona: Lumen.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010. Genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- Lippard, L. (1973). *Six years: The dematerialization of the art object from 1966 to 1972*. Berkeley: University of California Press.
- Masotta, O. (1968). *Conciencia y estructura*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Mitchell, W. J. T. (2005). *What do pictures want? The lives and loves of images*. Chicago: University of Chicago Press.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo* 6, 8-27.
- Novaro, M. (2010). *Historia de la Argentina. 1955-2010*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Peralta-Ramos, M. (2007). *La economía política argentina: poder y clases sociales 1930-2006*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Petroni, I. G. (2015). Estrategias de la resiliencia: prácticas de gestión autónoma de arte contemporáneo en la Argentina post-crisis de 2001. *Estudios Globales & Arte Contemporáneo* 3 (1), 302-321.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Utrubey, F. y Capassoy, V. (2014). Subjetividades políticas: arte argentino después del 2001. *Poiésis*, 23 (1), 37-48.

Biografía

Jonathan Feldman

Universidad Nacional de las Artes
critica.iieac@una.edu.ar

Jonathan Feldman es Magíster en Curaduría en Artes Visuales (UNTREF) y Licenciado en Crítica de Artes (UNA). Desde 2012 se desempeña como docente en la Universidad Nacional de las Artes (cátedras de Lenguajes Artísticos y Proyecto Curatorial), y como investigador en UNA y UNTREF. En 2016 le fue adjudicada una Beca Doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET), que usufructúa bajo el programa de Doctorado en Teoría Comparada de las Artes (UNTREF) con un proyecto que analiza programas curatoriales de instituciones de arte contemporáneo en Buenos Aires. Ha dictado cursos de extensión en universidades y centros culturales de Buenos Aires y Santa Cruz. Ha participado como expositor en numerosos congresos y jornadas científicas, y publicado artículos y reseñas en revistas nacionales e internacionales. También se desempeña como curador independiente, habiendo producido exhibiciones de arte en espacios de Buenos Aires (galerías, centros culturales y museos).