

POLSKI INSTYTUT STUDIÓW NAD SZTUKĄ ŚWIATA
INSTITUTO POLACO DE INVESTIGACIÓN DEL ARTE MUNDIAL

SZTUKA AMERYKI ŁACIŃSKIEJ ARTE DE AMÉRICA LATINA

PODTYTUŁ

PODTYTUŁ

2017, NR 7

Imágenes y palabras al acecho. Artes visuales y poesía hacia el fin de la dictadura en Argentina

Viviana Usubiaga
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Universidad de Buenos Aires
Instituto de Altos Estudios Sociales de la Universidad Nacional San Martín
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas

DICTADURA Y MEMORIA

La dictadura iniciada con el golpe militar el 24 de marzo de 1976 en Argentina oficializó tanto el terror como el terrorismo de Estado que se venían gestando años antes a nivel local y continental. Se estableció un régimen no solo autoritario sino criminal que ejerció sistemáticamente la violencia extrema en todos los órdenes de la vida social, a través de un “dispositivo concentratorio” que aniquilaba a la ciudadanía considerada “enemiga” al tiempo que operaba a través de la disciplina y el temor sobre el resto de la sociedad.¹ Un número estimado por los organismos de Derechos Humanos en 30.000 desaparecidos; decenas de víctimas de la tortura sistematizada en centros clandestinos de detención; miles de exiliados y autoexiliados; represión y censura; apropiación de bebés; cientos de familias desmembradas y saqueadas conforman un llano semblante de algunos de los hechos traumáticos de la dictadura más cruenta de la historia argentina.

¹ Véase: Calveiro 2001 y Vezzetti 2002.

Las producciones artísticas de la época dan cuenta de esta experiencia social desde diferentes estrategias puestas en juego por los artistas. Sostengo que en tanto las obras de arte participan en la producción social de recuerdos individuales y colectivos, configuran imágenes que forman parte de las representaciones sociales de lo acontecido. En este sentido, cabe preguntarse en qué medida los artistas pueden ser pensados como portavoces autorizados de una memoria de la dictadura y hasta qué punto un trabajo de reinscripción y recirculación de sus obras permiten generar nuevos “testigos”², en generaciones que no han padecido en forma directa los eventos trágicos.

Los encuentros entre artistas y poetas fueron cruciales durante el término de la última dictadura y el tránsito hacia la democracia en la Argentina. Los modos de producción grupal permearon el aislamiento torneado por la represión y fogonearon una intensidad creativa menos programática que improvisada. Un simple trabajo en conjunto, de carácter desinteresado, se vuelve significativo cuando el sistema represivo y el estado de sitio habían modelado las experiencias de socialización: sospechar y ser sospechado había sido la encrucijada convertida en norma. Desde mediados de los años 70, la *muer-te agazapada* había impuesto las conversaciones en voz baja, las declaraciones íntimas, las ideas circulando en silencio. Desafiar el miedo era ensayar algo por fuera de lo imperceptible. Los balbuceos de planos sobre el lienzo y la verbosidad desorbitada en la página definieron los pasos hacia una nueva libertad expresiva.

En español, la expresión “al acecho” refiere a algo que se encuentra a escondidas, aguardando cautelosamente, algo que permanece oculto, esperando en alerta y con cuidado, por algún propósito. Con la noción de *imágenes y palabras al acecho* me refero a un corpus de obras artísticas y poéticas elaboradas durante la dictadura, incluso exhibidas o publicadas durante la dictadura, pero cuyos significados profundos, vinculados al contexto autoritario permanecieron ocultos a las interpretaciones y a las miradas contemporáneas al momento en que se gestaron. Aun cuando sus significados fueran percibidos, no podían ser enunciados en ese entonces, ya fuera por censura o autocensura. No obstante, los sentidos de esas *imágenes y palabras al acecho* pudieron ser activados en otros contextos u otros tiempos, pasada la gran pesadilla dictatorial. Su potencial de sentidos nos interpela y nos habilita a sumarlas a un trabajo de memoria en permanente construcción. Con el objetivo de contribuir al estudio transdisciplinar de la historia cultural argentina entre la dictadura y la postdictadura, este artículo retoma e impulsa el análisis de algunas producciones compartidas

² Laub 1992: 75-92.

o cercanas entre artistas visuales y poetas como Arturo Carrera³, Néstor Perlongher, León Ferrari y Guillermo Kuitca, entre otros, experiencias que comprenden obras, publicaciones y proyectos expositivos, es decir, piezas de estudio que involucran cruces entre imágenes, palabras e historia.

EL CUERPO (DES)FIGURADO

En la Argentina de fines de la década de 1970 y comienzos de la de 1980, la producción artístico-visual se desarrollaba en varias vertientes que no se excluían mutuamente. A pesar de que en los discursos críticos, y algunos historiográficos, se pugne por posicionar el imperio del conceptualismo primero y su derrota luego con una vuelta arrasadora a la pintura desde los neoexpresionismos de los '80, lo cierto es que un análisis más atento y menos maniqueo de la producción y circulación de imágenes, muestra cómo los artistas hicieron uso de diferentes recursos plásticos u objetuales que borran los límites entre aquellos movimientos establecidos exclusiva y linealmente. Sin duda, asistimos tanto al desarrollo de conceptualismos que excedían los usos del signo lingüístico puro y a una pintura que involucraba en sus procedimientos y formas de hacer, ciertos rasgos conceptuales.

No obstante, si hay algo en común que puede subrayarse en el período, es un trabajo recurrente sobre el cuerpo, tanto por su presencia, en muchos casos violentada, como por la ausencia del mismo. Un repaso por el tratamiento de los cuerpos y sus relaciones espaciales en las obras pictóricas devuelven una representación de la figura humana en estados confusos, frágiles e *inestables*; los retorcimientos, desmembramientos, amordazamientos, en fin, variadas formas de flajelos sobre la carne humana invaden las prácticas pictóricas y escultóricas.⁴ En otras palabras, el cuerpo, por entonces, blanco del autoritarismo y la represión; el cuerpo receptáculo del disciplinamiento y la violencia fue de muchas maneras tematizado por los artistas durante la dictadura.⁵

Varios de los recursos plásticos puestos en juego, decantaron en la forma de la silueta que, en singular o plural, se convirtió en la configuración paradigmática de los desaparecidos por encarnar una dialéctica de representación de ausencia-presencia. Fue durante la Tercer Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, cuando los

³ Algunas de las relaciones entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea que aquí se retoman fueron más extensamente estudiadas en el artículo de mi autoría: Usubiaga 2006: 17-59.

⁴ Para un estudio en extenso de estos temas, véase el libro de mi autoría: Usubiaga 2012.

⁵ Marchesi 2009.



[Fig. 1. “El Siluetazo”, Buenos Aires 21/22 de septiembre de 1983. Fotografía de Eduardo Gil.]

artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kessel llevaron a cabo un proyecto de realización de las siluetas, acordado previamente con las Madres. Su producción fue una tarea colectiva que congregó a otros miembros de organismos de derechos humanos, artistas, militantes y activistas. Los participantes, convocados y espontáneos, pusieron el cuerpo: para ser contorneados o para colaborar tomando plantillas de cartón y multiplicar sus trazos e impresiones en el espacio público. Luego de la operación quedaban figurados los bordes de distintos cuerpos humanos (hombres, mujeres, niños, embarazadas) que fueron luego completados con los nombres de desaparecidos, signos de interrogación o la consigna “Aparición con vida”. La proliferación de siluetas, logró instalarse como un “hecho gráfico” impactante, hizo visible “la presencia de la ausencia” que potenciaba el reclamo. Esta experiencia, reconocida como “El Siluetazo”,⁶ se reiteró en diciembre de 1983, en marzo de 1984 y dio inicio a una serie de “silueteadas” que se prolongan hasta nuestros días y dan cuenta de la intensidad simbólica y potencia histórica de su realización. La silueta se convirtió en una fórmula expresiva paradigmática que certeramente condensa y reactiva la memoria social de la tragedia acontecida. Estas “acciones estéti-

⁶ Véase la edición de estudios y documentos textuales y visuales sobre el tema compilados por: Longoni, Bruzzone 2008.

cas de praxis política”, tal como han sido analizadas y definidas por el investigador Roberto Amigo⁷ fueron multiplicándose en las calles de Buenos Aires y otras ciudades del país, y propiciaron la actuación de colectivos de artistas que trabajaron en la producción de imágenes a la par de las agrupaciones políticas y de derechos humanos a lo largo de la década del ochenta.

El cuerpo representado visual y textualmente se ha convertido en una huella persistente del devenir histórico de la dictadura y la postdictadura. No solo en la figuración o enunciación del desaparecido como epítome del horror, sino en los testimonios sobre las experimentaciones estéticas vinculadas a lo performativo⁸ por un lado, y en las experiencias sociales de circulación y tránsitos, por el otro, como el exilio y autoexilio, el aislamiento y el reagrupamiento, dentro y fuera del territorio argentino.

REFUGIOS ARTÍSTICOS PARA LA CREACIÓN EN CONTEXTO DE REPRESIÓN

A pesar de las condiciones represivas vividas durante la última dictadura en la Argentina y sus aciagas consecuencias hasta la actualidad, es posible encontrar resquicios en la implementación generalizada del disciplinamiento social a través de ciertas experiencias culturales que generaron refugios artísticos para la creación. En efecto, el año del golpe militar, el poeta Arturo Carrera (Buenos Aires, 1948) se reinstaló en su ciudad natal, Coronel Pringles. Allí, diferentes literatos y artistas, como Osvaldo Lamborghini (Buenos Aires, 1940 – Barcelona, 1985) Néstor Perlongher (Buenos Aires, 1944 – San Pablo, 1992), Fogwill (Buenos Aires, 1941 – 2010), Emeterio Cerro (Balcarse 1952 – Buenos Aires, 1996), Alfredo Prior (Buenos Aires, 1952 –) Carlos Bissolino (Buenos Aires, 1952 –) y Enrique Aguirrezabala (Entre Ríos, 1932 – Buenos Aires, 1991), entre otros, realizaron “retiros” que dieron como resultado obras y proyectos singulares en los que abundan las aproximaciones alusivas al contexto de la dictadura a través de los cruces sensibles de materiales escriturales y visuales.

Coronel Pringles es una ciudad del sur de la provincia de Buenos Aires, ubicada a poco más de 500 kilómetros de la ciudad capital de la Argentina. Ubicada en la pampa húmeda sin duda ha sido tierra fértil para la literatura argentina. En efecto, no solo Arturo Carrera sino otro prolífico escritor como César Aira (1949 –) nació y se crió allí. Luego de vivir un tiempo en la ciudad de Buenos Aires, donde estudió brevemente Letras en la Universidad de Buenos

⁷ Amigo Cerisola 1991a, 1991b, 1993: 265-273, 1995: 259-288.

⁸ AA.VV. 2012.

Aires junto al pintor Alfredo Prior, Arturo Carrera se trasladó nuevamente a su pueblo natal hacia 1976. Allí comenzó a organizar, junto con su mujer, Chiquita Gramajo, exposiciones de artistas plásticos en la Casa de la Cultura de la Municipalidad pringlense. La noticia de las muestras llegó a Buenos Aires a través de la revista *Artinf. Arte informa*, donde El poeta era un asiduo colaborador como crítico cultural. En sus páginas se leyó:

En Pringles, pequeña ciudad del sur, con motivo de los cien años de su fundación, se inició el ciclo: *Panorama de la pintura actual*. La cuidadosa selección y coordinación de Chiquita Gramajo incluye a [Carlos] Bis-solino, [Alfredo] Prior, [Alejandro] Puente, [Gabriel] Messil, [Enrique] Aguirrezabala y otros conocidos artistas. Los textos de los catálogos –sonetos– pertenecen a Arturo Carrera.⁹

En aquellos años de dictadura Pringles, una ciudad alejada de los centros urbanos y en particular de Buenos Aires, se convirtió así en una suerte de asilo para los artistas que deseaban pese a todo continuar con su labor. No obstante, ese refugio contra la opresión del régimen, no siempre funcionaba. Aparte de la exposición mencionada, sólo lograron realizarse las de Bissolino y de Aguirrezabala. Como anuncio de su muestra, este último hizo en cartel pasacalles una suerte de *graffiti* con pintura roja. Inmediatamente se presentó en el lugar un emisario del intendente para comunicar su disgusto por el color utilizado en un cartel en la vía pública. En consecuencia, la exhibición fue levantada junto con el resto de la programación.¹⁰ De todos modos, los *retiros* o *safaris* –como solían llamarlo los participantes– hacia el sur bonaerense continuaron y “allí se concibieron obras”, según recuerda Fogwill respecto de sus encuentros pringlenses junto a los poetas Perlongher, Lamborghini, Emeterio Cerro y el pintor Alfredo Prior.¹¹

En el otoño de 1981 Carrera y Lamborghini escribieron allí una proclama que prologa el drama sainetesco titulado *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)* sobre el que me detendré. La proclama, fechada el 25 de abril de 1981 sentencia:

“/ no queremos asistir en la prensa
al espectáculo / de sangre /
que va a darse en la República...no...
/...no hemos aprendido a cortejar
en sus extravíos / ni a los
partidos ni a los

⁹ S/A 1981: 44.

¹⁰ Entrevista de la autora a Arturo Carrera, Buenos Aires 2005.

¹¹ Fogwill 2002: 59.

*gobiernos / y antes
de hacernos una violencia
a que no se someta
/ la independencia /
/ y la rectitud /
de nuestro carácter, preferimos
dejar de la mano la pluma / que hemos consagrado
exclusivamente /
a las legítimas conveniencias de la Patria.*

*DEJAMOS DE ESCRIBIR EL DÍA
EN QUE NO PODEMOS SERVIRLA”.*¹²

Desde estas primeras grandilocuentes palabras, los autores ponen en uso cierta retórica asimilable a la utilizada en los discursos públicos de los militares, colmados por aquellos años de referencias sobre el deber de servir a la Patria. El poemario se autodefine al presentarse como un “drama púdico pero aclamado en un acto para 60 minutos, 30 segundos, exactamente”. Eligen darle aspecto de sainete, es decir, una pieza teatral breve de tema jocoso y de carácter popular, para desplegar una serie de reflexiones sobre la representación (teatral). Abundan allí sentencias que aluden –más o menos elípticamente, de modos irónicos y burlones– al contexto represivo y de autoritarismo reinante por entonces.

El intenso encuentro de las plumas de Carrera y Lamborghini se produjo en una atmósfera que conjugaba el miedo con aplausos de aliciente para la pequeña hija de Arturo, quien avanzaba en el proceso de control de esfínteres y cada logro era festejado en aquella casona de Pringles efectivamente con palmas. Así, cuenta Carrera que los sonidos de los aplausos de alegría se unían a los de temor y conformaban, parafraseando al poeta neobarroco cubano José Lezama Lima, “una literatura que se entrega como amuleto doloroso”.¹³ En este caso, los autores concentran en el poema una tensión entre la invitación al silencio: “Es necesario leer este drama sainetesco –instruyen– en un *locus* determinado, predeterminado: el silencio” y la incitación a aplaudir. Como un paratexto, la indicación “(¡¡¡¡Aplausos!!!!)” abre o cierra cada página. Entre paréntesis pero con triples signos de exclamación, de “lo callado” a “lo bullicioso” indagan en “los efectos de la escritura.” Los poetas parecen querer tajar una y otra vez el silencio circundante, no por la palabra –vigilada por aquellos tiempos– sino por la instrumentación de predeterminados aplausos.

¹² El poemario se publicó veinte años más tarde. Estos fragmentos citados y los que siguen pertenecen a la mencionada edición. Carrera, Lamborghini 2002: 7.

¹³ Arturo Carrera en: Libertella 2002.

Al respecto Fogwill ha definido al aplauso como un

meta-tacto, acto en que el tocar se convierte en sonido significativo. Y no es un signo. No articula nada, no connota. En rigor, ni se sabe lo que significa. Quienes aplauden comunican que sólo están comunicando su expresión.¹⁴

Estos sonidos indefinidos operan como puntos y aparte en el poemario, ese caprichoso inventario de homenajes, celebraciones y moliendas varias de la representación teatral. Desde la anécdota doméstica sobre los niños que los rodean al aplauso budista con una sola mano, la reflexión sobre el aplauso como elemento disruptivo y exclamativo en el esplendor de lo dramático cuestionaba a la propia teatralidad. La parodia, presente en la mención de los “*humanoides actores*”, aparece como la imposibilidad de representar la tragedia de los desaparecidos. En este sentido, Arturo Carrera ha expresado: “El actor que no está es el desaparecido. Esa elipsis tan grande en la historia argentina”.¹⁵

Las palabras se suceden y, por un lado, enredan imágenes públicas de autocomplacencia del régimen cívico-militar: “(*Una horda de jugadores de fútbol deberá/aplaudir y una azafata verá anunciar el aplauso con su voz acidulada...*)”. Por el otro, reclaman: “RESISTENCIA ... el aplauso / es la memoria contra sí misma”. Y por allí también la tranquila ciudad, el lugar de enunciación, aparece mencionada repetidamente. Es el escenario alejado y de aparente neutralidad que de todos modos, es acechado por las sombras de la violencia y represión:

Cálida atmósfera de pasteles escarchados
sobre los adoquines hiperplásticos de la farm-
city (Coronel Pringles, de civil).
La sombra del vuelo entintado de una pa-
loma que cruza con su aletear suicida
*La sombra rojiza de los perversos de la aldea.*¹⁶

Y otra vez la tensión entre el paisaje cálido del pueblo de campo y la perversidad que todo lo invade. Unos inaudibles aplausos frenéticos, como los gritos acallados por el alto volumen de la radio en las salas de tortura, anteceden los versos finales: “Sinistros perfiles del catafalco de la horca, el picadero eléctrico, la sala de los aplausos ‘duros’ y las convulsiones involuntariamente falaces. (¡¡¡Aplausos!!!)”.¹⁷

¹⁴ Fogwill 2002: 59.

¹⁵ Entrevista de la autora con Arturo Carrera, Buenos Aires 2005.

¹⁶ Carrera, Lamborghini 2002: 35.

¹⁷ Carrera, Lamborghini 2002: 55.

Antes de dejar Coronel Pringles, Lamborghini –quien por entonces comenzaba a gestar su inconcluso experimento poético-narrativo-gráfico *Teatro Proletario de Cámara*, escribió una gacetilla de prensa que envió al diario pringlense, llamado *El Orden*. Allí anunció falsamente la próxima puesta de la obra teatral *Palacio de los Aplausos* en simultáneo en Argentina y España. Utilizando los modos de una nota social escribe:

Es interesante destacar que –en el nivel artístico– Coronel Pringles ya cuenta con la repercusión en medios de difusión nacionales tales como *Vigencia* y *Convicción* y otros (...). Estos medios ya han subrayado la importancia cultural de nuestra ciudad. Incluso se programa aquí un congreso interdisciplinario que se titulará *Coloquio en Pringles*.¹⁸

La mención de los periódicos promovidos por los dictadores, el primero desde el ámbito universitario y patrocinado por el entorno de los generales Roberto Eduardo Viola y Leopoldo Fortunato Galtieri y el segundo desde la Armada por Emilio Eduardo Massera, es referida por Fogwill a la intención de señalar los medios que promovían por entonces un “tránsito ordenado hacia la democracia”. Como en la proclama inicial, los escritores advertían sobre la extensión del fascismo más allá del gobierno de los uniformados.

Arturo Carrera ha definido a su generación como fracturada por la dictadura militar, “por lo que significó para nosotros –explica– la adopción de cualquier posición frente a la vida y a la escritura misma”.¹⁹ De alguna manera, estas migraciones hacia Coronel Pringles fueron por algún tiempo una suerte de micro (o breves) exilios internos que les permitieron a estos artistas mitigar los alcances del régimen; y por sobre todo, resistir y sobrevivir en la creación conjunta.²⁰ Asimismo estos desplazamientos pueden pensarse como experiencias que ensayaban para algunos sus próximos traslados y exilios en el caso de Lamborghini a España y de otros asiduos visitantes como el poeta Néstor Perlongher que se radicaría en Brasil hacia 1982.

¹⁸ Carrera, Lamborghini 2002: 57.

¹⁹ Frieria 2005.

²⁰ Sin duda, estas experiencias fueron dejando su sedimento a lo largo de los años como puede comprobarse en la actualidad en el proyecto cultural de *Estación Pringles. Casa de los poetas*, impulsado nuevamente por Carrera y Chiquita Gramajo. El poeta preside esta asociación civil sin fines de lucro, cuyo vicepresidente es el pintor Juan José Cambre. *Estación Pringles* se presenta como una “posta poética”, como un “centro de utopías realizables en la pampa húmeda, potencia de una realidad posible que piensa a la ciudad como una fijación efímera, como un territorio musical y al mismo tiempo como un lugar de realidad política compleja.” <http://www.estacionpringles.org.ar/home.html>. Último acceso: 26/10/2017.

CADÁVERES QUE SE VEN Y NO SE SABEN

Más allá de los contactos directos entre los artistas y sus creaciones en mutua compañía, en el presente estudio cabe detenernos a poner paralelo e iluminar las resonancias de ciertas producciones que, a pesar de no haber sido concebidas en explícita cercanía, su aproximación potencia sus significaciones al acecho y abona a las reflexiones sobre la construcción de la memoria de nuestro período. Me refiero en este caso a dos singulares producciones: la primera del poeta, ensayista y sociólogo Néstor Perlongher y la segunda, del artista León Ferrari (Buenos Aires, 1920 – 2013). Por diferentes circunstancias ambos se exiliaron en el Brasil durante la dictadura, más precisamente, en el estado paulista.

Perlongher afirmó haber escrito uno de sus más celebres poemas durante un largo viaje en micro desde Buenos Aires a San Pablo en 1981. Se trata del poema *Cadáveres* publicado recién en abril de 1984 en la *Revista de (poesía)* y reeditado en su poemario *Alambres* en 1987. En 1991 comenzó a circular un cassette editado por Último Reino donde se escucha la voz inigualable del propio Perlongher recitando aquel extensísimo poema cuya cincuentena de estrofas –menos la última– son rematadas por la contundente revelación: “Hay cadáveres”.²¹

Cadáveres comienza:

Bajo las matas
En los pajonales
Sobre los puentes
En los canales
Hay Cadáveres

Y continua:

En las redes de los pescadores
En el tropiezo de los cangrejales
En la del pelo que se toma
Con un prendedorcito descolgado
Hay Cadáveres

²¹ Se puede acceder a la grabación en varios sitios activos, como referencia: Néstor Perlongher, *Cadáveres* (Lado A), https://www.youtube.com/watch?v=di_IbckdtHw&t=3s. Último acceso: 4/8/2017. Las citas del poema son de su reedición en PERLONGHER 2003: 119-131.

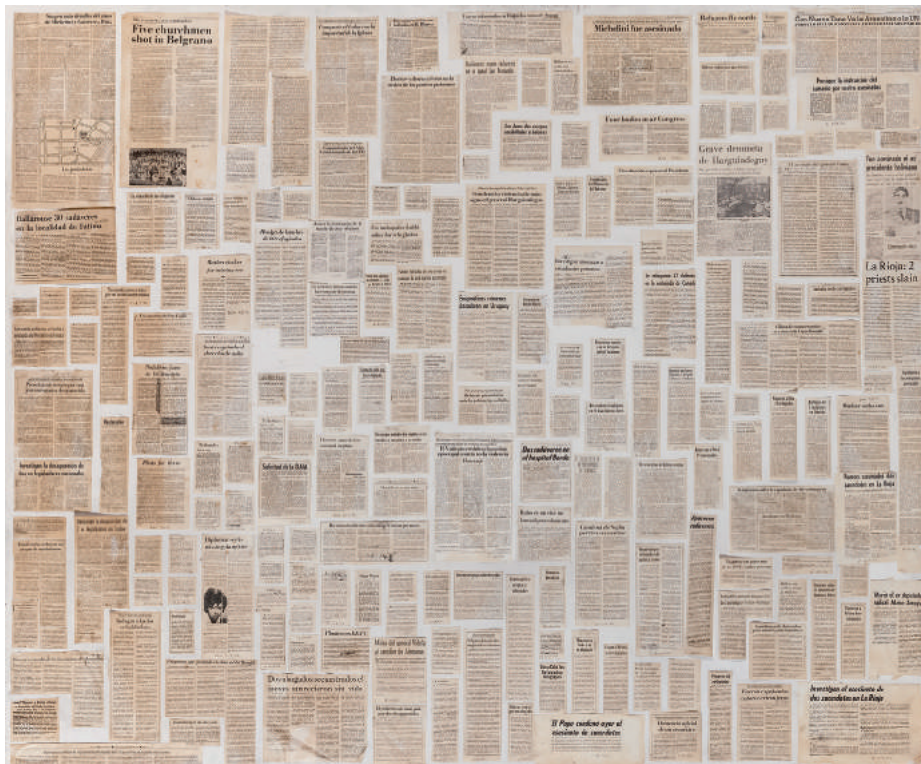
En lo preciso de esta ausencia
En lo que raya esa palabra
En su divina presencia
Comandante, en su raya
Hay Cadáveres
[...]²²

Este gran poema ha sido fruto de innumerables análisis, y se lo ha definido como “una tentativa de interferir la poesía social argentina y a la vez [como] un notable intento de hacer inteligible la dictadura militar argentina”.²³ Cabe subrayar que en ese hacer “inteligible” a través de la materia sensible –palabra o imagen– radica la relevancia del estudio de las artes en el período histórico que nos ocupa.

Por su parte León Ferrari comenzó en 1976 la recopilación de algunas noticias publicadas en los diarios de mayor circulación de la Argentina: noticias que informaban sobre la aparición de cadáveres en las costas del Río de la Plata o al costado del Obelisco; noticias sobre cuerpos yaciendo cerca del Congreso; cadáveres encontrados en el hospital psiquiátrico Borda; cadáveres hallados en diferentes ciudades del país; sobre la expulsión del país de chilenos o peruanos; también noticias que testimoniaban la desaparición del ex – presidente de Bolivia, Juan José Torres. Es decir, Ferrari recortó y compuso en hojas fechadas cronológicamente las evidencias públicas de lo que acontecía en la primera época de la represión desatada por la Junta Militar encabezada por Jorge Rafael Videla y de las fatales consecuencias de la orquestación del Plan Cóndor en la región. Este relevamiento fue editado durante su exilio en San Pablo en cuatro ejemplares y, más tarde, en 1984, editó otros tres bajo el título *Nosotros no sabíamos*, frase con la que gran parte de la sociedad argentina justificó (y lo sigue haciendo) su indiferencia frente a la represión sistemática durante la dictadura. En otras palabras, la connivencia civil con el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional fue amparada en la supuesta ignorancia de lo que en su momento llegó a ser noticia pública diariamente.

²² Perlongher 2003: 119.

²³ Ferrer, Baigorria 2008: 277.



[Fig. 2. León Ferrari, *Nosotros no sabemos*, 1976/1987, collage – recortes de diarios sobre hardboard, 130,5 x 160 cm. Colección Museo de Artes Plásticas Eduardo Sívori.]

En 1992, en ocasión de una exposición llamada *500 años de represión* en el Centro Cultural Recoleta de la ciudad de Buenos Aires, Ferrari editó cuatro ejemplares más y para la presentación escribió:

Son las noticias que lograron pasar el tamiz de la censura, o que se dejaron pasar como mensajeras del terror. [Vistas todas juntas] Dan una idea del clima que vivía la población y el grado de conocimiento que tenían quienes lo justificaban con un `por algo será`, un nuevo código penal de los represores y de su feligresía, expresión que luego de los juicios [a las Juntas Militares] reemplazaron por `nosotros no sabemos`.²⁴

El poema de Perlongher también ensayó sobre el mismo juego perverso de lo que se sabía y no se decía, de la explícita muerte en la experiencia cotidiana y lo esquivo de la mirada que la eludía.

²⁴ Ferrari 1992.

Precisamente ahí, y en esa richa
de la que deshilacha, y
en ese soslayo de la que no conviene que se diga, y
en el desdén de la que no se diga que no piensa, acaso
en la que no se dice que se sepa...
Hay Cadáveres
[...]
Féretros alegóricos!
Sótanos metafóricos!
Pocillos metonímicos!
Ex-plicito!
Hay Cadáveres.²⁵

Con sus diferencias, ambas obras reponen la evidencia. En la palabra escrita, rescatada o archivada filtran la insoslayable presencia de los cuerpos muertos que la dictadura intentó borrar sistematizando la desaparición de personas como *modus operandi*. Los cadáveres, los cadáveres acribillados, los cuerpos asesinados, los cadáveres carbonizados, los cuerpos atados con alambre, los cadáveres dinamitados. Todas esas imágenes literarias de Perlongher, toda esa materialidad textual, que compone al mismo tiempo el collage plástico de Ferrari, esperaron al acecho. Y en un tiempo diferido han salido a la superficie, para circular en la memoria e inscribirse como marcas de la dictadura allí y aquí, antes y ahora.

ESCENAS Y ESCENARIOS HACIA FINALES DE LA DICTADURA

La Guerra de Malvinas que enfrentó a Argentina y Gran Bretaña en 1982, fue un momento crucial para la disposición, circulación y puesta en escena pública de los cuerpos. Guillermo Kuitca (Buenos Aires, 1961 –) fue uno de los artistas por entonces ya activos en el medio, más cercano a los jóvenes conscriptos (clase '62 y '63) que fueron enviados a la guerra. En ese momento, el pintor produjo su serie *Nadie olvida nada*.²⁶

²⁵ Perlongher 2003: 120 y 129.

²⁶ Simultáneamente Kuitca dirigió un espectáculo homónimo a la serie en coautoría con Carlos Ianni en el Teatro Planeta. El joven pintor estuvo ligado a la práctica teatral desde los inicios de su actuación en el medio artístico.

[Fig. 3. Guillermo Kuitca, *Nadie olvida nada*, 1982, acrílico sobre madera, medidas varias. Cortesía del artista.]

El artista se había “autoacuartelado” en su taller y no salía siquiera para comprar materiales. A partir de una especie de “cirujeo” en su propio espacio empezó a tomar puertas, pedazos de madera, restos de superficies sobre las que dispuso sus pinturas. “Y, realmente, fue a partir de esa recolección casi mínima que había a mi alrededor, que yo armé la serie”, asegura el artista.²⁷ Su producción comenzó a replegarse hacia una condición más íntima, como en defensa propia frente al fervor nacionalista y belicista que se vivía en el afuera. El asunto del que se aferró fue la imagen de una cama que repitió una y otra vez, al punto de convertirla en motivo único de algunos de los cuadros de la serie. Kuitca sostuvo:

Durante la época de Malvinas empecé a pintar camitas... era un período en que estaba deprimido y lo que quería transmitir en la obra era que yo me había quedado quieto con el pincel en la mano y, para producir la pintura, lo que se había movido era el cuadro. Con lo cual lo que pintaba era apenas un esbozo. La mano no tenía fuerza suficiente para agarrar el pincel.²⁸

Esta proxemia casi inmóvil frente a la pintura, se imprime en sus superficies, en el modo de aplicar la pintura apenas respetando las formas figurativas y

²⁷ Entrevista de la autora a Guillermo Kuitca, Buenos Aires 2005.

²⁸ Guillermo Kuitca en: Rejtman 1992: 68.

haciendo de los fondos, complejos campos donde los colores se ensucian unos a otros con pinceladas secas. Kuitca “explora e insiste en la dificultad como procedimiento”, afirmó Fabián Lebenglik.²⁹

Tras los peores años de represión, un clima de distensión había comenzado a aflorar en la ciudad de Buenos Aires y más aún cuando el régimen militar se precipitó luego de la derrota de la guerra de Malvinas. La posibilidad de vivir la noche y la apertura de nuevos espacios de producción y exhibición, impulsó otras asociaciones espontáneas entre artistas y sus variados lenguajes. La aparición de nuevos escenarios culturales en la ciudad aceleró el aumento de actividades creativas que desplegaron una imaginación desembarazada y desinhibida. Dentro de la ciudad y en paralelo a los espacios más institucionalizado del arte que procuraba inscribir las prácticas locales en las coordenadas de las poéticas internacionales, surgió otro circuito inmerso en la cultura *underground*.³⁰ Se abrieron lugares, en su mayoría autogestionados por artistas –no sólo artistas plásticos sino muchos de ellos vinculados al teatro, a la literatura y a la música– que funcionaron como usinas de creación durante la salida de la dictadura e hicieron estallar la escena porteña –hasta entonces restringida– en múltiples unidades de experimentación y exposición. Es decir, estos recintos –sótanos, galpones, *pubs*, locales de instalaciones precarias, entre otros– no sólo se ofrecían como salas de exhibición sino que eran lugares donde se producían las obras *in situ*. Se activaron como especies de talleres abiertos al público donde se realizaban simultáneamente fiestas, *performances*, recitales de grupos de rock, entre otras actividades artísticas y donde primaba la improvisación como procedimiento de creación.

En 1981 el pintor Rafael Bueno abrió las puertas de su casa en la calle Riobamba 959 organizando reuniones para charlar, leer libros, escuchar música junto a artistas plásticos, actores, músicos, escritores como Renato Rita, Emerterio Cerro o Arturo Carrera, entre otros. Estos encuentros se conocieron bajo el nombre de Café Néxor, tal vez haciendo implícita alusión a la necesidad de unirse y comenzar a fortalecer los lazos que la vida cotidiana durante la dictadura había desintegrado. En el sótano del mismo edificio Bueno creó La Zona, un espacio-taller donde se efectuaron muestras y *performances*. Allí tuvo su taller Alfredo Prior desde 1984 hasta 1987 compartido también por Martín Reyna y José Garófalo.³¹

En 1982 se fundó otro espacio de confluencias artísticas llamado el Bar Einstein. Era en un local alquilado por Sergio Aisenstein, Helmut Zieger y Omar Chabán, donde debutaron reconocidos grupos del rock y pop nacional

²⁹ Lebenglik 1989: 9.

³⁰ López 2015.

³¹ Véase: Cippolini 2007: 30.

como Sumo y Soda Stereo al tiempo que se produjeron muchas obras pintadas en vivo por artistas plásticos. Convivieron experiencias de teatro, música, títeres, clown, pintura y varieté. Rafael Bueno recuerda sus encuentros con Eme-terio Cerro en el:

Einstein mientras pintábamos en vivo con el Trío Loc-son. A él le encantaba ver cuando hacíamos el mural sobre plástico transparente mientras actuaban Katja Alemann, Vivi Tellas, Omar Chabán, Sergio Eisenstein, Luca Prodan y muchos grupos de rock. Fue por eso que una noche nos pidió que lo acompañáramos en la presentación de su próxima obra.³²

Pasado un largo año de intenso funcionamiento las puertas del Bar Einstein cerraron y sus actividades fueron continuadas en Cemento, un gran local con galpón por Chabán junto a la actriz Katja Alemann. Tiempo después se sumaron otros espacios que entretejieron una singular red de interconexiones artísticas para la “movida” de los jóvenes en la década, como fueron el bar Bolivia, el Parakultural –abierto por Omar Viola y Horacio Gabin en el barrio de San Telmo en 1986– y Mediomundo varieté.

Todo el caudal de entusiasta creatividad y deseos de producir que se fue gestando en los primeros momentos de la década, ya había estallado cuando llegó la democracia en diciembre de 1983. En aquellos espacios se generó un cúmulo de producciones de la mano de artistas que si bien no dejaban de participar en las exhibiciones en galerías, museos u otras salas de exposición, incursionaron en procesos de experimentación grupal cuyos resultados muchas veces no sobrevivían la noche de la ejecución. Precisamente, aun cuando cada uno conservara su producción individual, existió una proliferación de prácticas en las que primó *lo dialógico*.³³

Un ejemplo paradigmático en ese sentido ha sido el fluir de influencias entre la obra poética de Arturo Carrera y la pictórica de Guillermo Kuitca. El hallazgo casual de un ejemplar del libro *Arturo y yo* por el propio Carrera en su primera visita al departamento del pintor Guillermo Kuitca es un recuerdo que lacra ese doble y mutuo encuentro. El interés de este último por la poesía y su amistad con Juan José Cambre (Buenos Aires, 1948 –) compartida por Carrera, devino en innumerables confluencias que perduran hasta la actualidad.

Kuitca y Carrera han compartido el ánimo de realizar travesías por distintos lenguajes, aun cuando los destinos de sus pesquisas se establezcan en la pintura y la poesía, respectivamente. El primero incursionó en el teatro experimental junto a Carlos Ianni, capitalizando la influencia de la danza de Pina Bausch

³² Bueno 2002.

³³ Cambre 1983: 7.

a comienzos de los ochenta.³⁴ Carrera supo experimentar en la escritura a partir de la danza. En 1984 asistió a los ensayos del grupo de Danza Contemporánea que dirigía Mauricio Wainbrot en el Teatro San Martín y escribió una serie de poemas titulados *Santuario de autómatas*. Se trataba de una obra sobre el diario de Ana Frank:

Estabas en esa fiebre de un paraje sombrío
 en que niñitas ciegas y glosolálicas anunciaban
 en una lengüita rara la masacre
 la vanidad de una generación de lo entornado,
 oscurecido por murmullos, tu sueño es tu imagen
 tu sueño es buscado, la cantidad de cereal de oro
 como de nuestros títeres el alma: un punto que jamás
 será el centro secreto de un nuevo movimiento.³⁵

Esas coreografías sobre la disciplina y la libertad de los cuerpos, sobre la reclusión y enclaustramiento en una ciudad mientras todo sigue funcionando pudieron estrenarse cuando la dictadura había terminado y se abrían debates sobre otros tantos ejes de intolerancia persistente.³⁶ El cautiverio de la niña en aquella sobrecasa en la ciudad de Ámsterdam, construida para “*permanecer imperceptible a la cacería*”, resonaba en esos años en la cercanía de otros cautiverios irresueltos impuestos por la dictadura que se alejaba en la Argentina.

Las consonancias entre ambos artistas se perciben claramente también en la interpretación del mundo de la infancia en sus trabajos. El pintor ha comentado que, de algún modo,

Arturo, que es también Arturito, esa especie de personaje niño que había inventado, era también el personaje niño que estaba en mi obra. Todo el tiempo existe la voz de ese personaje que a veces está tirado en los rincones de un cuarto. Ese ser chiquitito, desprotegido, con la cabeza llena de preguntas era un poco un personaje que habitaba en los poemas de Arturo.³⁷

Desde su propia poética, Carrera ha leído las atmósferas de los cuadros de Kuitca como teatros de la infancia que tienen equivalencias con

el mundo de Kafka, de Lewis Carroll, de Michel Tournier, de Vladimir Holan,³⁸ donde los niños aparecen o desaparecen, se mantienen en animación suspendida, *in absentia*, como en los mapas mismos, en las ca-

³⁴ Speranza 1998: 12.

³⁵ Carrera 1984: 62-63.

³⁶ Molina 1984: 60-62.

³⁷ Entrevista de la autora a Guillermo Kuitca, febrero 2005.

³⁸ Carrera ha señalado que fue Kuitca quien lo introdujo a la poesía del checo Vladimir Holan a través de *Una noche con Hamlet*.

mitas vacías mismas, camas-mapas: especies de receptáculos para huérfanos, orfanatos lineales para pasantes y para durmientes.³⁹

En los dibujos preparatorios realizados por Kuitca para la tapa de *Animaciones suspendidas*, durante enero de 1986, aparecen varios de los motivos que responden a cierta “iconografía” de sus cuadros coetáneos, tales como las camas y el personaje montado a la columna jónica. También figura, con mayor grado de acabado, la pareja abrazada que se encuentra precisamente en su cuadro *Tres noches*, de 1986, y el niño (niño Kuitca) de pantalones cortos de su serie *Si yo fuera el invierno mismo* (1985-1986). Por otro lado, propone una serie de cabezas durmientes o personajes sin piernas. La imagen que finalmente ilustra la tapa del libro es una niña sentada en los hombros de su padre. Tal vez el motivo más atípico, dado que estas figuras no vuelven a verse en las obras de Kuitca. Al mismo tiempo no corresponde necesariamente a una imagen concreta de los poemas de Carrera y allí reside la eficacia de una ilustración que guarda una exacta distancia y una amable proximidad con el texto. Kuitca atina al ubicar el punto de vista de la niñez en la perspectiva de observación del universo como *animación suspendida*, desde los hombros del adulto. Sus obras parecen afinarse en las mismas notas. Carrera escribía:

desnudos

¿duermen? El hipódromo colmado,
la marca tenue en la piel, de las costillas.

[...]

¿En nombre de cuál dolor
se extiende como un óleo
la paciencia en las formas?

respira, pero sólo para hundirse
en otra gravedad, en otra aventura;
el sueño le promete el mar, la madre
asomada al cráter único del deseo
en la luna...

el sueño como un lejano martirio sinuoso
que otros niños pudieran contemplar
(...venciendo la actividad de lo inmóvil,
el drama de la fascinación...

³⁹ Carrera 2003: 35.

...la certidumbre de la muerte
agazapada como vida plumífera
que escamotea el despertar...)

Respira para amordazar
en su cárcel de pequeñas costillas
una cabellera Medusa y pulpo en el pavor
de no dormir,
de aislarse en la verdad
que abraza una presencia.
[...] ¿ronca? Dibujado por su contorsión
en el agua salitrosa... el faunito... el
desnudo,
calcado del tenue
¿cacto?⁴⁰

Carrera ha acercado la imagen del “hipnódromo” –vía Michel Tournier– a la serie de camas-mapas que Kuitca realizó más tarde, a partir de 1989. El hipnódromo es el lugar donde duermen y sueñan los niños en las descripciones de Tournier, que aluden a la gran pesadilla del Holocausto. De modo semejante, podría pensarse en esos tempranos cuerpos durmientes, insomnes cabezas sobre almohadas, como habitantes de espacios de sueños artificiales más cercanos. Tal vez “la gran pesadilla nacional” haya sido ese *dolor en nombre del cual se extendieron ciertas formas*. Formas que fueron menos ilustración anclada que densas y desenfadadas búsquedas en los límites de la representación.

CONSIDERACIONES FINALES

Luego de la dictadura, la reconstrucción del tejido social fue un proceso complejo y finalmente inacabado ante el naufragio del primer gobierno democrático. Las alianzas entre los artistas, que estuvieron dispuestos a actuar dentro y fuera de las instituciones e, incluso, a crear sus propios espacios y redes de circulación de obra, constituyeron una de las formaciones culturales⁴¹ más efectivas en la temprana postdictadura.

Este repaso y análisis de imágenes y palabras producidas en forma individual y colectiva, sintetiza algunas de las investigaciones recientes que examinan

⁴⁰ Carrera 1986: 26.

⁴¹ Raymond Williams llama *formaciones* a “los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales”. Williams 2000 [1977]: 139.

cómo operó la representación del cuerpo en un tiempo de desapariciones, y ape-
la a la reflexión acerca de qué papel han cumplido estas *imágenes y palabras al
acecho* o qué uso se hace de ellas. En definitiva, este artículo busca contribuir
a indagar qué interpretaciones suscitaron durante la dictadura y qué lecturas nos
demandan en la actualidad para continuar con la construcción de memoria so-
bre la última dictadura en Argentina.

BIBLIOGRAFÍA

- AA.VV. 2012 – AA.VV., *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los
años ochenta en América Latina*, Madrid 2012.
- AMIGO CERISOLA 1991a – R. Amigo Cerisola, *Acciones estéticas en el movi-
miento de Derechos Humanos en la ciudad de Buenos Aires, 1977-
1990* – Informe final de beca de investigación de estudiantes, FFyL,
UBA, Buenos Aires 1991 (mimeo).
- AMIGO CERISOLA 1991b – R. Amigo Cerisola, *La Plaza de Mayo, plaza de las
Madres. Estética y lucha de clases en el espacio urbano*, en: AA.VV.,
*Ciudad / Campo en las artes en Argentina y Latinoamérica. III Jor-
nadas de Teoría e Historia del Arte*, Buenos Aires 1991, pp. 89-99.
- AMIGO CERISOLA 1993 – R. Amigo Cerisola, *La resistencia estética. Acciones
estéticas en las Marchas de la Resistencia 1984-1985*, en: AA.VV.,
Arte y Poder. V Jornadas de Teoría e Historia de las Artes, Buenos
Aires 1993, pp. 265-273.
- AMIGO CERISOLA 1995 – R. Amigo Cerisola, *Aparición con vida: las siluetas
de detenidos-desaparecidos*, en: A. Pascual Soto (ed.), *Arte y violen-
cia. Actas del XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*, Mé-
xico 1995, pp. 259-288.
- BUENO 2002 – R. Bueno, *Homenaje a Emeterio Cerro*, Buenos Aires 2002.
- CALVEIRO 2001 – P. Calveiro, *Poder y desaparición. Los campos de concentra-
ción en Argentina*, Buenos Aires 2001.
- CAMBRE 1983 – J. J. Cambre, *Unión Carbide Argentina: el artista y su memo-
ria*, “Artinf”, n.40/41, a.7, mayo-junio de 1983, p. 7.
- CARRERA 1984 – A. Carrera, *Santuario de autómatas*, “El Porteño”, n.34, a.II,
octubre de 1984, pp. 62-63.
- CARRERA 1986 – A. Carrera, *Animaciones suspendidas*, Buenos Aires 1986.
- CARRERA 2003 – A. Carrera, *Huellas de los niños-kuitca: la representación de
la infancia en la pintura de Guillermo Kuitca*, en: Encuentro Cara
a Cara en la exposición *Guillermo Kuitca. Obras 1982-2002*, 19 de

- junio de 2003, Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires – Colección Costantini (versión digitalizada, inédita. Derechos reservados).
- CARRERA, LAMBORGHINI 2002 – A. Carrera, O. Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario 2002.
- CIPPOLINI 2007 – R. Cippolini, *Alfredo Prior*, Buenos Aires 2007.
- FERRARI 1992 – L. Ferrari, Texto presentación de la exposición *500 años de represión*, Buenos Aires 1992. Documento mecanografiado, Centro de Documentación, Investigación y Publicaciones del Centro Cultural Recoleta.
- FERRER, BAIGORRIA 2008 – C. Ferrer, O. Baigorria (recop.), Néstor Perlongher, *Prosa plebeya. Ensayos 1980-1992*, Buenos Aires 2008.
- FOGWILL 2002 – R. Fogwill, *La instalación de Arturo Carrera*, en: A. Carrera, O. Lamborghini, *Palacio de los aplausos (o el suelo del sentido)*, Rosario 2002, pp. 59-62.
- FRIERA 2005 – S. Frieria, *Entrevista al poeta Arturo Carrera*, “Página 12”, 13 de junio de 2005, <https://www.pagina12.com.ar/diario/espectaculos/6-52318-2005-06-13.html>.
- LAUB 1992 – D. Laub, *An Event Without a Witness: Truth, Testimony and Survival*, en: S. Felman, D. Laub, *Testimony: Crises of Witnessing in Literature, Psychoanalysis and History*, Nueva York-Londres 1992, pp. 75-92.
- LEBENGLIK 1989 – F. Lebenglik, *El joven Kuitca*, en: *Guillermo David Kuitca. Obras 1982-1988*, Buenos Aires 1989, pp. 9-59.
- LIBERTELLA 2002 – H. Libertella, *Palacio de los aplausos*, “revista Ñ”, suplemento cultural del diario “Clarín”, 30 de noviembre de 2002, <http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2002/11/30/u-482359.htm>.
- LONGONI, BRUZZONE 2008 – A. Longoni, G. Bruzzone (comp.), *El Siluetazo*, Buenos Aires 2008.
- LÓPEZ 2015 – V. S. López, *Del azar a la práctica. Una cartografía del underground porteño de los 80*, “Revista Afuera. Estudios de crítica cultural”, n.15, noviembre de 2015, <http://revistaafuera.blogspot.com.ar/2016/03/nro-15.html>.
- MARCHESI 2009 – M. Marchesi, “Cuerpos des-hechos. Destrucción y reconstrucción del cuerpo en la plástica argentina de los ’70”, en: AA. VV., *XXX Coloquio Internacional de Historia del Arte, “Estéticas del des(h)echo”*, México 2009.
- MOLINA 1984 – D. Molina, *La silenciosa poesía del baile, “El Porteño”*, n.34, a.II, octubre de 1984, pp. 60-62.

- PACHECO 1993 – M. Pacheco, *Guillermo Kuitca: Inventario de un pintor*, en: AA.VV., *Un libro sobre Guillermo Kuitca*, Valencia-Ámsterdam 1993, pp. 161-198.
- PERLONGHER 2003 – N. Perlongher, *Poemas completos*, Buenos Aires 2003.
- REJTMAN 1992 – M. Rejtman, *Guillermo Kuitca. Mirada interior*, “Claudia”, noviembre de 1992, n.3, p. 68.
- S/A 1981 – sin autor, *Juan José Cambre: el pulso*, “Artinf”, n.29/30, a.5, octubre-diciembre de 1981, p. 44.
- SPERANZA 1998 – G. Speranza, *Guillermo Kuitca. Obras 1982-1998. Conversaciones con Graciela Speranza*, Bogotá 1998.
- USUBIAGA 2006 – V. Usubiaga, *Diálogos entre la poesía de Arturo Carrera y la pintura contemporánea en la postdictadura en Argentina*, en: V. Usubiaga, A. Longoni, *Arte y Literatura en la Argentina del siglo XX*, Buenos Aires 2006, pp. 17-59, 121-159.
- USUBIAGA 2012 – V. Usubiaga, *Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*, Buenos Aires 2012.
- VEZZETTI 2002 – H. Vezzetti, *Pasado y presente. Guerra, dictadura y sociedad en la Argentina*, Buenos Aires 2002.
- WILLIAMS 2000 [1977] – R. Williams, *Marxismo y literatura*, trad. P. di Masso, Barcelona 2000. [*Marxism and Literature*, 1977]

Summary

Images and Words Lying in Wait. Visual Arts and Poetry by the End of Dictatorship in Argentina.

Encounters among creators were crucial throughout the last dictatorship (1976-1983) in Argentina and the subsequent transition to democracy. Such encounters revealed modes of group production that differ from the programmatic style that may have been characteristic of avant-garde movements. If carried out by a group, a mere work, disinterested and improvised, becomes significant at a time when the repressive regime and the state of siege has shaped all socialization experiences. To be suspected and to suspect others had been a dilemma and turned into a rule. In this study I shall deal with a number of productions by poets and visual artists. Besides exploring their relationships, I intend to look into the intersections of the poetics at stake. This article involves an analysis of a number of productions composed through the joint efforts of poets and visual artists such as Arturo Carrera, Néstor Perlongher, León Ferrari and Guillermo Kuitca, and others.

Streszczenie

Obrazy i słowa czające się w ukryciu. Sztuki wizualne i poezja u schyłku dyktatury w Argentynie

Spotkania artystów i poetów odegrały kluczową rolę w trakcie ostatniej dyktatury w Argentynie (1976-1983) oraz w jej drodze do demokracji. Efektem tych spotkań były dzieła grupowe, które różniły się od pragmatycznego stylu, charakteryzującego ruchy awangardowe. Taka praca w grupie, bezinteresowna i improwizowana, staje się znacząca w sytuacji, gdy represyjna polityka reżimu i wprowadzony stan wojenny są tym, co kształtuje zasady życia społecznego. Bycie podejrzanym i podejrzewanie innych ze zwykłego dylematu stawało się regułą. Prezentowany artykuł skupia się na wybranych wytworach sztuk wizualnych i poezji. Z jednej strony badane są relacje pomiędzy nimi, a z drugiej, rozstaje dróg, na których znalazła się poetyka w stanie zagrożenia. Artykuł analizuje dzieła będące efektem wspólnego wysiłku poetów i artystów wizualnych takich jak Arturo Carrera, Néstor Perlongher, León Ferrari, Guillermo Kuitca, i inni.

tłum. Katarzyna Szoblik