

TEMAS

T E M A S D E L A A C A D E M I A

EL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

ELENA OLIVERAS ■ JORGE HAMPTON ■ FERNANDO DIEZ
JOSÉ DE NORDENFLYCHT ■ CAROLINA VANEGAS CARRASCO
TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ ■ MARÍA DEL CARMEN MAGAZ
RODRIGO ALONSO ■ ANDREA GIUNTA ■ MARY K. COFFEY ■ SERGIO BAUR
JUAN PIMENTEL IGEA ■ ESTEBAN BUCH ■ RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES
ALBERTO BELLUCCI ■ HORST HOHEISEL ■ MARIELA YEREGUI ■
BASTÓN DÍAZ x ALBERTO BELLUCCI ■ DIANA CABEZA x MARTA PENHOS
JORGE GAMARRA x JOSÉ EMILIO BURUCÚA



ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA | 2021

TEMAS

TEMAS DE LA ACADEMIA

EL ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

REPÚBLICA ARGENTINA / ABRIL 2021

ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Guillermo Scarabino

PRESIDENTE

Matilde Marín

VICEPRESIDENTE

Eduardo Médici

SECRETARIO GENERAL

Laura Malosetti Costa

PROSECRETARIA

Julio Martín Viera

TESORERO

Juan Travník

PROTESORERO

Andrés Javier Bonelli

SECRETARIO GENERAL

María Carolina Pianelli

SECRETARÍA EJECUTIVA

Mariana A. Castagnino

SECRETARÍA DE ACCIÓN CULTURAL

Gregorio Martín Sáenz

DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

Emilce García Chabbert

FONDO DOCUMENTAL / BIBLIOTECA

Mariano Schenone

CONTADURÍA

**Guillermo Walter Torres
Floris A. Ramírez Cabral**

SERVICIOS GENERALES

Temas de la Academia Nacional de Bellas Artes

© Academia Nacional de Bellas Artes

Coordinación Académica

Marta Penhos / José Emilio Burucúa

Diseño

Gregorio Sáenz

La Academia Nacional de Bellas Artes desea agradecer a las instituciones y personas que brindaron generosamente el material fotográfico y la autorización para utilizar en este volumen. Se deja constancia de haber hecho el mejor esfuerzo en cada caso por contactar a los titulares de los derechos, para incluir de la manera más completa y precisa los créditos respectivos, pero si se hubiesen producido involuntarios errores u omisiones, la Academia Nacional de Bellas Artes se compromete a insertar la aclaración correspondiente en la siguiente edición de esta publicación.

Temas de la Academia : el arte en el espacio público / Elena Oliveras ... [et al.].
1a ed ilustrada. - Buenos Aires : Academia Nacional de Bellas Artes, 2021.
Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga
ISBN 978-950-612-124-2

1. Arte Moderno. I. Oliveras, Elena.
CDD 700.904

Sánchez de Bustamante 2663, 2º piso (C1425DVA)

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina

Tel.: (5411) 4802 2469 / 3490

email: info@anba.org.ar

www.anba.org.ar

ÍNDICE

Guillermo Scarabino	7	INTRODUCCIÓN
Elena Oliveras	13	EL PÚBLICO DEL ARTE PÚBLICO
Jorge Hampton	23	LA ARQUITECTURA EN EL ESPACIO PÚBLICO
Fernando Diez	31	BUENOS AIRES Y LA DECLINACIÓN DE LO SAGRADO
José de Nordenflycht	43	ICONOCLASIA, PATRIMONIO Y ARTE EN EL ESPACIO PÚBLICO
Carolina Vanegas Carrasco	53	DE INTERVENCIONES Y DESTRUCCIONES EN LA MONUMENTA LATINOAMERICANA
Teresa Espantoso Rodríguez	61	EL ARTE PÚBLICO EN LA UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES. EL ARCHIVO MONUMENTA Y EL GEAP-LATINOAMÉRICA
María del Carmen Magaz	75	ARTE PÚBLICO EN LA CIUDAD DE BUENOS AIRES. ESCENARIOS, PROBLEMÁTICAS, PARADOJAS Y DESVENTURAS DE MONUMENTOS Y ESCULTURAS
Rodrigo Alonso	87	DE ESPALDAS A LA INSTITUCIÓN. ARTE Y ESPACIO PÚBLICO EN EL CAMBIO DE MILENIO
Andrea Giunta	95	DESDE EL SUR: CONFLICTOS ENTRE ESCULTURAS Y ESPACIO PÚBLICO

Mary K. Coffey	109	EL COLÓN ESTADOUNIDENSE EN EL DISCURSO Y LA ESCULTURA DEL SIGLO XIX: DEL NAVEGANTE AL SERVICIO DE LA ESPAÑA CATÓLICA AL PRECURSOR DEL DESTINO MANIFIESTO
Sergio Baur	123	PRIMAVERA ÁRABE: ARTE CALLEJERO EN TÚNEZ Y EL CAIRO
Juan Pimentel Igea	133	AGALMATOFOBIA (EL ODIO A LAS ESTATUAS)
Esteban Buch	141	UN MEMORIAL MUSICAL PARA LA GUERRA DEL 14
Rodrigo Gutiérrez Viñuales	151	OTRO ARTE EN ESPACIOS PÚBLICOS. CULTURA FUNERARIA DE RAIGAMBRE POPULAR EN AMÉRICA
Alberto Bellucci	165	ESTATUAS OBSERVADAS
Horst Hoheisel	171	PERFORACIONES DE EXPLORACIÓN. UN MONUMENTO DESCENTRALIZADO PARA EDUARD ROSENTHAL. <i>COUNTER-MONUMENTS</i> / CONTRAMONUMENTOS
Mariela Yeregui	179	ESCRIBIR EN EL ESPACIO / ESCRIBIR EL ESPACIO
Alberto Bellucci	191	TEMA, MATERIA, SISTEMA. ENTREVISTA A ALBERTO BASTÓN DÍAZ
Marta Penhos	201	ENTREVISTA A DIANA CABEZA: IDEAS Y PROCESOS CREATIVOS PARA EL ESPACIO URBANO
José Emilio Burucúa	211	ENTREVISTA A JORGE GAMARRA, A PROPÓSITO DE SUS OBRAS QUE SE ENCUENTRAN EN EL ESPACIO PÚBLICO
Obituarios	223	NELLY ARRIETA / JORGE M. TAVERNA IRIGOYEN / FEDERICO MONJEAU

Introducción

GUILLERMO SCARABINO

PRESIDENTE DE LA ACADEMIA NACIONAL DE BELLAS ARTES

Cada publicación académica entraña en sí misma un desafío. El número XVIII de *Temas de la Academia* no es una excepción. Pero en este caso el desafío fue múltiple. Se trataba del primer número en aparecer después de la extensa curaduría que Jorge Taverna Irigoyen ejerció entre 2011 y 2019. La tarea de suceder a Jorge fue asumida por Marta Penhos, con la colaboración de José Emilio Burucúa. En el transcurso de la preparación de este número, Jorge dejó este mundo, privándonos de su sabiduría, su experiencia y su eventual consejo. A Marta y José Emilio, nuestro agradecido reconocimiento por la decisión y autoridad con que acometieron la tarea editorial.

Como en el resto del mundo, la pandemia planteó a la Academia otro desafío considerable. La exposición del Premio Trabucco inaugurada el 12 de marzo de 2020 en la Fundación Federico J. Klemm duró 24 horas, ya que al día siguiente hubo que cerrarla por imperio de las medidas sanitarias aconsejadas. Esas medidas motivaron también la suspensión de actividades presenciales, como los plenarios académicos, el primero de los cuales había sido programado para una semana después del cierre de la exposición. Lamentablemente, fuimos un tanto ingenuos esperando que la situación tuviera una duración acotada: tardamos algunas semanas en aceptar la evidencia y adaptar el funcionamiento académico a las modalidades virtuales disponibles. Esa demorada reacción afectó, naturalmente, los tiempos preparatorios de la revista.

La elección del tema “El arte en el espacio público” para este número tuvo como detonante la preocupación de la Academia por los robos, mutilaciones y otros daños sufridos en los últimos tiempos por numerosas esculturas de la ciudad de Buenos Aires.¹ La

cuestión fue considerada en agosto de 2020, oportunidad en que se acordó que era una buena opción temática para la revista. Una vez reunido el material de los veinte artículos, se hizo evidente la compleja variedad de puntos de vista sobre un tema que incluye el origen y los especímenes de lo que llamamos “arte”, la diversidad cuantitativa y cualitativa de lo que llamamos “espacio público” y la multiplicidad específica de lo que llamamos “el público”, es decir, las personas que moran en el antedicho espacio, caminan o pasean por él. Las contribuciones aportadas por los especialistas convocados son abordajes en los que filosofía, estética, historia, antropología, sociología, política y religión se superponen, entrelazan e interpenetran. Ello demuestra la espesura intelectual que puede adquirir un volumen de esta naturaleza. Por ello, respetando naturalmente la libertad del lector para trazar su propio recorrido entre las diversas contribuciones, nos ha parecido una buena práctica editorial agruparlas según algunos ejes temáticos, tendiendo además a efectuar una progresión desde lo general hacia lo particular.

El primer grupo de contribuciones ha sido considerado introductorio, ya que se trata de trabajos que establecen bases para ayudar al lector a construir sus propias interpretaciones de lo que vendrá después. En él hemos ubicado los ensayos de Elena Oliveras, Jorge Hampton, Fernando Diez, José de Nordenflycht, Carolina Vanegas Carrasco y Teresa Espantoso Rodríguez.

En “El público del arte público”, Elena Oliveras indaga la influencia del público y el contexto en la recepción estética. Sintetiza el planteo de tres inquietantes cuestiones: primero, si es posible el

1. En enero próximo pasado, la Academia Nacional de Bellas Artes y la Comisión Nacional de Monumentos, Lugares y Bienes Históricos elevaron una nota conjunta al señor jefe de

Gobierno, poniéndose a disposición de las autoridades de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires para trabajar en forma conjunta en el diseño de las soluciones que permitan proteger y resguardar el patrimonio escultórico de la ciudad.

juicio anacrónico de un producto de la cultura del pasado a la luz de la sensibilidad del presente; segundo, que la anulación de un mito encarnado en un monumento no justifica su destrucción o vandalización, lo que podría evitarse mediante el agregado de placas informativas que resignifiquen al personaje o hecho monumentalizado exponiendo sus aspectos negativos, y tercero, que tal resignificación podría transformar a la calle en un lugar que contribuya a formar valores individuales y sociales, forma de “educar al soberano”, según la frase sarmientina citada por la autora.

Jorge Hampton, en “La arquitectura en el espacio público”, considera que la arquitectura sería el soporte del espacio público, contribuyendo para sus usos y respaldando simbólicamente la conexión emocional de esos usos. Analiza críticamente edificios de São Paulo, Bogotá y Buenos Aires, enfatiza la diferencia entre lo privado, que es de algunos, y lo público, que es de todos, y señala la dicotomía entre aquellos que desean un espacio público bello e impoluto y los que lo quieren como vehículo de su propia exasperación social o política, impulsándolos a violentas intervenciones carentes de valor estético.

En “Buenos Aires y la declinación de lo sagrado”, Fernando Diez parte de la noción de la Antigüedad griega de que el alma de sus ciudades residía en sus lugares sagrados y traslada esa noción a los lugares cívicos de Buenos Aires, comenzando por la Pirámide de Mayo (1811) y los héroes fundadores. Examina el siglo XIX y una nueva noción de urbanidad en que la ciudad construye espacios con edificios ordinarios anónimos (arte urbano) y un posterior retroceso en la dignidad del espacio público que, a modo de ejemplo, en un solo año de los albores del siglo XXI (2002) contabilizó el robo de 137 placas y 6 esculturas de bronce. Destaca finalmente la urbanización de Puerto Madero como la primera acción exitosa de urbanismo público de gran envergadura de las últimas décadas.

José de Nordenflycht, en “Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público”, define el surgimiento de la iconoclasia en el momento en que un grupo de actores decide lo que se autoriza como patrimonio, dado que ese acto implica una elección y un descarte, y el descarte entraña la iconoclasia de lo descartado. En consecuencia, quienes no la toleran en el otro la practican también en sentido inverso. Señala el desplazamiento de la literatura patrimonial desde la historia hacia la antropología, y la transformación metodológica registrada en la historiografía del arte, concluyendo que lo público del espacio resulta de una búsqueda del bien común representado

por condiciones indivisibles, inalienables y transgeneracionales que transmiten orgullos y valores de todo tipo. Particularmente interesante es su análisis de obras de los artistas chilenos contemporáneos Bernardo Oyarzún Ruiz (1963), Andrés Durán Dávila (1974) y Luis Montes Rojas (1977).

Es sintomático que el trabajo de Carolina Vanegas Carrasco, “De intervenciones y destrucciones en la *Monumenta* latinoamericana”, no incluya imágenes: se trata de un ensayo que, partiendo de las raíces etimológicas de *monumento* y *memorial*, indaga sobre acciones promovidas por esos objetos en espacios públicos (advertir, recordar, pensar) con las que se entretajan relaciones entre pasado, presente y futuro, entre memoria e historia. Luego de oponer la *estatuomanía* a la iconoclasia, la autora resume revisiones de significado operadas en las últimas décadas, particulariza la referencia a varios casos emblemáticos, propone alternativas a la destrucción de obras —diferentes a las propuestas por Elena Oliveras en su ensayo, pero conducentes al mismo fin— y concluye ejemplificando con citas pertinentes de diversos especialistas, entre ellos otro colaborador de este número, José de Nordenflycht.

Cierra este primer grupo de colaboraciones “El arte público en la Universidad de Buenos Aires. El archivo *Monumenta* y el GEAP-Latinoamérica”, de Teresa Espantoso Rodríguez. La autora recorre la trayectoria que llevó a la creación del archivo *Monumenta* en la UBA y del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP). Para un no iniciado se trata de un compendio metodológico que, gracias a cada una de las aproximaciones clasificatorias —comenzando por las categorías conmemorativa, ornamental, funeraria y religiosa— permite acercarnos a la comprensión de la riqueza semántica de cada uno de estos objetos. La utilización del Monumento a Bernardino Rivadavia, de Rogelio Yrurtia, como ejemplo de la aproximación taxonómica es particularmente atractiva y elocuente. El artículo pone el acento en el sujeto que observa y resulta una suerte de resumen de lo que hay que ver y saber alrededor de un objeto instalado en el espacio público.

Hemos ubicado en el segundo grupo los trabajos de María del Carmen Magaz, Rodrigo Alonso, Andrea Giunta, Mary K. Coffey, Sergio Baur y Juan Pimentel Igea, quienes abordan movimientos sociopolíticos —a veces violentos— que se han manifestado en diversos países y que han puesto en tela de juicio los valores asociados tradicionalmente con objetos de arte en el espacio público.

El título del ensayo de María del Carmen Magaz es ya un preanuncio más que explícito de su contenido: “Arte público en la ciudad de Buenos Aires. Escenarios, problemáticas, paradojas y desventuras de monumentos y esculturas”. Considerando que el espacio público es un lugar de encuentro e intercambio, la autora aborda las dicotomías históricas argentinas con sus correlatos artísticos y su presencia urbana. En cierto modo, coincide con Vanegas Carrasco y Oliveras en que la destrucción para visibilizar una figura en detrimento de otra es un error, y propone llevar a cabo más monumentos para compensar recordaciones faltantes en la historia oficial. Se produciría así una nueva significación que mantendría el objeto de arte cuestionado quitándole la glorificación de lo representado. La autora utiliza como elocuente ejemplo el diálogo histórico entablado en Buenos Aires entre la Torre de los Ingleses en la plaza Fuerza Aérea y, cruzando la avenida, el Memorial de Malvinas en la plaza San Martín.

La transición del siglo XX al XXI estuvo signada en la Argentina por la crisis de diciembre de 2001. En su ensayo “De espaldas a la institución. Arte y espacio público en el cambio de milenio”, Rodrigo Alonso concluye que los eventos que desembocaron en esa crisis y una vertiente de la producción artística argentina que apareció o actuó juntamente con ellos cambiaron los términos de la fórmula de “un arte divorciado de la realidad” a “una realidad divorciada de ese arte”. Ilustra su punto de vista analizando los aportes de individuos y grupos de Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Mendoza que, alejados del “cubo blanco” de museos y galerías, realizaron sus propuestas en espacios públicos de diferentes características.

Dos experiencias personales constituyen sendos núcleos del artículo de Andrea Giunta, “Desde el sur: conflictos entre esculturas y espacio público”. Una, referida a su paso por la Universidad de Austin (Texas), cuyo campus ostentaba monumentos celebratorios de personajes de la Confederación, y la otra, a una exposición que concibió a fines de 2019, “Pensar todo de nuevo”, título que resultaría premonitorio a la luz del inminente estallido de la pandemia. Resulta particularmente esclarecedor el análisis de obras incluidas en esa muestra de Santiago Porter (Buenos Aires, 1971), Marta Minujin (Buenos Aires, 1943) y Celeste Rojas Mujica (Santiago de Chile, 1987), por lo que aportan para el pensamiento desde una perspectiva reflexiva que relativiza el sentido apocalíptico o normativo concedido a muchos actos relacionados con objetos artísticos en el espacio público. En ese sentido, propone un estímulo de la reflexión crítica ante ellos, más que la celebración o la condena lisa y llana.

“El Colón estadounidense en el discurso y la escultura del siglo XIX: del navegante al servicio de la España católica al precursor del Destino Manifiesto” es el título de la contribución de Mary K. Coffey, que aporta una visión política de Colón con coincidencias y, a la vez, matices nacionales que la diferencian de la perspectiva revisionista sudamericana. El punto de partida de la autora es una proclama del presidente Trump del 9 de octubre de 2020 vinculada al segundo lunes de octubre como “Día de Colón” en honor del “histórico viaje” del navegante genovés. Coffey analiza el punto de inflexión que en Estados Unidos significó la exposición Colombina de Chicago en 1893, y el desarrollo de una guerra cultural a lo largo del siglo XX que llega hasta la candente actualidad sacudida por una violenta escalada de las protestas suscitadas por el asesinato de George Floyd, en mayo de 2020. En los pocos meses transcurridos desde entonces, 35 esculturas fueron quitadas por orden de funcionarios o derrumbadas por manifestantes.

Otra muerte, pero por autoinmolación y con consecuencias políticas más radicales que en el caso de Floyd, es el disparador del ensayo de Sergio Baur, “Primavera Árabe: arte callejero en Túnez y El Cairo”. Un joven vendedor callejero tunecino se inmoló el 17 de diciembre de 2010 frente a la Prefectura de Sidi Bouzid, en protesta por la incautación policial de las frutas y verduras que vendía. Su muerte desencadenó una rebelión popular que motivó la renuncia del presidente Ben Ali el 14 de enero siguiente y su exilio en Arabia Saudita. En las calles, imágenes gráficas relacionadas con el régimen fueron sustituidas por imágenes en blanco y negro de gente común, lo que dio nacimiento a movimientos y eventos como “Artocracy”, “Arte en la calle - Arte en el barrio” (de Faten Rouissi) y otros que generaron la llamada “Primavera Árabe” en Medio Oriente, cuya expansión Baur expone con riqueza de detalles. Arte y rebelión parecen intercambiar por momentos sus relaciones causales.

Con atractivo gracejo, Juan Pimentel Igea aborda y redondea en su breve ensayo “Agalmatofobia (el odio a las estatuas)” una cuestión cuyo origen se remonta a los relatos bíblicos: Moisés arremetiendo contra el Becerro de Oro. De allí en adelante se solaza en pasar revista a una cantidad de hechos de iconoclasia de signos opuestos que generaron —y quizá generan todavía— situaciones que motivan su afirmación de que el asunto sería cómico, de no ser patético. Plantea dos preguntas inquietantes: la primera es quién de los héroes del pasado pasaría el filtro de nuestros códigos éticos y

políticos, y la segunda, que califica de escalofriante, quién se erige en “Tribunal de la Santa Fe” para expedir certificados de pureza de ideas y currículums immaculados. Después de la lectura de los ensayos que anteceden al de Pimentel Igea, estos interrogantes ofrecen abundante estímulo para la reflexión, sobre todo a la luz de una propuesta que el autor formula en las líneas finales de su artículo: quizá no sería malo contemplar las estatuas como productos del tiempo y no como ídolos.

Hay tres artículos que, por diversas razones, forman un grupo especial. Sus respectivos contenidos difieren del resto de las contribuciones. En “Un memorial musical para la Guerra del 14”, Esteban Buch suscribe el único aporte dedicado a la música en este volumen. Se refiere al 11 de noviembre de 2020 —Día del Armisticio en Francia—, fecha en que ingresaron al Panteón los restos de Maurice Genevoix y se inauguró un sistema de 70 altavoces camuflados que reproducen constantemente por todo el edificio la composición para coro de Pascal Dusapin *In nomine lucis*, cuyo texto está compuesto por los nombres de 15.000 muertos en la Guerra del 14. Dusapin aplica un sistema de permutaciones inspirado en el “cubo mágico” de Rubik y el resultado constituye un verdadero cenotafio sonoro consustanciado con la monumentalidad de la arquitectura y el destino del edificio. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, en “Otro arte en espacios públicos. Cultura funeraria de raigambre popular en América”, ilustra la divergencia entre las pintorescas construcciones funerarias populares de Latinoamérica y la tradición monumental de sus cementerios urbanos, de extracción europea. El texto es ilustrado con elocuentes imágenes tomadas en cementerios de la Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Guatemala, México, Paraguay y Perú. Por último, Alberto Bellucci ha dado sobradas muestras de poseer una aguda y talentosa mirada en sus contribuciones académicas anteriores, capaz tanto de trasladar al papel imágenes impecablemente dibujadas por él como de integrar con su cámara fotográfica objetos y circunstancias en ameno diálogo. Es lo que hace en “Estatuas observadas”, donde la elección de ángulos no usuales y la sorpresiva

integración de conocidas estatuas con inesperados detalles de sus entornos puede suscitar bienvenidas sonrisas.

Podríamos afirmar que el último grupo de artículos permite acceder a la *poiesis* de diversas obras, desvelando sus secretos merced a la palabra de sus creadores, que hablan en primera persona. Este grupo está integrado por dos ensayos de los propios artistas y tres entrevistas. Los ensayos pertenecen a Horst Hoheisel (“Perforaciones de exploración. Un monumento descentralizado para Eduard Rosenthal. *Counter-monuments* / Contramonumentos”) y Mariela Yeregui (“Escribir en el espacio / Escribir el espacio”). Hoheisel refiere que desde 1995 ha investigado monumentos conocidos internacionalmente como “antimonumentos” o “monumentos negativos”, comenzando por el campo de concentración de Buchenwald, describiendo intervenciones realizadas en la sede de la Gestapo en Turingia y otras acciones relacionadas con un retrato desaparecido de Eduard Rosenthal, exrector de la Universidad de ese Estado. Por su parte, en la introducción de “Escribir en el espacio / Escribir el espacio”, Mariela Yeregui manifiesta la problemática que desarrollará en su escrito: la espacialidad urbana pública dentro del campo de las experiencias que articulan lenguajes y estéticas tecnológicas, describiendo en detalle el proyecto *Escrituras*, que, desde 2014, desarrolla con Gabriela Golder.

Las entrevistas que cierran nuestra edición son diálogos entre colegas académicos, en los que la pertinencia y agudeza de las preguntas y repreguntas estimulan respuestas esclarecedoras de los entrevistados: Alberto Bellucci conversa con el escultor Alberto Bastón Díaz, Marta Penhos con la diseñadora Diana Cabeza y José Emilio Burucúa con el escultor Jorge Gamarra. Son textos que hablan por sí mismos y que no requieren contextualización alguna.

Para terminar: si el contenido de este XVIII número de *Temas*, además de responder a inquietudes intelectuales, contribuye a que algunos descubran un nuevo modo de ver el arte en el espacio público, nuestras aspiraciones habrán sido plenamente satisfechas. Sean todos bienvenidos a su lectura.

— OLIVERAS

— HAMPTON

— DIEZ

— DE NORDENFLYCHT

— VANEGAS CARRASCO

— ESPANTOSO RODRÍGUEZ

El público del arte público

ELENA OLIVERAS

Desde mediados del siglo pasado, nos hemos visto sorprendidos por una enorme cantidad de prácticas artísticas que echaban por tierra el paradigma tradicional. El impacto de la novedad dio pie a una también enorme cantidad de teorías y, por ello, podemos observar que la bibliografía sobre el “arte contemporáneo” es extensa. Como contrapartida, encontramos que —aunque los cambios operados en las obras resultan tan importantes y sorprendentes como los del público que las recibe— el número de investigaciones que lo toman como tema es muy bajo.

Es evidente que el aspecto menos conocido del arte ha sido y sigue siendo su público. Investigarlo es costoso, y los datos se vuelven obsoletos con rapidez, la misma con la que se mueve el flujo variado de receptores en los lugares de exhibición.

Aún siendo poco lo que se sabe sobre el público de arte, es claro que no existe, en realidad, “público”; lo que existen son “públicos”. Tal es el correlato lógico, en el plano de la recepción estética, de formas de arte en extremo variadas y disponibles en distintos circuitos de distribución.

Por otra parte, frente a diferentes formas de arte, se pueden encontrar diversos tipos de público en un mismo receptor. Alguien podría ser contemplador de una pintura, deleitándose con la observación de las pinceladas y otros detalles perceptivos, y también ser parte del público crítico del arte conceptual, en el caso de que cuente con las competencias necesarias para pasar del objeto a la lectura de la idea.

Asimismo, el contexto de exhibición es un factor fundamental en la recepción estética. No es lo mismo que la obra se encuentre en un museo, al que se ha ido especialmente, o que ocupe la calle por la que circulamos con fines ajenos a una captación estética.

Paseantes, caminantes, mirones

El público del arte público es tan variado como el conjunto polifacético de aquellos que circulan por la ciudad. Pero, en términos generales, quien circula por la ciudad es un receptor casual que participa “del arte del lugar común de la gente”, según lo define María Elena Ramos.¹

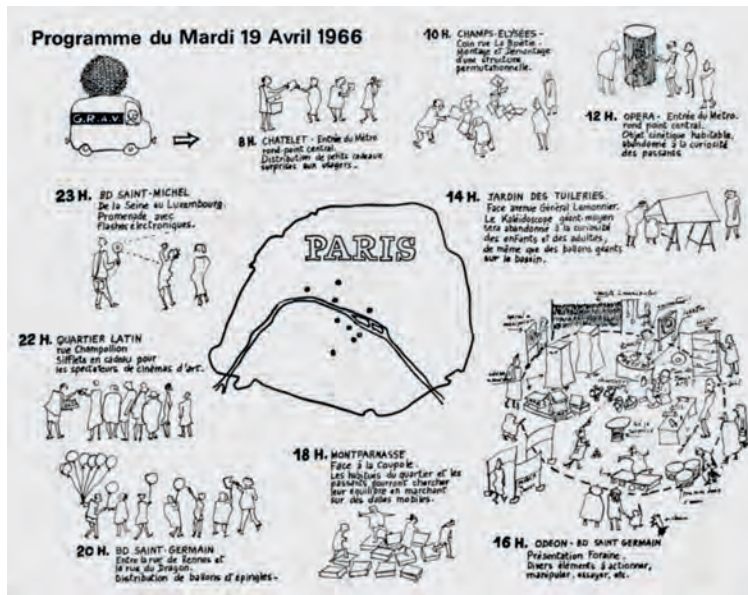
La calle, la plaza, el parque son los “lugares comunes” por los que circulan caminantes y paseantes. La diferencia entre ambos fue esclariada por Miguel de Unamuno al decir que “caminante” es quien se dirige hacia un sitio concreto con un rumbo determinado, mientras que “paseante” es aquel que va por la vida sin una meta concreta, sin un objetivo claro y definido. En el comienzo de su novela *Niebla*, leemos:

Abrió el paraguas por fin y se quedó un momento en suspenso y pensando: “y ahora, ¿hacia dónde voy? ¿tiro a la derecha o a la izquierda?”. Porque Augusto no era un caminante, sino un paseante de la vida. “Esperaré a que pase un perro —se dijo— y tomaré la dirección inicial que él tome”. En esto pasó por la calle no un perro, sino una garrida moza, y tras de sus ojos se fue, como imantado (...).²

El paseante participa del perfil del *flâneur*, de quien se abre a las vicisitudes e impresiones que surgen a su paso. Lejos de “hacer nada”, el paseante aprehende y disfruta la compleja riqueza del paisaje. Construye, de este modo, una experiencia sensorial cargada de matices, algo que impide la intencionalidad práctica del caminante que nunca tiene tiempo y circula apurado por las calles de la ciudad. En las antípodas del caminante, el paseante se desplaza con lentitud,

1. M. E. Ramos. *Acciones frente a la plaza*, Caracas, Fundarte, 1995, p. 9.

2. M. de Unamuno, *Niebla*, Madrid, Cátedra, 2007, p. 11.



G.R.A.V., *Una jornada en la calle*, París, 19 de abril de 1966

dueño de su tiempo. Se cuenta que en la Francia del siglo XIX algunos paseantes salían a caminar en la compañía de una tortuga.

El paseante no es el *badaud*, el mirón, el que fisgonea. Es el observador apasionado que se regocija con su anonimato. No siente la soledad porque, como observa Baudelaire, “hace del mundo entero su familia”.

Para captar la atención de caminantes y paseantes, el artista dispone de diferentes estrategias, pudiendo recurrir al juego o a un enigma por resolver.

Resulta paradigmática la propuesta del G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel)³ que tuvo por título *Una jornada en la calle*. Se

3. El G.R.A.V. (Groupe de Recherche d'Art Visuel) fue creado en París en 1960 por Julio Le Parc, Hugo Demarco, Francisco García Miranda, Horacio García Rossi, François Molnar, Vera Molnar, François Morellet, Sergio Moyano, Nadine Servanes, Francisco Sobrino, Joël Stein y Jean Pierre Yvaral (hijo de Vasarely). A un año de su creación, el número de participantes se vería reducido a la mitad; permanecieron en el grupo los argentinos García Rossi y Le Parc, el español Sobrino y los franceses Morellet, Stein y Yvaral. Si tenemos en cuenta que Sobrino se formó en la Argentina, podemos decir que la mitad de los integrantes del grupo procedía de ese país. El G.R.A.V se disolvió en 1968 en razón de profundas divergencias al afirmarse la evolución personal de cada miembro.

desarrolló el 19 de abril de 1966 en distintos puntos de la ciudad de París, principalmente en plazas y salidas de subterráneos (Châtelet, Champs-Élysées, Opéra, Odeón, Jardin des Tuileries, Montparnasse, Saint-Germain y Saint-Michel).

En esa ocasión, el público no fue la clase bien determinada que asiste a museos y galerías, sino el transeúnte —casual espectador— que entraba a participar en el juego propuesto por los artistas: caminar sobre superficies inestables, sentarse sobre resortes, saltar, etc.

El carácter lúdico de muchas de las acciones en la calle, como las del G.R.A.V., ha tendido a ser reemplazada por intervenciones que, dentro del conceptualismo sociológico o político, apuntan a la comprensión de hechos no suficientemente simbolizados. Pero esto no supone que el arte lúdico esté exento de conceptos. Se ha dicho que los miembros del G.R.A.V. son “hijos de Marx y de Mondrian”, tal como se desprende de las afirmaciones de Julio Le Parc:

Cuando los seres humanos comprueben que la pareja obra-espectador no está basada en la dependencia y la sumisión, comprenderán que un sistema basado en estas categorías debe ser cambiado inmediatamente.⁴

Arte público y arte del público

Entre las obras de arte público de intención política se encuentran las del grupo de artistas cubanos Los Carpinteros. Al citar arquitecturas de edificios oficiales convirtiéndolas en carpas transportables, parodian los discursos vacíos de los políticos y su fácil “traslado” de un lugar a otro.

En la ciudad de Buenos Aires, la acción llevada a cabo por Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry en Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983, poco antes de las elecciones que devolvieron la democracia a la Argentina, ya es parte de su historia. Nos referimos a *El Siluetazo*, que tuvo como objetivo pedir por los 30.000 desaparecidos durante la dictadura militar. Los cuerpos ausentes fueron representados mediante siluetas dibujadas en el piso por artistas, estudiantes y el público en general. Plasmadas las siluetas en diversos soportes, fueron luego pegadas en diferentes superficies del lugar.

4. J. Le Parc, “Guerrilla culturelle”, *Robho*, París, primavera de 1968.



Julio Flores, Guillermo Kexel y Rodolfo Aguerreberry, *El Siluetazo*. Plaza de Mayo, Buenos Aires, 21 de setiembre de 1983

Otra acción emblemática, en la ciudad de Lima, fue *Lava tu bandera*, del Colectivo Sociedad Civil. Tuvo lugar el 19 y 20 de mayo de 2000 en la Feria de la Democracia de Lima. Cuatro días después fue trasladada a la Plaza Mayor para reiterarse todos los días viernes, a partir del 30 de junio. La corrupción del gobierno peruano exigía el lavado simbólico de la bandera y todos podían participar de ese ritual de purificación llevando estandartes a la plaza para lavarlos con

jabón y agua sacada de su fuente. Luego del lavado, los participantes procedían al secado utilizando cordeles y en una oportunidad, cuando estos fueron retirados por la policía, las banderas mojadas fueron colocadas sobre los cuerpos de los participantes formando un gigantesco tendal humano.⁵

La implicancia del público que se identifica e interviene activamente en las acciones previstas, como se dio en *Lava tu bandera* o *El Siluetazo*, permite hablar de un *arte del público* y no solo de un *arte público*.

Opuestas al arte del público, algunas formas del arte público son abiertamente rechazadas. Fue el caso de *Tilted Arc* (1981), de Richard Serra, una enorme escultura que interfería en el espacio abierto y debió ser retirada por reclamos de los que veían obstaculizado su tránsito por el lugar.

También debió ser retirada, por la presión del público, *Mise-en-scène-Milán* (2004), de Maurizio Cattelan. Imposible de soportar fue el ver colgados de un árbol, en la plaza 24 de Mayo de Milán, a tres maniquíes de niños. “Yo colgué a los niños, no los ahorqué”, aclaró Cattelan. Pero un airado vecino, ante la angustia que la obra despertaba en su sobrino, decidió desmontarla a hachazos, con tan mala suerte que, al bajar al segundo de los “ahorcados”, cayó de una altura de seis metros y debió ser hospitalizado. El tercer maniquí fue sacado por los bomberos en medio de los aplausos del público que se había reunido en el lugar.

Cuatro tipos de “ojos”: común, *snob*, absolutista y crítico

¿Qué nos enseñan los ejemplos que hemos presentado? Que los paseantes —y en menor medida el caminante o el mirón— pueden aceptar el papel de espectador y hasta convertirse en “público de arte”.

Pero ¿qué es público de arte? No se trata de una simple suma de personas. Una acumulación de visitantes en una exposición no constituye un “público de arte”. Lo mínimo exigible es la conciencia de que lo que se les enfrenta es una obra de arte, así como lo mínimo que se le exige al público de teatro es la conciencia de que alguien está representando un papel. Los rotundos cambios del arte contemporáneo

5. G. Buntix, *Globalización e identidad cultural*, Seminario Internacional VII Bienal de Cuenca, 2002, pp. 83-86.

hacen que ese mínimo exigible sea, para muchos, muy difícil de alcanzar, como sucede en el caso del *ready made*. Ese objeto con doble existencia, dentro y fuera del campo del arte, requiere de un nivel de conciencia particular, más allá de la *aisthesis* o de la contemplación estética. En tanto objeto ambiguo, des-definido, demanda conocimiento y comprensión, es decir, la posesión de competencias particulares.

Tradicionalmente, el público de arte es el “público del museo”. Siendo inherente al museo el ser público, no es extraño que estos términos se hallen asociados. Sin embargo, con la apertura de los primeros museos, en la Europa del siglo XVIII, los que tenían acceso a las colecciones formaban parte del grupo restringido de amigos de los coleccionistas o eran invitados especiales que debían solicitar citas con anterioridad, ajustándose a días y horarios limitados.

La situación cambia drásticamente con el turismo cultural, que promueve la circulación de “multitudes sedientas”, de acuerdo con la calificación de Danto. A la sed de cultura que las arroja al museo se agrega el tránsito de grandes contingentes por las calles de las capitales de la cultura.

Encuentra Guido Ballo que por los circuitos del arte circulan cuatro tipos de “ojos”: “común”, “snob”, “absolutista” y “crítico”.⁶ La sinéctica clasificación está basada en recorridas especialmente programadas del teórico italiano.

Frente al arte des-definido, el “ojo común” concluye sin más: “eso lo hace cualquiera”, “eso lo hace mi hijo”, “el arte hoy es un chiste”, “en arte todo vale”. Muchas de las obras de arte contemporáneo son, para él, solo la ocasión de un escándalo público. Valoriza lo tradicional, lo popularizado, la identificación del motivo, la belleza. Concluye Ballo que es como si viviera en un valle y, aunque sabe que existen otros lugares, restringe todo el mundo a ese lugar.

El “ojo snob”, diferente del “ojo común”, busca sentirse cerca del arte, de allí que lo encontremos casi siempre en las ferias de arte. Goza de mostrarse como conocedor, aunque solo retiene lo que está en la cresta de la ola. Su contacto con la obra es superficial y sumamente variable, pues tanto defiende con vehemencia lo que está de moda como rechaza lo que cree que ya ha pasado. Ballo lo llama *orecchiante* (de *orecchia* = oreja) pues se le pega lo último, lo que escucha



Fabián Burgos, *Brickell Heights*, 90 x 24 m, y *SLSLUX*, 80 x 24 m, pintura látex acrílica sobre hormigón preparado, Miami, 2017

al pasar, como si fuera la melodía del momento. En esto se diferencia del espectador absolutista, que se caracteriza por defender una sola tendencia. Intransigente, no ve más allá de su propio gusto; apunta a una sola dirección, por lo cual resulta imposible dialogar con él. Se lo encuentra generalmente entre los artistas que defienden una sola posición, que es aquella en la que se encuentran afiliados.

Quien realmente ama el arte y se interesa por él es el espectador “crítico”. Corresponde a un espectador sensible y formado, dotado de una especie de “ojo clínico” capaz de detectar, en la obra, síntomas de su tiempo. Es un ojo desprejuiciado, abierto a todo.

La deconstrucción del héroe

¿A qué se enfrentan los cuatro “ojos” que se pasean por la ciudad? El panorama es variado, desde monumentos y esculturas hasta *graffiti* y murales. Si bien algunas obras poseen cualidades artísticas, otras lindan con lo ornamental o lo decorativo bajo el paraguas del nombre “arte”.

El monumento conmemorativo es uno de ejemplos más representativos del arte público pero, con el paso del tiempo, la deconstrucción

6. G. Ballo. *Occhio Critico. Il nuovo sistema per vedere l' arte*, Milano, Longanesi, 1966.



Marta Minujin, *Lobo Marino de Alfajores*, Museo MAR, Mar del Plata, 2014

del héroe dejó espacio a otras manifestaciones, algunas de las cuales han llegado a convertirse en “marcas de lugar”. Entre los artistas que han hecho de sus obras auténticos “íconos” de identificación de determinadas zonas de la ciudad, se encuentran Marino Santa María, Marta Minujin y Fabián Burgos.

El *Proyecto Calle Lanín*, de Santa María, ocupa tres cuadras de la calle Lanín, desde Brandsen hasta Av. Suárez. Utilizando trozos de mosaicos y azulejos, ha dado forma y color a los frentes de casas, contribuyendo, de este modo, a la apreciación de una zona de Barracas. En cuanto *site-specific*, el mural incorpora la particularidad arquitectónica de esa zona asociada a las formas abstractas del artista.

Como sucedió con el proyecto de Santa María, el *Lobo Marino de Alfajores*, de Marta Minujin, se ha convertido en “marca de lugar”. Ubicado en la explanada del Museo de Arte Contemporáneo (MAR), lo que fue una obra efímera se convirtió en emblema perdurable de la institución y en ícono de la zona norte de la ciudad de Mar del Plata. Inicialmente recubierto por envoltorios de alfajores Havanna (que el público extraía y podía canjear por alfajores), luego tuvo un cambio de “piel”, recubierto por láminas de aluminio dorado.

En la ciudad de Miami, un mural de Burgos se ha convertido en ícono identificador del distrito Brickell. Con más de 3300 metros cuadrados sobre la fachada de las torres Brickell Heights, sorprende



Marino Santa María, *Proyecto Calle Lanín*, intervención urbana, Barracas, 1999-2008

tanto por su gran tamaño como por el impacto visual de una propuesta neocinética de estructura horizontal centrada en el traspaso del color en degradé. El movimiento virtual de la obra semantiza el movimiento real de la gran ciudad.

A las obras que son íconos de lugar se suman otras que rompen con el paradigma del espacio-héroe. Como detalla María del Carmen Magaz, el monumento conmemorativo, que sella la memoria histórica de un pueblo, ve opacada su misión. Se vuelve hoy dificultoso establecer un nexo permanente con el pasado y extraer modelos ejemplificadores para la posteridad

La deconstrucción del héroe trae aparejada la utopía de lo popular. Dice Magaz:

Hoy no se buscan héroes de espadas o caballos; se quiere visibilizar lo *low*, lo popular, a través de esculturas en homenaje a los futbolistas, artistas o personajes de historietas, que están más cerca del hombre común, del pueblo.⁷

7. M. C. Magaz, "La utopía de lo popular en el arte público de Buenos Aires, hoy: cambio de paradigma del espacio-héroe y el nuevo espectador", revista *Temas. El retorno de la utopía en el arte contemporáneo*, Academia Nacional de Bellas Artes, Argentina, 2018, p. 8.

Y agrega Magaz:

Se eliminan los basamentos elevados que separan al espectador de la figura escultórica; se anulan los límites físicos, como rejas que separan el espacio del espectador del de la propia escultura; se reemplazan los materiales considerados "nobles", que conllevan la idea de perdurabilidad; se deja de lado la monumentalidad y se convoca a artistas no consagrados por la crítica para la realización de las figuras.⁸

En los nuevos circuitos urbanos, la figura monumental baja de su pedestal y se integra al "lugar común de la gente". Los protagonistas del espacio público pasan a ser personajes populares que se acercan físicamente, que se codean con el transeúnte en su mismo nivel.

Alberto Olmedo, Javier Portales, Tato Bores, Juan Carlos Calabro, Sandro, Spinetta, personajes de *Mafalda*, Patoruzú, Don Fulgencio, Clemente, Inodoro Pereyra y su perro Mendieta conforman, en la ciudad de Buenos Aires, una versión local del *pop art*. Los mozos de los bares de la calle Balcarce descansan en la escalera junto a Clemente y el transeúnte toma fotos cómodamente sentado en un sillón entre Olmedo y Portales.

8. *Ibid.*, p. 9.



Fernando Pugliese, *Borges y Álvarez* (célebres personajes de Alberto Olmedo y Javier Portales), Corrientes y Uruguay, Buenos Aires, 2011

Es claro que se apunta, principalmente, al ojo común para quien es importante identificar el motivo, sea este un deportista, una estrella del espectáculo o una figura de historieta. No tendremos que esperar mucho tiempo para contar con el debido homenaje a Maradona, admirado en la Argentina y en el mundo, genial en su profesión y “dador de felicidad”. Sintetizó Roberto Fontanarrosa: “No importa que hizo con su vida, lo que importa es lo que hizo con la mía”. De algún modo, las nuevas figuras del espacio público cumplieron con una “promesa de felicidad” (Stendhal) ligada al entretenimiento colindante con la admiración.

Paralelamente, cada vez hay menos ocasiones para la celebración del héroe en su sentido tradicional, como lo pone de manifiesto Norberto Gómez en una de sus series de esculturas. Los personajes entronizados, supuestamente heroicos, ostentan formas siniestras, incómodas; sus cuerpos han sufrido mutilaciones, trasplantes insolentes, prótesis absurdas. Configuran una poética de lo incongruente, también desarrollada por Alberto Heredia. Marcelo Pacheco describe esa poética en estos términos:

Materiales e imágenes que en su consistencia penetran en la tradición del monumento público y de la cultura funeraria



Norberto Gómez, *S/t*, yeso policromado, 75 x 5 x 30 cm, 1989

como destellos en el instante del peligro, en el horizonte fugaz de la batalla (...) Son escenarios y maquinarias de tramoya, absurdas construcciones que abren un espacio incómodo (...) Monumentos que invierten las superficies eternas de los monumentos heroicos que la Argentina utiliza, desde fines del siglo XIX, para construir una nación simbólica y la ficción de una comunidad.⁹

Sucesivos revisionismos históricos, más las mezquindades y corrupciones develadas por diferentes medios, minan el recuerdo y debilitan la posibilidad de “construir una nación simbólica y la ficción de una comunidad”. La figura del héroe dotado de una individualidad

9. M. Pacheco, “Norberto Gómez entre sus fragmentos”, exposición de Norberto Gómez, Galería Ruth Benzacar, Buenos Aires, octubre-noviembre 2000.



Andrea del Verrocchio, *Monumento ecuestre de Bartolomeo Colleoni*, Venecia, c. 1480

fuerte, con actitudes heroicas que van más allá de las del hombre común, deja de tener vigencia. Nada parecido al condotiero como adalid y caudillo comprometido, inmortalizado por Verrocchio en la figura de Bartolomeo Colleoni o por Donatello en la de Gattamelata.

Podríamos agregar, siguiendo a Foucault, que se ha debilitado la figura del héroe como *parresíastés*, alguien que “habla franco” y actúa según lo que dice, aceptando el riesgo que esto comporta. Es el caso de Diógenes enfrentándose a Alejandro Magno. “Apártate un poco, que me tapas el sol” fue la célebre frase pronunciada por el filósofo ante el poderoso rey de Macedonia.¹⁰ Diógenes, más que Platón o Aristóteles, sería merecedor del calificativo de “héroe”.

10. M. Foucault. *Discurso y verdad en la Antigua Grecia*, Barcelona, Paidós, 2004, pp. 35-45.



Emilio Sarniguet, *Monumento a Julio Argentino Roca*, Centro Cívico de San Carlos de Bariloche, 1940

Como *parresíastés*, el héroe crea oportunidades, abre nuevas formas de existencia derivadas de un claro interés por los demás. No dudamos del heroísmo de San Martín o de Belgrano, pero ponemos en cuestión el lugar honorable de muchos de los protagonistas de la historia en su devenir.

Nada mejor que el espacio público para sentir el pulso de la historia cambiante. Hay monumentos que hoy avergüenzan a muchos en ciudades que solían exhibirlos con orgullo. Tomemos por caso los monumentos al expresidente Julio Argentino Roca.

El revisionismo histórico y la sensibilidad generalizada hacen hoy imposible dedicar monumentos a figuras esclavistas, como Roca. Eliminado el mito de la figura entronizada, se elimina también el rito, es decir, la repetición del homenaje al que se vuelve una y otra vez, como sucede en el caso del *Monumento Histórico Nacional a la Bandera*, en la ciudad de Rosario, a orillas del río Paraná.

Educación al soberano

La anulación del mito de ningún modo justifica la destrucción del monumento ni el vandalismo de pintadas y graffiti. Se podría pensar en opciones no violentas de des-monumentalización basadas en

advertencias apoyadas en datos históricos. Por ejemplo, se podrían agregar placas informativas que resignifiquen al personaje, dando cuenta del contexto y de los aciertos (aunque sean pocos) y errores. Al informarse sobre el momento en que se hizo el homenaje, se pondrían en evidencia afinidades ideológicas entre el comitente y el representado como parte de un segmento de historia.

Siempre será mejor informarse que borrar, porque esto quitaría la posibilidad de que cada uno saque sus propias conclusiones. Los monumentos a Roca —resignificados— podrían transformarse en espacios provechosos para re-pensar la historia argentina y para sentir la injusta masacre de las poblaciones originarias, evitando que el horror se repita.

Si existe un espacio para esclavistas, debería existir un lugar para aquellos que sufrieron directamente la esclavitud o lucharon en su contra, tal como resalta en el “modelo de Burdeos”. Además de las placas que contextualizan y revelan verdades ocultas, los visitantes de la ciudad pueden ver obras que se han agregado recordando a las víctimas de la esclavitud. Mientras que en otras partes del mundo se derriban estatuas en un intento de borrar el pasado, Burdeos adopta un enfoque menos visceral y más educativo.

El debate acerca de si es posible enjuiciar un producto de la cultura del pasado a la luz de la sensibilidad del presente resurgió recientemente, luego de que una plataforma de *streaming* retirara el film *Lo que el viento se llevó* por su visión racista y esclavista. Pero eliminar un film —realizado en 1939— no va a cambiar la historia; en todo caso, contribuiría a olvidarla fingiendo que la segregación nunca existió.

Una obra del pasado no tiene por qué encajar con lo que pensamos del mundo hoy. No entenderlo de este modo nos llevaría a vaciar los museos y descartar obras maestras como *Olympia*, de Manet, que resalta el trabajo de servidumbre de la población negra, lo que no hace más que ejemplificar la visión racista de la sociedad del momento. Toda obra de arte es un fragmento de ideología y no debemos perder de vista que el presente —nuestro presente— también está destinado a pasar.

“Hay que educar al soberano”: la frase de Sarmiento atribuye al Estado, a sus máximas autoridades, la responsabilidad de educar al pueblo. ¿Podrá transformarse la calle en un lugar de educación que, cercano al ideal platónico de *paideia*, sea formador de valores individuales y sociales?

Estimamos que el espacio público tiene todas las condiciones para transformarse en un espacio de educación por efecto de una “estética generalizada”.

La libre disponibilidad de las obras facilita la comunicación y trae a la memoria el *delivery* electrónico de productos culturales que llegan a nosotros, en nuestros hogares, con un simple toque en el teclado de la computadora. Tal como observó Valery, ningún filósofo soñó con una sociedad como la nuestra donde se distribuyera la “realidad sensible a domicilio”, de modo similar a como se distribuye el agua, el gas o la corriente eléctrica.¹¹

Una estética generalizada, apoyada en la libre circulación en el espacio abierto se ubica en las antípodas del espacio cerrado del museo, cuyos inconvenientes Michel Onfray destaca en *Política del rebelde*:

El museo y los lugares oficiales actúan como cámaras frigoríficas en las que las llamas furiosas se encogen, se agotan y terminan por apagarse, consumidas por un hielo que rarifica las posibilidades de vida.¹²

Sin participar de las drásticas afirmaciones de Onfray, no podemos dejar de considerar que una nueva circunstancia valorizó la distribución de las obras en el espacio público. Nos referimos a la pandemia del Covid-19 que modificó la vida cotidiana de los habitantes del planeta Tierra. Desde comienzos del 2020, la necesidad sanitaria de movernos en espacios abiertos resaltó la importancia de la ubicación de las obras fuera del cubo blanco de la galería o del espacio cerrado del museo.

Finalmente podemos preguntar, ubicándonos en la perspectiva del receptor —y considerando que el artista es un proveedor de experiencias estéticas—, ¿qué le pide el público a ese “proveedor”? De acuerdo con Groys, lo que se le pide hoy al artista es que aborde temas de interés público:

En la actualidad, el público democrático quiere encontrar en el arte las representaciones de asuntos, temas, controversias políticas y aspiraciones sociales que activan su vida cotidiana.¹³

11. P. Valéry, *Piezas sobre el arte*, Madrid, Visor, 1999, pp. 131-132.

12. M. Onfray, *Política del rebelde*, Barcelona, Anagrama, 2011, p. 238.

13. B. Groys, *Volverse público*, Buenos Aires, Caja Negra, 2014, p. 11.



Marino Santa María, *Museo*, intervención urbana, Barracas, 2008

Ligada a la representación de temas de interés público se encuentra la siempre deseable intención educativa que eleve el nivel del pensamiento y la sensibilidad para que el “ojo común” se convierta en “ojo crítico”. Es este el “ojo” del espectador “modelo” (Eco), el que cada obra aspira a tener.

Como ejemplo de arte extramuseístico con función educativa recordamos *Museo*, de Marino Santa María, una instalación que ocupó el paredón del ferrocarril en la calle Lanín. *Museo* se desarrolla entre lo aurático y lo no aurático al presentar copias (reproducciones digitalizadas) de obras originales “sacralizadas” dentro del museo. Todas las piezas de la “colección” tienen tamaños uniformes y están contenidas en marcos idénticos. Son fragmentos de un relato discontinuo, con producciones muy diversas, como las de León Ferrari, Marta Minujín, Eduardo Médici, Jorge Macchi, Matilde Marín o Nicola Costantino.¹⁴

El lugar específico del arte (el Museo) se fragmenta en una multi-territorialidad que responde a la necesidad de una recepción ampliada. Esto permite que el arte, no separado de la vida cotidiana, supere el momento “especializado” del museo y así la calle, al dialogar con el caminante casual, desprevenido, se convierte en un enorme organismo de formación artística y comunicación social.

14. Participaron de la instalación *Museo* León Ferrari, Luis Felipe Noé, Rogelio Polesello, Clorindo Testa, Eduardo Stupia, Pablo Siquier, Luis Wells, Marino Santa María, Josefina Robirosa, Marta Minujín, Guillermo Kuitca, Daniel Santoro, Juan Lecuona, Eduardo Médici, Jorge Macchi, Matilde Marín, Nicola Costantino, Horacio Zabala, Eduardo Pla, Ana Eckell, Nora Iniesta, Carlos Alonso, Andrés Labaké, Juan Doffo, Pérez Celis, Diego Perrota, Carlos Gorriarena, Carlos Cañas, Duilio Pierri, Marcelo Pelissier, Jorge Pietra, Diana Ares y Miguel Bengochea.

Elena OLIVERAS. Licenciada en Filosofía por la Universidad Nacional del Nordeste. Doctora en Estética por la Universidad de París. Catedrática en la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires, y en la Universidad del Salvador. Académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes y de la Academia Nacional de Ciencias de Buenos Aires. Miembro de la Asociación Argentina de Críticos de Arte y de la Asociación Internacional de Críticos de Arte. Asesora editorial de la revista *ArtNexus*, Bogotá. Fue distinguida con el Diploma al Mérito de los Premios Konex en el área de Estética, Teoría e Historia del arte, 2006. Autora de *La levedad del límite*, *La cuestión del arte en el siglo XXI*, *Arte cinético y neocinematismo*, *La metáfora en el arte*, *Cuestiones de arte contemporáneo* (ed.), *Estéticas de lo extremo* (ed.), *Estética. La cuestión del arte*, que recibió el Premio al Libro del Año de la Asociación Argentina de Críticos de Arte. Colaboró en varias ediciones de la revista *Temas*, de la ANBA; en la *Enciclopedia Iberoamericana de Filosofía*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas; en J. Jiménez (ed.), *Una teoría del arte desde América Latina*, Madrid, Taurus, y en S. Marchán (ed.), *Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes*, Barcelona, Paidós.

La arquitectura en el espacio público

JORGE HAMPTON

Podría decirse sin dudar que el espacio público en la ciudad es la arquitectura que la enmarca. También podría decirse que sin arquitectura el espacio público es una mera superficie de uso sin encanto ni soporte emocional, excepto las plazas y los parques, obviamente, donde la naturaleza es más que cualquier arquitectura...

Pero la arquitectura puede ser —no, ¡mejor!, debe ser— el soporte mismo del espacio público, proveyendo no solo de espacio para los usos, sino también de respaldo simbólico para la conexión emocional de los usos.

La arquitectura patrimonial de las ciudades iberoamericanas disfruta aún hoy de ejemplos de edificios que realzan el quehacer urbano. Solo basta con mencionar en Buenos Aires los atrios de las iglesias y, particularmente, la recova de la Catedral y la recova del Cabildo. También la recova de la Plaza Miserere, siempre comercialmente tan vigorosa. No es el caso de la recova de Libertador/Alem/Paseo Colón, sumida en la poco atractiva monotonía del movimiento perpetuo de vehículos y peatones... es público, pero no es convocante, le falta identidad y su propia linealidad la traiciona. El Centro Cultural Kirchner, tanto patrimonial como reciclado, no aportó nada a la arquitectura en el espacio público: solo una puerta de ingreso a un interior de arquitectura maravillosa. Mejor el Teatro Colón, con su icónica marquesina protectora.

Las galerías comerciales patrimoniales, concebidas con una dimensión urbana, en todo caso, por lo menos generan ese espacio fluido cubierto que une dos calles con comercios interiores. La Galería Güemes, las Galerías Pacífico o el Pasaje Barolo en Buenos Aires son excelentes ejemplos: el público está en el espacio privado/público, está en una transición de continuidad urbana de alto contenido emocional, más allá de los productos expuestos en vidrieras.

En cuanto a la arquitectura contemporánea, en Buenos Aires es difícil identificar ejemplos que nos remitan sin dudar a una relación espacio urbano/soporte arquitectónico generosa y contundente. Ni un programa netamente público como el Teatro San Martín de la avenida Corrientes supera una angosta marquesina y una débil conexión con la calle Sarmiento.

El sector privado ha sido particularmente mezquino en ceder espacio a la ciudad. Esa línea abstracta heredada de la Colonia que define la manzana urbana y que separa lo público de lo privado se materializa a ultranza como muros, rejas y vidrio que definen el adentro y el afuera, lo mío y lo de todos...

Y el sector público ha caído en la misma trampa. Mas allá de las calles y las veredas, el enrejado de parques nos plantea una ajenidad tal, que hay que conscientemente cruzar una barrera real para estar adentro. Si bien es un adentro botánico de todos, hay otros que están afuera.

Un par de elocuentes ejemplos latinoamericanos de “arquitectura en el espacio público” pueden ser útiles para ilustrar las diferencias.

El Museo de Arte de San Pablo (MASP), imaginado por la arquitecta italiana devenida brasileña Lina Bo Bardi en 1957 e inaugurado en 1968, es una de las grandes obras de implantación urbana del mundo, estoy seguro. El museo se levanta sobre la Avenida Paulista, encima de una autopista, lo que lleva necesariamente a una estructura de grandes pórticos de una luz de más de 70 metros. Pero este doble pórtico, lejos de esconderse, se celebra pintado de un rojo furioso, y abajo, colgando, las dos plantas libres de unos 2000 m² cada una, la primera para exposiciones temporarias, administración y talleres, y la segunda, una gran planta libre, para el arte. Debajo de las salas queda una gran plaza cubierta, con una altura de unos 8 metros, o sea, una plaza urbana de sombra, sin lluvia...



El Museo de Arte de San Pablo es un crudo contenedor de arte encima y debajo de una plaza pública (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi)

La plaza es, entonces, un gran patio cívico definido por el arte y abierto a la ciudad. Sin duda, es un edificio de carácter monumental, actitud de la cual el modernismo intentaba renegar en los años cincuenta; pero en este caso es tan clara la decisión de diluir ese fino límite entre el espacio público y el programa propio mediante una plaza cubierta en continuidad explícita con la vereda que se interpreta como un edificio con pretensión de ser monumento útil superando ampliamente la condición del monumento simbólico.

El interior de las salas colgantes sigue la misma lógica que la estrategia urbana: grandes espacios para la flexibilidad y el disfrute desestructurado

del arte. Se trata de una novedad extraordinaria en el modo de exponer los cuadros. Lejos de pretender cronologías y clasificaciones, el arte está dispuesto, no en recintos, sino disperso en una gran planta sin límites aparentes. Como si fuera poco, cada cuadro está colocado sobre un atril de vidrio, de tal manera que también se ve el reverso de la tela. Aquí la intención es claramente evitar el marco formal, la “ventana” al sujeto o al paisaje, y definir el cuadro como su lugar en el atril, como el pintor lo pintó. Este recurso elemental, también diseñado por Lina Bo Bardi, posibilita una visualización de la totalidad del espacio de exposición donde la disposición aleatoria de los cuadros permite una interacción dinámica para el observador... una captación vivencial y creativa del arte.



El MASP presta a la ciudad una gran plaza sin sol ni lluvia para actos públicos multitudinarios (Instituto Lina Bo e P. M. Bardi)

Como si fuera poco, carga con una tremenda intencionalidad ideológica. Según Lina Bo Bardi: “Los nuevos museos deben abrir las puertas, dejar que entre el aire puro y la nueva luz. Entre el pasado y el presente no hay solución de continuidad. Es necesario adaptar a la vida moderna, infelizmente melancólica y distraída por tantas pesadillas, a la gran y noble corriente de arte (...)”.

El **SESC – Fabrica da Pompeia**, construido en 1977 en San Pablo, también obra de Lina Bo Bardi, es la refuncionalización de una fábrica a la que se agrega la construcción de edificios para usos diversos (deportes, arte, gastronomía, teatro, solárium, etc.). Aquí las calles entre edificios viven “la arquitectura y el espacio público”, ya que cada programa tiene una impronta explícita de disfrutar la distensión de una calle interna en una ciudad intensa.

Un gran ejemplo del sector privado son las **Torres del Parque** en Bogotá. Son unos edificios en altura que imaginó el muy admirado arquitecto Rogelio Salmona en los años sesenta, inaugurados en el 1974: tres torres ladrilleras envolventes encastradas alrededor de la Plaza de Toros.

Al ser una propiedad privada y un proyecto de vivienda popular, es increíble que se ceda un 75% del predio como espacio público, un ejemplo generoso y único en una ciudad cerrada, “un espacio otro”, lo llamaba Salmona, un espacio abierto a la ciudad. Efectivamente, lejos



Las torres ladrilleras del arquitecto Salmona en Bogotá, insertadas en un parque privado de uso totalmente público (foto de Internet)

de plantear un límite entre el espacio público y el espacio privado, lo diluye con una plaza totalmente accesible a cualquier paseante. O sea, no existe la línea conceptual, común a toda Hispanoamérica, que separa lo mío de lo de todos... Todo lo contrario, hay una integración manifiesta que hace a la convivencia urbana.

El conjunto, tres torres de 17, 23 y 36 pisos, respectivamente, con 240 departamentos, está envuelto con un manto de ladrillos artesanales que ofrecen al sol bogotano el color de la tierra, en clara referencia a una apuesta por la arquitectura local, una apuesta de ruptura con la imagen tecnológica neutra de la arquitectura internacional vigente.

Salmona mismo vivió en las Torres del Parque, disfrutando de su guerra personal “contra el ángulo recto” y verificando a diario que la domesticidad puede convivir perfectamente con la densidad urbana y la economía de recursos.



El espacio bajo salas de lectura de la Biblioteca, supuestamente convocante, es de accesibilidad complicada y resulta más bien un lugar urbano secreto para iniciados (Fundación Clorindo Testa)

¿Tenemos en la Argentina ejemplos de arquitectura contemporánea en el espacio público de la elocuencia de estos ejemplos latinoamericanos?

Pienso en los centros comerciales actuales, donde el sector privado juega a la cosa pública en estado de negación urbana total, controlado por guardias y conductas de corrección social aptas para el *shopping*. No califican...

La **Biblioteca Nacional**, de Clorindo Testa, Bullrich y Cazzaniga, es un buen ejemplo de un emblemático edificio público de gran pre-

sencia y gesto formal rupturista con pretensión convocante. La gran explanada pública es un espacio bien definido por las cuatro patas del animal, pero aislada de la ciudad por jardines y desniveles. El espacio es difícilmente accesible por escalinatas (¡62 escalones desde la calle Austria!) y rampas (100 metros desde Agüero) y apta solo para alguna función cultural específica. La biblioteca está ahí, arriba en el cielo las salas de lectura y soterrados los depósitos de libros, todo cargado de una impronta monumental, cerca del gesto sensorial para el individuo, pero lejos de una interacción social con la ciudad. El espacio cedido a la ciudad es para los parques de la ciudad, no para la gente de la ciudad.



La Biblioteca Nacional en Buenos Aires es una sobreactuada arquitectura para el espacio público cargado de simbolismo icónico rupturista (Foto: Alejandro Leveratto)

Inclusive el nuevo gran edificio público de la ciudad, **la sede del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires**, en Parque Patricios —del estudio inglés Foster, con Berdichevsky y Minond como asociados locales—, con su contundente arquitectura de flexibilidad y transparencia, debería calificar como “arquitectura en el espacio público”. Su gran marquesina protege el frente del edificio y resulta un generoso atrio desde donde se aprecia la burocracia en acción. Pero este espacio protegido, supuestamente público, origen mismo del partido arquitectónico, es solo para el usuario que efectivamente pueda superar el control en una importante reja metálica que define la línea municipal del predio... Se accede por una portón al lado de la garita del guarda...

El **Malba** tiene una intencionalidad explícitamente convocante: una plaza como atrio elevada para la cola de los entusiastas del arte, donde varios escalones marcan el territorio privado, en préstamo a la ciudad. Es un atrio semicubierto integrado a la fachada de acceso con una amplia transparencia visual al interior. Aquí la arquitectura misma define los límites de un afuera semipúblico, sin cercos ni más límite que la materialidad de un piso distinto de la vereda pública.

Un reciente ejemplo porteño son los edificios del **Polo Científico Tecnológico**, donde funciona el Ministerio de Ciencia, Tecnología e



El gran atrio cubierto de la sede del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, desde donde se vería la administración en funcionamiento, resulta un espacio público cercado y controlado (Foto: Alejandro Leveratto)

Innovación Productiva y que incluye el edificio del Conicet en el barrio de Palermo. Producto de un concurso de anteproyectos, los ganadores (arquitectos Parisow/Schargrosky asociados con Hauser-Ziblat) propusieron el reciclaje de estructuras existentes (ex Bodega Giol), una importante obra nueva, un atrio y una plaza pública en clave de juegos científicos para niños. La planta baja del conjunto es muy penetrable y da acceso desde el atrio al Museo de la Ciencia, al auditorio, a la plaza, al restaurante y a los programas administrativos del Conicet. El atrio, elevado varios escalones y con un par de estanques, es también el sitio protegido para los accesos, los grupos escolares y los reclamos gremiales, ahora lejos del tránsito vehicular. Los edificios importan al espacio público en cuanto límites amables y discretamente elocuentes. No hay pretensión de “gran arquitectura”, solo el ordenamiento obvio de accesos a usos.

¿Qué nos dicen estos cuatro edificios?

Pareciera que hoy la arquitectura pública o privada debe autoprotgerse para evitar desmanes. También pareciera que hoy, más allá de las cuestiones funcionales, los edificios interactúan solo visualmente con la ciudad, procurando evitar el manoseo del público, que en su convicción de transmitir mensajes políticos o comerciales tiende a vandalizarlo todo, sea público o privado.



El Museo de Arte Latinoamericano le presta a la ciudad un atrio de escala afín al uso de las visitas a las exposiciones (Foto: Alejandro Leveratto)



En el Polo Científico Tecnológico sobrevive un atrio, antes patio de maniobras, que resulta conector entre varios programas y la ciudad (Foto: Albano García)

Pero la cosa pública —podría decirse si uno supera prejuicios y percibe la evidencia cotidiana— es para el uso y el abuso, para el desgaste y el deterioro, para el vandalismo. La cruda realidad dice que es la reparación reiterada y el renacimiento del objeto o el edificio lo que hace viable la educación que nace de la confrontación. Reiterar la “puesta en valor” del edificio o el objeto cultural es lamentablemente necesario, pero afortunadamente muy útil, ya que demuestra la necesidad de lo bello para el que lo percibe como tal, o la indiferencia para aquel a quien le resulta indiferente.

No se debe tratar la cosa pública como si fuera privada porque no lo es... es de todos... y si algunos lo quieren así, bello e impoluto,

otros lo quieren como expresión de su propia exasperación social o política. Lo vemos en las calles, pintadas hasta el hartazgo con más voluntad de expresión que resultado estético.

Todos los habitantes urbanos, y en especial los arquitectos, urbanistas y actores sociales, debemos estar particularmente atentos a estos nuevos comportamientos y debemos resolver espacios construidos y lugares convocantes para la apertura social, y, eventualmente, para el ajuste que imponen las distintas modalidades de vivir en la ciudad.

“La arquitectura en el espacio público” es la esencia misma de la convivencia urbana desde que se inventó la ciudad.

TEMAS DE LA ACADEMIA

Jorge HAMPTON. Buenos Aires, 1945. Arquitecto, UBA, 1974. Development Planning Unit de la University College (Londres), 1977. Consultor de la OEA para planificación urbana de Puerto Esmeraldas, Ecuador. Docente de Diseño arquitectónico, UBA, 1983-1992. Comisión Directiva de la SCA, 1992-1998. Participante activo de los Seminarios de Arquitectura Latinoamericana - SAL. Académico de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Socio de Hampton+Rivoira+Arquitectos: Premio Konex 2002, Bienales de Venecia y San Pablo y Premio Vitruvio 1997, Premio Década 2005 (Fundación Tusquets Barcelona y Universidad de Palermo), Premio Bienal de Arquitectura 1996, Premio Sociedad Central de Arquitectos 1994 y 1995, 1er Premio Bienal Arquitectura / SCA-CPAU 1998 por intervención en edificios patrimoniales, Gran Premio Arquitectura Nacional Bienal ARQ 2019. H+R+A integra el *Diccionario de Arquitectura en la Argentina*, editado por *Clarín*, y ha publicado obras en revistas y libros nacionales e internacionales. El CICA (Centro Internacional de Críticos de Arquitectura) le entregó el 1er premio en Arquitectura argentina en la Bienal de Arquitectura de Buenos Aires 2009 por su obra “El lugar de las Aves”, del Bioparque Temaikèn. Para más información, se puede visitar el sitio en www.hampton-rivoira.com

Buenos Aires y la declinación de lo sagrado

FERNANDO DIEZ

El alma de las antiguas ciudades griegas residía en sus lugares sagrados. Una noción reverencial de profundo respeto corporizado en lo edificado. Arquitectura y escultura cumplían en señalar un lugar, servían de testimonios concretos de la conexión de la ciudad con sus dioses. Aunque menos visiblemente, ese espacio sagrado representaba también la comunión de los habitantes, un mandato previo a su propio tiempo, anterior a la discrepancia y a la política. Acordado por generaciones anteriores, insemñado en la profundidad de la conciencia, en una dimensión donde están las certezas que no pueden argumentarse. Tanto en las mentes como en las representaciones construidas, ese era el lugar de lo inviolable, de una realidad evidente, incontestable. El lugar sagrado es así, previo y posterior al presente, a la vida y la muerte de cada persona.

La dimensión de un espacio sagrado visible, que se hace presente en el dominante *temenos* de la antigua ciudad griega, es la calificación también del espacio cotidiano, el contrapeso de lo diario y lo terrenal con la presencia de lo eterno y lo divino corporizado en construcción y escultura. Martienssen ve su surgimiento en el paso de unos ritos que se realizaban originalmente al aire libre a unos ritos que se realizan en un lugar construido, coincidiendo con el paso de la adoración de objetos puramente naturales (como árboles o piedras) a un símbolo antropomórfico.¹ Sin embargo, en la ciudad helenística lo sagrado y lo profano están unidos, también, en la **imagen** de la ciudad,² munida

de su propio y distintivo **genio**, de una **personalidad**. Esta personalidad no guardaba relación alguna con el aspecto o representación física de la ciudad, sino que se expresaba con apariencia humana, siguiendo “la tendencia griega a dar forma humana a toda clase de poderes y abstracciones”.³ De este modo, el genio de la ciudad quedaba expresado en una deidad guardiana o héroe fundador del mismo nombre epónimo. Es la figura humana, corporizada en escultura, el sólido argumento de un sentimiento compartido, de una noción de lo común, de una personalidad de la ciudad que necesariamente es también la de quienes la habitan.

Sin embargo, la noción de lo sagrado no estaba separada o aislada en el recinto del *temenos*, sino que se proyectaba a toda la ciudad y la nutría de su **genio**. La ciudad como cuerpo político era, como tal, indivisible. Una totalidad que no podría confundirse con la parte, dice Martienssen, como nos resulta a nosotros ahora tan familiar en la costumbre de describir la ciudad con la cita de un fragmento. Habitual en la postal moderna, donde una gran avenida rematada por un monumento reconocible es suficiente representación de esa totalidad.

Si nos separan siglos de aquella noción de lo sagrado, nos mantienen unidos, sin embargo, innumerables representaciones diseminadas por la ciudad. La República, blanca, subida a la Pirámide de Mayo. Invocación de la virtud femenina y resonancia de la gran Diosa Blanca que Robert Graves rastreó hasta antes de la antigua conversión de los pueblos mediterráneos a un patriarcado que masculinizó anteriores deidades femeninas.⁴ Están también nuestros héroes fundadores, armados sobre triunfantes caballos enardecidos, casi siempre

1. El paso, dice Martienssen, de unas ceremonias *ctónicas* (de la tierra) a la religión *olímpica*. R. D. Martienssen, *La idea del espacio en la ciudad griega*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1979, p. 67.

2. La noción de “imagen de la ciudad” puede tener también el sentido fenomenológico contemporáneo, como fue desarrollada en los años sesenta por Lynch, autor del libro homónimo, aunque se refiere más a elementos de esta que a una idea de totalidad: Kevin Lynch, *The Image of the City*, Cambridge, Massachusetts: The MIT Press, Massachusetts Institute of Technology, 1960.

3. Gardner, citado por Martienssen, *op. cit.*, p. 31.

4. Robert Graves, *The White Goddess - A Historical Grammar of Poetic Mith*, Nueva York, Farrar, Straus and Giroux, 2013 (1948). Editor digital: Rusli ePub base r1.2. Traducción de Luis Echávarri.



Fuente de Venus, también llamada de las Nereidas, de la escultora Lola Mora, en su ubicación original en el Paseo de Julio, hoy avenida Leandro Alem. Autor no identificado perteneciente a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (Colección César Gotta)

de oscuro bronce. Ambos relacionados con el origen, el fundamento y el carácter de la Nación todavía incierta en que se constituía el país que había sido antes mera dependencia de una corona distante, reflejo de otra cosa. Después de la proclama y la ley fueron el mármol y el bronce los medios de materializar en el espacio la noción de un origen y destino común. Pero hubo también invocaciones a deidades anteriores, que en su universalidad sirvieron para reconocer un linaje cultural que se relacionaba directamente con la Antigüedad clásica. Así vemos también las acuáticas Nereidas en la Costanera Sur, cuyo pesado mármol Lola Mora convirtió en ingravidas figuras en la *Fuente de Venus*, coronada por la diosa desnuda, igualmente blanca.⁵ Tampoco la representación humana de la ciudad o del país nos es extraña. En el llamado *Monumento de los Españoles* —*La carta Magna y las cuatro regiones argentinas*—⁶ aparecen las regiones representadas por figuras humanas: La Pampa es femenina, en tanto que los Andes, el Río de la Plata y el Chaco son masculinas, las cuatro de oscuro bronce. En compensación, la República es blanca y femenina en la cima del

5. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Volumen 40 de Cuadernos Arte Cátedra, Editor Cátedra, 2004, p. 231.

6. Agustín Querol Subirats y Cipriano Folgueras, 1908-1927.



La carta Magna y las cuatro regiones argentinas, también llamado Monumento de los Españoles, 1921 (Colección Dir. Gral. de Paseos, Museo de la Ciudad)

monumento. Blancura que para los siglos recientes quedó asociada a lo ideal, lo eterno, lo que trasciende la agonía de la vida diaria.

Si no lo sagrado, al menos la noción de lo divino o de un ideal aparece en estas representaciones que son personas a la vez de este mundo y a la vez de otro. El mármol o el bronce habían sido elegidos por su longevidad, por prestarse a la ilusión de eternidad que ofrece su resistencia material, como si la piedra pudiera conjurar la mortalidad de la carne que representa. Hannah Arendt había considerado la ciudad y la arquitectura como el remedio griego a la precariedad de la vida. La *polis* expresaría la ambición y la posibilidad de lo perdurable.⁷ Una dimensión donde los valores serían inalterables, las ideas inquebrantables y la identidad permanente. Si la representación de lo sagrado está presente entre nosotros en numerosas alegorías diseminadas en la ciudad, también es verdad que solo puede estarlo como la presencia de un cuerpo embalsamado, como la de aquellos animales de los museos de ciencias naturales: los vemos como vivos, pero los sabemos muertos. Queda en ellos al menos un remedo, un recuerdo de la vida, como queda en nuestras representaciones un reflejo de sacralidad.

7. Hannah Arendt, *La condición humana*, Buenos Aires, Paidós, 2003, p. 219.

Ya en el siglo XIX lo sagrado se había exilado al interior de los templos. Ocupó su lugar una nueva noción de urbanidad, los espacios de la **respetabilidad** urbana. La **alameda** o el **boulevard** serían espacios de un ritual ya no en el sentido antiguo, colectivo, obligatorio, sincronizado, sino el de la costumbre, libre, casual, aunque escondiera códigos de conducta y diferenciación no menos estrictos. Escenarios de la vida diaria y de la estratificación social donde, como deliciosamente retrató Proust, una mirada que no se concede o un saludo demasiado corto puede significar marginación y vergüenza, así como una sonrisa y un “buenos días” puede ser un bálsamo para la inseguridad dubitativa de una aspiración ascendente en la escala de la consideración social.

La urbanidad es una cualidad que supone algo más que espacios, edificios, monumentos. Una agregación más o menos coherente de construcciones. Supone también una conducta asimilada, una convicción colectiva sobre las cualidades de esos espacios como representativos de presupuestos y compromisos sociales. Algo que puede observarse también en sentido inverso, la ciudad como resultado acumulativo de la preexistencia de esos acuerdos.

En el plano de Garay para Buenos Aires, del que sabemos por una copia del siglo XVIII que se guarda en el Archivo General de Indias de Sevilla⁸, podemos ver los nombres a quienes se asignarían las manzanas, pero más significativo aún es el espacio entre ellas, que ya no será simple extensión, sino espacio público, la dimensión física de lo común que da lugar a la cualidad urbana. Un espacio que con el tiempo se reconoce formal, delimitado, espacial, concreto. Con unas cualidades espaciales y ambientales propias, pero también jurídicas y simbólicas. Donde la acumulación de lo que Aldo Rossi había llamado “hechos urbanos”⁹ va tejiendo la compleja y diversa variedad de acontecimientos contruidos que producen una escena singular, un paisaje preciso, un lugar único, dotado de una identidad irrepetible.

La ciudad resulta, en consecuencia, un hecho cultural paradójico para nuestra sensibilidad moderna, acostumbrada a la expresión artística como una obra delimitada por el marco temporal y material que registra la firma y la fecha del autor. La ciudad, como la lengua,

fue fenómeno antes que proyecto. Es un hecho cultural en un sentido aún más profundo, ya que no es el producto de una voluntad reconocible, sino de una acumulación socializada por el propio proceso de su lenta evolución. Su valor no radica en una calidad, sino en su identidad. Un carácter que deviene de la historia común. Como tal, no puede argumentarse, no puede estar ni bien ni mal. Simplemente es. El lugar al que volvemos para saber quiénes somos. La lengua que hablamos y la ciudad donde nacimos nos identifican como pocas otras cosas, y aunque esas nociones se asimilan a lo que llamamos “cultura”, tienen poco que ver con la noción autoral del arte moderno, que desde el Renacimiento se concibió cada vez más como producto de la voluntad de un plan. La lengua o la ciudad no son creadas en el sentido de una voluntad, sino del inevitable epifenómeno del transcurrir de la vida. El resultado de un proceso acumulativo, colectivo, histórico, cuya inapelable verdad radica en la consecuencia y no en el propósito. Claro que en el caso de la ciudad podemos identificar planes, urbanistas, arquitectos, autores y obras singulares, pero no es sino en la combinación con las preexistencias anteriores y la acumulación de acciones posteriores que esos proyectos se hacen realidad, se materializan en una suerte de palimpsesto que siempre conserva las trazas de hechos anteriores. Cuando la riqueza de esa acumulación se hizo reconocible, como lo era ya en la antigua ciudad griega, la intención de dotar al proceso de previsibilidad y riqueza devino en plan y propósito, pero siempre fue más fuerte el poder evocativo de la ciudad histórica que el de ninguna construcción instantánea.

Al influjo del Romanticismo, el siglo XIX retomó las lecciones urbanísticas, no solo de espacios extraordinarios constituidos por los monumentos de las ciudades antiguas, sino también de espacios urbanos constituidos por edificios ordinarios, anónimos. Al apreciar el valor de esos espacios, que por su definido carácter habían sido reconocidos como **lugares**, sitios significativos apreciados por viajeros y paisajistas, fue inevitable también la emergencia de la idea de un **arte urbano**.

Para Camillo Sitte, el **arte urbano** era algo admirable que reconocía en la ciudad histórica, aunque no tan fácil de reproducir en la ciudad industrial de fines del siglo XIX, cuando publica *Construcción de ciudades de acuerdo a principios artísticos*.¹⁰ Un libro de algún modo nostálgico en la exhaustiva descripción de lugares implícitamente

8. Margarita Gutman y Jorge Enrique Hardoy, *Buenos Aires 1536-2006: Historia urbana del Área Metropolitana*, Buenos Aires, Infinito, 2007, p. 31.

9. Aldo Rossi, *La arquitectura de la ciudad*, Barcelona, Gustavo Gili, 1981.

10. Camillo Sitte, *Construcción de ciudades de acuerdo a principios artísticos* (1889), Barcelona, Canosa, 1926.



Paseo de Julio, hoy Avenida Leandro Alem, desde la Casa de Gobierno. Autor: Francisco Ayerza, 1891, perteneciente a la Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados (Colección Luis Priamo)

modélicos, tales como el Foro de Pompeya, el Campidoglio en Roma, la Piazza dei Signori en Verona o de San Marco en Venecia, pero también de innumerables plazas y calles del norte de Europa donde la fusión entre la construcción ordinaria y los monumentos públicos —palacios y catedrales— constituye un todo amalgamado. Según Françoise Choay, el libro de Sitte tiene origen en “una constatación limitada y precisa: la fealdad de la ciudad contemporánea” (del siglo XIX) “o más precisamente, en su carencia de una calidad estética”.¹¹ No se trata, sin embargo, de una condena de todos los aspectos de la ciudad del industrialismo, sino de la aceptación de sus carencias. No ofrece una fórmula para resolver el acelerado crecimiento y la radical transformación de la ciudad, pero ensaya algunas propuestas puntuales. El arte urbano no sería solamente el despliegue de una disciplina sobre el territorio; sería también una forma de sabiduría colectiva, una manera en que el presente podría montarse sobre el pasado expresando la continuidad de la experiencia común; reconociendo que no hay ciudades nuevas en el sentido en que el término puede aplicarse a un objeto, porque cuando esa acumulación colectiva de obras públicas y edificios privados adquiere urbanidad necesariamente ha pasado un tiempo considerable y la propia aventura de su construcción ha producido formas imprevisibles, se ha impregnado de acontecimientos y ha suscitado otros.

Poco queda de la alameda o del Paseo de Julio que recorrió hacia el norte la ribera de Buenos Aires en los siglos XVIII y XIX, pero subsiste la recova que la enfrentaba constituida, no por un monumento público, sino por una sucesión de edificios ordinarios. Los edificios no son los mismos y, sin embargo, la recova subsiste. Aunque algunos de ellos sean de considerables proporciones, e incluso cobijen instituciones públicas, mantienen sobre el antiguo frente urbano una decidida vocación de conjunto, una solidaria disposición para constituir un hecho mayor, la recova y el propio frente urbano que todavía hoy se extienden hasta la Recoleta, a pesar de la interrupción de imperdonables exenciones reglamentarias y brutales intervenciones viales realizadas en nombre de la modernidad. Esa es precisamente la clase de arte urbano que registraba Sitte en innumerables ejemplos, el arte por el que las partes producen un conjunto de mayor valor que su sola suma.

En la evolución de Buenos Aires se puede apreciar cómo, hacia el final del siglo XIX, se va afirmando la percepción de la importancia

del arte urbano para formalizar la noción de lo público, que se instrumentalizaría con lo que entonces se llamaron “obras de embellecimiento”. Un capítulo importante de ese movimiento lo constituyen los paseos, plazas y parque públicos que comenzaron a señalar la importancia de un lugar mediante un diseño cuidadoso que incluiría obras de arte. Aunque el afán modernizador estaba comandado por una visión higienista de intenso arbolado, al modo de los bulevares parisinos de Alphand,¹² no excluía importantes elementos de representación. Las piezas de escultura funcionaban como elemento consagratorio, al igual que pequeñas construcciones, como templetes, escalinatas o puentes, contribuían a formalizar espacios nuevos y otros existentes que en tiempos anteriores habían sido apenas vacíos, paradas de carretas o “huecos” sin tratamiento; a lo más, plazuelas que resultaban de la extensión del atrio de las iglesias.¹³

Al comenzar el siglo XX se podía comprobar a simple vista el éxito de esa consagración de los espacios públicos, no solo en la afirmación de plazoletas, plazas y parques, señalados por fuentes y monumentos conmemorativos, sino también en la manera en que esas piezas se combinaban entre sí, estableciendo hitos y referencias que contribuían a estructurar la mayor extensión de la ciudad.¹⁴ Pero también en la nueva dignidad de las calles ordinarias, estableciendo un estándar de veredas ordenadas, empedrados regulares y cordones rectilíneos de granito prolijamente tallado. NO ESCUPIR EN EL SUELO era un pedido en voz alta que ocupaba las entradas de los edificios, cuyo dictado pedagógico se fue extendiendo sobre la vereda adyacente, del mismo modo que ya no sería permitido orinar en la calle (aunque ahora ha vuelto a serlo). El proceso por el cual se fue constituyendo esa dignidad del espacio público y la respetabilidad de nuevos paseos como la Costanera Sur y los parques de Palermo mostraron el crecimiento conjunto de obras y conductas.

12. Jean-Charles Adolphe Alphand (1817-1891). Ingeniero y urbanista francés que a las órdenes de Haussman contribuyó a la construcción de plazas y bulevares. Puede verse Anthony Vidler, “Los escenarios de la calle: transformaciones del ideal y de la realidad”, en Anderson Stanford (ed.), *Calles. Problemas de estructura y diseño*, Barcelona, Gili, 1981, pp. 36-121.

13. Sonia Berjman, *La plaza española en Buenos Aires 1580/1880*, Buenos Aires, Kliczkowski, 2001, p. 49.

14. Me atrevo a referir a mi poco conocido trabajo del año 1984, que incluía un exhaustivo relevamiento morfológico de los espacios públicos de la ciudad: Fernando Diez, *Morfología urbana. Tipificación del espacio urbano de la Ciudad de Buenos Aires*, Buenos Aires, Instituto de Diseño, Universidad de Belgrano, 1984.

11. Françoise Choay, *Alegoría del patrimonio*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007.



Calle Olavarría en La Boca. Autor: H. G. Olds, 1901 (Ediciones de la Antorcha)

En ese proceso puede distinguirse entre la obra, el acto de su ejecución y emplazamiento, y la irradiación que esa nueva presencia ejerce sobre el espacio circundante y las propias formas sociales. La respetabilidad o dignidad que logra infundir en el espacio urbano y el **sentimiento de decoro**, educación y comportamiento en quienes lo visitaban. Así como Alois Riegl, apenas comenzado el siglo XX, había hecho una diferencia entre **monumento** y **monumento histórico**,¹⁵ puede apreciarse el diferente estatuto entre el monumento que es nuevo y el que tendrá el mismo monumento transcurridos los años, luego de que los ritos de las inauguraciones, conmemoraciones y homenajes hayan producido una nueva valoración de este y de los espacios que calificaba. Riegl diferencia entre el monumento, aquel que ha sido levantado con ese propósito conmemorativo, y el monumento histórico, aquel que ha adquirido significado por los hechos que a lo largo de la historia han quedado a él asociados.¹⁶

Ambos fenómenos pueden rastrearse en Buenos Aires. El Cabil-
do, por ejemplo, que no fue levantado como monumento sino como edificio de gobierno, luego de un largo período de abandono, terminó transformado en **monumento histórico** por declaratoria de 1933 (mutilado, pero voluntariosamente restaurado por Mario Buschiazzi en 1940).¹⁷ Son numerosos los ejemplos de monumentos concebidos como tales; el primero o más notable, la Pirámide de Mayo. Aunque, con el paso del tiempo y la acumulación de acontecimientos, frecuentemente el monumento conmemorativo termina por transformarse también en monumento histórico.

El caso de la Pirámide de Mayo y las diferentes perspectivas con que fue considerada ilustra muy bien esta situación. Primero, como un monumento conmemorativo de la Revolución de Mayo, cuando en 1811 Francisco Cañete la construye en su posición original, centro de la entonces llamada Plaza de la Victoria. Con el correr del tiempo fue percibido como un monumento “carente de grandeza”, de insuficiente envergadura o valor artístico en proporción al hecho conmemorado, por lo que fue objeto de diferentes propuestas de sustitución hasta que, en 1857, es finalmente reformada



Parque 3 de Febrero en Palermo, 1916 (Colección Dir. Gral. de Paseos, Museo de la Ciudad)

por Prilidiano Pueyrredón. Este aumenta su tamaño y conserva la anterior pirámide en su interior, una manera de preservar el “*valor histórico*” (en términos de Riegl) que para entonces ya poseía la pirámide original. Pueyrredón la corona con la imagen femenina a la que ya hemos hecho referencia, la República esculpida en mármol por Joseph Louis Dubourdieu.¹⁸ Según detalla Gutiérrez Viñuales, el período posterior ve desarrollarse diversas iniciativas y proyectos para reemplazarla por un monumento más importante. El país era más rico y le parecía un monumento demasiado modesto.¹⁹ Sin embargo, no se concebía quitarla, sino incorporarla a un monumento mayor. Ya no era solo el **monumento** que fue al principio, sino que ahora era también un **monumento histórico**. Felizmente se decide conservarla cuando, en 1912, es trasladada 63 metros para ocupar el centro de la Plaza de Mayo, un acontecimiento memorable en sí mismo, con el extraordinario dispositivo de traslado sobre rieles, que contribuyó nuevamente a la historia del monumento mismo. Al conservar el monumento se reconoció la primacía del valor histórico sobre la pretendida grandiosidad de los proyectos que lo habrían sustituido.

15. Alois Riegl. (1858-1905) *El culto moderno a los monumentos*, Boadilla del Monte, A. Machado, 1987.

16. Siguiendo la discusión de Choay, *op. cit.*, pp. 142-144.

17. Alberto Petrín y Sergio López Martínez, *Monumentos Históricos Nacionales de la República Argentina*, Ciudad de Buenos Aires, Buenos Aires, Ministerio de Cultura de la Nación, 2017.

18. Gutiérrez Viñuales, *op. cit.* pp. 230-231

19. *Idem*, p. 239.



Plaza de la Victoria con la antigua Pirámide de Mayo. Daguerrotipo de autor no identificado, 1854 (Museo Histórico Nacional)



Plaza de la Victoria con la Pirámide de Mayo de Prilidiano Pueyrredón, ca. 1877. Autor: Carlos Feltscher (Colección Lorenzo Guller Frers)

El conjunto de acciones sobre el espacio público que se habían desplegado hacia el Centenario, de gran escala como la Avenida de Mayo y el Puerto Madero, o de menor escala pero multiplicadas en múltiples plazas y parques, fueron constituyendo el escenario de la nueva respetabilidad urbana. Las piezas de escultura constituyeron mojones, puntos de interés que dieron nombre y significado a los diversos espacios. Se sumaron a los héroes fundadores y la mitología antigua nuevas piezas de arte relacionadas con la religión, las costumbres y los tipos autóctonos, la ciencia y el arte,²⁰ situación que continuó afirmándose hasta mediados del siglo.

20. *Idem*, pp. 304-321.

Es impreciso el momento en que comienza a claudicar la efectividad de ese proceso para inspirar la clase de comportamiento social que se asociaba a ideas ahora distantes, como el **decoro**, la **respetabilidad** y las **buenas costumbres**. Puede situarse en alguna parte de la segunda mitad del siglo XX, cuando el centro comienza a ser abandonado por los comercios más destacados, que se van desplazando progresivamente hacia el norte, siguiendo un proceso que ya había iniciado antes la población. El mismo que se pudo advertir luego en las nuevas localizaciones preferidas para edificios de oficina y las sedes empresariales.²¹ Ese

21. Fernando Diez, "Buenos Aires y el desplazamiento del área de negocios y oficinas", *Summa* 277/278, Buenos Aires, Ediciones Summa, octubre de 1990.

proceso tomó decidido impulso hacia la década del 90 con el triunfo del supermercadismo, la introducción del *shopping center* y la creciente emigración de una parte de la población hacia los nuevos suburbios, que la difusión del automóvil y la accesibilidad facilitada por nuevas autopistas de acceso ayudaron a acelerar. En pocos años, la antigua vitalidad peatonal del centro comenzó a claudicar. Los grandes cines del centro fueron divididos en varias salas menores; otros, tristemente convertidos en salas de juego o simples estacionamientos.²²

En lugar de avanzar y afianzarse, ahora la dignidad del espacio público estaba en retroceso. Primero fueron rodeadas de rejas plazas y parques, alegando que no podían ser defendidos de un creciente vandalismo. Luego se siguió el mismo procedimiento con algunos monumentos u obras de arte que habían sido vandalizados. En el año 2002 se contabilizaría en Buenos Aires el robo de 137 placas y 6 obras escultóricas de bronce.²³

Los monumentos y las obras de arte público ya no podían defender el espacio público por la mera irradiación de su solemne presencia. Tampoco podían defenderse a sí mismas por su sola dignidad, que pronto muchas perderían, mutiladas para fundir un bronce que, en lugar de ganar, perdería su verdadero valor.

La urbanización de Puerto Madero en los años noventa es, para el Estado, la primera acción exitosa de urbanismo público de gran envergadura en muchas décadas. Constituyó un nuevo espacio urbano de características privilegiadas, no solamente por el alto estándar de sus construcciones, sino también por los grupos socioeconómicos a quienes estaba dirigido.²⁴ En parte un enclave urbano debido a las barreras naturales que constituyen los diques, en parte un equipamiento público por la manera en que sus parques se continúan orgánicamente con los de la Costanera Sur, Puerto Madero constituyó un espacio paradójico: lugar de privilegio de grupos sociales minoritarios y, a la vez, nuevo paseo público, lugar de nueva respetabilidad que los fines de semana

era recorrido por visitantes bien empilchados de barrios menos favorecidos. Con una administración independiente, Puerto Madero gozó de un urbanismo de lujo cuando en otras partes de la ciudad el espacio público declinaba aunque, con el tiempo, algunos de los mismos síntomas del malestar de lo público se hicieron presentes: la escultura de la Plaza Reina de Holanda²⁵ fue robada recientemente. Puerto Madero se incorporó, sin duda, a la lista de **lugares** de la ciudad, destino de paseos o festejos familiares. Lugar de la foto que testimonia una ocasión, ahora mas corrientemente una *selfie* sacada con el teléfono celular.

Se sumaba así a otros **lugares memorables**. La foto del día de bodas expresa esa elección, y la propia acción celebratoria es también una exhibición pública. Se ofrece así como modelo que la imitación convierte progresivamente en rito colectivo. Y aunque esos lugares son variables, se identifican con una centralidad y una vitalidad lumínica, como ha sido en Buenos Aires el caso del Monumento de los Españoles. Aunque no es probable que sea el tono festivo y celebratorio del conjunto escultórico el motivo de esta elección, sino su blancura, el juego de aguas y la profusión lumínica, sin dejar de considerar la perspectiva que ofrecen las grandes avenidas. Visión de la ciudad como **espectáculo**,²⁶ como paisaje espectacular de ritos privados en lugares que son públicos, no porque son compartidos, sino porque sus imágenes son compartidas en las redes sociales electrónicas.

Si la noción de respetabilidad social había sido sustituida por otras nociones de identidad personal y social, del mismo modo los escenarios de esas representaciones habían pasado de las plazas y paseos públicos a espacios delimitados por ritos de libertad y suficiencia económica. Espacios interiorizados de la dimensión de lo público: el aeropuerto, el *shopping center*, los enclaves suburbanos del entretenimiento definidos por tematizaciones estrictamente planificadas.²⁷

Los primeros años del nuevo siglo vieron numerosos intentos de recalificar el espacio público devolviendo lugar a la peatonalidad, utilizando, en lugar del tono pedagógico de los monumentos anteriores,

22. Pronto fueron definitivamente desplazados por nuevos centros de entretenimiento de múltiples salas distribuidos en forma excéntrica por toda la ciudad, muchas veces asociados a los propios *shopping centers*. Puede verse Fernando Diez, *Crisis de autenticidad. Cambios en los modos de producción de la arquitectura argentina*, Buenos Aires, Summa+ / Donn, 2008.

23. Gutiérrez Viñuales, *op.cit.*, p. 28.

24. Anteproyecto urbano de Juan Manuel Borthagaray, Carlos Marré, Pablo Doval, Rómulo Pérez, Cristián Carnicer, Eugenio Xaus, Enrique García Espil, Antonio Tufaro, Mariana Leide-mann: Arquis 1, Buenos Aires, Universidad de Palermo / Editorial CP67, 1994.

25. Son autores de la plaza los arquitectos Mabel Cova, Jorge Bancalari y el paisajista Martín Aizaga, año 2014.

26. En el sentido anticipado por Guy Debord, *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires, La marca, 1995 (París, 1967).

27. La tematización es la asignación de un tema fingido que no pertenece a la propia cosa como una estrategia de identificación, generalmente con propósitos de éxito comercial. Puede verse Fernando Diez, *Crisis de autenticidad*, *op.cit.*, pp. 104-141.

un tono en franco reflejo y calculado halago del gusto popular. En la recalificación de la avenida Corrientes, los héroes del espectáculo suficientemente conocidos se transformaron en placas de piedra y estrellas de bronce que adornaron las veredas del tramo teatral de la avenida. Esculturas de fibra de vidrio, de un literalismo artístico incuestionable, reprodujeron algunos de esos mismos héroes populares del espectáculo. Los héroes del deporte se levantarían en plástico policromado en la Costanera Sur y los personajes de la historieta en el barrio de San Telmo. Pero estas figuras ya no se pretenden a sí mismas como artísticas. Tampoco invocan una actitud reverencial o solemne. No están allí como rememoración de un acontecimiento, sino que se ofrecen como una forma de entretenimiento. Una tematización del espacio que se propone como el “paseo de la historieta” o el “paseo del deporte”.

El resurgimiento de barrios peatonales como nuevo ideal de residencia para generaciones más jóvenes, como Palermo Viejo en los noventa, fue acompañado de un resurgimiento de la vida de las calles y plazas y pequeños negocios de barrio, locales de diseño, restaurantes y cafés. Pero a medida que ese movimiento avanzó, también avanzó el predominio de locales comerciales de poderosas marcas de la moda, con los que en poco tiempo ya no pudieron competir modestas librerías y artesanos locales, dando sentencia al fatal destino de la “calle exitosa” que Jane Jacobs había descripto en la Nueva York de los años sesenta.²⁸ Aunque nuevos barrios de escala peatonal resurgieron en los años siguientes, como Colegiales y Villa Crespo, vinculados a multitud de pequeños emprendimientos residenciales de renovadas calidades, se trató, sin embargo, de un resurgimiento del espacio público donde predominaría la ciudad económica por sobre lo comunitario. Plazas emblemáticas, como la Julio Cortázar en Palermo Viejo, serían ganadas por la actividad comercial.

Si el espacio urbano contiene todavía las dimensiones de lo comunitario, lo económico y lo cívico, esas dimensiones están cada vez menos integradas en la idea de ciudad como totalidad. No hay ya un espacio sagrado que proyecte su **genio** sobre toda la ciudad estable-



Dispositivo de traslado de la Pirámide de Mayo. Sociedad Fotográfica Argentina de Aficionados, 1912 (Colección César Gotta)

ciendo una unidad de sentido. La ciudad del consumo, el entretenimiento y la diversión es diferente de la ciudad de la pertenencia vecinal y comunitaria, pero también de la ciudad del trabajo y la de las manifestaciones políticas. La primera impresión es que esas dimensiones están escindidas en espacios y momentos cada vez más exclusivos. Si en la ciudad antigua lo cívico era el resultado de la superposición espacial y simbólica de la **res pública** y la **res económica**, en las grandes metrópolis contemporáneas esas dimensiones quedaron crecientemente escindidas. Para la ciudad de Buenos Aires, el vaciamiento progresivo y ahora radical del centro es la comprobación de esa realidad. La soledad de sus monumentos, la verdadera y última causa de su indefensión.

Las imágenes que ilustran este texto han sido gentilmente facilitadas por Luis Priamo.

28. Un ciclo por el cual los negocios más exitosos van desplazando otros de menor renta hasta hacerse dominantes, destruyendo la variedad de actividades complementarias de la “calle exitosa” al transformarla en una calle con una única actividad comercial excluyente. Jane Jacobs, *The death and Life of Great American Cities*, Nueva York, Vintage Books, Random House, 1961.

Fernando DIEZ. Nacido en Buenos Aires en 1953, es arquitecto por la Universidad de Belgrano y doctor en Arquitectura por la Universidad Federal de Rio Grande do Sul, Brasil. Desde 1978 se ha desempeñado en la docencia y la investigación en las universidades de Belgrano y de Buenos Aires y actualmente en la Universidad de Palermo, donde es director del Departamento de Historia y Teoría de la Facultad de Arquitectura. Profesor de posgrado en las universidades Di Tella, Nacional de Córdoba, de Buenos Aires, Mendoza, Mar del Plata y del Litoral en Argentina, y en varias universidades del extranjero. Jurado entre otros premios de Vitruvio - Museo Nacional de Bellas Artes, Bienal de Arquitectura de Buenos Aires, Premio SCA/CPAU, LafargeHolcim Awards, Premio Rogelio Salmona y Bienal Iberoamericana de Arquitectura 2016.

Director editorial de la revista *Summa+* desde 1994 y colaborador en temas de medioambiente y urbanismo en la página de Opinión del diario *La Nación* de Buenos Aires desde 2001. Autor, entre otros libros, de *Buenos Aires y algunas constantes en las transformaciones urbanas*, 1997; *Crisis de autenticidad*, 2008; *Agenda pendiente*, 2013, y *Unsettling Agenda*, 2016. Concejero electo del Concejo Profesional de Arquitectura y Urbanismo, 2002-2006. Académico de número de la Academia Argentina de Ciencias del Ambiente, la Academia Nacional de Bellas Artes y la Academia de Arquitectura y Urbanismo.

Iconoclasia, patrimonio y arte en el espacio público

JOSÉ DE NORDENFLYCHT

Durante los últimos meses, el confinamiento impuesto por la pandemia nos tiene relegados en nuestros espacios domésticos, mismo lapso en que las complejas agendas sociales del comienzo del siglo XXI esperan por volver al espacio público para continuar con sus prácticas de disenso y reivindicación.

En medio de esta situación, la destrucción de monumentos ha tenido repudios y condenas mayoritarias desde la influencia del sentido común privatizador del espacio público, así como defensas y justificaciones desde los sectores radicales que las movilizan. En nuestra región latinoamericana, tenemos conciencia de este fenómeno desde hace al menos 150 años, como leemos en el epígrafe del doctor y naturalista mexicano Jesús Sánchez, quien nos advertía en 1877:

El primer obispo y arzobispo de México, Fr. Juan Zumárraga, y los conquistadores y misionarios en general, destruyeron todas las escrituras y monumentos aztecas que pudieron haber á las manos, considerándolos como un obstáculo invencible para abolir la idolatría é inculcar el cristianismo a los pueblos subyugados.¹

El conflicto se instala, entonces, no solamente porque un grupo de actores decide lo que se autoriza como patrimonio, sino porque en ese acto de poder no solo se conserva sino que se descarta. El primer momento iconoclasta es el descarte. Y como en la guerra todo vale, quienes no la toleran en otros la practican para ellos. Esto conlleva consecuencias ignominiosas, más allá de las pérdidas materiales, como hemos visto para el caso reciente de Palmira, sobre el cual el historiador francés Paul Veyne se preguntaba: “¿Para qué les sirven, políticamente, tácticamente, estas destrucciones, por no mencionar todos estos atentados, estas masacres? Para romper con nosotros,

para demostrar que son distintos. Tienen la sensación de que no reconocemos su identidad (mientras que solo ellos profesan la verdadera religión y practican las verdaderas tradiciones) y de quedarse aislados poco a poco en el vasto mundo”.²

En el contexto del denominado “estallido social” chileno del pasado 18 de octubre de 2019, las movilizaciones que derivan en alteraciones del patrimonio se concentraron en la plaza Baquedano —resignificada por el discurso de la revuelta como plaza de la Dignidad—, en cuyo centro se erige desde 1928 el monumento en conmemoración del general Manuel Baquedano, diseñado por el escultor Virginio Arias y el arquitecto Gustavo García del Postigo, el cual está compuesto de una estatua ecuestre, su pedestal, otras estatuas alegóricas y frisos ornamentales. Este conjunto monumental ha sido objeto de intervención a diario desde octubre pasado hasta la cuarentena provocada por la pandemia del Covid-19.

Ante la imagen de una estatua intervenida constantemente, el sentido común instalado por los medios apela a una serie de emociones como la rabia, el miedo y la frustración. Estas emociones nos recuerdan que son una serie de convicciones las que están en juego cada vez que asignamos valores a un conjunto de bienes materiales, que en esta ocasión son parte de una expresión formal que denominamos “escultura”. Y como las emociones provocan reacciones, que como respuestas nos permiten procesar esta realidad, rápidamente se levantan testimonios, impresiones y juicios sobre lo que percibimos. Hasta ahí nada que no sepa un psicólogo o un fiscal persecutor.

El problema es que si al patrimonio le asignamos un valor que solo esté instituido para legitimar lo que nos emociona, conmueve y sorprende, todos los saberes y el conocimiento implícito en los

1. Jesús Sánchez, “Cuestión histórica. Polémica acerca de la destrucción de los monumentos indígenas”, *Anales del Museo Nacional de México*, 1, Tomo I, 1877.

2. Paul Veyne, *Palmira. El tesoro irremplazable*, Barcelona, Ariel, 2016. p. 93.



“Alteración en el monumento al general Baquedano”, Santiago de Chile, 14 de diciembre de 2019 (Archivo de José de Nordenflycht)

atributos de un fenómeno patrimonial quedan rezagados, invisibilizados y peor, aún, cooptados por unos pocos.

Por ello, el renovado argumento de la certeza jurídica que solo se concentra en la criminalización sobre el daño patrimonial no es más que un mantra desmovilizador de las transformaciones propias de la iconoclasia contemporánea.

Tomar posición ciudadana respecto de estos argumentos y visiones encontradas es responsabilidad de cada uno. Pero analizar sus antecedentes y caracterizar sus efectos, desde la interpelación disciplinar a nuestro trabajo como historiadores del arte, es una tarea irrenunciable.

Aquí la posición disciplinar es posicionamiento político; por cierto, una política dentro de los márgenes disciplinares. Porque si la investigación histórica es el primer momento metodológico de la intervención en el patrimonio, es fundamental tener argumentos que permitan que los diagnósticos no sean reactivos y focalizados solo en aspectos materiales, sino también en aquellos aspectos que rigen la producción, circulación y legitimación de las imágenes, en tanto estas funcionen como patrimonio.



“Alteración en el monumento al general Baquedano”, Santiago de Chile, 6 de febrero de 2020 (Archivo de José de Nordenflycht)

El fenómeno de la iconoclasia no es nuevo en la historia, y podemos rastrear sus antecedentes desde hace muchos siglos, pese a lo cual es un tema que no ha estado tan ampliamente revisado por la historiografía artística. Los autores más relevantes dentro de esta perspectiva disciplinar se han referido a episodios y problemáticas específicas, como la ya clásica investigación del historiador del arte francés André Grabar sobre la iconoclasia bizantina,³ o la de su colega André Chastel sobre el Saco de Roma, el que “fue algo más que un incidente militar especialmente desagradable”,⁴ convirtiendo a ese “algo más” en el propósito de su investigación. Se trata de momentos episódicos que desde la historia del arte han sido ampliados con la ayuda de enfoques filosóficos y antropológicos, como el logrado esfuerzo del filósofo francés Alain Basençon⁵ y, desde luego, el aporte sustancial del historiador del arte alemán Hans Belting.⁶

Otros autores han intentado reseñar el fenómeno documentado en momentos históricos más recientes, como el caso del historiador

3. André Grabar, *La iconoclastia bizantina*, Madrid, Akal, 1998.

4. André Chastel, *El saco de Roma, 1527*, Madrid, Editorial Espasa-Calpe, 1986, p. 30.

5. Alain Basençon, *La imagen prohibida*, Madrid, Siruela, 2003.

6. Hans Belting, “La idolatría hoy”, en AA.VV. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, Madrid, La Oficina de Arte Ediciones, 2012.

del arte sudafricano David Freedberg, quien se ha concentrado en la destrucción censuradora y “no en la creatividad, como debía de esperarse”.⁷ O el historiador del arte español José María Durán Medraño,⁸ cuya lectura en clave marxista nos propone que la iconoclasia es un metaconcepto bajo el cual entran las consideraciones y motivos de la destrucción de imágenes por motivos religiosos hasta aquellas expresiones supuestamente desprovistas de razones o ideologías, tildadas de simple vandalismo.⁹

Pero quien destaca de entre estos autores contemporáneos será el historiador del arte suizo Darío Gamboni, quien nos advierte de entrada en su libro que “cuanto más reciente es un episodio iconoclasta, menos probable es que se haya estudiado”,¹⁰ para dar paso a una completa revisión del concepto y su devenir histórico desde la Revolución Francesa hasta nuestros días.

Si esta revisión sumaria la acercamos a nuestra región latinoamericana, la historia de violencia política y sus consecuencias nos dan un marco recurrente de episodios de iconoclasia. Y algunos de ellos han sido puestos en la cuenta de los haberes por quienes han fijado su atención en el tópico de los monumentos artísticos en el espacio público. Se destaca aquí el trabajo del historiador del arte argentino Rodrigo Gutiérrez Viñuales, quien en su completa recensión de orígenes y motivos de cómo lo conmemorativo se ha instalado en nuestras latitudes, da pistas de acciones iconoclastas como el derribo, en 1969, de la estatua indígena de la Fuente de Atahualpa en Cusco, que había sido levantada en 1873.¹¹ Destacado también es el trabajo colectivo del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP),¹² hoy liderado por la historiadora del arte colombiana

Carolina Vanegas, quien en una reciente monografía nos relata los avatares de las diputas monumentales en Bogotá.¹³

La lista podría ser más larga y detallada, pero valga este recuento para comprobar que el tópico no ha sido totalmente ajeno a las preocupaciones disciplinares cuando hoy nos interpela en un momento histórico para el que se imponen nuevas preguntas con las que interrogar esta contingencia.

En este punto, y antes de hacer preguntas, debemos precisar que nuestra posición se descalza de la tradicional funcionalidad del conocimiento histórico puesto al servicio de las prácticas de conservación del patrimonio, en la línea de su tematización. Lo que hemos propuesto intenta colocar a la historia del arte cerca de una necesaria reflexividad a partir del modo en que se producen, circulan y se legitiman las imágenes que eventualmente funcionan como patrimonio.¹⁴

Lo nuevo en este ciclo, que hemos presenciado durante lo que va del siglo XXI, es que nunca antes en la historia los conceptos que tenemos para entender los fenómenos patrimoniales han sido más rápidamente obsoletos que su propia materialidad. Por lo anterior es que las alteraciones monumentales recientes deben entenderse en su compleja dimensión cultural, donde las consecuencias materiales son efectos colaterales en el contexto de un momento histórico de emergencia *postpatrimonial*.¹⁵

La expresión histórica de esas experiencias memorables que produce el momento *postpatrimonial* tiene dos caras. Por un lado, la iconodulia devenida en simple iconolatría, entendida como esa adoración a la imagen que ha movilizadopor siglos a peregrinos, hoy convenientemente convertidos en turistas. Por otro lado, la iconoclasia, esa destrucción simbólica de la imagen que en ciclos persistentes ha marcado puntos de inflexión histórica, como cismas, revoluciones

7. David Freedberg, *Iconoclasia: historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Buenos Aires, Sans Soleil Ediciones, 2017.

8. José María Durán Medraño, *Iconoclasia, historia del arte y lucha de clases*, Madrid, Trama Editorial, 2009.

9. Recordemos que el concepto de vandalismo es un neologismo que historiográficamente tiene un matiz cuyo rendimiento analítico se implementa en la disciplina desde el trabajo de Louis Réau, *Histoire du Vandalisme*, París, Hachette, 1959, 2 vol.

10. Darío Gamboni, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2014, p. 16.

11. Rodrigo Gutiérrez Viñuales, *Monumento conmemorativo y espacio público en Iberoamérica*, Madrid, Ediciones Cátedra, 2004.

12. Este grupo de investigación realiza periódicos encuentros regionales publicando sus trabajos en respectivas actas. Para este tópico resulta muy pertinente revisar Teresa Es-

pantoso, Carolina Vanegas y Ana María Torres (eds.) *Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras, UBA, 2017.

13. Carolina Vanegas *Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia (Bogotá, 1910)*, Bogotá, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, 2019.

14. Lo que venimos desarrollando desde nuestro libro: José de Nordenflycht, *Patrimonial*, Viña del Mar, Ediciones Altazor, 2017.

15. En el sentido que le damos en nuestro libro: José de Nordenflycht, *Post Patrimonio*, Santiago de Chile, RIL Ediciones, 2012.

y guerras. En suma, una relación “dialéctica”, como ya la identifica el historiador del arte estadounidense W. J. T. Mitchell.¹⁶

La valoración del patrimonio es un proceso permanente, porque siempre que establecemos un valor queremos que este aumente. Y si decidimos sacarle el respaldo a ese valor “aumentado”, es por una voluntad manifiesta del lucro sobre su liquidación. Nadie quiere quedar fuera del patrimonio, ni los anarquistas que tienen sus museos y bienes culturales asociados. Lo que está en juego no es el pasado; es el futuro. La iconoclasia no intenta modificar las narrativas históricas de un país, no se quiere cambiar la historia. Lo que se quiere cambiar es el futuro.

La reacción de no mover, de no tocar, de no modificar no tiene sentido pues las narrativas han sido tocadas, modificadas y resignificadas permanentemente. Ese es el trabajo de los historiadores: aumentar el conocimiento histórico.

Insistiremos en que mientras para algunos parece que la irrupción de la iconoclasia es un problema acotado de orden público —y por tanto cifran todos sus esfuerzos en mitigar sus efectos materiales—, el problema de fondo radica en lo que creemos y sabemos del patrimonio. Esta es un cuestión sobre la que deberíamos problematizar los entendidos respecto de lo que significa la palabra *patrimonio*. Y una de esas problemáticas es cómo la iconoclasia viene a redefinir el espacio público de manera constante en la historia.

Acostumbrados como estamos a narrar los asuntos del arte desde la historia, cuando estaba asociada a los grandes acontecimientos políticos, nos apareció un canon que llenó los museos de obras maestras y monumentos. Hoy, cuando muchas de las narrativas patrimoniales se han desplazado desde la historia hacia la antropología, asistimos a una transformación metodológica de la historiografía del arte y, por su efecto, a un cambio en cómo valoramos esas obras y monumentos.

Un ejemplo de lo anterior es cuando, en 1984, el historiador francés Pierre Nora nos propuso sus “lugares de la memoria” como respuesta al punto de inflexión respecto del entendimiento y valoración que se tenía del patrimonio al inicio de esa década en su país. De la valoración fetichista de la reliquias y los tesoros monumentales habíamos pasado a la valoración de las prácticas patrimoniales. De

la materialidad de objetos habíamos pasado a la valoración de la conciencia de los sujetos. En suma,

la palabra *patrimonio* comienza a vibrar con resonancias inesperadas. Se la creía destinada al escribano y al ahorro debajo del colchón. Pero se dilató. El bien heredado del padre se convirtió en el peso que arraiga y el lazo que vincula al todo social, depósito sagrado, valor sin precio que debe transmitirse.¹⁷

Desde hace cuarenta años esa misma transformación se ha extendido por el sistema internacional a través de consensos liderados por instituciones como la Unesco, y ha ido permeando en cada uno de nuestros espacios locales y nacionales, a tal punto que hoy la reivindicación de un patrimonio apropiado desde las comunidades ejerce presión sobre las estructuras de los Estados nacionales.

Si el patrimonio es una relación entre sujetos a través de los objetos, necesariamente refleja las disputas de la sociedad en su conjunto de manera continua. El patrimonio es un fenómeno que no solo se preocupa del pasado, sino que está orientado al futuro; los esfuerzos por su tutela y conservación se invierten para las generaciones que vienen. Como ya veníamos advirtiendo, la paradoja del patrimonio es que “acumular sin seleccionar es como recordar sin olvidar”.¹⁸

Despejada nuestra posición, las preguntas derivan de cómo queremos transitar a ese futuro patrimonial: ¿Transformando o congelando patrimonio? ¿Acumulando o liberando patrimonio?

Decíamos que existe un conflicto acumulado respecto de la tensión que genera ese descalce entre una conservación sobredeterminada por lo material y una conservación que avanza hacia una autenticidad que se reconoce como dinámica y en transformación.

La naturaleza inmaterial del patrimonio es muy persistente, recordar es una acción emotiva, por lo que su racionalización es siempre posterior. La humanidad es la que recuerda. El patrimonio nunca se acordará de nosotros. Por eso, el patrimonio siempre es de la humanidad.

16. William John Thomas Mitchell, “La dialéctica de la iconoclastia”, en AA.VV. *Iconoclastia. La ambivalencia de la mirada*, op. cit.

17. Pierre Nora, *Les Lieux de la mémoire*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2009. p. 184.

18. José de Nordenflycht, “Cuando todo es patrimonio, todo es política: para una historia del patrimonio en Chile”, en José de Nordenflycht (ed.), *Estudios Patrimoniales*, Santiago de Chile, Ediciones UC, 2019. p. 140.

19. Kevin Lynch, *Echar a perder. Un análisis del deterioro*, Barcelona, Gustavo Gili, 2014.

Retardar el proceso de obsolescencia material es tan artificial como acelerarlo. En la naturaleza no hay ruinas. Eso solo es una construcción cultural. Lo que más se parece a la acción vandálica es la de agentes naturales identificados como saprofitas, organismos que se nutren del detritus, tal como nos recuerda en su analogía el urbanista estadounidense Kevin Lynch.¹⁹

Lo público del espacio será esa búsqueda del bien común representado por aquellas condiciones indivisibles, inalienables y transgeneracionales que transmiten orgullos y valores de todo tipo.

Para algunos operadores del orden impuesto, ningún propósito del arte podría tener relación con ello. Frente a la más mínima transformación, los orgullos devienen en vergüenzas y lo público se protege invocando el derecho a la propiedad privada desde un confuso entendido del bien común fundado en apariencias, creencias y solipsismos de baja intensidad. Durante las últimas décadas, sus agendas desarrollistas instalan falsos conflictos y equívocas antinomias; la mayor de ellas es que el patrimonio está en contra del desarrollo, por lo que conservarlo solo tendrá sentido como gasto y pérdida, no como inversión y ganancia. Por el contrario, quienes están preocupados por el futuro administran la obsolescencia y su primer objetivo es estar atentos a la construcción de esa racionalización jurídica e institucional. Ahí el patrimonio es el coeficiente de roce de nuestras memorias. Todo es pérdida personal en una trayectoria cultural colectiva, por lo que surge esta pregunta: ¿de quién es el patrimonio en el espacio público?

En este punto, ya deberíamos declarar que la verdadera iconoclasia no es la que confronta la imagen y la posibilidad de su desaparición, sino aquella que confronta el arte y el patrimonio, ya que, por un lado, están los que creen que el poder del patrimonio es mayor que la fragilidad del arte y, por el otro, están los que creen que el poder del arte es mayor que la fragilidad del patrimonio. Los primeros somos todos representados por unos pocos; cuando ese todos es un acuerdo social, el patrimonio no solo nos debería representar, sino que igualmente debería hacernos intérpretes de ese legado. Los segundos son los artistas. Y si la iconoclasia es una práctica selectiva, es porque distingue entre arte y patrimonio. Instala la convicción de que no todos los monumentos son iguales, y que sus polémicas se desatan por lo que representan, no por lo que son.

El ciclo actual de una posible “iconoclasia decolonial”, que implementa operaciones de intervención en las estatuas que representan a personajes históricos incómodos, va desde cubrir, manchar, rayar y pegar cosas hasta destruir, derribar y reemplazar. Estas acciones han convertido la preexistencia en soporte de intervenciones artísticas que van más allá de la calculada posproducción; más bien se hacen cargo de la crisis, en el sentido del neologismo *iconoclash*, acuñado por el filósofo francés Bruno Latour,²⁰ quien apunta:

Cuanto más se volvió el arte sinónimo de destrucción del arte, más fue producido, evaluado, discutido, comprado, vendido y, sí, adorado. Se produjeron nuevas imágenes, tan poderosas que se volvieron imposibles de comprar, tocar, quemar, reparar, e incluso de transportar y asegurar, creando así un número creciente de *iconoclashes* (...) una especie de “destrucción creadora”.²¹

Si la imagen del patrimonio es lo que se pone en crisis, ni siquiera hay que ir a “tocar” la realidad material de la preexistencia para intervenir en sus significados. Sabemos que hace varias décadas las prácticas artísticas contemporáneas han colocado en su agenda el espacio público, no solo como un soporte para la obra o un contexto de significación, sino como la materia con la cual se visibiliza. En esa línea creemos necesario identificar y caracterizar el variado cúmulo de proyectos artísticos que se han dado en esta coyuntura. Para comenzar proponemos tres artistas chilenos que han rondado en torno a ello en sus recientes exposiciones en Santiago de Chile.

Primero fue el artista Bernardo Oyarzún Ruiz (1963), quien en su exposición FÜNA²² en el Museo de la Memoria y los Derechos

Beyond the Image-Wars in Science, Religion and Art”, expuesto en el Zentrum für Kunst und Medientechnologie de Karlsruhe, en mayo de 2002. En la introducción de su catálogo, Latour precisa: “El *iconoclash* ocurre cuando sabemos lo que significa el gesto de destrucción y cuáles son las motivaciones de lo que se presenta claramente como un proyecto de destrucción; el *iconoclash*, o la *iconocrisis*, al contrario, ocurre cuando no sabemos, cuando dudamos, cuando estamos perturbados por una acción de la cual es imposible saber, sin datos adicionales, si es destructiva o constructiva”, Bruno Latour, *Sobre el culto moderno de los dioses factiches seguido de Iconoclash*, Buenos Aires, Dedalus, 2018. p. 134

21. Latour, *op. cit.*, p. 122.

22. Bernardo Oyarzún, *FÜNA*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, 21 de marzo al 25 de junio de 2017.

23. Denisse Espinoza, “Bernardo Oyarzún, artista chileno: ‘Chile está lleno de estatuas de héroes falsos’”, *La Tercera*, 21 de marzo de 2017.

20. Neologismo introducido por el filósofo francés en el proyecto curatorial “Iconoclash,

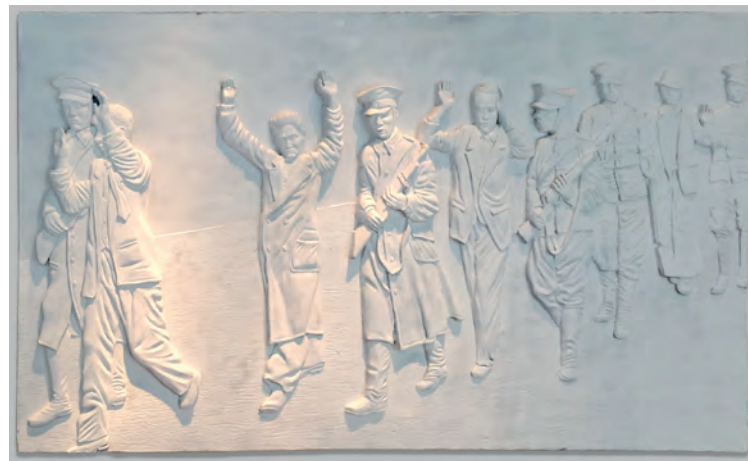
Humanos se adelanta con su crítica política al uso y representación de las imágenes en el espacio de la narrativa pública impuesta por la lógica del Estado nacional. Su muestra se planteaba en dos partes: la primera, “Lapidarium”, en la cual, citando la invocación latina para la exhibición de colecciones epigráficas, se reproducen escenas en sobrerrelieve de acciones históricas de la violencia del Estado de Chile en contra de sus ciudadanos. Aquí su repertorio de la ignominia incluye la represión contra los pobladores de la toma de José María Caro, en 1962, y la represión contra estudiantes universitarios conocida como la “Matanza del Seguro Obrero”, en 1938, y se remonta al exterminio de la población originaria de los selknam en Tierra del Fuego, hacia fines del siglo XIX. En la segunda parte, “Funa”, invocando la palabra de origen mapudungún que significa indistintamente “ruina”, “estiércol” o “podrido”, se reproducen fragmentos escalados de monumentos públicos que representan figuras heroicas instaladas por las narrativas hegemónicas en el espacio público, a las que somete a una crítica revisión retrodictiva sobre la base de las eventuales participaciones de estos personajes en violaciones a los derechos humanos, como crímenes de guerra o represión social. Sobre su muestra, el artista declaró en una entrevista:

Los frisos son una ironía. Yo replico el ejercicio de los griegos, que hacían especies de retablos de mármol con escenas heroicas, y las cambio por lo que me parece una vergüenza. La otra sala es una utopía, es lo que primero debiese suceder después de una revolución: botar todas las esculturas.²³

De la ironía a la utopía es el tránsito de esta dolorosa lección de historia que no se entiende más allá de la glosa de su repetición, por lo que Oyarzún, en sus imágenes contramonumentales, propone la construcción de una alteridad consciente en su futuro posible.

Dos años más tarde, en el Museo Nacional de Bellas Artes, en su exposición “Monumento Editado”,²⁴ el artista Andrés Durán Dávila (1974) instala las imágenes de intervenciones posibles sobre registros fotográficos de los monumentos en el espacio público. Su exposición estaba compuesta de varias series de fotografías digitales que correspondían a tomas intervenidas de monumentos conmemorativos situados en Chile, la Argentina, Perú y Bolivia, y de un conjunto acotado de sobrerrelieves en resina y bronce.

24. Andrés Durán, *Monumento Editado: Chile-Perú-Bolivia-Argentina*, Museo Nacional de Bellas Artes Santiago de Chile, 4 julio al 11 de septiembre de 2019.



Bernardo Oyarzún, “Lapidarium”, sobrerrelieve en yeso, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, 2017 (Archivo de José de Nordenflycht)

La curadora Andrea Jösch, respecto de la operación de construcción visual de Durán, precisa que sus trabajos funcionarían como:

Una suerte de maquinaria de construcción histórica, donde los monumentos conmemorativos (grandes estructuras sobre basamentos que hacen que el ciudadano de a pie sea percibido como insignificante), así como la idea de los archivos nacionales, la linealidad histórica o la invisibilización u omisión de hechos y acontecimientos, sean revisitados críticamente y nuevamente *editados*.²⁵

Su trabajo se reconoce en la intervención fotográfica que propone nuevas taxonomías que rondan las denominaciones de “antimonumentos” o “contramonumentos”, las que buscan desmontar las lógicas simplemente materiales de las alteraciones iconoclastas, dando como resultado un trabajo que sale de la zona de confort denotativa de la “estatuofobia” y distingue sutilmente entre monumentos históricos y representaciones ahistóricas del pasado.

Consecutivamente, en la Sala Matta del mismo Museo Nacional de Bellas Artes, se desplegó la exposición del artista Luis Montes Rojas (1977) “Contra la Razón”²⁶. La muestra estaba compuesta de varias

25. Andrea Jösch, “La edición como espacio político de la imagen”, en Andrés Durán, *Monumento Editado*, Santiago de Chile, Metales Pesados, 2019. p. 108.

26. Luis Montes Rojas, *Contra la Razón*, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 23 de octubre de 2019 al 2 de febrero de 2020.



Bernardo Oyarzún, "Funa", resina, dimensiones variables, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile, 2017 (Archivo de José de Nordenflycht)

series de trabajos que tienen su origen en el desplazamiento de operaciones escultóricas, las cuales utilizan como citas directas a la estatuaría conmemorativa en variaciones de fragmentos, escalas y materialidades. A partir de ello, la metarreflexión desde la materialidad aparece cuando caemos en la cuenta de que el artista es también restaurador de muchas de estas obras de referencia, por lo que su retruécano de autenticidad es paradójicamente literal. En el catálogo, el teórico del

arte español Fernando Castro comenta: "Toda la obra de Luis Montes Rojas puede ser entendida como un proceso crítico anti-monumental o, en otros términos, una lúcida forma de la 'historia materialista' que acecha, una y otra vez, la cuestión de la *damnatio memoriae*".²⁷

27. Fernando Castro Flórez, "Impactos de la Memoria", en catálogo de *Luis Montes Rojas. Contra la Razón*, MNBA, Santiago de Chile, 2019, p. 41.



Andrés Durán, *Batalla de Maipú*, vaciado en resina y bronce, 80 x 100 x 11 cm (Archivo de José de Nordenflycht)

La sincronía con la contingencia del “estallido social” le dio a la exposición de Montes una particular tensión, no solo política, sino también metodológica, habida cuenta de que, como él mismo señala:

(...) mientras en la ciudad se derrumbaban y pintaban estatuas en medio de la revuelta callejera, dentro de la Sala Matta (del Museo Nacional de Bellas Artes) se depone el pedestal como parergon, en tanto objeto que media y coloca al héroe en un tiempo distante del presente y protegido de los acontecimientos.²⁸

Este contexto de su trabajo nos recuerda lo que la historiadora del arte Mechtild Widrich denomina el “poder performativo” de los monumentos,²⁹ esa condición relacional entre sujetos y objetos que hace a unos interactuar con los otros. De este modo, mientras las materialidades inertes e inmarcesibles de piedras y metales resultan cálidas,

28. Luis Montes Rojas “Contra la Razón: el arte contemporáneo como recuperación de lo público”, en Fernando Gaspar y Guillermo Jarpa (eds.), *Los futuros imaginados*, DICEA Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2020, p. 116.

29. Mechtild Widrich, *Performative Monuments: The Rematerialisation of Public Art*, Manchester y Nueva York, Manchester University Press, 2014.



Andrés Durán, exposición “Monumento Editado”: vista parcial serie ecuestre, fotografía digital, 120 x 100 cm, Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago de Chile, 2019 (Archivo de José de Nordenflycht)



Luis Montes Rojas, exposición “Contra la Razón”: fragmento de escultura en bronce, serie “Ornamento”, 2014 (Archivo de José de Nordenflycht)



Luis Montes Rojas, “Padre de la Patria”, escultura en resina poliéster, 100 x 150 x 90 cm, 2019 (Archivo de José de Nordenflycht)

cercanas y empáticas o, al contrario, frías, distantes y antipáticas, serán solo sujetos los que conmemoran con sus recuerdos, no esas piedras y metales. Y para activar esa función, el gesto performativo no busca cambiar la historia en un pasado del cual esas materialidades son solo su expresión obsolescente, vinculándose con la apertura indefinida del futuro. Una idea que destaca el poeta español Agustín Fernández Mallo cuando observa que “la profanación —la apropiación— no destruye el original, sino que le añade significados, amplía el campo semántico del objeto”.³⁰

Termino este breve escrito en momentos en que la problemática sigue abierta en muchos territorios y con seguridad necesita de una masa crítica de investigación situada sobre cada una de sus particularidades. Sin embargo, nuestra posición disciplinar inicial nos deja la certeza de que el arte abre el espacio de lo público, el que, como una promesa, se instala en el horizonte de expectación de las generaciones futuras, en que lo público del espacio se abre a un nuevo espacio para lo público, en medio de lo cual el arte comenzó a funcionar como patrimonio.

30. Agustín Fernández Mallo, *Teoría general de la basura*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2018, p. 347.

José DE NORDENFLYCHT. Historiador del Arte, magíster en Historia por la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y doctor en Historia del Arte por la Universidad de Granada. Actualmente trabaja como profesor titular del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Playa Ancha y profesor asistente adjunto de la Escuela de Arquitectura de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Es autor de una centena de artículos, ensayos y catálogos de arte, arquitectura y patrimonio, además de autor y coautor de una decena de libros, entre los que se destacan *Patrimonio Local*, 2004; *Post Patrimonio*, 2012; *Patrimonial*, 2017, y es editor del volumen colectivo *Estudios Patrimoniales*, 2019. Ha ejecutado proyectos de investigación, curaduría y realización audiovisual financiados por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes y el Fondo Nacional de Desarrollo Científico y Tecnológico de Chile. Como consultor en temas de patrimonio, ha participado en proyectos de planificación territorial, investigación histórica, evaluación de conservación y capacitación en instituciones públicas, intergubernamentales, nacionales y privadas en Chile y el extranjero. Ha sido presidente del Comité Chileno del Consejo Internacional de Monumentos y Sitios - ICOMOS y secretario ejecutivo del Consejo de Monumentos Nacionales de Chile. Es miembro correspondiente de la Academia Nacional de Bellas Artes de la Argentina.

De intervenciones y destrucciones en la *Monumenta* latinoamericana

CAROLINA VANEGAS CARRASCO

Si nos atenemos a la definición que deriva de la etimología de la palabra *monumento*, aludimos a las acciones de advertir y recordar. El monumento conmemorativo tiene como etimología latina el verbo *moneo*, que implica la acción de hacer pensar, recordar. Este aspecto, presente en muchas lenguas, se mantiene incluso en su traducción al alemán, *denkmal*, “marca para pensar”, y la palabra *memorial*, estrechamente asociado a este, *mahnmal*, que se puede traducir como “marca para advertir”. Esta definición como marca nos remite a su ubicación en un espacio público, mientras que advertir, recordar y pensar son acciones con las que se entretajan las complejas relaciones entre pasado, presente y futuro, así como entre memoria e historia. Es así como, a fin de establecer algunos significados posibles para los monumentos conmemorativos, deben considerarse aspectos como la potencia simbólica del lugar en el que se erige, la relación jerárquica que se establece entre la obra y el espectador a partir de la ubicación de la estatua sobre su pedestal, y la autoridad que emana de su aparente simplicidad e imponente presencia material. Esta presencia parece invocar un discurso unívoco sobre el pasado al que se remite, un pasado que se presenta como una certeza, sin ambigüedad ni contradicciones.

Las acciones de pensar, recordar y advertir nos conducen a centrarnos en sus efectos y en las relaciones que fomentan con sus espectadores, quienes son, a su vez, los que activan sus sentidos, a partir de la experiencia individual, pero también de manera pública y colectiva. En este sentido resulta clave también ubicarnos en el terreno de la mnemo-historia, que no se ocupa del pasado como tal, sino del pasado como se lo recuerda.¹ Desde su origen la creación de marcas para la memoria se pensó asociada a lo que sucede alrededor de ellas. Es decir que, si bien un obelisco, una estatua o una alegoría tienen una definición formal y un lugar que se proponen con un sentido, son las celebraciones y reuniones que convocan a

su alrededor en donde se disputan sus sentidos, no solo en el momento en que son erigidos, sino en subsiguientes momentos en la historia.

Cuando nos ubicamos en el momento de inauguración de las esculturas conmemorativas, atribuimos cierta prepotencia a quienes las erigieron y pretendían con ellas extender un discurso pedagógico para sus contemporáneos y las futuras generaciones, lo que Ricardo Rojas llamaba la “pedagogía de las estatuas”.² Sin embargo, los múltiples desplazamientos, destrucciones u olvidos de esas obras en los siglos XX y XXI nos llevarían a pensar que ese poder no se mantuvo en el tiempo. En algunos monumentos, este parece ser un poder latente que se reaviva con el conflicto; es así como una obra por mucho tiempo invisible o poco atendida puede emerger gracias a un evento, discurso o contestación que modifica la relación de la obra con el tiempo, actualiza su significado.³ Algunas veces, con el objetivo de poner en cuestión discursos sobre el pasado que inciden en el presente asignados a una pieza específica, y otras, utilizando su legitimidad para ser llenadas con otros sentidos que pueden no tener relación directa con el sentido que le dieron sus comitentes o incluso con sentidos opuestos.

Estatuomanía e iconoclasia

Durante el Antiguo Régimen, el espacio de la ciudad era prerrogativa del rey. En América, el único lugar en el que el rey tuvo una efigie monumental fue en la Ciudad de México, en donde se instaló con permiso

1. Jan Assmann, John Czaplicka. “Collective Memory and Cultural Identity”, en *New German Critique*, No. 65, Cultural History/Cultural Studies (Primavera-Verano, 1995), pp. 125-133.

2. Ricardo Rojas, *La restauración nacionalista*, Buenos Aires, Talleres gráficos de la Penitenciaría nacional, 1909.

3. Este proceso podría relacionarse con lo que Aby Warburg llama “dinamograma o huella energético-afectiva”, en la que el contacto con una nueva era puede producir una polarización que, a su vez, puede “conducir a una alteración (inversión) radical”. Warburg cit. en Ernst Gombrich, *Aby Warburg. Una biografía intelectual*, Madrid, Alianza, 1992, p. 233.

real la estatua de Carlos IV realizada por el escultor catalán Manuel Tolsá (1757-1816).⁴ Por ende, fue la primera estatua discutida con el avance de los movimientos independentistas. Es así como fue parcialmente destruida al ser retirada de la plaza principal —que le daba su sentido—, además de que se reutilizó el mármol de su pedestal para un mausoleo a José María Morelos.⁵ La estatua, trasladada en 1824 al patio de la Universidad, se preservó por sus méritos técnicos y artísticos. Así, se fue trasladando de un lugar a otro hasta encontrar en la década de 1970 su lugar actual frente al Museo Nacional de Arte. La destrucción de la obra como símbolo del ejercicio del poder monárquico se refleja en el apelativo popular con que se la conoce: “el caballito de Tolsá”.

Un momento muy distinto será el que surge después de las Independencias —y en el contexto europeo después de la Revolución Francesa—, cuando poco a poco y hasta cierto punto se establece el derecho a la efigie pública, así como un espacio público, y de este modo no solo los gobernantes sino los ahora ciudadanos ejercen este derecho hasta saturar las ciudades decimonónicas, un fenómeno que se denominó críticamente “estatuomanía”.⁶ Esta práctica tuvo su momento de crisis después de la Segunda Guerra Mundial, cuando se puso en cuestión la idea de superioridad de unos hombres sobre otros y, en particular, por cuestiones raciales. Esto no impide que se sigan haciendo estatuas hasta la actualidad aunque, en nuestro concepto, esta es una práctica obsoleta, una vez

que también se transformaron las formas de hacer historia que dejaron de centrarse en las biografías de los grandes hombres —lo que no casualmente se llama la “historia de bronce”— y se empezó a pensar en términos de procesos sociales y de historia cultural. Sin embargo, las esculturas siguen en el espacio público y la ciudad es un organismo viviente, menos protegido que las bibliotecas en donde conviven las historias patrias con las nuevas visiones de la historia. En ese sentido, las estatuas son susceptibles de ser reapropiadas por las comunidades con sentidos que pueden ser inesperados, aunque lo más común es que estén abandonadas por el Estado e ignoradas por la mayoría de los ciudadanos.

Por otra parte, la destrucción de monumentos es tan antigua como su misma creación. La intención de fijar la memoria —mediante hitos arquitectónicos y escultóricos—, así como de imponer el olvido mediante su destrucción o borramiento (*damnatio memoriae*), acompaña la historia de la humanidad. También sabemos que no siempre mantienen el sentido que los comitentes quisieron darles, pues tienen la capacidad de cambiar de sentido con el tiempo, con el rumbo de las sociedades en las que están insertos.⁷ Muchos llegan a ser lo que Pierre Nora llamó “lugares de memoria”, aquellos objetos, lugares y prácticas que convocan y se transforman constantemente, más allá de la voluntad de sus comitentes, y se convierten en referentes de una comunidad.⁸ Cuando estos sentidos se pierden o se controvierten, pueden llegar a ser destruidos total o parcialmente. Si bien la iconoclasia es un fenómeno de larga data, su estudio no lo ha sido, por lo menos desde la historia del arte. Esta disciplina se enfocó principalmente en el estudio de la belleza, de la creación y de las biografías de sus principales artífices. Sin embargo, en el último tercio del siglo XX, se concretó su transformación hacia una historia social y cultural del arte en la que podemos enmarcar una serie de estudios sobre la iconoclasia a lo largo de la historia. En estos el enfoque no está puesto solo en las obras, sino en su recepción, por lo que suelen estar vinculados a la historia, la antropología y la psicología.⁹

El historiador sudafricano David Freedberg explora las motivaciones de quienes destruyen imágenes: la locura, el miedo entre las

4. Durante el Antiguo Régimen, en la Nueva España, se hicieron estatuas ecuestres en madera dedicadas a Carlos III y Carlos IV, atribuidas a Santiago Sandoval, cacique indígena del barrio de Tlatelolco. También fue de madera la estatua provisional de Carlos IV, de Manuel Tolsá, que estuvo en la plaza pública entre 1796 y 1799 antes de que se fundiera la definitiva. La fundición de la obra tardó más de diez años en realizarse debido al robo del material. Cfr. Juan Chiva Beltrán, “Los metales perdidos del Caballito. Problemas comerciales en la confección de una obra de arte”, en Joan Feliu Franch, Vicent Ortells Chabrera, Javier Soriano Martí (eds.), *Caminos encontrados itinerarios históricos, culturales y comerciales en América Latina*, Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaime I, Servei de Comunicació i Publicacions, 2009, pp. 217-227. Agradezco a María José Esparza por facilitarme esta referencia.

5. Ver ficha catalográfica de autoría de Jaime Cuadriello sobre las alegorías a América y a la Libertad realizadas para este mausoleo en VV. AA., *Catálogo comentado del acervo del Museo Nacional de Arte*, Tomo I, México, UNAM, 2000, pp. 218-221.

6. El término *estatuomanía* suele atribuirse a Maurice Agulhon por ser quien lo reintroduce a fines de la década de 1970. Sin embargo, en su artículo “La estatuomanía y la historia”, el autor hace referencia al origen decimonónico de este. Maurice Agulhon, *Historia vagabunda: Etnología y política en la Francia contemporánea*, México, Instituto Mora [1988], 1994, p. 125.

7. Un conocido ejemplo de ello son los significados atribuidos a la Fuente de Shaftesbury en Londres, analizada por Ernst Hans Gombrich, “Introducción: objetivos y límites de la iconología”, en *Imágenes simbólicas. Estudios sobre el arte del Renacimiento*, Madrid, Alianza, 1986, pp. 13-52.

8. Pierre Nora en *Les lieux de mémoire* (traducción de Laura Masello y prólogo de José Rilla), Montevideo, Trilce, 2008, p. 34.

9. David Freedberg, *Iconoclasia. Historia y psicología de la violencia contra las imágenes*, Buenos Aires, Sans Soleil, 2017, pp. 37-90.

destrucciones de tipo individual, pero también la conciencia del poder de la imagen, en este caso la estatua entendida no como símbolo, sino como la encarnación misma del representado, una reacción que implica la supresión de la distinción entre la imagen y el prototipo, y que está en la base de toda teoría de la imagen. Para este autor, “la iconoclasia representa la forma máxima de evidenciar la superioridad de uno sobre los poderes tanto de la imagen como del prototipo, nuestra liberación de su servidumbre sobrenatural”.¹⁰ Las motivaciones de la iconoclasia según Freedberg tienen que ver con la búsqueda de atención, la necesidad de privar a la imagen de su poder, y la convicción de que atacar los símbolos de poder menoscaba el poder mismo.¹¹

Otro estudioso de la iconoclasia en el arte, el historiador suizo Darío Gamboni, señala que hay varias formas de destruir. Está la destrucción que viene desde abajo, acompañada de una gran protesta social,¹² que es la más impactante y potente simbólicamente: es la que presenciamos con el estallido social de Chile desde fines del año pasado y que tiene algunos precedentes en América Latina, algunos de los cuales veremos a continuación; también la reconocemos como parte de los procesos de protesta y descolonización en varios países de África y más recientemente en las protestas antirracistas en Estados Unidos y algunas ciudades de Europa. Pero, dice Gamboni, muchas otras vienen “desde arriba”, en donde son los propios gobernantes quienes retiran oficialmente esas estatuas.¹³ Generalmente, dice, las primeras suelen asociarse con el vandalismo, mientras que las segundas suelen conducir hacia la sustitución por otros símbolos y la prohibición de nuevas destrucciones.

La hora de las reparaciones

En algunos casos, se mezclan las acciones desde arriba y desde abajo, como sucedió en el caso de la estatua de Cristóbal Colón en Caracas, realizada por Rafael de La Cova, de 1904. El monumento fue derribado por movimientos sociales e indígenas que le hicieron un juicio político por genocidio en 2004. La estatua fue arrastrada, atacada y condenada a la horca. Si bien desde 2002 el entonces presidente Hugo Chávez había decretado el cambio de nombre de la efeméride del 12

de octubre conocida como “Día de la Raza” por “Día de la Resistencia Indígena”, que pudo haber motivado la destrucción de la obra en 2004, no hubo ninguna acción oficial sobre el pedestal que quedó vacío cerca de diez años. En 2015 hubo una acción desde arriba, cuando el Paseo Colón fue renombrado Paseo de la Resistencia Indígena, y se ubicó en el pedestal la estatua del líder indígena Guaicaipuro (1530-1568). En 2017 fueron sumados al pedestal la cacica Tiuna y el cacique Urimare, contemporáneos de Guaicaipuro y reconocidos por su resistencia al dominio español durante la conquista. Aún es preciso ahondar sobre la recepción y efectos de esta intervención de la que no encontramos mayores indicios por el momento. Queda la pregunta abierta sobre los posibles efectos de la sustitución de una obra por otra: ¿Será una nueva marca identitaria? ¿Funcionará con el sentido que los nuevos comitentes aspiran para ella?

Se podría decir que el auge de homenajes a Cristóbal Colón en el mundo coincidió con el cuarto centenario de su arribo a América en 1892. Probablemente esto respondió a que la primera vez que se celebró esta fecha¹⁴ coincidió con el momento de auge de la fiebre monumental. Su ocaso rodea los años del quinto centenario, cuando se puso en cuestión este relato historiográfico, en 1992. Es así como en las últimas décadas han caído cientos de estatuas de Colón en todo el mundo si bien no todas significaron lo mismo en sus contextos ni tuvieron una misma trayectoria memorial. Las contestaciones a las estatuas de Colón están unidas a reclamos sociales y resumen simbólicamente los movimientos anticolonialistas en el mundo. Es así como en muchos casos han sido retiradas después de debates y consensos entre gobernantes y ciudadanos, y en otros, han sido derribadas como resultado de grandes protestas. Una situación menos frecuente es la ocurrida recientemente en Ciudad de México, cuando ante la amenaza de su derribamiento —que seguramente estaría acompañado de una importante movilización— fue extraída por las autoridades de la ciudad del Paseo de la Reforma el 10 de octubre de 2020, justificada —según informaron— por el inicio de un proceso

14. Cfr. Miguel Rodríguez, *Celebración de “la raza”: una historia comparativa del 12 de octubre*, México, Universidad Iberoamericana, 2004.

15. Este tema fue discutido en la mesa redonda “El monumento a Colón en el Paseo de la Reforma: origen y destino”, el 23 de octubre de 2020, organizada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM. En ella participaron los académicos Hugo Arciniega Ávila, María José Esparza Liberal, Renato González Mello, Natalia Majluf, James Oles y Angélica Velázquez Guadarrama, con la moderación de Cuauhtémoc Medina. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5YKGF-CJGns>

10. *Ibid.*, p. 211 y ss.

11. *Ibid.*, p. 218.

12. Darío Gamboni, *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, [2007] 2014, pp. 34-35.

13. *Ibid.*

de restauración¹⁵. Esta insólita excusa claramente rehúye a la discusión pública que se materializa en una manifestación ante un monumento conmemorativo y tiene evidente relación con la intención de evitar la potencia política que alcanzaron las intervenciones sobre la Columna de la Independencia, ubicada sobre esta misma importante avenida, durante la marcha contra los feminicidios en México el 16 de agosto de 2019.

Veamos otro caso emblemático y generado desde arriba: en 2010, la entonces presidente de la Argentina, Cristina Fernández, decidió reemplazar la estatua de Cristóbal Colón por la de Juana Azurduy, obsequiada por el gobierno de Bolivia al país austral en el marco de las celebraciones por el bicentenario de la Revolución de Mayo. La propuesta produjo una dilatada discusión en el contexto de una alterada pugna política entre el Gobierno Nacional y el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, donde se emplazaría el nuevo monumento. Su sentido memorial fue parte de una batalla cultural que el historiador Pablo Ortemberg sintetizó así:

Mientras que el arco opositor exaltaba a la Argentina del Centenario para legitimar su balance negativo de la Argentina del Bicentenario, el oficialismo hacía exactamente lo inverso y se concretaba en el reemplazo de la estatua de Colón, metonimia de un “Centenario europeísta, masculino y de la oligarquía”, por la escultura de Juana Azurduy, en tanto metonimia de un “Bicentenario latinoamericanista, femenino y popular.”¹⁶

Simultáneamente emergió un sentido no considerado acerca de la memoria de la estatua de Colón, y era el haber sido regalado por las colectividades italianas residentes en la Argentina en el marco de la celebración del centenario de la Revolución de Mayo, por lo que estas fueron una de las principales voces discordantes en el proceso de desplazamiento del monumento.

Este caso ejemplifica bien los diferentes sentidos que pueden emerger de una misma obra y su distancia con los sentidos de su creación. Por otra parte, la situación actual de las obras que se disputaban el espacio —que alguna vez fue público, pero está enrejado hace más de una década— es que ninguna de las dos quedó en el lugar de la disputa. En 2014, después de larga puja judicial, se acordó ubicar la

estatua de Colón frente al aeroparque Jorge Newbery. El monumento a Juana Azurduy, por su parte —previo cambio presidencial y aprobación legislativa—, fue trasladada en junio de 2017 a la plazoleta adyacente al Centro Cultural Kirchner, en cuyo proceso se modificó el pedestal rocoso escalonado por una base más sencilla de mármol negro. La falta de reacción ante esta transformación y de una apropiación comunitaria de esta obra podrían indicar que no logró llenar los sentidos que pretendían sus comitentes. También podría refrendar nuestra hipótesis acerca de la obsolescencia de la conmemoración a través de estatuas, dado que las prácticas patrimoniales e identitarias de las comunidades parecen estar en otros objetos y prácticas.

Desplacemos la mirada sobre Colón para analizar otro ejemplo de iconoclasia contemporánea, esta vez generada desde abajo: la estatua del conquistador Sebastián de Belalcázar se erigió en 1937 con motivo de los 400 años de la ciudad de Popayán, al sur occidente de Colombia. Fue ubicada sobre el Cerro de Tulcán, que resguarda una pirámide realizada por los indígenas misak, quienes habitaban el territorio 500 años antes del arribo de los españoles. Es el principal sitio arqueológico de la región. El 16 de septiembre de 2020 fue derribada después de un juicio político simbólico a Belalcázar por genocidio, por parte de los misak, quienes establecieron además que el Cerro de Tulcán debía honrarse como Territorio Sagrado. La alcaldía de Popayán ofreció una recompensa para capturar a quienes habían derribado la estatua y anunció su restitución inmediata. Ante el gran impacto que el caso tuvo en los medios, intervino el Ministerio de Cultura a través del Instituto Colombiano de Antropología e Historia de Colombia (ICANH), desde donde —reuniones entre las partes de por medio— se estableció que el Morro de Tulcán está protegido por ley como zona arqueológica de la nación, por lo que no puede intervenir sin previa autorización. Se creó entonces una subcomisión de estudio del caso, pero ni el alcalde ni los misak lograron su cometido de ejercer su dominio efectivo sobre el lugar. Más allá de esta situación, que aún está por resolverse, la polémica levantada por la destrucción de la estatua estuvo centrada en interpretaciones históricas sobre la época de la conquista y no en la motivación de la marcha que culminó en la caída de la estatua, pues así se soslaya un señalamiento del contexto de violencia que sobrevino al acuerdo de paz entre el gobierno colombiano y la guerrilla de las FARC. La circular del 15 de septiembre que convocaba a esta “Marcha por la vida por el derecho fundamental a no olvidar a los que han sido asesinados”, precisaba en su primer párrafo lo siguiente:

16. Pablo Ortemberg, “Monumentos, memorialización y espacio público: reflexiones a propósito de la escultura de Juana Azurduy”, TAREA, Anuario del Instituto de Investigaciones sobre el Patrimonio Cultural, No. 3, 2016, p. 117.

(...) después del acuerdo de paz firmado en 2016, más de 700 líderes sociales y defensores de derechos humanos han sido asesinados, entre ellos 270 son líderes de los pueblos indígenas y en lo corrido del 2020 van 53 masacres, esto sumado a la explotación indiscriminada de la madre tierra, el incumplimiento del acuerdo de paz, el incumplimiento de los acuerdos con el movimiento indígena, con los sectores campesinos, sociales y sectores populares del país. Urge más que nunca defender la vida, la paz, la Constitución política de 1991 y los territorios mediante la movilización social.¹⁷

Este caso tiene un fuerte vínculo con las destrucciones de monumentos del conquistador español Pedro de Valdivia y otros referentes relacionados con la violencia hacia los pueblos mapuches en Chile, cerca del 12 de octubre de 2020. Una de las más impactantes acciones en este sentido fue la intervención en la estatua de Caupolicán de la ciudad de Temuco, que fue resignificada con la cabeza del busto de Dagoberto Godoy, de acuerdo con los manifestantes: “representante de la institución militar que arrebató el territorio al pueblo mapuche bajo el famoso eufemismo ‘Pacificación de la Araucanía’.”¹⁸ Otra destacada intervención en este contexto de intervenciones anticolonialistas se produjo en La Paz, Bolivia, sobre la estatua de Isabel la Católica. Se trató de una acción realizada por el movimiento Mujeres Creando, en La Paz, en la que vistieron a la estatua como una chola y renombraron el espacio como Plaza Chola Globalizada. Puede considerarse un interesante diálogo entre estas acciones y las intervenciones efímeras que el artista español Abel Azcona viene realizando en diferentes lugares de Latinoamérica desde 2018, las cuales consisten en la intervención de monumentos vinculados a Colón con un cartel que lleva esta inscripción: “España os pide perdón”.¹⁹ Estas dinámicas de la memoria alrededor de los monumentos conmemorativos por parte de comunidades o artistas hacen eco en las palabras de Nicholas Mirzoeff respecto a que “en el reloj del mundo, es el tiempo de las reparaciones”.²⁰

17. Circular del Movimiento de Autoridades Indígenas del Suroccidente, Cauca, Colombia, 15 de septiembre de 2020.

18. Teresa Melipal, Alejandro Guerrero y Fernando Jiménez, “Patrimonio y Memoria: otro frente del estallido social”, 3 de diciembre de 2019. Tomado de <https://www.laizquierdadiario.cl/Patrimonio-y-Memoria-otro-frente-del-estallido-social>,

19. Ver los detalles de la obra en la página web del artista: <https://abelazcona.art/#/espanaospideperdon/>

20. En la conferencia virtual “Todas las estatuas deben caer: la guerra contra las estatuas y el activismo visual descolonial 1962-2020”, parte del Seminario de Culturas Visuales organizado por el Museo Nacional de Arte de Bolivia, el 23 de noviembre de 2020. Disponible en <https://www.facebook.com/386175738107418/videos/3557891907629930/>

La potencia del lugar

La ubicación es parte constitutiva de una escultura pública conmemorativa y, por ende, indispensable para entender algunas de las apropiaciones y disputas de sentido en este tipo de obras, como en el caso recién expuesto sobre la estatua del conquistador sobre una pirámide prehispánica. Pueden rastrearse situaciones semejantes de punta a punta de América como parte del ejercicio del dominio sobre el territorio desde el siglo XVI, y que se refrendó con monumentos a fines del siglo XIX y comienzos del XX como parte de la consolidación de los Estados nacionales. En este sentido, el arquitecto argentino Julian Bonder señala que, dado que hay muchos lugares en las ciudades que se reservan para la memoria de los victoriosos, es necesario intervenirlos de otra manera para visibilizar a aquellos que no lo han sido, para darles voz a aquellos que no la han tenido.²¹ De esta manera, el espacio público y la democracia misma, dice, tienen que ser medidos en la capacidad de disrupción de la continuidad de las historias de los victoriosos. Muchas de estas intervenciones y acciones de memoria o contramonumentales se caracterizan por su horizontalidad en clara oposición a la verticalidad que define a lo monumental.²²

Estas acciones hablan de la potencia de los lugares, pero también de la acción de colectivos que no siempre están conformados por artistas. Podemos aludir a estos procesos en un caso argentino, en el que se produjo una de las más poderosas acciones comunitarias en medio de la dictadura cívico-militar que tuvo lugar entre 1976 y 1982: las Madres de la Plaza de Mayo concurren al centro del poder simbólico, religioso, económico y político de la Nación para transformar el más tradicional de sus monumentos conmemorativos, la Pirámide de Mayo, erigida en 1811 para celebrar el primer

21. Julian Bonder en conversación con Nora Hochbaum sobre patrimonio y memoria en el seminario “Nuevas Miradas sobre el Patrimonio”, organizado por la Gerencia Operativa de Patrimonio de la Ciudad de Buenos Aires, 27 de octubre de 2020. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=5Bs96dsFNbo&t=2635s>

22. Hay algo en la horizontalidad de estas acciones que se vincula con esas memorias de momentos oscuros de la historia, que probablemente se relacionen de alguna manera con la muerte y su marca memorial como lápida; pero también con la necesidad de marcar el espacio y mantener viva la memoria de estos acontecimientos. Es así como en distintas partes del mundo —Santiago de Chile, Berlín, Buenos Aires y Londres— encontramos los proyectos de baldosas de memoria, que irrumpen en el espacio urbano gracias a colectivos dedicados a la preservación de la memoria y la búsqueda de justicia.

aniversario de la Revolución de Mayo.²³ Estas mujeres que buscaban a sus hijos desaparecidos empezaron a caminar alrededor de la Pirámide para protestar y exigir la aparición de sus hijos y, desde entonces, todos los jueves lo siguieron haciendo para reclamar que no cesara la búsqueda de los que nunca volvieron, así como otras causas contemporáneas vinculadas principalmente a los derechos humanos. Es tal el vínculo de la plaza con el recorrido alrededor de la Pirámide que se demarcó en el suelo su recorrido y los pañuelos que representan la presencia de esta acción. En el 2005 el área que rodea a la Pirámide de Mayo y el espacio en el cual se encuentran pintados los pañuelos que identifican a las Madres de Plaza de Mayo fueron declarados Sitio Histórico.²⁴

Esta acción, que podemos calificar como un activismo contra-monumental, nos remite al caso de la Plaza de Bolívar en Bogotá y a la artista Doris Salcedo, quien ha intervenido este espacio en diferentes coyunturas históricas ocupando por entero la plaza y obstruyendo, con las múltiples presencias que evoca, la de la “historia de bronce” que el monumento de Simón Bolívar, ubicado en el centro de la plaza, encarna en esta lógica monumental. Se trató de actos simbólicos efímeros, como la cuadrícula de 25.000 velas sobre la plaza, un acto poético de repudio por el asesinato de once diputados del Departamento del Valle del Cauca.²⁵ Asimismo, el cubrimiento de la superficie de la plaza con los nombres de 1900 víctimas del conflicto armado colombiano escritas con cenizas sobre telas que se iban uniendo como reacción a la votación en contra del acuerdo de paz en 2016.²⁶ En esa misma plaza, otras manifestaciones, constituyen diálogos de otro tipo con los significados preexistentes en ese lugar, como las recientes manifestaciones en que se ha recurrido a la creación de reproducciones fotográficas de cuerpo entero de hombres y mujeres asesinados como parte de las manifestaciones en rechazo al

actual asesinato de líderes sociales colombianos.²⁷ La estatua, su pedestal y la plaza quedaron así integrados a la protesta, haciendo de la estatua una representación más, en su dimensión transitiva, de la presencia de una ausencia entre muchas más.

La utilización del monumento conmemorativo como soporte de otros discursos en los ejemplos antes mencionados se explica principalmente por la potencia simbólica del lugar. Esta dinámica parece enmarcar las intervenciones y contraintervenciones que se han dado en la Plaza Italia y el Monumento a Baquedano, en el contexto del estallido social en Santiago de Chile surgido de las protestas masivas iniciadas el 18 de octubre de 2019. La disputa por la memoria y el predominio del lugar sobre la escultura misma se evidencian en la casi total ausencia de referencias al personaje representado en la estatua en los discursos públicos de los manifestantes. La estatua, de acuerdo con José de Nordenflycht, “representa todo lo que de patriarcal puede tener su narrativa histórica, es un genérico”.²⁸ La presencia física del monumento es el soporte de las innumerables acciones simbólicas, consignas y demandas de la protesta social, mientras que para el espacio se ha reclamado un nuevo nombre: Plaza Dignidad.

A manera de conclusión

Ante acciones, obras y sentidos como los hasta ahora mencionados, parece indispensable interpelar la historicidad de las concepciones del patrimonio. Una definición más clásica y generalizada identifica al patrimonio como una cosa, lugar o evento único que debe ser no solo salvaguardado, sino medido y catalogado, y en ese sentido se considera que sus significados pueden ser controlados y transmitidos sin cambios a las generaciones futuras. Esto es lo que Laurajane Smith llama “el discurso patrimonial autorizado”.²⁹ Según esta definición,

23. Sobre la historia de la pirámide ver Julio E. Payró, *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, la pirámide de mayo y la catedral de Buenos Aires*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1970. Sobre su reciente restauración, Marcelo Magadán “La restauración de la Pirámide de Mayo” en *VI Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica “Efímero/permanente: pugnas por la conservación y destrucción del arte público”*. Lima: GEAP Latinoamérica, Universidad de Buenos Aires, Universidad Ricardo Palma, 2019, pp. 307-324.

24. Ley 1653, 10 de marzo de 2005. Enmarcada en la ley 1227 de Patrimonio Cultural de la Ciudad de Buenos Aires.

25. Doris Salcedo. *Acción de duelo*, julio 3 de 2007.

26. Doris Salcedo. *Sumando ausencias*, octubre de 2016.

27. Concentración en rechazo al asesinato de líderes sociales, 6 de julio de 2018.

28. José de Nordenflycht, Conferencia “Iconoclasia y Post patrimonio”, organizada por el Grupo de estudio sobre Patrimonio del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio CIAP (IIPC TAREA/UNSAM – CONICET), 30 de septiembre de 2020. En esta conferencia el historiador se explaya también sobre la intensa actividad de los artistas visuales, incluso antes del estallido, con lo que afirma que “los artistas visuales se adelantan muchas veces a la crítica política del patrimonio, poniéndolo en crisis.”

29. Laurajane Smith, El “espejo patrimonial”. ¿Ilusión narcisista o reflexiones múltiples?, en *Antípoda*, 12, ene-jun. 2011, pp. 39-63.

las generaciones sucesivas no tienen derecho a cambiar las visiones o valores patrimoniales representados por una propiedad, monumento o lugar. Es así como todas las contradicciones y complejidades del pasado no se consideran parte del patrimonio —o tienden a relegarse a un estatus especial como patrimonios disonantes o incómodos—. Smith y otros autores, si bien reconocen que el discurso patrimonial autorizado es el dominante, abren la posibilidad de pensar el patrimonio como proceso cultural en el que se negocia la memoria, la identidad y el sentido de lugar; como el proceso activo de recordar, olvidar y conmemorar que media los cambios sociales y culturales. Si nos ubicamos en esta definición del patrimonio como fruto de un debate y no como un objeto declarado e inmóvil, podemos incorporar procesos como las destrucciones, activaciones o desplazamientos de monumentos como parte del proceso patrimonial. En ese sentido, el historiador chileno José de Nordenflycht nos convoca a pensar en lo que llama “post patrimonio”, en qué sucede una vez que determinados objetos o prácticas son declarados (o autorizados), pues parecería que este proceso los congelara y su valoración se detuviera en el tiempo. En este sentido, afirma:

El derecho al patrimonio se gana en el momento en que las demandas generadas por las comunidades pasen de la participación a la interpretación de sus patrimonios. En suma la participación debe dar paso a la apropiación y de la apropiación a la interpretación. Solo de ese modo lograremos que los propietarios se conviertan en vecinos y los vecinos en ciudadanos.³⁰

Más allá de los resultados que traigan las movilizaciones en donde han sido tan centrales las destrucciones de las estatuas, nos queda pensar cuál será el destino de las estatuas destruidas. Tal vez se vuelvan populares propuestas, como la del Museo de la Ciudadela en Berlín, en donde desde 2016 hay una exposición permanente en la que se exhiben un conjunto de monumentos removidos del espacio público berlinés³¹ o el Memento Park en Budapest, que exhibe esculturas del viejo régimen comunista en Hungría.³² Paradójicamente en aquellos lugares la atención a las estatuas suele ser mucho mayor que la que tuvieron en el espacio de la ciudad antes de ser objeto de discusión. Por otra parte, cabe pensar en los efectos de su musealización que, por una parte, les devuelve su condición

de obras de arte y, por otra, permite contextualizar las motivaciones de su desplazamiento del espacio de la ciudad.

Una de las estrategias más efectivas para ejercer el derecho a los nuevos sentidos que se les dan a las esculturas conmemorativas patrimoniales es el registro de las acciones e intervenciones que capturan el debate que se produce en un momento determinado. Muchos ciudadanos, no exclusivamente artistas, han identificado la potencia de la mediatización de la memoria, entendida en su carácter pluridimensional, creativo y procesual. Estas dinámicas ponen en acto la persistencia simbólica del lugar, como espacio de disputa y de debate, que al mismo tiempo hace referencia a las reverberaciones del pasado en las distintas apropiaciones, además de convocar la preocupación por la conservación patrimonial. Estas acciones anti-monumentales son efímeras y subsisten en la memoria de quienes las idearon y participaron en su creación. Quedan registradas en videos y fotografías, que se hacen múltiples y conocidas a través de su reproducción en los medios de comunicación y en los archivos de quienes se interesan por resguardarlos del olvido. Estas mediaciones deben ser entendidas como parte integral de las dinámicas de la memoria cultural. De acuerdo con Erll & Rigney, “el cambio de ‘sitios’ a ‘dinámicas’ dentro de los estudios de la memoria es paralelo a un cambio en los estudios culturales de los productos a los procesos, de un enfoque en artefactos culturales discretos a un interés en la forma en que estos artefactos circulan e interactúan con su entorno”³³.

Estos ejercicios de memoria mediatizada trascienden, en algunos casos, el propio monumento, por ejemplo en la propuesta *La ciudad como texto*, de Carola Ureta, y su registro del día 36 después del “despertar social” en Santiago de Chile.³⁴ En otros casos, la propuesta es sumergirse en el registro detallado de las intervenciones surgidas de la protesta, como en el proyecto *Antes del olvido*, de Cristóbal Cea y Felipe Baeza, donde convocan a un registro colectivo de los diferentes momentos de los monumentos intervenidos³⁵. En esta misma línea, es destacable también la obra de Julieta Gil *Nuestra Victoria*,³⁶ consistente en una maqueta 3D a partir de un registro pormenorizado de la intervención que se hizo, en la marcha, al Monumento de la Independencia

33. Astrid Erll y Ann Rigney, *Mediation, Re-mediation and the Dynamics of Cultural Memory*, Berlín, Walter de Gruyter, 2009, p. 3.

34. Ver <https://www.laciudadcomotexto.cl/>

35. Ver <http://antesdelolvido.cl/>

36. <https://julietaquil.com/Nuestra-Victoria>

30. José de Nordenflycht, *Post Patrimonio*, Viña del Mar, RIL Editores, UNAB, 2012, p. 69.

31. Ver más en <https://www.zitadelle-berlin.de/en/museums/unveiled/>

32. Ver más en <https://www.mementopark.hu/?lang=en>

mexicana, conocido popularmente como “El ángel”. El título alude tanto al logro de visibilizar la situación de las mujeres como a la de recuperar la identidad de la figura principal del monumento —y símbolo de la ciudad—, que no es un ángel, sino una alegoría de la victoria.³⁷ Otro tipo de intervención, no artística, pero perteneciente al campo del arte, es la activación del debate público que las Restauradoras con Glitter lograron encender con su manifestación en contra de la restauración

37. Sobre los debates contemporáneos sobre el activismo contra la violencia hacia las mujeres en México, este monumento tiene un lugar central y alrededor de él se produce buena parte de la reflexión pública. Ver, por ejemplo, la mesa redonda que tuvo lugar el 10 de diciembre de 2020, “Violentar el cuerpo/violentar el espacio”, organizada por el Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Nacional Autónoma de México, en la que participaron Marisa Belausteguigoitia, Lourdes Padilla Cabrera, Daniela Pascual y Nirvana Paz, con moderación de Deborah Dorotinsky y Ríán Lozano. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=g56zZnCOjg4&feature=youtu.be>

inmediata de los *graffitti* realizados en la marcha contra los feminicidios en México.³⁸

Cuando se derriba o se interviene un monumento conmemorativo, se modifican los sentidos predominantes que una comunidad le asigna a una obra en un momento determinado, obturando todos sus potenciales sentidos pasados y futuros. En ese sentido, parece más que nunca importante hacer un llamado a generar prácticas significativas alrededor de los monumentos conmemorativos, con el fin de recuperar el espacio público como un espacio para el debate, en el que se legitime la posibilidad de disenso y la apertura a propuestas que integren nuevas memorias, que a su vez también puedan ser debatidas.

38. Resulta muy significativa su participación pública en los debates públicos tanto sobre los feminicidios en México como sobre la conservación del patrimonio. Ver <https://www.facebook.com/restauradoras.glitterMX/>

Carolina VANEGAS CARRASCO. Doctora en Historia y magíster en Historia del Arte Argentino y Latinoamericano por el Instituto de Altos Estudios Sociales, Universidad Nacional de San Martín (IDAES-UNSAM). Coordinadora del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) de la Universidad de Buenos Aires, en el marco del cual ha organizado encuentros científicos y publicaciones. Es profesora adjunta e investigadora del Centro de Investigaciones en Arte y Patrimonio (CIAP – CONICET/Universidad Nacional de San Martín). Ha producido capítulos en volúmenes colectivos y artículos en revistas especializadas. Su tesis doctoral fue publicada con el título *Disputas monumentales. Escultura y política en el Centenario de la Independencia* por el Instituto Distrital de Patrimonio Cultural de Bogotá en 2019.

El arte público en la Universidad de Buenos Aires. El Archivo *Monumenta* y el GEAP-Latinoamérica

TERESA ESPANTOSO RODRÍGUEZ

La ciudad de Buenos Aires y las principales capitales del país desarrollaron a lo largo del tiempo un amplio programa conmemorativo-escultórico que, en estrecha relación con el espacio urbano, fue definiendo una identidad local al recoger el devenir de las urbes desde lo político, lo social y lo cultural. Sobre esta instancia primera se fueron superponiendo otros niveles de significado, como la memoria provincial o regional, para por último aunar aquellos criterios que colaborarían en la conformación de una deseada identidad nacional a partir de ciertos parámetros indiscutidos, a la vez que se mantendrían las particularidades locales.

El interés por estudiar este rico proceso en nuestro país llevó, a partir de una beca de la autora otorgada por la Universidad de Buenos Aires, a organizar un proyecto que en un primer momento se llamó “Archivo documental y crítico de los monumentos conmemorativos de la República Argentina” y que con el tiempo se sintetizó en Archivo *Monumenta*. Este fue el inicio de un trabajo a nivel nacional, que muchos años después, trascendiendo las fronteras y buscando aunar los intereses de investigadores de distintos países, se orientó a la creación del GEAP-Latinoamérica.

Desde un inicio, entendíamos que el trabajo sobre el patrimonio público debía responder a cuatro principios: conocer, valorar, conservar, legislar. De ellos, el Archivo debía velar por los dos primeros: conocer y valorar, ya que la acción directa sobre los bienes públicos, en nuestro caso la escultura pública, corresponde a los entes especializados dentro de la estructura administrativa de los gobiernos, así como legislar les concierne a los distintos cuerpos *ad hoc* que conforman la estructura democrática de nuestra sociedad.

A todos estos actores se debe sumar otro: la comunidad que debe conocer para así valorar y exigir la conservación de los bienes que, en palabras de Maurice Agulhon¹ —que estudió el caso francés en el siglo

XIX—, constituyen “el decorado urbano”, incluyendo en esta idea tanto a los monumentos conmemorativos como a la escultura ubicada en plazas y paseos, sin dejar de lado los otros elementos, tales como bancos, farolas, fuentes utilitarias, etc. Este autor acuñó también el concepto de “estatomanía” para referirse a la ingente propuesta monumental en su país de origen, idea que se vio reflejada en nuestro territorio a partir de fines del siglo XIX y particularmente en ocasión de la celebración del primer centenario de la Revolución de Mayo, en 1910. Sus efectos fueron recogidos en nuestro medio por diversos intelectuales de la época, entre ellos Eduardo Schiaffino, quien a partir de numerosos artículos publicados en la prensa² fue dando cuenta de los avatares por los que iba pasando el espacio público de la ciudad de Buenos Aires, tocando temas relativos tanto al urbanismo como al proceso escultórico-conmemorativo.

Iniciativas y concreciones

La idea rectora del trabajo en el Archivo *Monumenta*³ fue, desde el inicio, conocer nuestro patrimonio escultórico-conmemorativo por medio de un trabajo riguroso de registro y catalogación de las

2. Recogidos en Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor [1927].

3. Archivo *Monumenta* se inicia en 1989. Proyecto: Teresa Espantoso Rodríguez. Dirección 1989-2000: Héctor H. Schenone. 2000-actualmente: Teresa Espantoso Rodríguez. En 1989 se invita a María Cristina Serventi. En 1991 piden su incorporación María Florencia Galesio, Marcelo Renard y Adriana van Deurs; en 1993 hace lo propio Marina Aguerre. En años posteriores, por invitación y por solicitud, se integran colegas y estudiantes avanzados: Patricia Favre, Raúl Piccioni, Ana Martino, Patricia Corsani, Carla García, Paola Melgarejo, María Eugenia di Franco, Isabel Plante, Marita García, Marilú Ghidoli y Claudia Sculco, entre otros. Hoy el equipo está integrado por María Fernanda Benítez, Marcela Paravano y Alejo Petrosini. Se contó con distintos subsidios de la Universidad de Buenos Aires (proyectos UBACyT) y de la Agencia de Producción Científica y Técnica, Ministerio de Cultura de la Nación.

1. Maurice Agulhon, *Histoire vagabonde*, París, Éditions Gallimard, 1988.

diferentes piezas teniendo en cuenta sus particularidades físicas, históricas y de significado.

Ante el requerimiento de esta reseña acerca de los dos grupos de estudio radicados en el Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: el mencionado Archivo *Monumenta* y el Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica [GEAP-Latinoamérica] —en el que profundizaremos más adelante—, se nos presentó la disyuntiva de cómo plantear el proceso de formación de un proyecto de manera que no resultara una lectura tediosa. Luego de analizar cómo enfocar en estas páginas los aspectos que se tuvieron en cuenta al plantear el trabajo en el Archivo *Monumenta*, nos pareció interesante volver a los inicios de nuestro trabajo y tomar como referencia a un artista y una obra. Así, inmediatamente volvió a nuestra memoria la primera obra a la que nos enfrentamos en profundidad: el monumento a Bernardino Rivadavia,⁴ realizado por el escultor Rogelio Yrurtia (1879-1959). A partir de este, trataremos de ejemplificar cuáles fueron los criterios con que se organizó el estudio de la escultura pública en el ámbito de la Universidad de Buenos Aires.

El primer paso fue plantearnos a qué idea remitía cada una de las obras catalogadas. Definimos *categorías* que apuntaran a la función/significado que cada expresión tenía originalmente: conmemorativa, ornamental,⁵ funeraria y religiosa.

Preguntarnos, entonces, qué implicaba la idea de monumento fue indispensable, y, entre otros autores, nos fundamentamos en un inicio en Alois Riegl⁶ (1858-1905) para ajustar nuestra visión sobre el tema, dado que su escrito publicado en 1905 era contemporáneo de ese primer momento de eclosión conmemorativa que significó 1910 en nuestro país, cuando a iniciativas planteadas en años anteriores se

sumó la urgencia de nuevas intenciones a partir de la llamada Ley del Centenario,⁷ en 1909.

Concluimos finalmente que un monumento conmemorativo, relacionado con la idea de memoria o recuerdo, es toda expresión imbuida de la idea de monumentalidad, ya no en cuanto esta como expresión de grandes dimensiones, sino como aquella que infunde al objeto-soporte un significado ético e ideológico portador de un sentido que se pretende valedero para un conjunto social. En cuanto constructo histórico-ideológico, junto con la “fiesta”, ocupó un lugar predominante a la hora de cumplir con las “deudas patrióticas” o “deudas históricas” respecto de los personajes de nuestra historia en el proceso conmemorativo de principios del siglo XX. Desde entonces, las iniciativas gestionadas desde el ámbito oficial se integraron a los distintos medios y prácticas de carácter simbólico que, a partir de la idea de rito, tienen por finalidad inculcar valores, fundamentar una memoria común y validar el pasado.⁸

En la memoria descriptiva que finalmente Yrurtia presenta para el monumento a Rivadavia en 1926, define su propia idea de cómo debe concebirse un monumento:

Una figura histórica de tan clarividentes vistas, de tan complejas actividades y realizaciones tan básicas, como fueron las de Rivadavia, no puede a mi juicio encerrarse en el molde estrecho de la estatua epónima y de las consabidas figuras alegóricas. Para significar a las generaciones venideras una vida máxima y su profundo y permanente influjo en los destinos del país, es necesario que el sentido monumental alcance una concreción plástica imponente. Para la posteridad, lo que cuenta es el esfuerzo sillar, el resultado constructivo que implica la erección perdurable de los forjadores de nacionalidades y no su fisonomía física, que el tiempo acaba por generalizar en el aspecto de una misma época, mientras depura e individualiza, con valores perennes, su fisonomía individual. Así lo entendían los antiguos al consagrar a sus grandes hombres el templo o el arco votivos. De ahí también la importancia que, en la concepción central de mi obra, haya dado a la masa arquitectónica.⁹

4. Para conocer los detalles del encargo, Teresa Espantoso Rodríguez y María Cristina Serventi, “Mausoleo de Bernardino Rivadavia”, en *Estudios e Investigaciones*, Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, Facultad de Filosofía y Letras, Buenos Aires, 1991, no. 4.

5. Este término, que resultó útil para las obras emplazadas en parques y paseos de fines del siglo XIX y primeras décadas del siglo XX, debió ser revisado posteriormente pues en pleno siglo XX se implantaron obras cuyo valor no era solo ornamental, por lo que nos planteamos incluir también la categoría “escultura pública”. Igualmente, sin olvidar que aún los monumentos conmemorativos también poseen, entre sus valores, un valor estético que funciona en el espacio urbano.

6. Alois Riegl, *El culto moderno a los monumentos. Caracteres y origen*, Madrid, Visor Distr. S.A., Col La Balsa de la Medusa, 7, 1987, Cap. I, pp. 28-31.

7. Diversas iniciativas se suceden en relación con el monumento a Rivadavia desde 1873. La Ley 3515 (1897) y luego la Ley 6286 (1909), que reglamentó los festejos del Centenario, en la cual se retomó finalmente la iniciativa.

8. Avanzado el siglo XX, incluimos la categoría Memorial para aquellas expresiones que no remiten a la glorificación de un personaje o hecho histórico, sino a guardar la memoria como el “no olvido” de hechos repudiables.

9. *Memoria descriptiva del monumento a Bernardino Rivadavia*, Museo Casa de Rogelio Yrurtia (MCY), Archivo Documental Rogelio Yrurtia, 1926.



Modelo presentado al plantearse la ubicación del monumento en espacios reducidos. En esta instancia, Yrurtia propone cuatro alegorías: Moisés, Acción, Caridad y Progreso (Foto: AGN)

Los cambios de ubicación que se le fueron planteando, los numerosos avatares de orden económico y político, el estallido de la Primera Guerra Mundial en 1914, las desavenencias con la comisión promonumento que lo llevaron finalmente a un Juicio Arbitral,¹⁰ implicaron que esta obra —junto con el monumento al Coronel Manuel Dorrego y el grupo escultórico *Canto al trabajo*— presentara para

Yrurtia, radicado en París, un largo proceso de cambios en su concepción original.

Resultó apasionante sumergirse en la abundante documentación existente tanto en el Archivo del Museo Casa de Yrurtia como en el Archivo General de la Nación, ya que esta tarea complementaba uno de los aspectos más importantes de nuestro trabajo de catalogación. Lamentablemente, no siempre nos hemos encontrado con tan ricos reservorios que permitieran estudiar el pensamiento de un artista en profundidad.

10. Para la información completa sobre este problema, ver *Juicio Arbitral con Rogelio Yrurtia*, Buenos Aires, Cía. General de Fósforos, Tall. Ex. R. Radaelli, 1922.



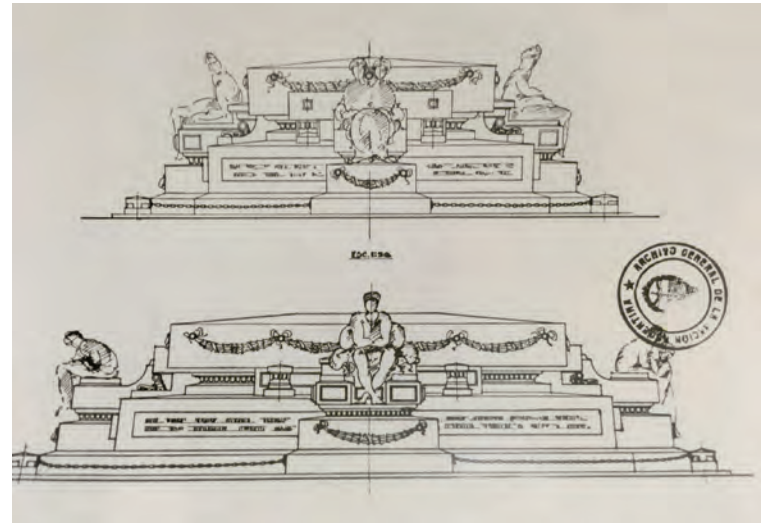
Boceto bidimensional. Firmado y fechado 1912 (Foto: Museo Casa de Rogelio Yrurtia)

Yrurtia se planteó desde el inicio un “monumento simbólico” según sus propias palabras, en ruptura con la tradición vigente en el siglo XIX para este tipo de homenajes, que daba a la concepción arquitectónica un valor que fue adaptando según las distintas ubicaciones que se le proponían hasta la definitiva en la plaza Once de Septiembre.

Este aspecto, la relación obra-espacio urbano, nos adentra en otra cuestión que debe plantearse en este tipo de investigación. Nuevamente Yrurtia sale a nuestro auxilio. En 1918, cuando se decidió la ubicación definitiva, el artista se vio obligado a adecuar su proyecto a un espacio mucho más amplio que los considerados anteriormente, aspecto que le planteó la necesidad de reelaborar el proyecto inicial de 1912 que había quedado en el estadio de boceto bidimensional, ya que consideraba que la masa de la obra debía estar en coincidencia con el espacio circundante para ayudar a la idea de monumentalidad.

Finalmente, generando una nueva relación entre escultura y arquitectura, le dio a esta una marcada preponderancia a partir de concebir una planta centralizada, de líneas severas y aspecto macizo, marcando una zona media en retroceso, con lo que se establecieron dos cuerpos superpuestos y salientes.

Este aspecto, la relación mencionada obra-espacio urbano, respecto de nuestro trabajo específico y más allá de la indagación documental,



Proyecto reproducido en el Juicio Arbitral (1920); ya es la concepción final, pero mantiene las cuatro alegorías (Foto: AGN)

implica un exhaustivo trabajo de campo. El estudio organoléptico de la obra y su registro fotográfico,¹¹ en este caso de arte público pero que consideramos extensivo a cualquier otra expresión artística, se presenta como imprescindible. No puede comprenderse ni llegarse a su verdadero significado si no se estudia bien en el medio en que fue implantado y las razones de elección del lugar, a lo que debe sumarse el estudio desde la materialidad y las técnicas utilizadas.

Así, en el caso que nos ocupa, debimos adentrarnos en el proceso creativo del escultor, que le llevó veinte años desde el encargo hasta la inauguración, en 1932. El estudio de materiales y técnicas, los diversos estadios del proceso: desde los bocetos, los modelos en arcilla, los vaciados en yeso para dar mayor dureza a las partes para poder trabajar con ellas, el fundido de las partes en bronce, la talla en el caso

11. A partir del primer acercamiento al bien que se va a catalogar, se confecciona una ficha descriptiva que contempla identificación, autor, medidas, materiales, técnicas, firmas, marcas de fundición, inscripciones, placas, estado de conservación y descripción. A ello luego se suman los datos documentales, hemerográficos y bibliográficos. Se realiza el exhaustivo registro fotográfico (fotos generales y detalles). Todo el material recopilado se organiza en legajos que forman el acervo del Archivo *Monumenta*.

Monumento a Bernardino Rivadavia: medidas: 24,50 m de largo x 15 m de ancho x 9,50 m de altura. Materiales y técnicas: granito gris martelinado fino y bronce fundido a la cera perdida en las figuras monumentales.



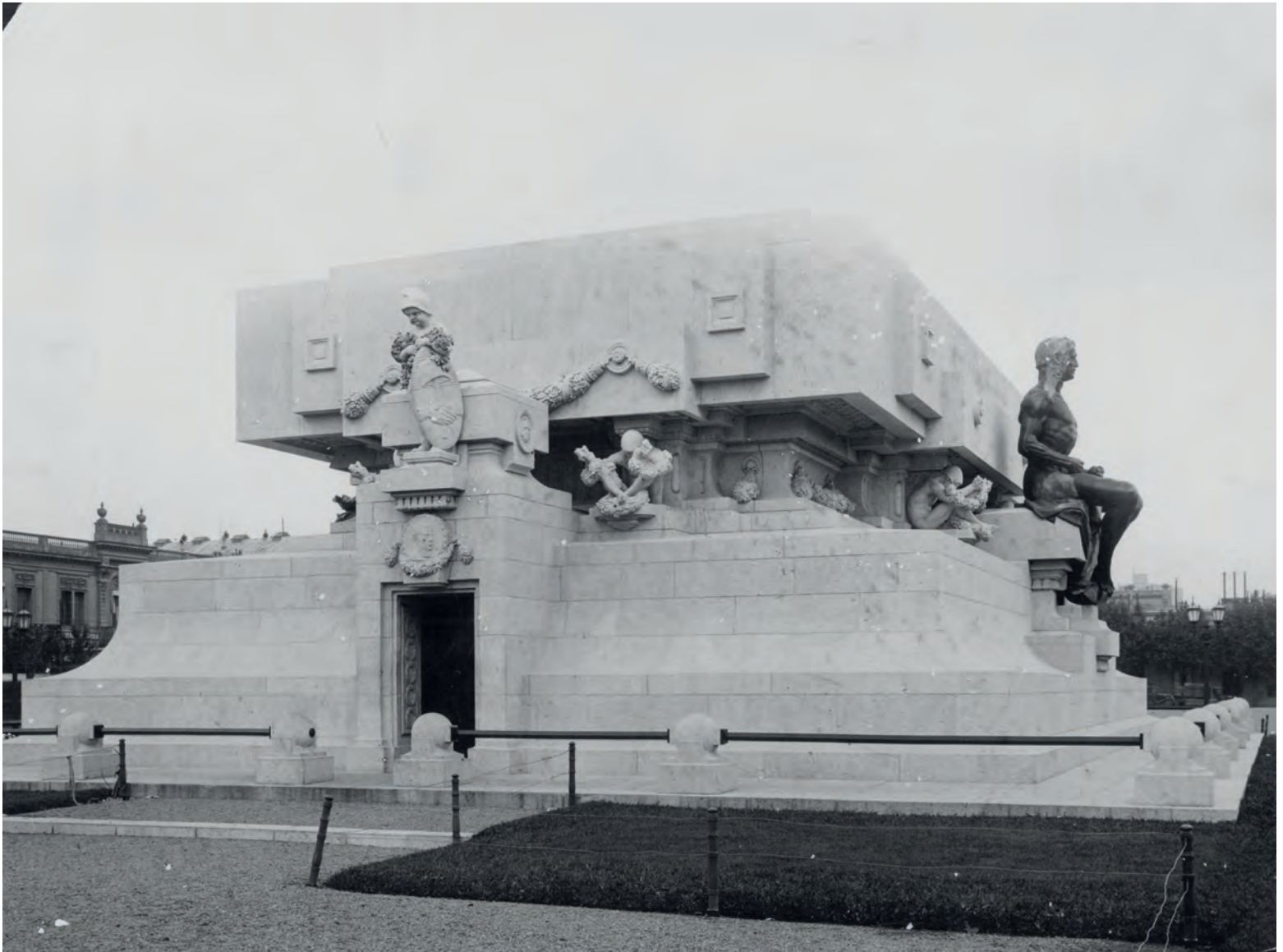
La obra definitiva, inaugurada en 1932. El frente, con la figura monumental de Moisés (Foto: AGN)

de las piezas en piedra hasta el complejo emplazamiento final con la construcción de la estructura arquitectónica.

Finalmente, nos sumergimos en el aspecto simbólico, en cuál fue la idea que el artista quiso plasmar en su obra de una manera con la que se alejó totalmente de la concepción decimonónica a la que el país estaba acostumbrado, para plasmar una visión extraordinariamente sintética de los valores que consideraba indispensables resaltar del personaje.

En su proyecto definitivo, Yrurtia aunó a la función conmemorativa la funeraria al proyectar en el interior del monumento una cripta. De esta manera, el monumento conmemorativo se convirtió en un mausoleo. Categorías y tipologías dejan de ser estáticas y cerradas en sí mismas, y es el sentido de la obra lo que dinamiza estas cuestiones.

En cuanto a la iconografía del monumento, Yrurtia sintetizó la imagen de Bernardino Rivadavia recurriendo en el frente a la figura



La obra definitiva: se ve la parte posterior con la figura de la Acción y el lateral derecho con el medallón con la efigie de Rivadavia sostenido por los Niños República. (Foto: AGN)

de “Moisés” como alegoría del prócer por su clarividencia y como hacedor de leyes, mientras que su capacidad de acción como gobernante fue representada por la figura de un hombre joven, la “Acción”, en la parte posterior. La efigie de Rivadavia finalmente quedó resumida en dos medallones sostenidos por sendos “Niños Repú-

blica”, que se ubicaron sobre los accesos de la cripta en los laterales del monumento.

Yrurtia recibió diversas críticas debido a la ausencia de la figura del prócer presidiendo el conjunto:

La obra artística de Yrurtia es bellísima pero no es la expresión del sentimiento argentino por Rivadavia.

El país no quiere el monumento simbólico que puede cambiar de destino y advocación¹².

[Las Damas de Beneficencia piden que se rechace el proyecto por no culminar el conjunto con la figura de Rivadavia]

Si bien admiramos a Moisés, para nosotros este personaje histórico no nos merece tanta consideración ni obliga a nuestra gratitud con Rivadavia.¹³

En el año 1920, durante una entrevista, Yrurtia responde a estos cuestionamientos:

Si las damas dejan que plasme a Rivadavia como lo concibo, bajo el prisma del artista, esa será la mejor solución. Hay que glorificar la visión genial de Rivadavia. Su reproducción física quizás será lo que menos ha de interesar a la posteridad.¹⁴

Y tal vez su respuesta más clara fue esta: “Daré a mi Patria lo que debo darle como artista”.¹⁵

El proyecto Archivo *Monumenta* tuvo como objetivo, en una primera instancia, trabajar sobre la ciudad de Buenos Aires, pero con la intención de extender nuestro interés a las ciudades capitales de provincias. Unos años después de la creación del proyecto, pudimos hacer dos campañas dentro del país,¹⁶ con el fin de registrar las obras existentes en el espacio urbano de Jujuy, Salta, Tucumán, Córdoba hacia el centro y el noroeste del país, y las ciudades más importantes hacia el suroeste de la provincia de Buenos Aires hasta Bahía Blanca, a lo que se sumó la ciudad de La Plata, y una en el exterior para trabajar con documentación relativa a artistas extranjeros que recibieron encargos para nuestro país. En esta última oportunidad, se tomó contacto con la presidenta de la Association pour la sauvgarde et la promotion du patrimoine métallurgique haut-marnais (ASPM), Elisabeth Robert-Dehault, y en 2007 se firmó un convenio de colaboración para el

estudio de las obras de fundición en hierro de origen francés. Dentro de la categoría escultura ornamental, tanto el espacio público como el privado poseen un interesante conjunto de piezas, lo que da cuenta del influjo galo en nuestro país durante las últimas décadas del siglo XIX y las primeras del XX. Ese año también, en el marco del encuentro realizado en Montevideo, se formó la Réssau International de la Fonte d'Art (RIFA), de la cual el Archivo *Monumenta* forma parte.

Debido a las conexiones con investigadores de otras ciudades, Patricia Favre en Mendoza, Lilian Prebish en Tucumán y Diana Ribas en Bahía Blanca, comenzó a gestarse la idea de establecer relaciones con otros centros académicos nacionales y también latinoamericanos.

En 2008, una nueva etapa complementó lo pensado hasta ese momento: formar un grupo que reuniera a investigadores relacionados con el tema del arte público en general —y no solo con la escultura pública, como nos habíamos propuesto en el Archivo— que trabajaran de manera independiente en otros países de Latinoamérica. Se inició entonces el derrotero del Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica), que abrió camino luego a los GEAP nacionales.

Es sabido que las cosas tienen un tiempo y un lugar, y que las ideas circulan sin razones visibles provocando felices coincidencias. Ese año, 2008, recibimos en el Archivo *Monumenta* la visita de Carolina Vanegas Carrasco, investigadora de Colombia sobre el tema de nuestro interés. La coincidencia de intereses y la misma visión sobre la necesidad de establecer contacto con otros colegas del subcontinente derivó en la formación del GEAP-Latinoamérica. De esta tarea conjunta surgió el grupo fundador¹⁷ y se establecieron los siguientes objetivos:

17. De la Argentina, Teresa Espantoso Rodríguez (Coordinadora 2008-2017), Patricia Favre, Marcelo Magadán, Diana Ribas, Raúl Piccioni; de Colombia, Carolina Vanegas Carrasco (Cocoordinadora 2008-20017 y Coordinadora 2017-actualmente); de Brasil, César Floriano dos Santos, Paulo Knauss, José Cirillo, Fernando Pedro da Silva; de Chile, Marcela Drien, Gloria Cortés; de Perú, Elio Miguel Martucelli Casanova. Al formarse los grupos nacionales, se integran Sylvia Furegatti por GEAP-Brasil (cocoordinadora 2017-actualmente), Ana María Torres Arroyo por GEAP-México, William Páats por GEAP-Paraguay, José Luis Chacón por GEAP-Venezuela y Daniela Tomeo Gaiero por GEAP-Uruguay. Otros grupos nacionales: GEAP-Argentina (coordinación: Teresa Espantoso Rodríguez), GEAP-Colombia (coordinación: Carolina Vanegas Carrasco), GEAP-Perú (coordinación: Elio M. Martucelli Casanova). A este grupo inicial y a los coordinadores nacionales se han unido en los últimos años un conjunto de investigadores jóvenes.

12. *La Prensa*, 17 de diciembre de 1918, en Archivo General de la Nación (AGN), *Serie Historia del Ministerio del Interior – Junta Ejecutiva Monumento a Rivadavia – 1910-24*, Legajo 13.

13. *El Diario*, 13 de septiembre de 1919, *ibid*.

14. *La Razón*, 7 de junio de 1920, *ibid*.

15. *La Prensa*, 3 de julio de 1920, *ibid*.

16. Para ello contó con distintos subsidios de la Universidad de Buenos Aires (proyectos UBA-CyT) y de la Agencia de Producción Científica y Técnica, Ministerio de Cultura de la Nación.

Nuestro objetivo es formar una red de investigadores que permita conocer el arte público desde diversas perspectivas y con una visión interdisciplinaria. Asimismo, nos proponemos servir de nexo entre investigadores de distintas áreas geográficas que estudien el fenómeno del arte público en América Latina; divulgar el patrimonio artístico presente en el espacio urbano, así como también las expresiones efímeras de distinta índole llevadas a cabo en este; divulgar las actividades y publicaciones organizadas por el GEAP-Latinoamérica, y difundir novedades sobre eventos y publicaciones vinculadas a nuestro objeto de estudio. La diversidad de puntos de vista con que actualmente se abordan los estudios sobre el arte público y su relación con el espacio urbano hace que el GEAP-Latinoamérica se presente como ámbito de reflexión y debate, así como también un espacio puesto al servicio de los investigadores que trabajan esta temática abordándola desde diversos intereses: patrimoniales, históricos, iconográficos, artísticos, de conservación y restauración, entre otros. Es nuestro deseo reunir el mayor número de estudiosos dedicados al Arte Público producido en el continente latinoamericano.¹⁸

Dadas las distancias, se establecieron encuentros bienales cuyas sedes fueran rotando por los distintos países miembros del grupo. De esta manera estos eventos, denominados “Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica”, se convirtieron en el ámbito de reflexión e intercambio de saberes necesarios para poder comprender, en sus coincidencias y divergencias, la existencia de un pensamiento latinoamericano en el contexto que nos ocupa.

A raíz de estos eventos y su difusión, se logró crear una amplia red de investigadores de países de América Latina, Estados Unidos y Europa, interesados en el arte público y en las relaciones posibles de establecer entre los distintos medios de producción y recepción.

El primer Seminario se realizó en Buenos Aires en 2009 y luego siguieron otros en Chile (2011), Brasil (2013), Colombia (2015), México (2017) y Perú (2019).

En cada uno de los encuentros se privilegió un recorte diferente y se sugirieron distintos abordajes desde donde es posible estudiar el arte público.

En 2009, para el I Seminario, el tema convocante fue “Arte Público

18. www.geaplatinoamerica.org <http://geaplatinoamerica.blogspot.com.ar/> <https://www.facebook.com/search/top?q=geap%20latinoamerica>



Cubierta de la publicación de las actas del I Seminario, en 2009

y Espacio Urbano. Relaciones, interacciones, reflexiones”. En el prólogo de la publicación se explicitó cuáles eran y son los criterios en los que se fundamenta el grupo:

(...) el Grupo no ha establecido límites en cuanto al objeto de estudio entendiendo el Arte Público en su acepción más amplia: toda actividad realizada en el espacio público en la que intervengan los tres “actores” que lo definen: la obra, el espacio urbano y el espectador. Desde el monumento conmemorativo hasta los *graffiti* o *stencil*, incluyendo las intervenciones efímeras y *performances*, un amplio abanico de expresiones se vuelca al espacio de la ciudad otorgándole el carácter de escenario en el que distintas intenciones son expresadas a través de lenguajes y técnicas diversos (...).¹⁹

El II Seminario Internacional sobre Arte Público en Latinoamérica llevó por título “Arte Público y Espacios Políticos: interacciones

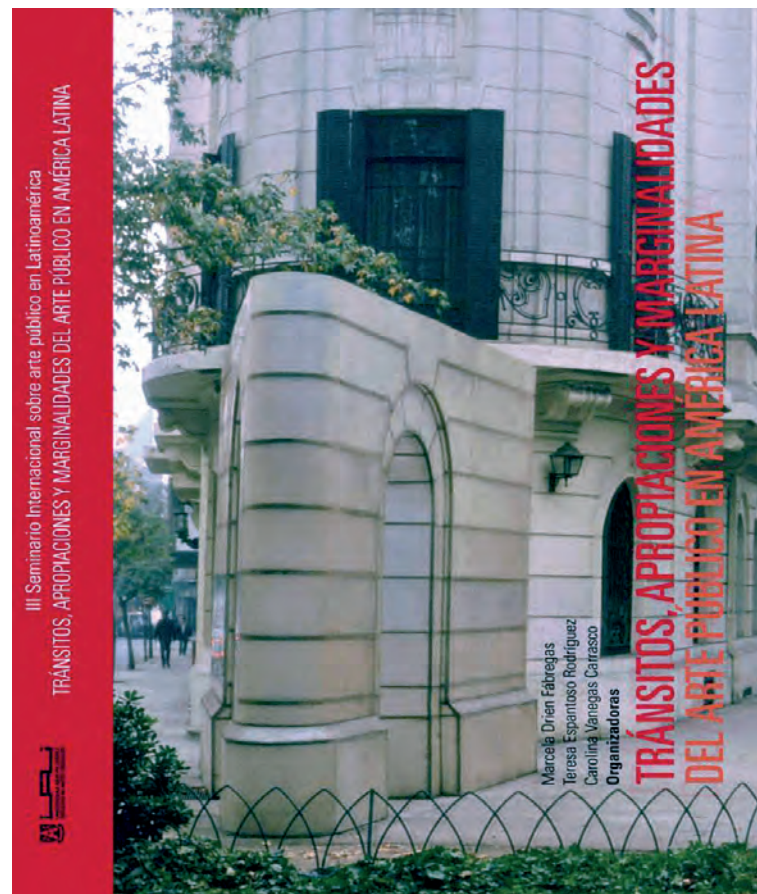
19. Las publicaciones de los seis seminarios internacionales realizados se encuentran disponibles en la página web del grupo mencionada más arriba. Las citas que se refieren al nombrar cada uno de ellos corresponden a los prólogos escritos por los editores/organizadores.



Cubierta de la publicación de las actas del II Seminario, en 2011

y fracturas en las ciudades latinoamericanas”, y se realizó en 2011 en Vittoria, Brasil. En esta ocasión y en colaboración con la Universidad Federal de Espírito Santo (UFES), se propuso pensar la ciudad contemporánea como un “paisaje cultural en construcción” que amerita un debate amplio sobre la relación “arte, poder político y privado, memoria e identidad cultural”.

En 2013, el III Seminario tuvo su sede en Santiago de Chile, en coautoría con la Universidad Adolfo Ibáñez, y la propuesta en esta ocasión, “Tránsitos, apropiaciones y marginalidades del Arte Público en América Latina”, se relacionaba con “(...) modos y estrategias con



Cubierta de la publicación de las actas del III Seminario, en 2013

que históricamente se han producido intercambios entre los artistas, la ciudad y los espectadores, sus implicaciones en distintos ámbitos, así como las resistencias o acciones marginales que buscan plantear nuevos discursos y lugares de intervención”.

El año 2015 nos llevó a Colombia con el IV Seminario, “Pasados presentes: Debates por las memorias en el arte público en América Latina”, realizado en conjunto con la Universidad del Valle de Cali, cuando se propuso “una reflexión sobre los usos y los abusos de los discursos de la memoria en la actualidad”. La publicación llevó en la cubierta la impactante imagen de la acción “Magdalenas por el Cauca”, obra de los artistas colombianos Gabriel Posada y Yorlandy Ruiz, “acción rememorativa y antimonumental que alude a las pérdidas humanas en medio del conflicto armado colombiano por medio del icónico



Cubierta de la publicación de las actas del IV Seminario, en 2015

y doloroso símbolo de la ausencia: la madre que busca sin descanso a sus hijos desaparecidos”.

En la ciudad de México, a pocos días del terremoto que azotó a ese país en 2017 y con un gran esfuerzo por parte de la sede anfitriona, la Universidad Iberoamericana Ciudad de México, nos reunimos en el V Seminario bajo la convocatoria “Intervenciones estético-políticas en el arte público latinoamericano”. En esta ocasión se instó a “(...) pensar los problemas de exclusión, desigualdad y violencia que surgen del actual orden global [ya que] diversas narrativas conviven y se debaten



Cubierta de la publicación de las actas del V Seminario, en 2017

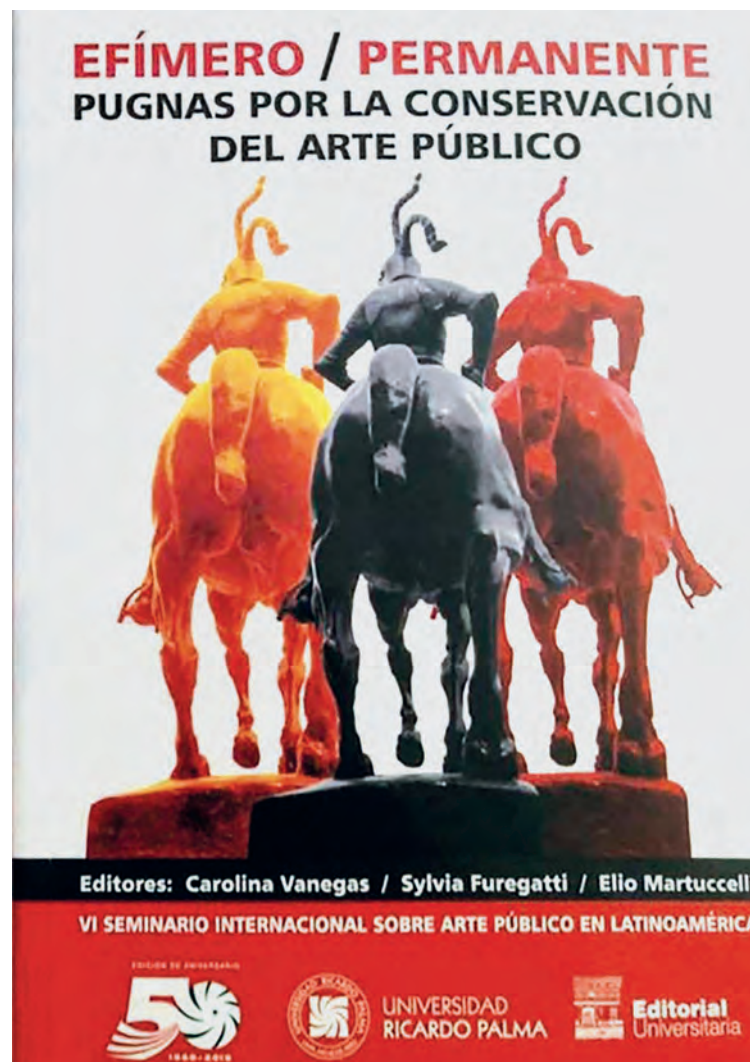
en los espacios públicos produciendo tensiones entre la institucionalización, el olvido, las prácticas instituyentes y las memorias críticas”.

El encuentro más reciente se llevó a cabo en 2019 en Lima, Perú. Nuestro VI Seminario, bajo el título “Efímero/permanente: pugnas por la conservación del arte público”, tuvo lugar en colaboración con el Instituto de Investigaciones Museológicas y Artísticas (IIMA-URP) vinculado a la Universidad Ricardo Palma. La idea rectora del evento “(...) convocó a los interesados en el análisis de las discusiones por la conservación y destrucción del arte público. Una temática que ofrece

la posibilidad de generar provocadores debates académicos, en tanto alerta sobre el carácter de urgencia social que este asunto tiene en las ciudades del mundo contemporáneo”.

El año 2020 resultó a nivel global un lapso que seguramente nos llevó a todos a planteos nuevos y a repensar los ya concebidos. Año de temores, frustraciones, miedos, alejamiento, soledad, pero también de esperanza y de añoranza por tiempos mejores. Indudablemente, de la crisis política, económica, sanitaria, cultural y humana, surgirán nuevas y renovadas instancias que tanto a nivel local como internacional nos lleven a un futuro que esperamos y ansiamos promisorio. Todos nos detuvimos por un largo período, nuestras propuestas se silenciaron temporalmente. Ahora, llegó el momento de reiniciarlas, ampliarlas, profundizarlas, para continuar nuestra labor en pos del patrimonio urbano en todas sus manifestaciones, ya sean proyectos o concreciones.

Mucho se escribió a lo largo del siglo XX sobre la protección y conservación del patrimonio cultural; desde la Carta de Atenas en adelante, varios documentos de la Unesco dieron cuenta de la ampliación del concepto de patrimonio desde la noción de patrimonio histórico hasta la noción de bien cultural, concepto más amplio que dio lugar a la inclusión tanto del patrimonio tangible como del intangible. Nuestra tarea, desde el Archivo *Monumenta* y desde el GEAP-Latinoamérica y los GEAP nacionales, nos incita a estudiar, reflexionar y valorar las expresiones que se suceden en el espacio público de nuestras ciudades con criterios amplios y sin restricciones, promoviendo estos principios a partir de encuentros, publicaciones y comunicaciones, a través de las redes sociales, dando difusión a la tarea de conocer para valorar y accionar cuando sea necesario. El trabajo solitario ya no rinde frutos; solo la interacción entre las distintas disciplinas —historiadores del arte, urbanistas, conservadores, restauradores y los propios artistas— podrán dar respuestas articuladas a las necesidades del patrimonio cultural en el espacio público.



Cubierta de la publicación de las actas del VI Seminario, en 2019

Teresa ESPANTOSO RODRÍGUEZ. Es licenciada en Historia de las Artes por la Universidad de Buenos Aires (1983), realizó el Diploma en Gestión cultural, Patrimonio y Turismo, en la Fundación Ortega y Gasset Argentina (2001) y ha cursado la Maestría en Conservación y Restauración de Bienes Culturales, IIPC, Tarea, UNSAM. Se desempeñó como profesora adjunta de la carrera de Artes, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires (arte europeo siglos XVI y XVII) y continúa como investigadora del Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”, de la misma casa de estudios. En este campo se ha dedicado principalmente al arte público (escultura pública y monumentos conmemorativos), especialmente a cuestiones patrimoniales. Ha organizado y dirigido proyectos y grupos de estudio referidos al tema: el Archivo *Monumenta*, el Grupo de Estudio sobre Arte Público en Latinoamérica (GEAP-Latinoamérica) y el Grupo de Estudio sobre Arte Público en Argentina (GEAP-Argentina), radicados en el mencionado instituto. Ha dictado seminarios sobre temas relacionados con su desempeño como docente y como investigadora, ha participado en congresos y ha publicado artículos. Entre 2008 y 2017 organizó, bianualmente, congresos referidos al arte público en el marco del GEAP-Latinoamérica y del GEAP-Argentina.

Arte público en la ciudad de Buenos Aires. Escenarios, problemáticas, paradojas y desventuras de monumentos y esculturas

MARÍA DEL CARMEN MAGAZ

Aproximaciones conceptuales

El patrimonio escultórico nos trasmite las preocupaciones, las miserias, los ideales, las guerras y los afectos del ser humano. Refleja el pasado, se relaciona con nosotros en el presente y se proyecta hacia el futuro. Cada obra encierra una historia, un universo simbólico que es necesario develar para poder dialogar con ella. En este sentido, un monumento conmemorativo pone en acción la memoria, la identidad y la construcción de subjetividades.

Sobre las imágenes y sus problemáticas, Georges Didi-Huberman nos plantea a qué tipo de conocimiento puede dar lugar la imagen. Debemos reconocer que, probablemente, ella nos sobrevivirá, que ante ella somos el elemento frágil, el elemento de paso, y que, ante nosotros, ella es el elemento del futuro, el elemento de la duración. La imagen a menudo tiene más de memoria y más de porvenir que el ser que la mira.¹

El espacio público está en la esencia de lo urbano; desde la Antigüedad hasta nuestros días, es un lugar de encuentro e intercambio. Es un espacio de la gente y para la gente. En todo espacio existe una dimensión simbólica y otra material. La sociedad que lo ocupa lo hace de acuerdo con el marco histórico-cultural que la conforma. La identidad y la memoria se enuncian como construcciones que poseen distintos niveles de análisis: el político, el urbanístico, el cultural y el simbólico, entre otros. Así, al arte público se lo tiene que pensar a partir de ese tejido urbano, en su totalidad y con sus contrastes. Los modelos de pensamiento colectivo de la mente humana cobran vida en la escultura monumental.

Por su etimología, *monumento* proviene del latín *monumentum*, palabra formada por el sufijo instrumental *-mentum* y la raíz *men-/mon-*, presente en verbos como *monere* (recordar), y *mens* (mente o memoria). Por eso, es un medio para el recuerdo y la memoria.

El arte público conmemorativo conlleva las ideas de eternización, visibilidad, monumentalidad, jerarquización y resignificación del lugar de emplazamiento. Se subraya, entonces, la idea de la obra aurática; pero, más allá de la contemplación en sí misma, para poder apreciarla se impone la interpretación, es decir, la lectura o participación activa del espectador.

Desde el punto de vista retórico, podríamos aplicar la noción de hipérbole a las figuras representadas en los monumentos conmemorativos, ya que hay una intención de magnificar, de manera excesiva, la heroicidad de las figuras históricas que se quieren recordar.

En los espacios públicos, además de los monumentos conmemorativos, están las esculturas ornamentales. Gianni Vattimo distingue el monumento del ornamento. Frente a un pensamiento vinculado al arte fuerte (monumental), se encuentra el pensamiento débil (ornamental). Vattimo considera que el monumento es, ante todo, “un hecho fúnebre destinado a registrar rasgos y recuerdos de alguien a través del tiempo, pero para otros”.²

El poder recurre al espacio y al monumento para sacralizarse y legitimarse; deja allí su ideología, que funciona como un dispositivo de rememoración. Hay además toda una organización simbólica que rodea el monumento y su pedestal; este último contribuye

1. Georges Didi-Huberman, *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*, traducción y nota preliminar de Antonio Oviedo, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2011.

2. Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad. Nihilismo y hermenéutica en la cultura moderna*, Barcelona, Gedisa, 1996, p. 68.

a elevar la escultura propiamente dicha optimizando su visibilidad, pero también se ubica —de manera simbólica— por encima de los ciudadanos. El ritual de la inauguración, como una “liturgia cívica”, y su emplazamiento urbano apoyan su carácter histórico y educativo.³

Buenos Aires: origen del arte público.

La necesidad posterior de grandilocuencia y glorificación

Podemos considerar el año 1811 como el inicio cronológico del arte público en nuestra ciudad. El llamado “Altar de la patria”, conocido más tarde como la “Pirámide de Mayo”, se ubicó en la entonces Plaza de la Victoria, actual Plaza de Mayo.

La primitiva pirámide era muy austera, sin esculturas, y realizada en tierra Roma por el alarife Francisco Cañete⁴. Estaba coronada por un perillón y rodeada de muretes y cadenas para protegerla del tránsito de animales y personas. Hacia 1856 fue Prilidiano Pueyrredón quien decidió embellecerla; se le agregó la escultura superior de *La Libertad* y cuatro alegorías que se colocaron en su base: *La Agricultura*, *Las Ciencias*, *Las Artes* y *El Comercio*. *La Libertad* es la única que se conserva, de las cinco realizadas por Joseph Dubourdieu. Las restantes se perdieron cuando fueron reemplazadas, en 1875, por otras de mármol. Al trasladar la Pirámide, en 1906, hacia el centro de la plaza, no se le colocaron las segundas estatuas. Muchos años después, las rescató el arquitecto José María Peña y se ubicaron en la plazuela San Francisco. En el año 2017, el arquitecto restaurador Marcelo Magadán, entonces vocal de la Comisión de Monumentos, Lugares y Bienes Históricos, llevó a cabo la puesta en valor del monumento y decidió volver a colocar las segundas alegorías (*La Geografía*, *La Astronomía*, *La Navegación* y *La Industria*) como las observamos en la actualidad.

Hubo varios intentos de reemplazo o de jerarquización de la Pirámide. En ocasión del Centenario, se realizó un concurso para llevar a cabo el grandioso Monumento a la Revolución de 1810, en cuyo interior debía preservársela. El proyecto no se concretó por el estallido



Monumento al general José de San Martín, en la plaza San Martín

de la primera guerra mundial. En 1942 se la declaró Monumento Histórico Nacional y se la salvó de cualquier modificación, intento de traslado o demolición que pudiera imaginarse.

Otro ejemplo de grandilocuencia se concretó en el Centenario para glorificar, aún más, la figura del general San Martín. El grupo ecuestre, que en 1863 se ubicó en el Paseo de Marte, de Joseph Daumas, parecía muy austero para la época. Se organizó entonces un concurso internacional, y se le agregó un monumental basamento de granito rojo lustrado con grupos escultóricos y relieves de bronce, realizado por el alemán Gustave Eberlein, además de trasladarlo a la plaza que lleva su nombre. De este modo, se logró una visibilidad y una escala privilegiada para el conjunto.⁵

A principios del siglo pasado, la Municipalidad de Buenos Aires comenzó a adquirir en Europa estatuas y grupos escultóricos para los espacios verdes.⁶ En el año 1903, el concejal Ernesto de la Cárcova

3. Giulio Claudio Argan, *El concepto del espacio arquitectónico desde el Barroco a nuestros días*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1984, pp. 55-56 y 64.

4. Payró, Julio E., *Prilidiano Pueyrredón, Joseph Dubourdieu, La Pirámide de Mayo y la Catedral de Buenos Aires*, Buenos Aires, Biblioteca de Historia del Arte. Serie Argentina, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Historia y Letras, N.º 5, 1970.

5. María del Carmen Magaz, *Escultura y Poder en el espacio público*, Buenos Aires, Acervo Editora, Serie Arte, 2007.

6. “El gobierno comunal de Buenos Aires, progresos edilicios”, en *Caras y Caretas*, Buenos Aires, editor Carlos Correa Luna, N.º 525, 2 de enero de 1909.

presentó un proyecto ante el Concejo Deliberante proponiendo un presupuesto para adquirir obras en el exterior.⁷

Los primeros comisionados por la Municipalidad de Buenos Aires para importar desde Europa esculturas ornamentales fueron el autor del proyecto y Eduardo Schiaffino,⁸ quien decía en su libro *Urbanización de Buenos Aires*: “(...) Hasta 1905, faltaba en Buenos Aires la estatua decorativa cuya función no es otra que poner una nota de voluptuosa gracia en el paisaje anémico, que a trechos, incurre la vida semiclaustal del ciudadano (...)”⁹

Se adquirieron en ese entonces: *El pensador*, de Rodin; *Los primeros fríos*, de Blay; *Sagunto*, de Querol; *La duda*, de Cordier (gestión del doctor Manuel Güiraldes en París); *El perdón*, de Boverie; *La cigale*, de Charpentier, y *El progreso*, de Noel.

Marco legal para la protección del arte público en la ciudad

El Consejo Internacional de Monumentos y Sitios (ICOMOS), organismo consultivo de la Unesco —del cual la República Argentina forma parte a través de su comité local—, ha legislado a nivel internacional publicando las llamadas Cartas para la protección del patrimonio cultural.

En 1964 se llevó a cabo en Venecia el II Congreso Internacional de Arquitectos y técnicos de Monumentos históricos, cuyas conclusiones se conocen como La Carta de Venecia; en su artículo 7.º se estipula que “el monumento es inseparable de la historia y del lugar en que está ubicado”.

La República Argentina ha suscripto a varias convenciones sobre protección del patrimonio, como la Convención sobre la Protección



La cigale, en la plaza Holanda

del Patrimonio Mundial, Cultural y Natural, adoptada por la Conferencia General de la Unesco del año 1972.

Por Ley 738 de 2001 se creó la Comisión de Evaluación de Obras de Arte en el Espacio Público. Su intervención debe realizarse con carácter obligatorio y previo a la intervención de la Legislatura en la aceptación de donaciones, emplazamientos, desplazamientos o remoción de toda obra de arte destinada al espacio público, pero es una comisión no vinculante, y no siempre se la constituye y actúa.

7. El proyecto fue aprobado. Se creó una partida anual dentro del presupuesto municipal de \$30.000 m/n para la adquisición de obras de arte de carácter decorativo. La misma disposición nombró una comisión especial para supervisar, compuesta por el director de Arquitectura, el director de Paseos Públicos, el director del Museo Nacional de Bellas Artes y el presidente de la Sociedad Estímulo de Bellas Artes.

8. Centro de Documentación Municipal (CEDOM), Actas de la Comisión Municipal, año 1903 del 27-11-1903, Obras de Arte, pp. 508, 509.

9. Eduardo Schiaffino, *Urbanización de Buenos Aires*, Buenos Aires, Manuel Gleizer Editor, 1927.

En cuanto al patrimonio cultural específico de la ciudad de Buenos Aires, los monumentos están protegidos por la Ley 1227 del año 2006. Por Ley 4830 del año 2013 se establecieron las penalidades cuando se atenta contra el patrimonio porteño. Asimismo, el artículo 89 de la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos establece una ley de doble lectura para la “Imposición de nombres a sitios públicos, emplazamiento de monumentos y esculturas y declaración de monumentos áreas y sitios históricos”.

Una nueva protección nacional se une a las arriba mencionadas. Con fecha 13 de noviembre de 2019, la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos ha protegido a los monumentos y esculturas más destacados de la ciudad. Se incluyó a las obras adquiridas a comienzos del siglo XX; las donadas por las colectividades; las realizadas por escultores franceses, como Rodin, Bourdelle, Charpentier y Cordier, entre otros; las de los primeros escultores argentinos, como Lucio Correa Morales, Francisco Cafferata y Rogelio Yrurtia; y completan la declaratoria las obras de escultores nacionales consagrados, como José Fioravanti y Alberto Lagos.

Dicotomías históricas. Correlatos artísticos

La historia argentina está signada por dicotomías que enfrentan a distintos sectores de la sociedad desde los inicios de la República hasta la actualidad. Dos de estas antinomias son unitarios-federales y peronistas-antiperonistas.

Durante más de cincuenta años en el siglo XIX, unitarios y federales se enfrentaron en la dicotomía de centralistas y federalistas. Rosas, Urquiza y también Sarmiento fueron las figuras principales de esta primera grieta de la historia argentina.

En cuanto al correlato escultórico se ubicaron, de los arriba mencionados, sus homenajes en bronce en el Parque 3 de Febrero, del barrio de Palermo, espacio físico que perteneció a Juan Manuel de Rosas. Tras la derrota de Caseros, el lugar sufrió violentas transformaciones, los jardines fueron convertidos en parque público y, hacia el cambio de siglo, se dinamitó el caserón-vivienda de Rosas.

El primer monumento ubicado sobre los escombros del caserón fue el de Domingo Faustino Sarmiento, realizado por Auguste Rodin, e inaugurado el 25 de mayo de 1900. Era necesario borrar todo resto



Monumento a Juan Manuel de Rosas, en la plaza Seeber

rosista, por lo que no solo se colocó a Sarmiento, sino también a Urquiza, cuyo turno llegó varios años después. El grupo ecuestre fue ejecutado por Vicente Renzo Baldi y la inauguración se llevó a cabo el 11 de abril de 1958 en un *rondpoint* del cruce de las avenidas Sarmiento y Figueroa Alcorta, antiguos jardines del caserón. Por último, en 1999 se concretó el homenaje a Juan Manuel de Rosas en la actual plaza Seeber, llevado a cabo por el escultor Ricardo Dalla Lasta.

No podemos dejar de comparar la ubicación de los monumentos de Rosas y Urquiza. La de este último es privilegiada, dado que el tránsito que circula por las avenidas debe aminorar la marcha y rodearlo, lo que condiciona una visión obligatoria del monumento. Muy diferente es lo que sucede con el de Rosas, ubicado en un *partirre* a bajo nivel, originario del diseño de Benito Carrasco para la plaza Seeber;¹⁰ los automovilistas no lo enfrentan porque lo tienen a un costado, sin ningún tipo de direccionalidad visual. Así, Rosas pasa inadvertido.

Respecto a la segunda dicotomía, la revolución de 1955 que derrocó a Juan Domingo Perón cercenó los proyectos monumentales para homenajear la figura del expresidente y de Evita; asimismo, se inició una feroz persecución a toda imagen vinculada a sus personas.

10. Sonia Berjman (comp.), *Benito Javier Carrasco. Sus textos*, Buenos Aires, Cátedra de Planificación de Espacios verdes, Facultad de Agronomía, Universidad de Buenos Aires (FAUBA), 1997, p. 79.

En 1951 Eva Perón había comenzado a pensar en un monumento que conmemorara el Día de la Lealtad, representado por un trabajador elevándose sobre una tumba, que guardaría los restos de un descamisado. Cuando Evita comenzó a tomar conciencia de la gravedad de la enfermedad que padecía, expresó el deseo de descansar en la cripta de ese monumento. Estaría rodeada por 16 alegorías de mármol: el *Amor*, la *Justicia Social*, los *Niños únicos privilegiados* y los *Derechos de la Ancianidad*. A Evita le entusiasmó el proyecto y decidió reemplazar la figura del descamisado por la de ella misma. El 26 de junio de 1952 la Cámara de Diputados y el 7 de julio el Senado de la Nación aprobaron la ley de erección del monumento a Eva Perón, con réplicas en el interior del país.¹¹

Una vez fallecida, el 26 de julio, el eje de la discusión se centró en un homenaje a Juan Perón. En septiembre de 1955, los cimientos estaban terminados, pero la sublevación militar frustró la obra y lo ya realizado fue demolido.

Del proyecto frustrado del Mausoleo a Evita se conservan unas pocas obras alegóricas que envió el escultor italiano Leone Tomassi, destinadas a ornamentar la cripta del monumento. Las esculturas fueron enviadas desde Italia y permanecieron hasta 1962 en depósitos de Aduana, hasta que las autoridades de ese organismo las transfirieron a la Municipalidad. Se restauraron y luego de varios emplazamientos, en los que fueron vandalizadas, se las ubicó en el Jardín Botánico para protegerlas. Son las alegorías de la VI Sinfonía de Beethoven, *La Pastoral*; se conservaron del II tiempo, *Escena junto al arroyo*, del IV tiempo, *La tempestad* y del V tiempo, *Canto de los pastores* o *Plegaria*.

Asimismo, fueron destrozadas y arrojadas al Riachuelo las esculturas del frontispicio del edificio de la Fundación Eva Perón (hoy Facultad de Ingeniería, UBA), realizadas por el mismo escultor. Muchos años después, en 1996, Carlos Saúl Menem encargó que se las buscara. Se encontraron tres: *Eva*, *La solidaridad* y *Perón y los derechos del trabajador*; todas han sido declaradas bien de interés histórico artístico por la Comisión de Monumentos, de Lugares y de Bienes Artísticos, en su último decreto del 2019. En la actualidad, se



La tempestad, en el Jardín Botánico

encuentran en la Quinta de San Vicente, adonde fueron trasladados los restos de Juan Domingo Perón.

No se salvó tampoco, ya que fue demolida, la residencia presidencial (quinta Unzué) donde vivieron Perón y Evita. En ese predio se construyó, años más tarde, la Biblioteca Nacional y, como recordatorio compensatorio, se denominó “plaza Evita” al espacio verde sobre avenida del Libertador. Se decidió, asimismo, erigir un monumento que la recordara, por supuesto no con las dimensiones y el costo del primer homenaje proyectado. La piedra fundamental se colocó el 23 de septiembre de 1997. El monumento fue realizado por el escultor

11. Para detalles sobre el emplazamiento, la maqueta, el proyecto y la discusión en el senado, ver Hugo Gambini, *Historia del peronismo*, Buenos Aires, Editorial Planeta Argentina S.A., 2001, vol. II, p. 64, y Joseph A. Page, *Perón. Segunda parte (1895-1952)*, Buenos Aires, Javier Vergara, 1984.



Monumento a Evita, en plaza Evita

Ricardo Gianetti e inaugurado el 9 de diciembre de 1999, sin que estuviera terminado. El simbolismo es complejo y, debido a que el monumento se encuentra inconcluso, el espectador no percibe casi ninguna de las ideas propuestas.¹²

En ambas dicotomías históricas vemos que, con el transcurrir del tiempo, a pesar de las demoliciones y las prohibiciones... las figuras

12. "El simbolismo del monumento", en *Club del 45. Boletín informativo*, Buenos Aires, 2000, año 10, abril, N.º 70.

de Rosas y Evita volvieron, por medio de los monumentos, a sus lugares de origen y de referencia.

Invisibilidad y revisionismo histórico

Ante la pregunta de si hay integrantes de una nación que son ocultados o invisibilizados respondiendo a la historia oficial, la respuesta es sí.

Jacques Rancière estudia la relación entre el arte y la política y concluye que la base estética en la política es, al igual que en el arte, la condición que permite el "hacer visible".¹³

Muchas figuras históricas, sectores o segmentos sociales fueron invisibilizados. Podemos mencionar a los pueblos originarios, los morenos, la mujer (salvo sus representaciones como madres o como figuras mitológicas). No obstante, existieron piezas disruptivas y artistas excepcionales que se alejaron de la mentalidad de época y del relato oficial. Dos escultores de finales del siglo XIX son las excepciones: Francisco Caffera, quien plasmó *El esclavo africano* o *La esclavitud*, y Lucio Correa Morales, que rescató a la mujer aborigen en su obra *La Cautiva*.

Sobre el planteo del revisionismo histórico, consideramos que no se debe cometer el mismo error de los siglos anteriores: "visibilizar una figura en detrimento de otra"; debemos conservar ambas. No coincidimos con la idea de "desmonumentalizar a Roca". Sí, con la idea de llevar a cabo más monumentos para recordar a los pueblos originarios y compensar todos los faltantes de la historia oficial.

Si bien el revisionismo es un movimiento internacional por el que se han destruido muchos monumentos, hay países o ciudades que proponen una nueva perspectiva, sin violencia, con un mensaje pedagógico. El llamado "modelo de Burdeos" propuso no destruir las placas recordatorias de personalidades esclavistas, que abundaban en la ciudad, sino agregar placas explicativas de los horrores cometidos y emplazar nuevos monumentos que representaran a las víctimas de la esclavitud.

Otro ejemplo lo encontramos en la Habana Vieja (Cuba). Hay una escultura de Fernando VII que no solo fue restaurada, sino que

13. Jacques Rancière, *Sobre políticas estéticas*, traducción de Manuel Arranz, Barcelona, Museo de Arte Contemporáneo, 2005.



El esclavo africano, en plaza Sicilia

permaneció en un lugar muy destacado de la ciudad, pero con una leyenda en bronce que explica que el monarca restableció el absolutismo, fusiló a los liberales y se alineó con los enemigos del país.

Esta resignificación permite mantener el objeto de arte, pero le quita la glorificación al representado.

El poder y el patrimonio escultórico

Elena Oliveras, en *La cuestión de arte en el siglo XXI*,¹⁴ toma en consideración afirmaciones de Rancière sobre la importancia de entender la afinidad de la obra de arte con la política. Ambas, como vimos, tienen la condición de “hacer visible”. El arte “hace mundos” en el sentido de volverlos evidentes. Consideramos entonces que la obra artística, en nuestro caso el arte público, es una suerte de máquina (óptica) de significación.

Las esculturas de Lola Mora realizadas para el Honorable Congreso de la Nación son un ejemplo paradigmático de la azarosa relación

entre el poder político y el patrimonio artístico. Al cambiar la mirada del poder sobre las obras de la artista se decidió, directamente, invisibilizarlas.

En 1906 la escultora retornó a la Argentina y se le cedió un espacio para su taller en el último piso del edificio del Palacio Legislativo. Realizó dos grupos escultóricos para la fachada, *La Libertad y dos leones*, y *La Justicia, La Paz y El Trabajo*, además de cuatro esculturas de pie para el Salón Azul bajo la cúpula (Alvear, Laprida, Zuviría y Fraguero). En 1913 la bancada radical inició duras críticas al gobierno conservador y se cuestionó el procedimiento de contratación de la escultora y su calidad artística. En 1915 fueron removidos los dos grupos de la fachada, donados en 1922 a la provincia de Jujuy, y el resto de los homenajes se enviaron a Córdoba, San Juan, Corrientes y Salta.¹⁵

A ese forzado e injusto ostracismo se sumó, en el año 2013, el proyecto de la senadora Liliana Fellner de la provincia de Jujuy. Propuso realizar réplicas de las esculturas originales de Lola Mora, que se encuentran en esa provincia, y colocarlas en la fachada del Congreso de la Nación. El edificio es Monumento Histórico Nacional, por lo que no se le pueden agregar o quitar elementos arquitectónicos u ornamentales. Se entabló la discusión parlamentaria, ya que lo lógico habría sido que las réplicas se ubicaran en Jujuy y los originales fueran restituidos al Congreso. Pero no fue así, y las réplicas se inauguraron el 1 de marzo del 2014 sobre la fachada del Congreso Nacional.

En la actualidad, el desprevenido observador no puede dilucidar que lo que observa son “falsos históricos” de Lola Mora, colocados en pleno siglo XXI.

Ostracismo y destierros a la vera del río

En el traslado subyace el concepto de desarraigo. Al extirpar un objeto escultórico de su espacio, de su lugar específico para el que fue creado, o del espacio en que se lo ubicó y permaneció varios años, se desencadena un inevitable proceso de resignificación y de choque con la memoria urbana y la historia local.

14. Elena Oliveras, *La cuestión del arte en el siglo XXI. Nuevas perspectivas teóricas*, Buenos Aires, Paidós, 2019, p. 149 y ss.

15. Patricia V. Corsari, “El espacio doméstico de la escultora profesional. Generalidades sobre Lola Mora”, en VI Congreso virtual sobre Historia de las Mujeres, 15 al 31 de octubre de 2014.



Argentina y Suiza unidas sobre el mundo, en el parque Jordán Wysocki

En el siglo XIX la ciudad se fue alejando del río y negó sus condiciones originales de implantación.¹⁶ Esta ruptura se potenció con la construcción de Puerto Madero; la ciudad quedó de espaldas al río y fue avanzando sobre este.

El primer destierro paradigmático fue el traslado de la *Fuente de las Nereidas*, de Lola Mora, a la Costanera Sur.¹⁷ Oscar Félix Haedo fue

16. Graciela Silvestri, "La ciudad y el río: relaciones entre técnica y naturaleza (El caso del puerto de Buenos Aires)", en *Crítica*, Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas "Mario J. Buschiazzo", Buenos Aires, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo, Universidad de Buenos Aires, 1993, N.º 37.

17. Patricia V. Corsari, "La fuente de Lola Mora en el Paseo de Julio. Una nueva lectura de su instalación a través de la prensa escrita (1900-1903)", en *Terceras Jornadas. Estudios e Investigaciones Europa/Latinoamérica. Artes Plásticas y Música*, Buenos Aires, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", Facultad de Filosofía y Letras (UBA), 1999.

uno de los primeros en ocuparse del tema.¹⁸ Luego del fallecimiento de la artista, hubo cerca de cien proyectos legislativos para devolverla a su lugar original y, por múltiples motivos, no se llevó a cabo la restitución.

En el año 2013 le tocó el turno al monumento a Cristóbal Colón, donado por la colectividad italiana para el Centenario. No se tuvieron en cuenta las leyes internacionales de preservación del patrimonio ni las leyes nacionales. El monumento fue desarmado y trasladado a la Costanera Norte. Quedó prácticamente sobre el río, a pesar de que el arquitecto restaurador Marcelo Magadán no estuvo de acuerdo con este emplazamiento tan cercano al agua. Presentó su informe contrario ante la Comisión de Monumentos, ya que la humedad y la contaminación del agua del río perjudican el mármol, acelerando su deterioro. Asimismo, la ubicación impide observarlo en su totalidad, para lo cual habría que tomar un barco.

Colón debió haber permanecido en su lugar y, en todo caso, podría haberse colocado a Juana Azurduy enfrentándolo y entablando un diálogo histórico, como lo hacen la Torre de los Ingleses en la plaza Fuerza Aérea y el Memorial de Malvinas en la plaza San Martín.

Moral y discriminación

Por motivos de "moral" fue retirada, en 1931, la llamada *Fuente de la Doncella* o *Fuente Catalana*, donada por esa comunidad para el Centenario. Se encontraba en el Parque Rivadavia, vecina a una iglesia y a un colegio religioso. Hubo un movimiento de opinión por motivos de "decoro" y se la trasladó a los depósitos municipales. Años después, se la ubicó en la plaza San Martín; allí estuvo hasta el año 2006, cuando en la Legislatura se aceptó el proyecto de volverla a su emplazamiento original.

No sucedió lo mismo con el monumento donado por la colectividad suiza de la Argentina, obra del artista Franz Sales Amlehn, inaugurado escasos once años después de la *Fuente Catalana*. Asombra la belleza y la libertad de dos desnudos femeninos que se dan un beso en la boca. Suiza y la Argentina unidas por un vínculo espiritual, y no por lazos comerciales, territoriales o políticos. Imagen revolucionaria y liberadora para la época.

18. Oscar Félix Haedo, *Las fuentes porteñas*, Buenos Aires, Municipalidad de la Ciudad de Buenos Aires, Cuadernos de Buenos Aires, N.º 51, Imprenta del Congreso de la Nación, 1979.



Saturnalia, en el Jardín Botánico

Los traslados por discriminación también son frecuentes en la ciudad. Uno de los primeros casos fue el monumento a Falucho, ubicado al final de la calle Florida, vecino a la plaza San Martín. Cuando la zona se tornó aristocrática, rodeada de palacios franceses, la negritud de Falucho se consideró poco conveniente para el nuevo entorno urbano, y se decidió reemplazarlo por un pensador como Esteban Echeverría.

Lo mismo sucedió con el impactante grupo escultórico llamado *La Saturnalia*, de Ernesto Biondi, una obra que adquirió Cullen Ayerza en Roma en 1907. La temática representa el final de una orgía con varios personajes borrachos y decadentes. Fue considerada inadecuada

por los funcionarios porteños, por lo que Cullen la colocó en el jardín de su casa hasta su muerte, en 1957. Estuvo varios años en depósitos municipales y tuvo cuatro emplazamientos frustrados. Finalmente, se la colocó en el Jardín Botánico, un lugar más oculto. El tema no pareció edificante, ni ejemplificador para el gran público de la ciudad.

Expolio y vandalismo

La desaparición de monumentos y el vandalismo (pintadas, *graffiti* y roturas) son un hecho cotidiano en nuestra ciudad. Los *graffiti*

responden a todo tipo de intención, desde aquella más intelectual que lleva a reflexionar, como cuando pintaron de color rosa *El pensador*, de Rodin, y le escribieron “Dejá de pensar”, hasta todo tipo de leyendas políticas, como las realizadas sobre el monumento a Roca o, muchas veces, simplemente amatorias, como en el caso de *El Beso*, en los lagos de Palermo. La limpieza de las obras las va deteriorando, sobre todo al mármol, y no importa con qué material se lleve a cabo la tarea.

Asimismo, se las ataca con bombas; en este caso, las figuras agredidas fueron personalidades polémicas de la historia argentina, como Sarmiento y Urquiza. La agresión también puede responder a hechos bélicos, como la guerra de Malvinas. Es el caso del monumento a George Canning, que fue arrojado al río y rescatado sin un brazo, luego de que la Argentina perdiera el conflicto bélico.

En cuanto a los robos, se sospecha que hay una red de compra y venta del metal, con ramificaciones internacionales, que promovió, en los últimos años, la desaparición de más de 30 toneladas de bronce artístico de nuestro país. Sin embargo, lo que más preocupa a la policía es la desaparición de figuras escultóricas completas. Según datos de Interpol sobre el patrimonio cultural, desde 1996 hasta la fecha, desaparecieron 13 esculturas, la mayoría de bronce. Todas ellas tienen pedido de captura internacional y, supuestamente, fueron robadas por encargo.¹⁹

La plaza San Martín perdió su patrimonio artístico referido a la infancia, dos inolvidables grupos escultóricos, de pequeño formato, realizados por los escultores italianos Gemito y Gulli. Otro caso que conmovió a la opinión pública fue la pérdida de *La Flor del Irupé*, magnífico bronce de Luis Perlotti, de tamaño mayor que el natural, arrancado del centro de un estanque de agua, en el parque Centenario. Otra desaparición sugestiva fue la escultura funeraria del comisario José Gregorio Rosso, de dos metros de altura, hurtada del cementerio de Chacarita. Asimismo, hemos perdido los bustos dedicados a Rizutto, Pecotche, Ortega y Gasset, Gabriela Mistral, Joaquín Castellanos y Victorino José Lastarría, entre otros, y esculturas como *Águila*, *La nena feliz*, *La aurora*, *Mercurio*, *Pareja espacial*, *Rómulo y Remo*, y tantas otras... Jorge Grimaz, coordinador de Monumentos y Obras de Arte de la ciudad, nos informa que, desde finales de 2019

y comienzos de 2020, desaparecieron 35 piezas de bronce (placas, relieves y secciones de monumentos).

Estado de situación

La difusión, protección y emplazamiento del arte público de la ciudad de Buenos Aires es una obligación y uno de los deberes que debe cumplir el gobierno y el poder político que lo representa.

No hay una política pública de difusión de lo que es el patrimonio de todos; es sabido que no se ama y cuida lo que no se conoce. A partir de 2001 fueron sustraídas las placas de la mitad de los monumentos de la ciudad; no se ha reemplazado la señalética perdida, por lo que es habitual que el ciudadano común desconozca a quién ve o qué ve. De este modo, el desconocimiento le impedirá acceder a una real comunicación.

Tampoco se cumple la legislación respecto a las acciones punitivas contra el vandalismo y los *graffiti*, que agreden a los monumentos y esculturas.

Sorprende, asimismo, que no haya un catálogo razonado de las obras emplazadas; no se les aplica un grado de protección según su autor, época, materiales y trascendencia. Además, no se ha confeccionado un mapa de riesgo que registre el estado de situación de cada escultura.

En síntesis, no hay una política pública de conservación y restauración del patrimonio escultórico. La actual Coordinación de Monumentos y Obras de Artes es un organismo que se encuentra en falta de una jerarquía institucional, igual que la del patrimonio escultórico del que se ocupa. Depende de la Subgerencia de Monumentos, Fuentes y Obras de Arte (impuesto por el gremio de trabajadores y empleados de la CABA), de la Gerencia de Grandes Parques (impuesto por el Poder Ejecutivo de la ciudad), de la Dirección General de Obras de Regeneración Urbana, de la Subsecretaría de Paisaje Urbano, del Ministerio de Espacio Público e Higiene Urbana.²⁰ Huelgan los comentarios... ya que tendría que ser una Dirección y depender, por tratarse de patrimonio artístico, de un organismo de Cultura.

19. Virginia Mejía, “Guerra del bronce. La red mafiosa detrás del robo de estatuas porteñas”, *La Nación*, 1 de noviembre de 2020.

20. Información facilitada, en noviembre de 2020, por el ingeniero Jorge Grimaz, actual coordinador de Monumentos y Obras de Arte.

Considerando que el espacio público y su patrimonio escultórico es el espacio de todos, en el que justamente se visualiza la democracia, debería cumplirse la legislación que lo protege e implementarse una política pública que lo sustente.

Epílogo

Los monumentos son también referentes inspiradores de otras manifestaciones artísticas, como las artes performativas.

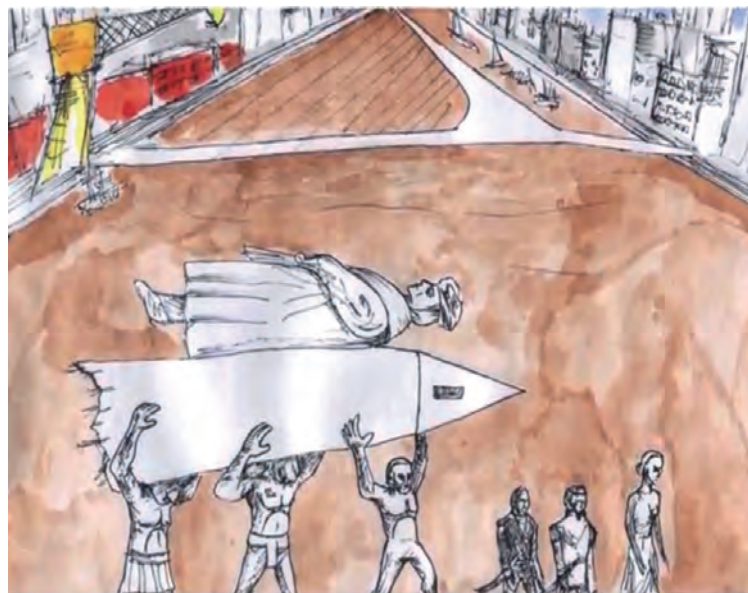
Funciones Patrióticas es una compañía de teatro que conformó Martín Seijo en 2008. Programan funciones en un formato efímero, es decir que ensayan obras que se exhiben por única vez, y que están vinculadas a las efemérides de nuestra nación. En 2010 y 2011 se presentaron en la Fundación Proa.

La obra *Era de piedra*²¹ se gestó en ocasión de conmemorarse el 43° aniversario del fallecimiento del arquitecto Prebisch, creador del Obelisco. En ella, se trata la “rebelión de las estatuas”, que toman la ciudad.

El formato es una presentación teatral acompañada por un videoclip con imágenes de cómic, donde participan los políticos vivos y los de bronce, quienes no solo pelean entre sí, sino que cortan el símbolo de la ciudad del que sale un líquido negro.

Mitre, Rosas, Evita y varios soldados avanzan por las avenidas —destruyendo las paradas del Metrobus— hacia el centro histórico. Roca, a caballo, avanza por la Diagonal Sur, se enfrenta a Evita y es destruido. En su trayecto, las estatuas pasan sobre el Museo del Bicentenario y llegan a la plaza donde se encuentra acostado Cristóbal Colón, lo apoyan sobre una de las caras del Obelisco cortado, y ambos homenajes terminan en el río, en un lento hundimiento...

La obra responde a un pensamiento fantástico, sustentado en una mirada crítica y apocalíptica.



Era de piedra, de Funciones Patrióticas

21. *Era de piedra*, de Martín Seijo. Participaron Julieta Gibelli, Martín Seijo, Sergio Zanardi. Merienda: Vil Manjar. Vestuario: Nora Iniesta. Música: Minoría Activa. Música en vivo: Martín Leiva. Fotografía: Jorge Marino. Ilustraciones: Hernán Ozorio. Luces: Fernanda Balcelis. Prensa: Claudia Mac Auliffe. Dirección de video, realización y diseño gráfico: Paolo Baseggio. Dramaturgia y dirección: Martín Seijo.

María del Carmen MAGAZ. Es profesora emérita por la Universidad del Salvador, licenciada y profesora en Historia del Arte (UBA), y doctora en Historia con orientación en Arte Público (USAL). Es creadora y exdirectora de la carrera de grado Gestión e Historia de las Artes y de los posgrados Especialización y Maestría en Curaduría de Arte Contemporáneo de la Universidad del Salvador. Es investigadora nacional, y obtuvo la beca posdoctoral en Dumbarton Oaks Trustees for Harvard University, y la beca Fulbright como Junior Fellow Researcher en la George Washington University, en Washington D.C., EE. UU. Es directora y evaluadora de proyectos de investigación con subsidios nacionales. Fue asesora en el área de Cultura en la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y en el Honorable Congreso de la Nación. Es asesora *ad honorem* de la Comisión Nacional de Monumentos, de Lugares y de Bienes Históricos. Posee numerosas publicaciones vinculadas al arte público, entre las que podemos mencionar *Escultura y Poder* (2007); *Monumentos y esculturas de Buenos Aires. Palermo. Espacios simbólicos y Arte Público* (2013) y *Monumentos y esculturas de Buenos Aires. Recoleta. Espacios simbólicos y Arte Público* (2021).

De espaldas a la institución. Arte y espacio público en el cambio de milenio

RODRIGO ALONSO

A finales del siglo pasado, los museos de arte fueron objeto de otra de sus recurrentes crisis. En el marco de una globalización impulsada por ideas liberales y la exigencia de responder al presente inmediato, se produjo un debilitamiento de su compromiso con el pasado, la memoria y la historia, para dar paso a la interacción con el mercado del arte, la exaltación de la producción emergente y la seducción de un público no siempre concebido en términos de comunidad.

En Buenos Aires, los espacios oficiales se habían transformado en reductos cuasiprivados con escaso o ningún interés por su proyección comunitaria. En el mejor de los casos, los visitantes eran números, pero muchas veces ni siquiera esos números contaban: las políticas de exhibición, sencillamente, no los tenían en cuenta. Los museos públicos, abandonados a su suerte y a la capacidad de gestión de sus directores, entraron en una relación cada vez más estrecha con el mercado y su circuito de influencias. Instituciones que en algún momento fueron más abiertas, como los centros culturales (que en sus orígenes habían albergado la producción de artistas jóvenes o poco reconocidos), tendieron cada vez más a exhibir a artistas consagrados, y los espacios universitarios, naturalmente dotados para la reflexión crítica y la experimentación, parecían haber perdido la capacidad de cumplir tal función.

Quizá no sea casual que ese progresivo desentendimiento de las instituciones del dominio de lo público haya sido paralelo a la consolidación de una estética formal y autorreferente, fuertemente individualista, que en su particular lectura del fracaso de las utopías vanguardistas propuso un divorcio con la realidad político-social adoptando la idea de la imposibilidad del individuo para actuar sobre la esfera social en su conjunto. Según esa tesis, el arte constituía un terreno autónomo de la vida cotidiana y, en cuanto tal, era incapaz de actuar sobre ella. Los eventos que desembocaron en la crisis de diciembre de 2001 y una vertiente de la producción artística argentina

que se desarrolló concomitantemente cambiaron los términos de esa fórmula: en lugar de un arte divorciado de la realidad, fue la realidad la que se divorció de ese arte.

Espacio público, diversidad y descentralización

El predominio de una estética formalista en los noventa no es *per se* un hecho objetable. La historia del arte alberga innumerables corrientes en esa línea, muchas de ellas de indudable valor. Más aún, es innegable la importancia que esa estética ha tenido, que ha recuperado hoy (en las numerosas exposiciones que la están revisitando), y que seguramente conservará en los recuentos que nos sucederán, en la medida en que constituye un ámbito coherente de producción, original y audaz, que con todo derecho ha dejado su marca en la historia. Lo que sí debe señalarse como problemática es la coalición entre esa producción, el mercado y las instituciones, que determinó que creadores que trabajaban en líneas diferentes no consiguieran una visibilidad adecuada para sus obras.

Porque, de hecho, durante ese período, existió otro tipo de producción que estableció una relación diferente con el entorno, más dialógica y permeable. Un conjunto de obras que se infiltraron en el espacio público, que bebieron de su dinámica, que articularon en su discurso estético las limitaciones de las instituciones y de la propia autonomía del arte, que se re-desmaterializaron, que trocaron su soporte por medios poco explorados, obligando a reformular miradas. Una producción que restableció el diálogo con las corrientes internacionales sin abandonar su posicionamiento local, que construyó sus discursos a la luz de críticas y teorías, que no limitó su capacidad para reflexionar al perímetro del marco pictórico.

Por sus propias características, las obras que se articularon con la esfera pública evidenciaron el ambiente sociopolítico en el que

nacieron de maneras más o menos confesadas, más o menos metafóricas. Eludieron la inclinación a mirar su propio ombligo, pero también evadieron la conformación de una estética regionalista fetichizada acorde a las agendas de la globalización. Entre estos dos horizontes —localismo autorreferente y exigencias globales— se presentaron como prácticas opcionales, no cerradas, por momentos provisionales y casi siempre reflexivas.

Un aspecto clave de ese contexto fue la singularidad de los espacios que surgieron. La proliferación de lugares “alternativos” basados en la autogestión o impulsados por los propios artistas fue un hecho común. También lo fue la multiplicación de eventos organizados por artistas, en sus casas o en espacios públicos, en discotecas, bares o a cielo abierto. Estrategias que implicaron formas de difusión, interacción y exhibición experimentales; acontecimientos que en su voluntad por trascender las redes institucionales no dejaron huellas en otras instituciones, como la historia o la crítica.

La descentralización del circuito del arte fue clave para la discusión de su homogeneidad. Previamente, los artistas disponían de vías muy limitadas para exhibir su obra, para poner en circulación sus propuestas, para encontrarse con la mirada del público. Esos espacios dependían de muy pocas personas. No existían formas de ingresar a ellos si no era a través de esas figuras, del cumplimiento de ciertas exigencias formales o de una insistencia paciente que no siempre rendía frutos. En el juego entre espacios grandes y pequeños, centrales y alternativos, es donde se gestó la producción más interesante del arte argentino de aquellos años. Una mención especial merece la circulación que comenzó a establecerse fuera de Buenos Aires. El florecimiento de un gran número de espacios ajenos a la Capital Federal, con una programación diferente a la porteña, y el establecimiento de vínculos que se desentendieron de las directivas centrales fue una bocanada de aire fresco para el desenvolvimiento de la creación artística nacional.

En esos mismos años tomó impulso la figura retórica del artista emergente. Si bien hoy esta categoría constituye prácticamente un cliché y su conformación induce, por lo general, a sospecha —desde la necesidad del mercado por renovar sus productos hasta la de los organizadores de exposiciones por demostrar una mirada atenta y actual—, no debe subestimarse su gravitación en la escena artística argentina. El artista emergente venía con una promesa de “aire nuevo”, con la expectativa de una relación “incontaminada” con el circuito. En él se permitían producciones poco comunes en los artistas

consagrados: que utilizara medios no tradicionales, y en particular los efímeros, como la *performance* o las instalaciones; que realizara obras independientes de su capacidad de ingresar al mercado; que no cumpliera con las convenciones de la carrera artística. Esos artistas no institucionalizados se movían, por definición, fuera de las instituciones y, en muchos casos, incluso fuera del circuito del arte. Funcionando como bisagra entre este y el círculo informe de escuelas y talleres, entre las convenciones y reglamentos que aseguraban la carrera profesional y la informalidad que solo se podía permitir a un no iniciado, estos noveles actores fueron claves en la potenciación de los entornos extraartísticos.

Reactivando la esfera pública

En este contexto, muchos artistas renovaron los diálogos con la sociedad, tanto dentro como fuera de las instituciones. Esta tendencia fue notoria desde los años previos a la crisis de 2001, particularmente en la producción fotográfica y cinematográfica. Si tomamos cualquier ejemplo del Nuevo Cine Argentino Independiente, no es difícil detectar su preocupación por la realidad y la vida cotidiana en la Argentina, expresada como un terreno de relaciones problemáticas entre experiencia social, economía y poder político. Lo destacable es que, en el área de la producción cinematográfica, el comentario social no encontró las mismas resistencias que prosperaban en el ámbito de las artes plásticas en esos momentos.

Podríamos preguntarnos por qué no sucedió lo mismo a finales del alfonsinismo, en medio del caos social, las huelgas y los saqueos. Quizá porque las condiciones históricas, políticas y sociales, pero fundamentalmente la propia constitución del circuito artístico, fueron diferentes. Si la reconstitución democrática mantuvo la ilusión de una injerencia pública en la política durante el gobierno de Alfonsín, el menemismo se encargó de dispersar tal esperanza. Durante la presidencia de Carlos Saúl Menem, el espacio público fue desactivado para evitar todo cuestionamiento a su política de gobierno. Plazas privatizadas, ciudades cerradas, *shopping centers*, la desarticulación de las huelgas y protestas obreras; todo eso contribuyó a la desfuncionalización de lo común.

El espacio público dejó de encarnar una posibilidad de operatividad política. No porque haya dejado de tenerla, sino porque se implementó una sistemática anulación desde el poder. Con el mismo

impulso fueron desactivadas las instituciones artísticas. En estas también se construyó la imposibilidad del compromiso. Con la crisis de diciembre, la tendencia al abandono de la autonomía artística y su impulso contextual adquirió un nuevo ímpetu en la reactivación de la esfera pública. En el seno de un circuito y una estética asfixiantes, apareció como posible —al igual que en la sociedad en su conjunto— la redefinición de legalidades, límites y márgenes. El impacto de la crisis en el circuito del arte actuó, no ya como una amenaza paralizante, sino, al contrario, como un horizonte de posibilidades que muchos artistas supieron aprovechar.

El espacio público como teatro de operaciones

La tendencia a abandonar las instituciones artísticas y trabajar en el espacio público constituyó una estrategia común en una buena parte de los jóvenes artistas argentinos de finales del milenio. Quizá porque sentían que su obra no tenía cabida en esas instituciones, porque les resultaba difícil acceder a ellas con sus propuestas o, simplemente, porque consideraban que la ciudad era el entorno que mejor extraía la materia significativa de sus trabajos, un sector considerable de autores ajenos al discurso hegemónico buscó manifestar sus ideas en la arena pública, apelando a la respuesta estética de espectadores ocasionales y desprevenidos.

Fue importante, por otra parte, recuperar la ciudad y sus espacios para la práctica artística. La autonomización de esta y la de su circuito de circulación habían producido un confinamiento asfixiante del sistema del arte que lo había alejado progresivamente de muchos de los espacios donde era capaz de construir sentido social. Al mismo tiempo, los ámbitos públicos habían sido transformados en patrimonio de las clases dirigentes, de instituciones y corporaciones que neutralizaban su potencial de manifestación y expresión comunitaria.

En 1989, el Grupo Escombros promovió la ocupación de una cantera abandonada en las cercanías de la ciudad de La Plata, convocando a artistas de todas las disciplinas a conformar un centro de libre expresión que denominaron “La ciudad del arte”. Esta ciudad no poseía curadores ni revisores: su organización, colectiva y descentrada, buscaba evitar todo marco institucional o coercitivo que regulara las actividades del encuentro. El lugar elegido era una zona industrial fuera de circulación, un resto social supuestamente improductivo. Con su intervención, el Grupo Escombros recuperó la productividad del sitio



Grupo Escombros, La ciudad del arte, 1989, acción en el espacio suburbano (Cortesía de los artistas)

pero en otro terreno —el artístico—, generando un impacto social no menor. Gran parte de los cientos de artistas que respondieron a la convocatoria eran completamente ajenos al circuito institucional del arte argentino, como también lo era el público que asistió a las jornadas del evento. La importancia de esta magna movilización colectiva excede la mera evaluación en términos estéticos; solo puede entenderse en toda su magnitud si se considera su reverberación social.

Partiendo de una propuesta de menor repercusión pública, pero igualmente evasiva de los marcos institucionales, los integrantes del Grupo Cero Barrado (Pablo Zicarello, Natalia Cacchiarelli, Fernando Brizuela, Florencia Vivas, Verónica Romano, Max Gómez Canle, Hernán Salamanca y Sabina Alonso) intervinieron las mesas de numerosos bares distribuidos por la ciudad de Buenos Aires creando obras específicas para tales soportes. La intención no era que las obras fueran contempladas como tales, sino que fueran “usadas” como sucede con cualquier mesa de bar. Los artistas previeron, incluso, que los clientes pudieran intervenirlas y hasta destruirlas, apreciarlas o ignorarlas. Lo que sin duda no pretendieron —y el entorno colaboró en este sentido— es que fueran sacralizadas por el influjo legitimante del circuito artístico ni por la mirada diferenciada de sus espectadores. Apartadas de ese circuito e insertas en un centro neurálgico de la vida ciudadana porteña, su fruición se confundió con el rito del desayuno, la lectura del diario, el encuentro de amigos o la reunión de

trabajo, desinteresada e inadvertidamente, reclamando tan solo ser parte del ritmo vital de la ciudad.

Un arte al margen

En América Latina, las prácticas artísticas pensadas para las urbes se diferencian plenamente de las similares que se producen en los países centrales. En estos suelen existir organismos oficiales o privados que diseñan, financian o subvencionan el arte público, invirtiendo grandes sumas de dinero en proyectos tendentes al embellecimiento o la humanización del entorno ciudadano. La obra ingresa a un espacio público organizado oficialmente, incluso en sus manifestaciones estéticas. El sitio destinado a su emplazamiento está predeterminado; aquella simplemente debe acomodarse al lugar que le ha sido asignado, evitando producir conflictos con el entorno y manteniendo, en la mayor medida posible, su autonomía respecto del contexto en el cual ha sido ubicada. Su objetivo manifiesto es estetizar, para lo cual todo atisbo de diálogo con el ambiente tiende a ser neutralizado, contenido o enmarcado.

Esa concepción es radicalmente opuesta a la que rige las intervenciones urbanas que se generan al margen de las organizaciones oficiales y que constituyen la práctica más común en los países latinoamericanos. No se trata aquí de reproducir las condiciones con que las instituciones invisten a sus objetos en un espacio exterior a ellas, sino de erosionar el principio mismo de la autonomía artística hasta debilitarlo seriamente, para confrontarlo con la experiencia cotidiana del transeúnte y con horizontes significantes que no han sido premoldeados (o, por lo menos, no en un grado importante) por esas instituciones.

Es así como la ciudad se constituye en un terreno de diálogo, pero también en un horizonte de conflicto. Las tensiones propias del contexto civil se integran a la obra y se hace imposible pensar en esta desligada de las condiciones políticas, sociales, culturales y económicas que atraviesan la experiencia viva de la comunidad. Su alejamiento del circuito artístico no solo redunda en un cambio de ambiente, sino también en la reconsideración de la obra en función de sus relaciones implícitas con el entorno sociopolítico y cultural para el que ha sido creada, relaciones que el cubo blanco de la galería o del museo tienden a anular. La irrupción de la obra en el espacio público apela de manera insistente al transeúnte transformado en espectador casual. Esto determina la necesidad de optimizar sus aspectos comunicativos,

ya que de estos depende el grado de participación que se obtendrá de esta audiencia eventual.

El énfasis en los aspectos comunicativos no implica necesariamente una adaptación de la obra a los lenguajes o códigos populares. Se trata, más bien, de resaltar cierta voluntad comunicativa subyacente en la propuesta original sin descuidar su productividad estética y su conflicto con el entorno. Los planteos diseñados verdaderamente para el espacio público dependen de un equilibrio muy sutil y precario entre los postulados estéticos y el recurso a lenguajes de significación social, lo cual los enfrenta a un alto nivel de riesgo y exposición; cuando no hay una red de contención institucional son comunes los malos entendidos. Pero peor es trasladar la lógica institucional directamente al espacio público, porque lo más probable es que no se pueda evitar el hermetismo que deje al trabajo mudo frente al entorno social.

Para la conmemoración del cincuentenario de la Declaración Universal de los Derechos Humanos, Alejandra Bocquel y Carina Ferrari ejecutaron una acción pública cuya interpretación dependía en gran medida de una suerte de metacomunicación crítica. La acción consistía en la exhibición de carteles con frases verbales discriminatorias, formadas por una referencia a un grupo social o cultural y una expresión calificativa ofensiva invariable: “gordo de mierda”, “macho de mierda”, “sudaca de mierda”, “puto de mierda”, “yanqui de mierda”, etc. En su recorrido por las innumerables expresiones discriminatorias de este tipo que circulan socialmente, las artistas ponían de manifiesto no solo su realidad puramente lingüística, sino también que todas las personas se encuentran irremediabilmente involucradas en alguna de ellas. El juego combinatorio es tan arbitrario como la discriminación misma. Pero para llegar a esta conclusión era necesario acceder al nivel metacomunicativo —en este caso, irónico— que estaba en el corazón conceptual de la pieza. En todo otro caso, la obra podía ser entendida como una manifestación ofensiva y discriminatoria, actuando en el sentido inverso en el que pretendía operar.

Las acciones de Fabiana Barreda pertenecientes a *Proyecto Hábitat: Reciclables* (1999) asumieron un riesgo similar ante la ausencia de un marco institucional interpretativo. Su irrupción en el espacio público fue acompañada por reacciones de sorpresa y aprobación, pero también de desconfianza e indignación. Vestida con un traje confeccionado con el *packaging* de productos alimenticios, Barreda realizó un pequeño ritual con la gente, en el que transformaba un producto de consumo en una pequeña vivienda imaginaria en las manos abiertas



Fabiana Barreda, *Proyecto hábitat: Reciclables. Cápsula de alimento en el circuito urbano. Ecología*, 2000. Intervención urbana, fotografía (Cortesía de la artista)

de sus interlocutores. Sin embargo, muchos de estos, temerosos ante la presentación tan extraña de la artista o acobardados ante la posibilidad de ser los blancos de una broma —debido a la profusión de cámaras ocultas en televisión—, generaron una resistencia que muchas veces coartó la ejecución y el sentido de la *performance*. Es en este enfrentamiento a ciegas con los horizontes interpretativos de la gente donde estas acciones reflejan el carácter conflictivo de las fronteras entre los contextos intra y extraartísticos.

La ciudad como escenario de confrontación

Por su propia naturaleza, la intervención urbana es netamente política, en la medida en que se perpetra en el seno de la vida ciudadana, sin advertencias ni señales. La mera ocupación o actuación en el espacio público establece una tensión entre este y quienes, conmoviendo los órdenes implícitos de la estructura social —su habitualidad—, se apropian de la ciudad transformándola en el escenario

de sus proposiciones particulares. Este conflicto suele proyectarse hacia una reflexión sobre los lábiles límites entre lo público y lo privado, uno de los efectos más comunes en este tipo de intervención. Sin embargo, las implicancias de estos actos exceden ampliamente ese aspecto evidente. Como teatro de fuerzas sociales, políticas, culturales y económicas, la ciudad constituye un campo de negociación de representaciones, roles e identidades en el que se ponen de manifiesto —por momentos en formas muy crudas— las discrepancias y desigualdades de amplios sectores de la sociedad. En su entramado profundo, la ciudad alberga luchas de poder, sistemas de diferenciación y discriminación social, zonas de visibilidad y de exclusión espacial, conflictos entre el patrimonio público y la propiedad privada, dispositivos de coerción y aparatos de opresión, normas de convivencia comunitaria, subgrupos que minan la identidad colectiva con sus identidades particulares. Aun cuando una obra se oriente solo a un sector de este complejo y problemático tejido, lo cierto es que la totalidad conforma el contexto semántico del que finalmente emanará su sentido.

En Buenos Aires, el Grupo Fosa realizó una serie de *performances* que consistían simplemente en dormir en espacios públicos. Con sus bolsas de dormir, los artistas modificaban el entorno comunitario introduciendo en él una elemental acción cotidiana, posicionando en el terreno colectivo un acto supuestamente privado. El planteo parecía básico, pero bastaba ver la reacción de la gente a ese desajuste en la estructura de la realidad para comprobar el carácter altamente problemático que involucraba. El cambio de contexto producía una tensión que no se resolvía fácilmente en la confrontación entre lo público y lo privado. Para los habitantes de una ciudad como Buenos Aires no es inusual encontrar personas durmiendo en la calle. Sin embargo, los integrantes del Grupo Fosa claramente no pertenecían a ese sector social, sino, con mayor probabilidad, al de los transeúntes que se encontraban con estos cuerpos inertes en el piso. Estos no parecían estar allí por necesidad, sino por algún motivo incomprensible; ese motivo ignoto era probablemente uno de los elementos más perturbadores en las *performances* de la agrupación. Lo curioso es que, si bien la obra había sido diseñada en respuesta a un hecho generado dentro del circuito artístico —un acto de censura—, su emplazamiento en la ciudad la dotó de connotaciones sociales que se captaban fácilmente en las reacciones de los ciudadanos; ellos solían interpretarla como un acto de protesta por la ausencia de trabajo o de una política de vivienda eficaz, incorporando la acción del grupo al ámbito de sus propias preocupaciones vitales.



Grupo Fosa, *Al ras*, 2000. Intervención en supermercado (Cortesía de los artistas)

Las señalizaciones del Grupo Costuras Urbanas de la provincia de Córdoba podrían ubicarse en el extremo opuesto. Mediante un acto austero, las integrantes del grupo exhibían las modificaciones del espacio público surgidas como consecuencia de las políticas liberales, señalizando literalmente las privatizaciones del patrimonio colectivo. Aquí, los conceptos público y privado estaban enraizados en el discurso económico-jurídico del derecho a la propiedad privada pero, para un país con una tradición estatista como la Argentina, involucraban asimismo una cuestión de identidad nacional. Las señalizaciones remarcaban que cada vez existían menos lugares donde uno podía sentirse “como en casa”, en tanto crecía, invisible y subrepticamente, la corporativización y expropiación del patrimonio común.

Desde una perspectiva algo diferente, Jorge Aregal abordó el discurso corporativo de las empresas privatizadas y su particular manera de dirigirse a sus usuarios. Aplicando las estructuras formales de las comunicaciones epistolares corporativas a situaciones absurdas emplazadas en el espacio público —a lo largo de las vías del tren de la ciudad de Mendoza abandonadas por su falta de rentabilidad—, el artista provocó un cortocircuito semántico en el eventual receptor del mensaje. “Queridos visitantes: muchos de los objetos situados en este lugar se encuentran activados. No tocar. Muchas gracias”, rezaba uno de los carteles ubicado en un entorno desolado, mientras otro recomendaba: “A nuestros queridos e inquietos jóvenes: está terminantemente prohibido tocarse. Evite consecuencias. Denúncielo”. En el carácter aparentemente absurdo de los mensajes, se escondía un

discurso autoritario aplicado al espacio público que Aregal ponía al desnudo con humor, pero también, con implacabilidad.

Las integrantes del Grupo de Arte Callejero recurrieron a carteles y señalizaciones, pero con un objetivo bien diferente. Orientadas a la historia política reciente, utilizaron esas formas de marcación para destacar públicamente los lugares en los que habitaban algunos militares que protagonizaron la represión ilegal durante la última dictadura. Esta acción tenía un equivalente en los escraches que realizaba la asociación H.I.J.O.S. En ellos, grupos de militantes políticos se manifestaban frente a las casas de los represores alertando a sus vecinos y al pueblo todo sobre la presencia de estos personajes en el seno de la sociedad. El Grupo de Arte Callejero encontró una solución estética —no por eso menos política— a la práctica del escrache. Esta solución se apropiaba de la materialidad discursiva comunitaria y de sus sistemas de señalización ciudadana para generar un mensaje de mayor duración, traducido al lenguaje de la urbe y sancionado enunciativamente por sus propios habitantes.

Figuras en el paisaje gráfico

En su afán por intervenir masivamente sobre el espacio urbano, algunos artistas utilizaron uno de los medios de expresión más difundidos en ese terreno: los carteles publicitarios. Producidos artesanalmente o recurriendo a medios industriales, estos carteles se integraron con facilidad al lenguaje de la ciudad, disimulándose sin inconvenientes en su paisaje visual. Sin embargo, y a diferencia de los afiches comerciales ordinarios, los producidos por artistas constituyeron una presencia disruptiva en el panorama gráfico de la urbe. Más allá de sus objetivos concretos —sorprender o concientizar, confrontar o promover la participación de la gente— su ubicación en el espacio público se estableció siempre en el marco de un campo de tensiones desde donde se interpelaba al transeúnte, en un intento por capturar su atención, neutralizando, al mismo tiempo, la competencia de la sobrecarga publicitaria de sus vecinos.

En esos años, los afiches constituían una de las formas de comunicación social más eficientes. Sin embargo, su estatuto no era estrictamente comunicativo sino difusor de mensajes, en tanto no preveía una vía de respuesta de la misma efectividad. Su emplazamiento urbano no desestimaba la acción de la gente, pero no estaban diseñados para promover tal acción.



Pablo Boneu, *La estética de la omisión*, 1998. Intervención urbana con afiche gráfico (Cortesía del artista)

Por otra parte, y siguiendo algunas tendencias del *marketing* contemporáneo, el cartel ya no se define por lo que promueve, sino por su mera presencia. Se busca saturar el entorno de los caminantes con una imagen reconocible y no necesariamente comunicar ni describir las bondades de una oferta. El reemplazo de la promoción del producto por la primacía de la marca enfrenta al observador a un universo de símbolos visuales sin profundidad, nimios pero omnipresentes, bajo los cuales el espacio social se diluye en una profusión de efectos gráficos y eslóganes ingeniosos, que sepultan las necesidades reales de la existencia ciudadana.

En 1998, Pablo Boneu se propuso contrarrestar esa sobrecarga informativa mediante afiches vacíos que produjeran un descanso visual e intelectual ante el elevado nivel de polución de imágenes que introducían los carteles publicitarios. Su intervención se conoció como *La estética de la omisión*, y si bien la propuesta parecía, a primera vista, muy sencilla, tuvo que esperar casi un año para su realización, ante la recurrente negativa de las agencias de publicidad a permitir que tal acción tuviera lugar. En un momento en el cual cada centímetro de espacio gráfico cotizaba a un valor muy elevado, la propuesta de una intervención de este tipo constituía un acto crítico. La reacción parecía exagerada si pensamos que el promedio de duración de los carteles en la vía pública fue inferior a los tres días; no obstante, las resistencias fueron muchas y solo cedieron tras la convicción insistente del autor.

Desde su creación, el Grupo La Mutual Art-Gentina incorporó el afiche callejero como medio principal de manifestación. Sus intervenciones integraban frases famosas con las de sus integrantes en tópicos que iban desde la declaración política hasta la poesía, canalizadas a través de carteles coloridos y de composición uniforme, que invocaban la atención del peatón. El sentido general de las frases proponía una reflexión sobre la realidad tanto cultural como política, exigiendo que el transeúnte se olvidara por un momento del sobrecargado ritmo ciudadano, trocando la lectura en un instante de meditación.

La exigencia de los carteles de Carlos Filomía fue aún mayor: sus dibujos con viñetas vacías estaban diseñados para acoger la participación activa de los paseantes. El artista solía realizar estas intervenciones en épocas cercanas a las elecciones políticas. En esos momentos especiales, donde la gente parecía necesitar vías para expresar su opinión sobre las acciones de gobierno y las promesas electorales, la ciudad se cubría de carteles enigmáticos que incitaban a la manifestación pública de ideas. Los afiches se poblaban entonces de críticas, bromas, insultos, reclamos, expresiones de indignación, impotencia, burla o dolor. La obra se transformaba así en una vía para la liberación de fuerzas ocultas y reprimidas, un espacio de acceso público para quienes no solían tener tal acceso, un ámbito de expresión anónima, sin censuras ni restricciones, que funcionaba como caja de resonancia de los discursos subyacentes en el entretejido social.

Por su forma comunicativa directa, el afiche es quizás uno de los medios más efectivos para interpelar al ciudadano. Sin embargo, desde el punto de vista artístico, su efectividad no es necesariamente superior a la de otras formas de intervención pública. Tanto los carteles como las acciones y otros modos de presencia en el espacio público dependen, en última instancia, de la puesta en funcionamiento de



Carlos Filomía. *Modelo único de afiche político*, 1993. Intervención urbana con afiches gráficos (Cortesía del artista)

dispositivos conceptuales que superen la mera estetización y el impacto sensorial, con vistas a la conformación de un sentido que recupere los aspectos más emblemáticos del discurso social para el arte.

El arte público desarrollado en el cambio del milenio supo encontrar los medios adecuados y el contexto ideal para explorar y potenciar su mirada analítica en tiempos de zozobra política y de instituciones endebles. De espaldas a estas encontró un terreno fértil para sus producciones críticas y generó diálogos e interacciones fructíferas fuera de los marcos impuestos por el circuito profesional. Queda todavía la tarea de abordarlo en la dimensión que se merece, a fin de nutrir la comprensión de la complejidad y diversidad de nuestro arte nacional.

Rodrigo ALONSO. Licenciado en Artes, especializado en arte contemporáneo y nuevos medios. Investigador y teórico en el campo del arte tecnológico, es un referente de la historia y el presente de esta producción en América Latina. Ha publicado numerosos ensayos y libros sobre el tema; en 2015 publicó una recopilación de sus principales textos en el libro *Elogio de la Low-Tech. Historia y estética de las artes tecnológicas en América Latina*. Como curador independiente ha organizado exhibiciones en diferentes ciudades del mundo; entre las más recientes se encuentran *Fotografía Argentina 1850-2010. Contradicción y continuidad*, The Getty Museum, Fundación Proa, Buenos Aires, 2018; *Pensar en abstracto*, Museo de Arte Contemporáneo, Buenos Aires, 2017; *Pop, realismos y política. Brasil/Argentina. 1960s*, Fundación Proa, Buenos Aires; Museo Oscar Neimeyer, Curitiba; GAMEC, Bérgamo; Museo de Arte Moderno, Río de Janeiro, 2012-2013, con Paulo Herkenhoff; *Transitio_MX. Biomediations*, Centro Nacional de la Imagen/Laboratorio de Arte Alameda, México, 2013, con Sarah Cook; *Arqueologías a destiempo*, Galería Gabriela Mistral, Chile, 2013; *Relatos de resistencia y cambio*, Frankfurter Kunstverein, Fráncfort, 2010. En 2011 fue curador del Pabellón Argentino de la LIV Bienal de Venecia. Es profesor universitario de grado y posgrado y asesor de fundaciones artísticas internacionales.

Desde el sur: conflictos entre esculturas y espacios públicos

ANDREA GIUNTA

El tiempo de excepción que la humanidad experimentó durante 2020 y en el que aún estamos inmersos implicó de distintas formas a los mundos del arte y la cultura visual. No solo se cerraron los museos y las exposiciones se cancelaron, sino que las formas precisas de comunidad que hacen a la experiencia artística entraron en un hiato que todavía continúa. La paulatina apertura de los museos se ha producido en el mundo en un contexto sanitizado que limita el acceso del público y aquello que forma parte de la experiencia en los espacios de exhibición: no solo ver, sino también conversar sobre las obras. Nuestros sentidos, los que nos conectan con la vida y con el arte, se han visto alterados por el aislamiento.¹ Globalmente, nos conmovieron las formas de resistencia espontánea que se generaron en Italia, primer escenario occidental en el que la pandemia expuso sus alcances. Entre los balcones, las voces creaban espacios sonoros para combatir la angustia que generaba el aislamiento. En ocasiones, se cantaban canciones patrióticas en las que redoblaba la noción de guerra que había invocado Macron, el presidente de Francia, en su primer mensaje a la ciudadanía. Los hospitales de campaña y las medidas punitivas aplicadas en Wuhan, que habían escandalizado a Occidente por su atropello al poder de decisión sobre los movimientos de los cuerpos, llegaban a Europa. Muchas cosas sucedieron y aún pueden suceder en un escenario de pandemia que no ha quedado atrás. El asesinato de George Floyd por la policía de Powderhorn, Minneapolis, el 25 de mayo de 2020, puso en evidencia la violencia estructural en los Estados Unidos. Una violencia directa que se sumó a otros datos de la marginación que la pandemia volvió visibles: por el hacinamiento, por la deficiente alimentación, por el escaso acceso al sistema de salud, la población afroamericana es más vulnerable, está más afectada por el virus. Las reacciones se multiplicaron por el mundo y, en el campo específico del arte, se expresaron con un nuevo

episodio de destrucción de imágenes de personajes conflictivos de la historia, incómodos por haber sido partícipes, de distintas formas, de capítulos ominosos de la historia de Occidente: la esclavitud, la conquista, la colonización, la explotación. Sobre todo en las ciudades de Europa y de los Estados Unidos, se vieron rodar esculturas por acción de multitudes indignadas. Muchas otras fueron desplazadas silenciosamente por autoridades municipales a espacios protegidos, para apartarlas de las reacciones públicas. Como señala Paul Preciado, las mismas fuerzas policiales que golpean y mutilan cuerpos vivos racializados y sexualizados de manifestantes y migrantes en las calles han sido llamadas para proteger las representaciones de piedra y metal. “Quizás —escribe Preciado—, ese sea en última instancia el propósito de cualquier fuerza policial: proteger los monumentos al poder”.² Lo nuevo del caso es la forma global que adquirió la iconoclasia. Aunque la objeción ciudadana sobre muchas de estas estatuas llevaba años sin ser atendida, y por ende los reclamos no eran nuevos (el caso del esclavista Colston en Bristol es uno entre muchos ejemplos)³, las consecuencias de la pandemia irritaron el escenario y produjeron reacciones en cadena en numerosas ciudades de Occidente. No se trata ya de los talibanes demoliendo las esculturas de Buda en Bamiyan, Afganistán, en 2001, o de la destrucción de la mezquita de Babri en Ayodhya, India, en 1992. Las decapitaciones, derrumbamientos, lanzamientos a los ríos, los desmedros contra el patrimonio, contra la preservación, se producían en las “civilizadas” urbes de Occidente. En un contexto global en el que se reclama la coexistencia de las identidades, la espera se ha vuelto perentoria. El espacio público, poblado de piezas escultóricas que señalan las victorias, recuerdan

2. Paul Preciado, “When Statues Fall”, *Artforum*, vol. 59, N.º 3, diciembre de 2020. <https://www.artforum.com/print/202009/paul-b-preciado-84375> (consultado: 22-12-2020).

3. Tristan Cork, “How the city failed to remove Edward Colston’s statue for years”, *Bristol News*, 10 de junio de 2020. <https://www.bristolpost.co.uk/news/bristol-news/how-city-failed-remove-edward-4211771> (consultado: 11-11-2020).

1. Laura Malosetti Costa, “El desorden de los sentidos”, *Revista Anfibia*, UNSAM, 2020. <http://revistaanfibia.com/cronica/desorden-los-sentidos/> (consultado: 22-12-2020)

con claridad a quién pertenece este espacio y quiénes fueron las víctimas de esos héroes que la civilización celebra.

Es importante reponer el contexto y la base afectiva de estas reacciones, ya que de lo contrario nos quedaríamos con la imagen exclusiva y excluyente de la turba arremetiendo contra el monumento.⁴ Quizá contribuya para exponer este lado del asunto —el de los afectos y las emociones de las comunidades oprimidas— mi experiencia en los Estados Unidos.

Enseñé durante algunos años en la Universidad de Texas en Austin, cuyo campus presentaba un programa iconográfico completo de los “héroes de la confederación”. Mientras la universidad disponía fondos para atraer “minorías” y lograr un alumnado diversificado, los estudiantes se desplazaban en un campus en el que se conmemoraba a los generales Robert E. Lee o Albert Sidney Johnston. Ellos fueron los “héroes” que aun abolida la esclavitud, después de su derrota, continuaron, desde su idealización y monumentalización, alimentando la ideología y las prácticas de la segregación y los linchamientos contra la población negra por los grupos supremacistas del Ku Klux Klan. Entre esas estatuas, entre esos héroes, tenían que caminar los jóvenes estudiantes afroamericanos atraídos por las políticas y los fondos para promover la diversidad. En 2017, en el silencio de la noche, las estatuas de Lee, Johnson, John Reagan y James Stephen Hogg fueron removidas, tres años antes que el estallido iconoclasta escribiera su capítulo durante la pandemia.⁵ La furia hacia estas imágenes no es una furia abstracta. Se genera por lo que representan, y porque lo que representan se impone a una parte de la sociedad que quisiera que la historia se escribiese no desde la glorificación de aquellos que llevaron adelante masacres, políticas de discriminación, economías de esclavitud, sino desde un concepto amplio de comunidad, que integre a quienes no son celebrados por el sentido de victoria desde el que se escriben las historias oficiales. Quizás haya incidido en mi ánimo, en la necesidad de conocer historias complejas, tan completas como sea posible, y en incorporarlas como parte de un dispositivo

periscópico hacia la iconoclasia centrada en las estatuas públicas, el hecho de haber vivido en una ciudad en la que aunque la segregación no era legal, existía, con diversos matices, en la vida cotidiana. Una ciudad en la que la autopista interestatal 35 divide la zona este, en la que viven predominantemente afroamericanos y latinos, de la zona oeste, en la que viven los “blancos”. Esta geografía está, por supuesto, cruzada por la de la riqueza y la pobreza. Los afectos de la población del campus universitario se expresaron durante años solicitando la remoción de esos bronce celebratorios que confrontaban cada día a una parte de los jóvenes estudiantes. El racismo que la universidad buscaba remover invitándolos a su comunidad les indicaba que allí esas figuras eran héroes. La contradicción llevó años de debates.⁶ Y de instrumentalización, ya que desde tales heroicidades también se construyen los discursos políticos de algunos candidatos. Es cierto que no podemos borrar la historia, como decían quienes sostenían que lo único que había hacer con esas imágenes era respetarlas y conservarlas. Su sigiloso desplazamiento creó espacios para abordarlas críticamente.

Muchas opiniones se han vertido en los últimos meses respecto de los hechos que he resumido. Cierta pánico se generaba ante lo incontrolable de una situación que emergía en cualquier lado. Como no se trata de un enemigo ubicable, definible, la iconoclasia contemporánea parece replicar, en un sentido, la metáfora que se refiere al virus como a una guerra. No se sabe cuáles son las armas que hay que utilizar para volver a la tan mentada normalidad, que en este asunto de estatuas volando de sus pedestales estaría representado por el cese de tal movimiento, que no es, por cierto, nuevo. Aunque la ley prohíba dañar esculturas públicas, esto sucede. Cada ciudad tiene un presupuesto asignado a su reparación y restauración. Quizá, más que pensar que todo obedece a una fuerza anticivilizatoria, lo que lleva a generalizaciones y repudios encendidos, pueda pensarse en cada caso específico. Quizá más que moralizar o admonizar, resulte productivo, sobre todo teniendo en cuenta que trabajamos en el campo de las ciencias sociales, analizar los casos específicos, las historias situadas, sus procesos y dinámicas. Quizás el contacto con la historia particular y documentada nos permita alejar el miedo y los fantasmas que provocan los aspectos irracionales involucrados en todo acto de destrucción. Quizás este camino nos permita analizar con igual rigor

4. La teoría de los afectos ha abordado casos y desarrollado herramientas que permiten considerar los aspectos cognitivos de las emociones. Jennifer Harding y E. Deidre Pribram (eds.), *Emotions. A Cultural Studies Reader*, Nueva York, Routledge, 2009; Melissa Gregg y Gregory J. Seigworth (eds.), *The Affect Theory Reader*, Durham, Duke University Press, 2010.

5. Jonah Engel Bromwich, “University of Texas at Austin Removes Confederate Statues Overnight Operation”, *The New York Times*, 21 de agosto de 2017. <https://www.nytimes.com/2017/08/21/us/texas-austin-confederate-statues.html> (consultado: 12/11/2020)

6. Mac McCann, “Written in Stone. History of racism lives on in UT monuments”, *The Austin Chronicle*, 29 de mayo de 2015. <https://www.austinchronicle.com/news/2015-05-29/written-in-stone/> (consultado: 19/11/2020)

el movimiento inconsulto que lleva a levantar estatuas. Una historia completa tal vez permita posiciones más razonadas.

■ ■ ■

El movimiento contra las estatuas tiene capítulos latinoamericanos anteriores al momento que señaló la pandemia. Sobre algunos de ellos quiero detenerme a fin de establecer un contexto más amplio para observar los casos recientes. En relación con Colón, en la Argentina se escribió un episodio que convocó tanto a figuras políticas como a diversos sectores de la ciudadanía.⁷ En 2012 se propuso la reubicación del monumento; desplazarlo del Parque Colón en Buenos Aires, detrás de la Casa Rosada, a Mar del Plata. En 2013 comenzó a desmontarse con el pretexto de su restauración. A pesar de la recomendación de los expertos en restauración de la Universidad Nacional de San Martín respecto del modo de hacerlo, por decisión presidencial (no en respuesta a un reclamo público sostenido en el tiempo), se desarmó la pieza. Sus fragmentos quedaron expuestos durante los meses en los que transcurrió el proceso legal que trató de impedir lo que, finalmente, fue su nuevo emplazamiento en la zona del aeropuerto de la ciudad de Buenos Aires. El traslado se produjo pese a la intervención de varias asociaciones que buscaron desde un comienzo frenarlo, desde la Asociación Civil Basta de Demoler hasta siete comunidades de italianos legalmente representados. Desde las rejas que rodean el parque en el que estaba emplazada, los porteños podíamos ver lo más parecido al imaginario de una ruina romana. El estudio de Ana Premazzi demuestra que la iniciativa presidencial de Cristina Kirchner fue también aceptada por quien era entonces jefe de gobierno de la ciudad, Mauricio Macri. Las asociaciones que se oponían al desarme y al traslado se refirieron a una negociación entre el gobierno nacional y el de la ciudad de Buenos Aires, sin que se conozcan los términos de ese acuerdo. Y aunque el 9 de septiembre de 2013 representantes de las comunidades indígenas agrupadas en el Encuentro Nacional de Organizaciones Territoriales de Pueblos Originarios (ENOT-PO) expresaron ante la escultura misma su repudio a Colón como

7. Para seguir los distintos episodios que rodearon el traslado de la estatua de Colón y la realización y emplazamiento de la de Juana Azurduy, ver Ana Premazzi, *¿Colón vs. Juana Azurduy? La pelea por los símbolos y la identidad nacional en el kirchnerismo*, Tesis de Licenciatura, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, 2013. <http://antropologia.filo.uba.ar/sites/antropologia.filo.uba.ar/files/documentos/Premazzi%20-%20Tesis.pdf> (consultado: 19/11/2020)



Monumento a Colón en Parque Colón, durante su desmontaje, 6 de junio de 2014 (Foto: Andrea Giunta)



Monumento a Colón en Parque Colón, durante su desmontaje, 6 de junio de 2014 (Foto: Andrea Giunta)

símbolo de la continuidad de políticas colonialistas y xenófobas,⁸ esta no fue quitada del pedestal por las agrupaciones allí reunidas en protesta, sino por una grúa oficial.

Existe, por otra parte, una iniciativa que comenzó hace unos años contra las esculturas de Julio Argentino Roca. Osvaldo Bayer fue generador de un movimiento para terminar con la celebración de quien

8. *Ibid.*, p. 37.



Monumento a Colón en parque Colón, durante su desmontaje, 6 de junio de 2014 (Foto: Andrea Giunta)

fue artífice de la campaña del desierto con las consecuencias que esta tuvo sobre la población indígena en términos de etnocidio y marginación. Las intervenciones en la estatua ecuestre del centro cívico de Bariloche se han sucedido en el tiempo y han tramado una historia peculiar. ¿Cuál es, finalmente, la historia de un monumento: su vida immaculada en la que nada atenta contra su condición perpetua, o el análisis de las intervenciones que dieron cuenta de un debate acerca de las formas de narrar la historia?⁹ Osvaldo Bayer propuso el neolo-

gismo *desmonumentar* para nombrar la iniciativa por la que proponía sacar el monumento del cruce de la calle Perú con la avenida Presidente Julio A. Roca en Buenos Aires para llevarlo a la estancia de sus herederos. Se pueden citar también dentro de la genealogía de esta forma de monumento “vivo” las acciones que realizó el GAC durante 2003-2005 (campañas de concientización, charlas urbanas al pie del monumento, cambio de denominación de la calle que lleva su nombre) y que incluyeron la creación de una comisión y un proyecto de ley antimonumento.¹⁰

La disputa sobre la relevancia y el poder de los monumentos ha dado lugar a obras, acciones y archivos que generan una zona específica en las poéticas del arte contemporáneo. Se trata de obras que

9. Para una breve historia de estas intervenciones en Bariloche, ver Natalia Buch, “Bronce y genocidio: historias de un monumento en disputa”, *Agencia Paco Urondo*, 6 de septiembre de 2020. <https://www.agenciapacourondo.com.ar/cultura/bronze-y-genocidio-historias-de-un-monumento-en-disputa?fbclid=IwAR0amVqjcUt4YJ9ckjMSg8auJqNs2MPCXLgHrWJZQNSzftk6STdch-JpG1c> (consultado: 6-12-2020). En 2012 Tomás Espina propuso una intervención que demuestra la dificultad en zanjar las controversias que ciertas esculturas públicas provocan por medio de intervenciones simbólicas que las desactiven. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-8477-2012-12-23.html> (consultado: 6/12/2020)

10. GAC (Grupo de Arte Callejero), *Pensamiento, prácticas, acciones*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2009, pp. 301-311. <http://ia800202.us.archive.org/32/items/GacPensamientos-PracticasYAcciones/GacPensamientosPracticasYAcciones.pdf> (consultado: 22/11/2020)

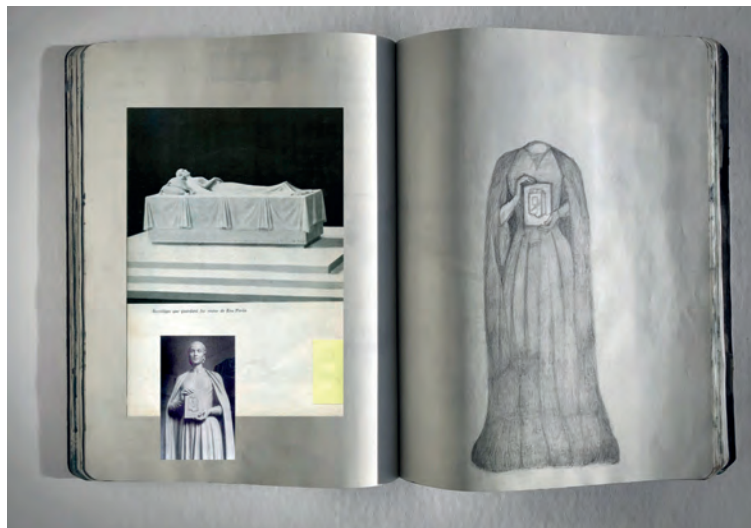
abordan la historia no como un tema para ilustrar, sino como punto de partida para dar cuenta de sus continuas contradicciones. Los casos que voy a abordar forman parte de un capítulo de la exposición que concebí a fines de 2019 para la galería de arte Rolf de la ciudad de Buenos Aires desde una perspectiva feminista que reconfiguraba las agendas tradicionales de las exposiciones que se han realizado en torno a la relación arte-mujer, arte-femenino. Con el título “Pensar todo de nuevo”, la exposición investigaba obras que daban cuenta de un estado del mundo que desde distintas áreas del feminismo se percibe como exhausto, sometido no solo a la violencia de género, sino también al expolio de la naturaleza que generan las políticas extractivistas del capital global. Desde distintas perspectivas que no puedo abordar aquí, el feminismo plantea otras economías, propone otros estados del mundo. El título de la exposición se tornó premonitorio, anticipatorio, cuando el aislamiento establecido para controlar la pandemia clausuró todos los espacios públicos y dejó al planeta en suspenso. Ninguna obra de esta exposición fue concebida exprofeso, pero en ellas se planteaba una reflexión que se activaba desde las amplias agendas del feminismo y desde las que cada día planteaba la pandemia. Uno de sus capítulos abordaba la revisión crítica de la relación entre lo humano y el espacio público, la urbe y sus monumentos. La revisión de la historia, la observación del otro lado de la historia, de lo otro obscurecido, borrado, negado, violentado, forma parte de esta agenda feminista expandida. Estaba ya inaugurada la exposición en su versión *online* cuando el racismo latente en los Estados Unidos estalló con el asesinato de George Floyd y generó un movimiento internacional y occidental de ataque a esculturas de personas asociadas con el racismo, la esclavitud, el colonialismo, el imperialismo. *Black Lives Matter*, las vidas negras importan, era la frase que acompañaba a esta forma de iconoclasia que alarmó al mundo ilustrado y a gran parte del periodismo. Tres artistas de la exposición abordaban la iconoclasia de muy diversas maneras. Planteaban opciones ante esa violencia real desde archivos que registraban violencias del pasado activadas por sectores diversos, incluso opuestos de la sociedad. Es que la violencia hacia las imágenes no corresponde a una clase social ni a un partido político. Se desata a veces en forma inesperada e incluso aparentemente arbitraria. Sujetos de la historia alternativamente enaltecidos o denostados producen impulsos monumentales o destructivos que el arte contemporáneo ha abordado reiteradamente para elaborar una distancia, un encuentro diferido y reflexivo, sobre acciones que expresan emociones extremas y opuestas. Las obras de Santiago Porter (Buenos Aires, 1971), Marta Minujín (Buenos Aires, 1943) y Celeste Rojas Mujica (Santiago de



Santiago Porter, *Bruma II, Evita*, 2008. Fotografía, inkjet print, 160 x 127 cm, edición 7 + 2AP

Chile, 1987), que incluí en “Pensar todo de nuevo”, establecen un registro y una reflexión sobre acciones iconoclastas reales o simbólicas: estas obras proporcionan instrumentos para pensar en la textura del tiempo y de los archivos sobre violencias recientes desde una perspectiva reflexiva, relativizando el sentido apocalíptico o normativo que se les concedió a muchos de estos actos durante los meses de aislamiento y, fundamentalmente, estimulando la reflexión crítica más que la celebración o la condena.

Una imagen y una figura que provocó en exceso contrarios sentimientos fue la de Eva Perón. A ella se le asigna, según la inves-



Santiago Porter, *Bruma II, Evita*, 2008 (Cuadernos de trabajo)

tigación de Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch, un lugar real (o simbólico) en la consolidación de imágenes y sonidos caros a la emotividad del peronismo, como lo son el escudo, la marchita y el bombo.¹¹ La muerte de Eva Perón dio lugar inmediatamente a procesos de memorialización de su figura representados por la momificación de su cuerpo y el proyecto de un monumento cuyo tamaño triplicaría el de la *Estatua de la Libertad*. Sobre esta imagen —o aquello en lo que se convirtió—, se detiene la investigación y la fotografía que realizó Santiago Porter en 2008 de la estatua mutilada de Eva Perón y que forma parte del proyecto *Bruma*.¹² El retrato de Eva es el retrato de su escultura rota. El Decreto Ley 4161 del gobierno del general Aramburu prohibió todas las imágenes, el escudo, la bandera, la marcha, los nombres, las palabras asociadas el movimiento; todo aquello que permitiese activar ese pasado que el golpe de Estado autodenominado “Revolución Libertadora” buscaba no solo deponer y reemplazar por otro, sino borrar incluso de todos los registros que pudiesen recordarlo desde los sentidos, desde la vista y el oído o, incluso, desde la vibración que en el cuerpo producían los emblemáticos bombos de las manifestaciones peronistas. La estatua de Eva estaba en el taller del escultor Leone Tommasi, lista para

emplazarse en el mausoleo en el que se colocaría el cuerpo de Evita embalsamada. Mientras este cuerpo, que provocaba deseo y temor, permanecería hasta 1957 en el edificio de la CGT —también habría deambulado por la ciudad de Buenos Aires y el conurbano—, la escultura de Eva fue mutilada en el taller del escultor italiano. El odio expresado hacia el mármol también se desataría sobre el cuerpo embalsamado, objeto de lesiones y traslados sucesivos que cesaron en 1976, cuando después de viajar al menos por Italia, Francia y España el cuerpo sería definitivamente depositado en el Cementerio de la Recoleta. El mausoleo de Evita se fundió con el proyecto del monumento a los descamisados que ya estaba en marcha antes de su muerte, en 1952.¹³ Con 137 metros de altura total, incluida la escultura del descamisado, se concibió como el más alto del mundo. Todos los detalles simbólicos que rodearían al cuerpo real y al cuerpo escultura, desde la luz que caería sobre el féretro tallado en cristal de roca —con cubierta de plata e incrustaciones de piedras preciosas realizada por Juan Carlos Pallarols Cuní, quien también realiza la máscara funeraria de Eva—, fueron violentamente contestados por la invasión del estudio de Tommasi en San Isidro. Una vez mutilada, la pieza de mármol fue arrojada al Riachuelo, desde donde se la rescató treinta años más tarde, cuando Eduardo Duhalde era intendente de Lomas de Zamora.¹⁴ Los restos que perduran de esta obra monumental (que estaría emplazada cerca de donde hoy se encuentra la inmensa estructura plateada *Floralis Genérica*, del arquitecto Eduardo Catalano), fueron instalados en 1996 en la Quinta San Vicente, lugar de descanso campestre de Perón y Eva.¹⁵ Diez años más tarde, se trasladaron allí los restos de Perón, desde el Cementerio de Chacarita, en medio de enfrentamientos entre sectores sindicales. En 2008 Santiago Porter realiza la fotografía centrada en la imagen mutilada de Eva, sin cabeza, sosteniendo el escudo peronista, identificada como una alegoría, *La Razón de mi Vida*, según Oscar Andrés De Masi.¹⁶ Era una de las 16 figuras alegóricas que se disponían en

13. Anahi Ballent, *Las huellas de la política. Vivienda, ciudad y peronismo, 1943-1955*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes, 2009.

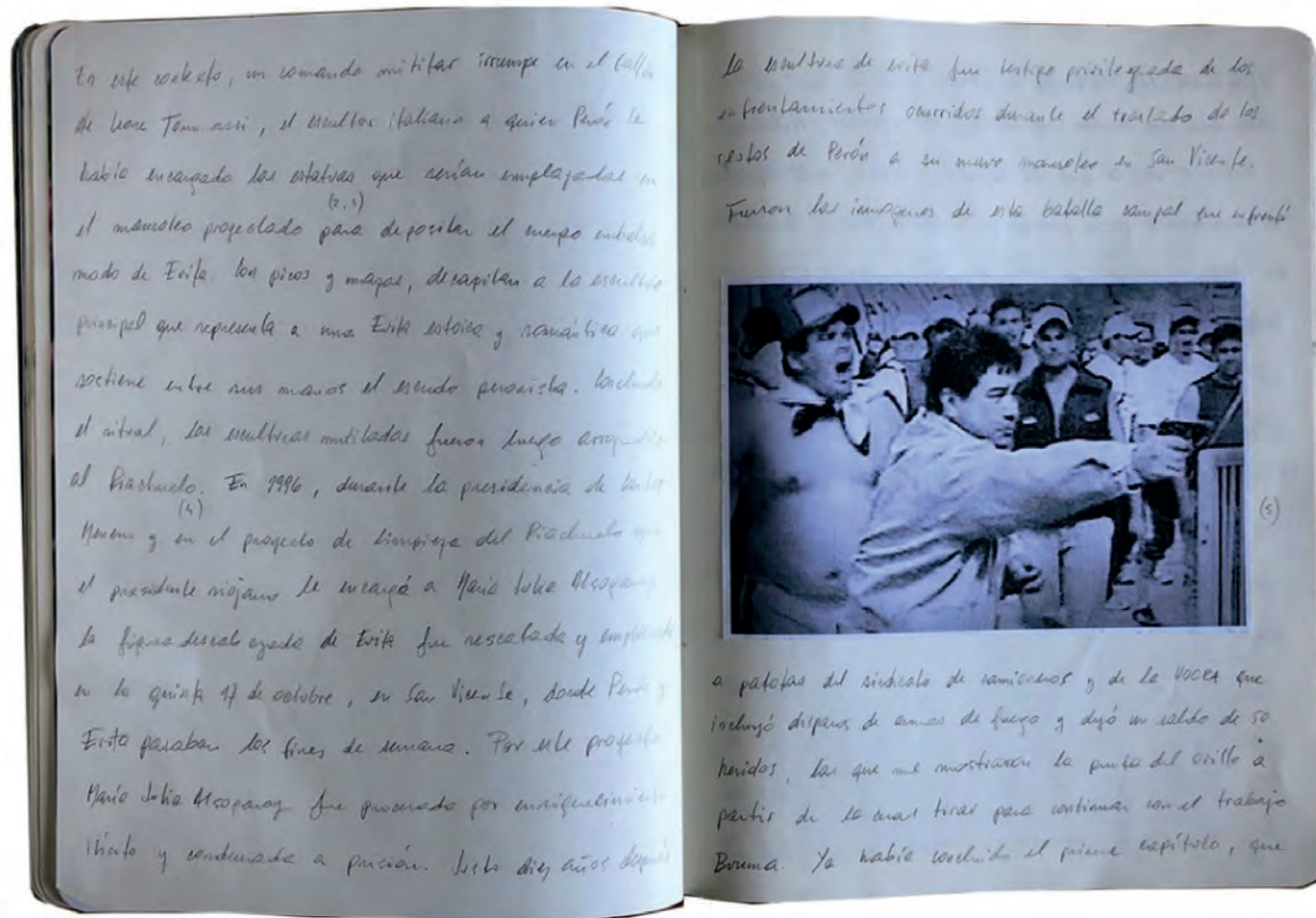
14. “El Mausoleo a Eva Perón, una obra colosal con final violento”, *La Capital*, 24 de julio de 2017.

15. Alejandro Tejero Vacas y María Alicia Alvado, “Las huellas del colosal monumento que se pensó en memoria de Evita”, Buenos Aires, Télam, 22 de julio de 2017. <https://www.telam.com.ar/notas/201707/196049-monumento-evita-peron-memoria-san-telmo-san-vice.html> (consultado: 22-12-2020)

16. Oscar Andrés De Masi, “Monumento al descamisado y sepulcro monumental de Eva Perón”, en *Monumento a Eva Perón*, Buenos Aires, Sanmartino Ediciones, 2014, p. 12.

11. Ezequiel Adamovsky y Esteban Buch, *La marchita, el escudo y el bombo. Una historia cultural de los emblemas del peronismo, de Perón a Cristina Kirchner*, Buenos Aires, Planeta, 2016.

12. Santiago Porter, *Bruma*, Buenos Aires, Ediciones Larrivière, 2017.

Santiago Porter, *Bruma II, Evita*, 2008 (Cuadernos de trabajo)

la base del monumento, adosadas a las columnas que ordenaban la galería circular. La imagen de la figura de Eva ha sido reproducida en infinidad de artículos periodísticos, pero la fotografía de Porter registra un aspecto particular. En sus notas, donde reconstruye sus decisiones cuando realizó la toma, relata la búsqueda de un momento específico para hacerla: el amanecer con la bruma de un día nublado. El encuadre de la imagen deja fuera una de las figuras con cabeza de la alegoría que refiere a los diez derechos básicos del trabajador proclamados por Perón en 1947. Al eliminarla, se produce una igualación y al mismo tiempo un borramiento, hasta cierto punto, de la mutilación, ya que podría pensarse que en el proceso de la realización ambas esculturas quedaron inconclusas. La luz homogénea da

al grupo un tono intermedio, casi sin contrastes. La imagen de Eva está encuadrada por los árboles que la rodean en forma simétrica, formando una hornacina vegetal que asemeja un impreso. La rama diagonal que cruza el espacio a la altura de la cintura de Eva, y que podría interpretarse como una rama cortada, refuerza la alegoría de la destrucción: como la naturaleza, el cuerpo marmóreo de Eva está quebrado. En el basamento, la ropa de Eva se convierte en un ritmo intenso y zigzagueante. Por momentos parece un resabio gótico, como si se tratase de una disolución de los pliegues en una naturaleza vegetal, de pequeñas ramas secas que ascienden por la vestimenta. Pero algunas tomas que he visto de la imagen también me llevaron a pensar si no se trata de ramas convertidas en brasas sobre las que



Marta Minujin, *El Obelisco acostado*, 1978. Foto-performance, copia de época (Cortesía Archivo Marta Minujin)

la figura idealizada, trascendentalizada, podría caminar. El sentido dramático que puede verse en otras fotografías, marcado por la toma desplazada, generalmente desde el lado izquierdo de frente a la imagen, y con contrastes de luz intensos, aquí se desvanece. Fotografiada frontalmente, la escultura detiene la emocionalidad del tiempo. Más que representar la destrucción desde un registro de intensidad dramática, presenta la imagen desde la bruma de ese momento particular. Desde ese encuadre frontal, con Eva ubicada exactamente en el centro, los derechos del trabajador aparecen cortados —solo figuran los últimos cinco—; sin embargo, esto parece obedecer más a la necesidad del encuadre que a las consecuencias interpretativas que puedan hacerse del corte. Porter registró en sus “diarios de trabajo” reflexiones sobre el tiempo histórico que ese bloque de mármol tallado representa y condensa. Retoma la historia del monumento, vinculada a la del cuerpo; transfiere las fotografías de lo que fue

un boceto, de lo que es una escultura violentada, al dibujo en lápiz. “Pareciera que las imágenes renuevan su vigencia a partir de lo cíclico de nuestro acontecer político”, escribe rememorando los incidentes violentos que sucedieron cuando el cuerpo de Perón se trasladó a la quinta de San Vicente. Una violencia que el golpe del 55 estableció prohibiendo imágenes, prohibiendo el peronismo, fusilando civiles y militares, secuestrando el cuerpo de Eva: “(...) una historia atravesada por la muerte, la venganza y las perspectivas irreconciliables (...)”. No son ruinas, sino escombros, prueba de una destrucción intencionada. Y agrega: “Me interesa muy especialmente la relación que se puede establecer entre el aspecto de las cosas y su historia. O, más precisamente, la sagacidad que adquieren estas cosas, una vez fotografiadas, para evocar lo que les ha sucedido”.¹⁷ ¿Cómo podemos

17. Santiago Porter, *Diarios de trabajo*, 2008, Archivo Santiago Porter.



Marta Minujin, *El Obelisco acostado*, 1978. Foto-performance, copia de época (Cortesía Archivo Marta Minujin)

escandalizarnos con los acontecimientos contemporáneos ante las imágenes cuando llevamos en nuestra historia las marcas de tales enfrentamientos entre las personas ante las imágenes, incluso ante los cuerpos muertos?

La altura del monumento al descamisado al que estaba destinada la imagen de Eva hubiese duplicado el tamaño del Obelisco, prismática pieza central en la iconografía de la ciudad de Buenos Aires. Es precisamente en un acto de iconoclasia simbólica que Marta Minujin propone en 1978, para la I Bienal Latinoamericana de San Pablo, una intervención sobre el monumento acostándolo y convirtiéndolo en una estructura habitable, no solo porque podía recorrerse a pie, sino porque también podían verse en su interior imágenes que, según se ve en las fotos de su archivo, se transmitían en televisión. Esta bienal fue singular, ya que por primera vez Brasil se desmarcaba del ámbito internacional al que siempre habían aspirado las bienales desde que las concibió Ciccilo Matarazzo en 1951, y se inscribía en el latinoamericano que era el que le reclamaban los tiempos de la historia. Recordemos que la bienal había pasado por serios boicots internacionales debido a la censura que imperaba en Brasil a partir del Acto Institucional número 5 (AI-5), que se impuso entre 1968 y 1978 y que suspendía las garantías institucionales de ciudadanía. En el grupo de críticos que sentó las bases de esta bienal estaban Sil-



Marta Minujin, *El Obelisco acostado*, 1978. Foto-performance, copia de época (Cortesía Archivo Marta Minujin)

via Ambrosini, Aracy Amaral, Juan Acha. Hubo luego un simposio con otras participaciones. Fue, sin embargo, una bienal ampliamente objetada.¹⁸ Fundamentalmente por el tema que propuso, *Mitos y Magia*. Helio Oiticica, quien recién llegaba de su residencia de ocho años en Nueva York, y otros artistas brasileños cuestionaban el concepto de un arte latinoamericano. Fue entonces cuando pronunció su escandalosa y citada frase "(...) Brasil tiene más que ver con los Estados Unidos que con los otros países de América Latina. O con algunas tradiciones europeas. Por ejemplo, Alemania está más cerca de Brasil que Perú, bajo un cierto aspecto".¹⁹ Juan Acha, señala Fabiana Serviddio, entendía que el señalamiento de un tema era un criterio tradicional que obstaculizaba el ejercicio teórico renovador.²⁰ Sin embargo, para Marta Minujin el tema resultaba estimulante. En el Obelisco acostado, u "Obelisco tumbado", como lo denominó en las notas que acompañan el archivo de la acción, ella no solo destruía la pieza erguida de la vertical a la horizontal, sino que la con-

18. Maria de Fátima Morethy Couto, "La cuestión latinoamericana en las Bienales realizadas en Brasil", Buenos Aires, *#caiana* 10, primer semestre de 2017, pp. 48-60.

19. Isobel Whitelleg, "Brazil, Latin America: The World. The Bienal de São Paulo as a Latin American Question", *Third Text*, v. 16, N.º 1, Londres, enero de 2012, p. 138.

20. Fabiana Serviddio, *Arte y crítica en Latinoamérica durante los años setenta*, Buenos Aires, Miño y Dávila, 2012, pp. 98-99.

vertía en un espacio para ser recorrido, habitado, con luces negras que creaban sombras y en cuyo vértice el público podía sentarse a entrevistas a los transeúntes sobre su significado, referencias a obeliscos de otros países. Recordemos que la historia reciente había involucrado al monumento: solo cuatro años antes, durante el gobierno de Isabel Perón, poco después de la muerte de Perón, se había rodeado el prisma con un anillo giratorio con la frase “el silencio es salud”. El mensaje tuvo interpretaciones diferentes. Entre ellas, que era un mensaje de la Triple A.²¹ Fue, sin duda, un anticipo del silencio que la dictadura imponería a la ciudadanía por medio de detenciones, allanamientos, campos de concentración, tortura y muertes. En la frase se replica la estructura de la que recibía a los prisioneros de Auschwitz, “*Arbeit macht frei*”, “el trabajo te hace libre”. El silencio no proporcionaba salud, el trabajo no otorgaba libertad. Minujin desjerarquizaba el monumento prístino, sobre el que también caen interpretaciones fálicas, y lo convertía en una estructura desarmable. La réplica se hizo con las medidas exactas, pero probablemente por razones de presupuesto parte del obelisco quedó sin terminar, mostrando el esqueleto sin sus caras planas y blancas. La apertura del monumento añadía un sentido de precariedad que horadaba el carácter cementicio y en cierto modo autoritario que tiene la pieza completa cuando se la observa en el cruce de dos avenidas principales de la ciudad de Buenos Aires. Ella quería trasladar el mito (el mito moderno fundado en parte por Alberto Prebisch, su autor) de Buenos Aires a San Pablo y alterar la ley de gravedad del mundo de lo vertical a lo horizontal, producir un estado de “conciencia oblicua” en un símbolo vinculado al espíritu penetrante, a la luz solar, según lo explicaba en un texto mecanografiado.²² En esta intervención en la teoría de la gravedad ella interrogaba simbólicamente los principios enunciados por Newton, radicalmente reformulados por Einstein, e introducía además un cuestionamiento poético a la centralidad y a la fuerza del monumento. Aunque Minujin no arrojó pintura ni tiró abajo el obelisco en la Plaza de la República, sí intervino de distintas formas simbólicas su significado. Aunque es Marta Minujin, y ninguna estelaridad o publicidad escapa a su magnetismo, es llamativo que los medios no hayan revisado esta intervención cuando Leandro Erlich realizó la suya en el año 2015 en el Malba. No es que no se la haya mencionado —de hecho, una foto de su obelisco acostado se

incluye en el catálogo²³—, pero la iconoclasia simbólica de Minujin espera aún un estudio que aborde sus distintas y complejas facetas.

El obelisco de Minujin y la foto de Porter remiten a monumentos realizados en el siglo XX, vinculados a la historia de la ciudad de Buenos Aires y a la historia política de la Argentina. El tiempo que señala la obra de Celeste Rojas Mujica es más cercano. Es el de los meses previos a la pandemia cuando en las calles de Chile se produjo el “estallido social”, sintetizado en la frase “Chile despertó”, que comenzó el 18 de octubre de 2019 con la reacción de los estudiantes ante el aumento de las tarifas del transporte público. Conocemos la fuerza movilizadora que los estudiantes han tenido en Chile al menos desde las movilizaciones de 2011. Ante el aumento de tarifas en octubre de 2019, comenzó la evasión masiva en los molinetes del metro de Santiago. El 18 de octubre el conflicto confrontó a los grupos movilizadores con los carabineros. Las calles estallaron y fueron ocupadas por multitudes que las disputaban cada día a las fuerzas represivas. Las batallas territoriales y simbólicas por el poder en el espacio público duraron hasta el comienzo de la pandemia. Durante esos días los monumentos públicos fueron objeto de las más diversas intervenciones. Pintura, banderas, ollas, sombreros, los más diversos objetos fueron agregados para trastocar el sentido de esas imágenes integradas al espacio público. Casi podría sostenerse que fueron sitios cambiantes de la memoria del estallido en la medida en que las intervenciones mutaban día a día. Vimos fotos deslumbrantes, épicas, en las que el sentido triunfal de las tradicionales figuras ecuestres se interceptaba con el agregado de elementos y de cuerpos que se montaban sobre los héroes y los caballos de bronce; vimos la nueva vibración que se imprimía en esas formas antes limpias y expuestas, para ser contempladas desde la distancia, cuando las pieles reales se frotaban contra el metal o la piedra. En esas extensas jornadas los cambios eran continuos y jaqueaban roles, sexualidades, normas, narrativas. Un nuevo esplendor sucedía cuando se fotografiaban tales intervenciones, tales amontonamientos de cuerpos, texturas y colores, a contraluz o con la luz plena. No eran solo las acciones y las formas que estas asumían, sino también las fotografías que registraban los distintos momentos de las *performances* que sucedían en plazas y monumentos, en las que muchas veces las figuras de la heroicidad eran travestidas jaqueándose el mandato heteronormativo y patriarcal desde el que se cons-

21. Ver en tal sentido el video de Rafael Landea y Gregory T. Kuhn, *Buenos Aires 1975. El Silencio es Salud*, de 2013, presentado en el Museo de Arte y Memoria, La Plata. <https://www.youtube.com/watch?v=GO5EmR1PuW0&t=193s> (consultado: 25-11-2020).

22. Archivo Estudio Marta Minujin.

23. Ver *La democracia del símbolo*, Buenos Aires, Malba, p. 48. En la página 47 del mismo catálogo se incluye la fotografía de la intervención que en 1972 Leandro Katz realizó con el Obelisco como parte III de la serie *Dislocación y Recolocación de Monumentos*.



Celeste Rojas Mujica, *Variaciones - Plaza Dignidad (I)*, 2020. De la serie *Inventario Iconoclasta de la Insurrección chilena*

tituye predominantemente la representación del Estado. Vimos con deslumbramiento que un monumento era cien monumentos, tantos como los días que duró el estallido, hasta que llegó el momento sanitario mundial de vaciamiento de los espacios públicos. La plaza Baquedano o plaza Italia, en la que se encuentra el monumento a Baquedano, héroe de la guerra del Pacífico, rebautizada durante la



Celeste Rojas Mujica, *Variaciones - Plaza Dignidad (III)*, 2020. De la serie *Inventario Iconoclasta de la Insurrección chilena*

insurrección como plaza de la Dignidad, fue intervenida por el propio presidente Piñera cuando, ya vacía, posó en ella para ser fotografiado en el pedestal de la estatua ecuestre llena de *graffiti* (uno decía “fuera Piñera”), como tomando posesión de ese espacio que pocos días antes vibraba con las multitudes y que ahora, parecía decir, era suyo. En el tiempo sanitario de vaciamiento urbano él posa, solo, con su camisa



Celeste Rojas Mujica, *Disposición de interfaz web*, 2020. De la serie *Inventario Iconoclasta de la Insurrección chilena*

blanca y su corbata, sonriente y despreocupado, apoderándose de ese espacio como si, después de tantos muertos y heridos, el desenlace ineludible fuese el restablecimiento del orden representado aquí por su ubicación y su actitud en el basamento del monumento. Piñera tuvo que pedir disculpas.²⁴ Celeste Rojas Mujica realizó un Inventario iconoclasta de la insurrección chilena para el que trabajó sobre el archivo de fotografías de los cientos de intervenciones que se hicieron

en ese y en otros monumentos de Chile durante octubre y noviembre de 2019. Siguiendo un conjunto de *hashtags* (entre otros: #despiertachile / #chiledesperto / #renunciapiñera / #asambleaconstituyente / #noestamosenguerra / #estadodeemergencia / #protestaschile / #chileenllamas / #lamarchamasgrandedechile / #renunciachadwick / #plazaitalia / #plazabaquedano / #evasionmasiva / #pacomuerto / #pacomuertoabonoparamihuerto / #noaltpp11 / #metrodesantiago / #mapuche / #cacique / #caupolican / #pedrovaldivia / #diegoportales / #instapenco / #parqueforestal / #25deoctubre) recopiló imágenes en las redes que fue sumando a una interfaz que reúne un archivo de la insurrección. Son registros de otros que se insertan en

24. "Sebastián Piñera pide disculpas por tomarse una foto en el epicentro de las protestas en Chile", BBC News Mundo, 4 de abril de 2020. <https://www.bbc.com/mundo/noticias-america-latina-52165999> (consultado: 20/12/2020)

forma anónima y que Celeste traduce al blanco y negro. Ella opera desde la apropiación o, más exactamente, utilizando un término de Joan Fontcuberta, desde la “adopción” de imágenes que han sido previamente liberadas por quienes las subieron a la red.²⁵ ¿Qué produce la visualización de este archivo? Ante todo, el impacto de la multiplicidad de intervenciones que se hicieron sobre los monumentos. No parece, sin embargo, la tradicional acción iconoclasta de destruir o destronar, sino una operación de apropiación del poder de estas imágenes en función del establecimiento de un nuevo y polifacético poder. El poder diversificado que proviene de las distintas intervenciones, cambiantes, aditivas, incluso carnalescas.

En todo caso, lo que estos ejemplos nos proponen son preguntas. Muchas preguntas. ¿Cómo se decide la instalación de un monumento en el espacio público?, ¿hasta qué punto una vez establecido son los poderes que regulan lo público capaces de comprender la reacción de la ciudadanía ante los monumentos?, ¿qué factores deci-

den su traslado o remoción cuando se reclama y acciona ante monumentos de héroes incómodos, objetados desde distintos grupos sociales?, ¿cómo se establece el valor artístico de un monumento y en función del mismo se regulan las normas de su cuidado y conservación?, ¿cómo se elabora la noción de patrimonio?, ¿son las intervenciones sobre un monumento (desde los *graffiti* hasta la apropiación corporal y performática o su destronamiento) parte del patrimonio?, ¿deben registrarse y conservarse los archivos de las intervenciones en los monumentos y esculturas como formas alternativas, vivas, efímeras del patrimonio?, ¿cómo se entiende el concepto de lo público en relación con las imágenes de figuras controversiales, atacadas y defendidas durante muchos años? Cuando nos indignamos o cuando celebramos actos de iconoclasia, ¿estamos sosteniendo el concepto inamovible de la historia o su perpetua revisión crítica? Es cierto que los monumentos son archivos de la historia, de historias que pese a nuestras visiones críticas, sucedieron. ¿Pueden crearse ámbitos en los que estos monumentos se conserven y la historia que condensan pueda revisarse críticamente, en forma voluntaria, sin interceptar la experiencia cotidiana de quienes han sido directamente afectados por los procesos de esclavitud, de colonización, de racialización, de explotación?, ¿qué hacemos con las esculturas a figuras controversiales que no dejan de provocar reclamos y acciones de la ciudadanía?

25. Celeste Rojas Mujica en Mane Adaro, “Iconoclasia y autodeterminación: la disputa del espacio y la memoria”, *LUR*, Asturias, editorial MUGA, 28 de julio de 20. <https://e-lur.net/investigacion/iconoclasia-y-autodeterminacion:-la-disputa-del-espacio-y-la-memoria/> (consultado: 20/12/2020) y Joan Fontcuberta, *La furia de las imágenes*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2016, p. 60.

Andrea GIUNTA. Es profesora de Arte Latinoamericano y Arte Moderno y Contemporáneo en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, donde obtuvo su doctorado. Es investigadora principal del Conicet. Curadora, entre otras, de la exposición retrospectiva de León Ferrari en 2004 (CCR-BA), “Extranjerías”, junto a Néstor García Canclini (2009-2012, Fundación Telefónica y MUAC); “Verboamérica”, junto a Agustín Pérez Rubio (2016, Malba); “*Radical Women. Latin American Art, 1960-1965*”, junto a Cecilia Fajardo-Hill (2017-2018, Hammer Museum, Brooklyn Museum, Pinacoteca de São Paulo); curadora en jefe de la Bienal 12 Porto Alegre, 2020, y de las exposiciones “Pensar todo de nuevo” (Rolf Gallery, Buenos Aires, 2020; Fundación Van Gogh, Festival de Fotografía de Arles, 2021) y “Cuando cambia el mundo. Preguntas sobre arte y feminismos” (Centro Cultural Kirchner, 2021). Es autora de numerosos libros entre los que se destacan *Vanguardia, Internacionalismo y Política. Arte argentino en los años sesenta* (1.ª ed. en español, 2001; 1.ª ed. en inglés, 2007), *Escribir las imágenes* (Siglo XXI, 2011), *Feminismo y arte latinoamericano* (Siglo XXI, 2018), *Contra el canon* (Siglo XXI, 2020). Entre las distinciones que recibió se destacan becas internacionales como la Guggenheim, Rockefeller, Getty, Harrington, Tinker y en tres oportunidades fue galardonada con el Premio Konex. Fue distinguida con el Rudolf Arnhem Visiting Professorship, Humboldt Universitat-DAAD, Berlín, 2021. Integra desde 2014 el Comité Artístico del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires y en 2018 fue nombrada académica de número de la Academia Nacional de Bellas Artes.

El Colón estadounidense en el discurso y la escultura del siglo XIX: del navegante al servicio de la España católica al precursor del Destino Manifiesto

MARY K. COFFEY

TRADUCCIÓN: Andrea Giunta



Foto 2



Foto 1

El 9 de octubre de 2020, Donald J. Trump emitió una proclama reafirmando una Resolución del Congreso, de 1934, para que el segundo lunes de octubre fuese designado el “Día de Colón” en honor del “histórico viaje de Cristóbal Colón” a las Américas.¹ Esta proclama representó una de las muchas señales de una guerra cultural librada por los políticos conservadores que buscan defender la supremacía blanca en respuesta a décadas de activismo de las poblaciones negras, indígenas y aliadas, que proponen descolonizar el paisaje cívico de los Estados Unidos. Estos activistas han exigido que ese feriado federal

1. Donald J. Trump, *Proclamation on Columbus Day*, 2020, publicada el 9 de octubre de 2020. https://www.whitehouse.gov/presidential-actions/proclamation-columbus-day-2020/?utm_source=link&utm_medium=header&fbclid=IwAR1FqFkve2G4ESFv2EWk6oL5lMC3uFdugyxBlvtvneaXAxHVOPV68jqNRD4 (consultado: 1/12/2020).



Foto 3

se rebautice “Día de los Pueblos Indígenas”. Quienes persiguen ese objetivo también han decapitado, derribado, grafitado y manchado con pintura roja las efigies de piedra y bronce del explorador, a fin de denunciar el legado genocida de 1492 (fotos 1, 2 y 3). La proclama denunció la reciente ola de destrucción de monumentos que provocó el asesinato de George Floyd por la policía el 25 de mayo de 2020 y los levantamientos nacionales en defensa de las “vidas negras” (Black Lives) que le siguieron. Refiriéndose a una Orden Ejecutiva del 1 de junio que penaliza la destrucción o el vandalismo de monumentos federales, la proclama defendió la designación oficial del “Día de Colón” al mismo tiempo que varias estatuas de Colón caían en distintas ciudades del país.²

Si bien la defensa de Colón por parte de la administración Trump no es sorprendente, comienzo este ensayo con la proclama porque

2. *Ibid.*

revela la singular construcción estadounidense del explorador genovés y la amenaza que representa su contemporánea revalorización en un momento de debate urgente sobre el racismo estructural y el colonialismo de los pioneros. Según la proclama, Colón simboliza “nuestras hermosas comunidades italoamericanas”. Como emblema del multiculturalismo “daltónico” de Estados Unidos, evoca una época en la que el mito nacional del “crisol de razas” celebraba la inmigración de etnias blancas de Europa en oposición a los inmigrantes negros y marrones de los hoy llamados y vilipendiados “shit-hole countries” (término que ingresó al vocabulario presidencial para referirse a países de África o a Haití y que podría traducirse como “países de mierda”).³ De un modo similar, afirma que el viaje transatlántico de Colón ejemplifica el “optimismo” de los colonos blancos, esos pioneros que empuñaron el hacha, hipostasiados por Frederick Jackson Turner, cuya *frontier thesis* (tesis de la frontera) cita la proclama de Trump cuando ensalza a “los héroes estadounidenses que abrieron caminos, colonizaron un continente, domesticaron el desierto y construyeron la nación más grande que el mundo haya visto jamás”.⁴ En ambos sentidos, el legado de Colón revela el valor de lo blanco a través de referencias codificadas a la expansión territorial, el despojo indígena y una forma de materialismo raciali-

3. La proclama se refiere a los italonorteamericanos como “nuestras hermosas comunidades italoamericanas” invocando el “nosotros” colectivo para hacer valer un reclamo de posesión dirigido a los 17 millones de estadounidenses que reclaman herencia italiana, e interpolar al lector en una comunidad compartida de descendientes de inmigrantes étnicos blancos que se sienten atacados por los llamamientos para que se retiren las estatuas de Colón. El racismo “daltónico” se refiere a una modalidad del multiculturalismo liberal blanco de los Estados Unidos que afirma no ver el “color” y, por lo tanto, asegura que el racismo no existe. El “crisol” fue la metáfora del nacionalismo estadounidense que después de la Segunda Guerra Mundial abrazó la inmigración como una característica definitoria de la historia y la sociedad estadounidenses. La inmigración, en este sentido, se entendió implícitamente como una referencia a los inmigrantes europeos que ingresaron al país en el siglo XIX y principios del XX, antes de que la inmigración fuera radicalmente restringida en la década de 1920 y durante el período de actos de exclusión racista contra asiáticos de China y Japón. En enero de 2018, se alega que el presidente Trump se refirió a Haití, El Salvador y una selección de naciones africanas como “países de mierda” durante una sesión a puertas cerradas con miembros de su gabinete y del Congreso cuando se discutió sobre la restricción de la inmigración.

4. Trump, *Proclamation*. Frederick Jackson Turner presentó su *frontier thesis* por primera vez en 1893, en la reunión de historiadores de la Exposición Mundial Colombina. Más tarde se publicó como *The Frontier in American History*, New York, Henry Holt and Company, 1921.

zado y espiritualizado.⁵ Esta iteración cultural específica del mito de Colón retrata al desventurado navegante y emisario de la España católica como un símbolo protestante del individualismo rudo y el carácter excepcional de la región.

En este ensayo, decodifico estas referencias situando la producción estadounidense colombina en la historia de la formación del Estado en el siglo XIX, durante el período comprendido entre las décadas de 1830 y 1890, cuando Estados Unidos libró guerras expansionistas contra las comunidades indígenas del oeste del Misisipi (colectivamente conocidas como las *Plain Indians Wars* o “guerras indias de las llanuras”), y contra México (1846-48), España (1898) y Filipinas (1899-1913), y anexó las islas de Hawái y Samoa (1898). La Exposición Mundial Colombina realizada en 1893 en Chicago, que conmemora el 400º aniversario del “descubrimiento de América” por Colón, representa un punto de inflexión en esta historia. A través de la escultural coreografía de su White City (Ciudad Blanca),⁶ la feria convirtió las versiones anteriores de Colón como padre fundador y pionero de la matanza de indios en un presagio incipiente del “Gran Estados Unidos”, el período del floreciente imperio de ultramar de esta nación.⁷ En la feria, las estatuas colombinas ayudaron a comunicar las ambiciones imperiales de la ideología del Destino Manifiesto que se producen con el cambio de siglo. Si bien estas no fueron las primeras esculturas que conmemoraron a Colón en los Estados Unidos, sí contribuyeron a uno de los varios episodios de la “estatuamanía” responsable del patrimonio monumental en el que los activistas están interviniendo hoy.⁸ Explorar esta historia puede ayudar a comprender las disputas sobre su legado en

los Estados Unidos y contribuir a los debates sobre la estatuaria colombina en toda América.

Colón está presente en las construcciones de los Estados Unidos al menos desde el siglo XVII, cuando sus afirmaciones de haber descubierto un “paraíso” sirvieron a los sueños providenciales de los historiadores de la colonia que veían el dominio territorial como la Tierra Prometida.⁹ Apodado “Columbia” en su honor, Estados Unidos fue emblemático en alegorías neoclásicas que combinaban elementos de la “princesa india”, imágenes del encuentro entre conquistadores e indígenas, y atributos asociados a la libertad. En las representaciones del territorio y la república, estas alegorías se denominan de diversas formas, como “Colombia”, “América”, “Libertad” y “Progreso”. Después de la Independencia, los vestigios de lo indígena en gran medida desaparecen, cuando Colombia pasa a asociarse casi exclusivamente con la herencia grecorromana (foto 4). A menudo se presenta con accesorios militantes como la bandera, un águila estadounidense, una espada o un escudo. En las primeras imágenes republicanas, comparte el espacio con “niños” de piel oscura y semidesnudos que representan la subordinación de los pueblos indígenas y afrodescendientes. Y a menudo posa junto a un monumento a George Washington que revela el papel que juegan los monumentos conmemorativos en las ficciones fundamentales del estado-colono. A fines del siglo XIX, Colombia es la encarnación de la nación, ahora imaginada no solo como la heredera cristiana blanca de la ilustración europea, sino también como emisaria de la civilización en todo el hemisferio (foto 5).

La identificación de Estados Unidos con Colón, el hombre, se consolidó a través del poema épico de Joel Barlow *The Columbiad* (1807), en el que la visión profética de Colón predice la Revolución Americana y el “destino en expansión de la nueva nación”.¹⁰ En *The Columbiad*, George Washington encarna la visión de Colón, lo que incita a los académicos a declarar a ambos como los “Rómulo y Remo

5. George Lipsitz, *The Possessive Investment in Whiteness*, Filadelfia, Temple University Press, 1998, 2006.

En este libro, Lipsitz sostiene que la condición blanca es un tipo de propiedad y valor que asegura la jerarquía racial al asignar ventajas a los blancos a través de políticas públicas discriminatorias. En consecuencia, las personas blancas beneficiadas de la discriminación pasada y presente invierten en mantener sus ventajas estructurales.

6. *White City* (Ciudad Blanca) es el nombre asociado al pasajismo y la arquitectura de la Exposición Mundial Colombina realizada en 1893 al sur de Chicago, en la que se usó yeso y cuyos edificios estaban pintados de blanco (N. de la T.).

7. Daniel Immerwahr, “The Greater United States: Territory and Empire in U.S. History”, *Diplomatic History* 40, N.º 3, 2016, pp. 373-391.

8. El período entre 1870 y 1920 ha sido caracterizado como “estatuamanía” debido a la explosión de memoriales públicos en Europa y en las Américas. Erika Doss sostiene que “Cristóbal Colón fue la estatuamanía más popular”, en *Memorial Mania: Public Feeling in*

America, Chicago, University of Chicago Press, 2010, p. 22. Argumenta que en tanto esos años representan el ápice de las estatuas conmemorativas en los Estados Unidos, existieron episodios sucesivos en los que tal manía se concentró en Colón coincidiendo con las celebraciones de 1492; por ejemplo, durante las celebraciones del quinto centenario en 1992.

9. Cristoforo Colombo, Consuelo Varela, *Textos y documentos completos: relaciones de viajes, cartas y memorias*, Alianza Editorial, Madrid, 1984, 1985, p. 264, citado en Delno C. West y August Kling, “Columbus and Columbia: A Brief Survey of the Early Creation of the Columbus Symbol in American History”, *Studies in Popular Culture* 12, N.º 2, 1989, p. 46.

10. West and Kling, *op. cit.*, p. 52.



Foto 4

de la naciente nación”.¹¹ Con la publicación de las biografías definitivas del navegante, que realiza Washington Irving en 1828, y del primer presidente en 1887, su fusión se completó —un hecho que se refleja en el nombre de la capital, Washington, Distrito de Columbia—.¹² La biografía de Irving inauguró la errónea concepción

11. *Ibid.*, p. 53 y Barbara Groseclose, “American Genesis: The Landing of Christopher Columbus”, en Thomas W. Gaehtgens y Heinz Ickstadt (eds.), *American Icons: Transatlantic Perspectives on Eighteenth- and Nineteenth-Century American Art*, Santa Monica, CA, The Getty Center for the History of Art and the Humanities, 1992, p. 14.

12. Este nombre refleja el hecho de que una facción importante de la élite había estado presionando para cambiar el nombre del país a “Colombia” desde la guerra revolucionaria.



Foto 5

popular de Colón como un “explorador criptoprottestante que, actuando solo, pisó por primera vez el suelo en algún lugar cerca de Plymouth Rock”.¹³ La ironía de esta apropiación no escapa a los estudiosos, que señalan no solo que Colón era católico, y que en ocasiones expresó celo evangélico, sino también que nunca pisó el territorio de los Estados Unidos. Y si bien su rol es central en la construcción simbólica de la evangelización de América Latina, en los Estados Unidos este rasgo no tiene el mismo énfasis. Más bien, es su condición de explorador lo que subrayan escritores y artistas. En consecuencia, en las escenas del primer desembarco, las representaciones de indígenas

13. Groseclose, *op. cit.*, p. 17.

estadounidenses evitan referirse a la lealtad a su autoridad católica en la primera misa y, por el contrario, resaltan su salvajismo irredimible. Para los estadounidenses, las referencias a Colón como responsable de la captura y esclavización de más de 500 habitantes nativos o de violaciones nunca fueron impedimentos para su veneración.

A través de la americanización estadounidense de Colón, el explorador se convirtió en un protopionero y su viaje de descubrimiento estableció el origen del Destino Manifiesto de la nación. En esta formulación, la escatología católica de la Iglesia latina establece las bases providenciales del nacionalismo blanco, anglosajón, protestante [WASP, por su sigla en inglés]: que la colonización liberó a los colonos de la tiranía del Viejo Mundo, que la república democrática garantiza la libertad y que el “sueño americano” de la riqueza material está disponible para todos.¹⁴ Me refiero a estos como mitos porque Estados Unidos, igual que toda América, tal como lo difundió la leyenda negra, también se fundó en la violencia colonial: el despojo de los pueblos indígenas, la esclavitud de los africanos y la exclusión de las mujeres y los hombres blancos no propietarios de la ciudadanía formal. Como lo ha demostrado María de Guzmán, la construcción WASP de los Estados Unidos constituye a Angloamérica como un “antiimperio, inocente de las barbaridades del Imperio español”.¹⁵ Además, el muy alabado “sueño americano” es, de hecho, una expresión de “la blancura como propiedad”, un sistema de derechos y privilegios que se aplica legalmente y se concede sobre la base de exclusiones racialmente justificadas.¹⁶ Por lo tanto, en las primeras articulaciones republicanas de Colón, la combinación de la espiritualidad protestante con el privilegio racial blanco y el materialismo adquisitivo contribuyó al “evangelio de la prosperidad” que anima el populismo conservador evangélico de la derecha política supremacista blanca, la misma coalición que hoy defiende con más

fuerza el legado y la estatuaria de Colón.¹⁷ Probablemente es la forma en que Trump y parte de su administración han hecho explícitos discursos e ideologías constitutivas subyacentes lo que ha contribuido al ataque de las estatuas de Colón y al cuestionamiento de su legado.

Mientras que los excesos de la administración Trump han puesto al descubierto el racismo que energiza a la multitud del MAGA (“Make America Great Again”), la fe cristiana en la empresa de libre mercado también se desplegó sin piedad para justificar la expansión hacia el oeste en el siglo XIX y la agresión hemisférica a comienzos del siglo XX.¹⁸ En ambos períodos, el trato cruel de Colón hacia los indígenas americanos autorizó un concepto genocida de civilización exigido a costa del progreso territorial y económico. Las alusiones neoclásicas y el estilo *beaux arts* de la escultura y la arquitectura del siglo XIX estetizaron, naturalizaron y promovieron la expansión global del capitalismo occidental como civilización cristiana. Por tal motivo, los monumentos de Colón no conmemoran al navegante del siglo XV. Más bien, como las estatuas que immortalizan a los generales confederados, a los “soldados comunes”, a Abraham Lincoln o a Theodor Roosevelt, estos monumentos indican la consolidación de la aspiración y de la identidad blancas, ya sea que estén representadas por el Estado, los Caballeros Católicos de Colón o los italoamericanos que buscan un lugar dentro de tal régimen civilizatorio.¹⁹ Los investigadores han demostrado que la estética neoclásica de la escultura del siglo XIX informó y fue informada por la ciencia racial en la que el cuerpo idealizado del Apolo Belvedere representaba, en las teorías poligénicas, a la raza blanca. Tal como sostiene el académico y activista de los estudios visuales Nicholas Mirzoeff, en todo el mundo atlántico las “estatuas de influencia clásica forman una red material de blancura, [y son] una de sus infraestructuras fundamentales”.²⁰

14. El “sueño americano” se refiere a la creencia de que Estados Unidos es meritocrático y que cualquiera puede lograr el éxito material si trabaja lo suficiente. Fue acuñado por el historiador James Truslow Adams, cuyo *The Epic of America* (Boston, Little, Brown, and Company, 1931) popularizó la tesis de la frontera, de Frederick Jackson Turner.

15. La Leyenda Negra remite al argumento de que el asentamiento estadounidense difería en carácter y moral de la conquista española de América. María DeGuzmán sostiene que la Leyenda Negra funcionó en el cambio entre el siglo XIX y el XX para constituir el imperio angloamericano como un antiimperio. María DeGuzmán, *Spain's Long Shadow: The Black Legend, Off-Whiteness, and Anglo-American Empire*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2005, xxv.

16. Cheryl I. Harris, “Whiteness as Property”, *Harvard Law Review*, vol. 106, N.º 8, junio de 1993, pp. 1707-1791.

17. Ver Kate Bowler, *Blessed: A History of American Prosperity Gospel*, Oxford, Oxford University Press, 2013, y Bethany Moreton, *To Serve God and Wal-Mart: The Making of Christian Free Enterprise*, Cambridge, Mass, Harvard University Press, 2010.

18. MAGA refiere al eslogan y marca de campaña de Trump: “Make America Great Again”.

19. Para una discusión sobre neoclasicismo, ciencia racial y monumentos públicos, ver Kirk Savage, *Standing Soldiers, Kneeling Slaves: Race, War, and Monument in Nineteenth-Century America*, Princeton, NJ, Princeton University Press, 1999, y Nick Mirzoeff, “For Anti-Racism: Against NYC's Monuments Commission,” en *Face Forward, Category: race*, 15 de enero de 2018. <http://www.nicholasmirzoeff.com/bio/category/race/>

20. Nicholas Mirzoeff, “All the Monuments Must Fall #Charlottesville”, en *Face Forward, Category: race*, 14 de agosto de 2017. <http://www.nicholasmirzoeff.com/bio/category/race/>. (consultado:1-12-2020)

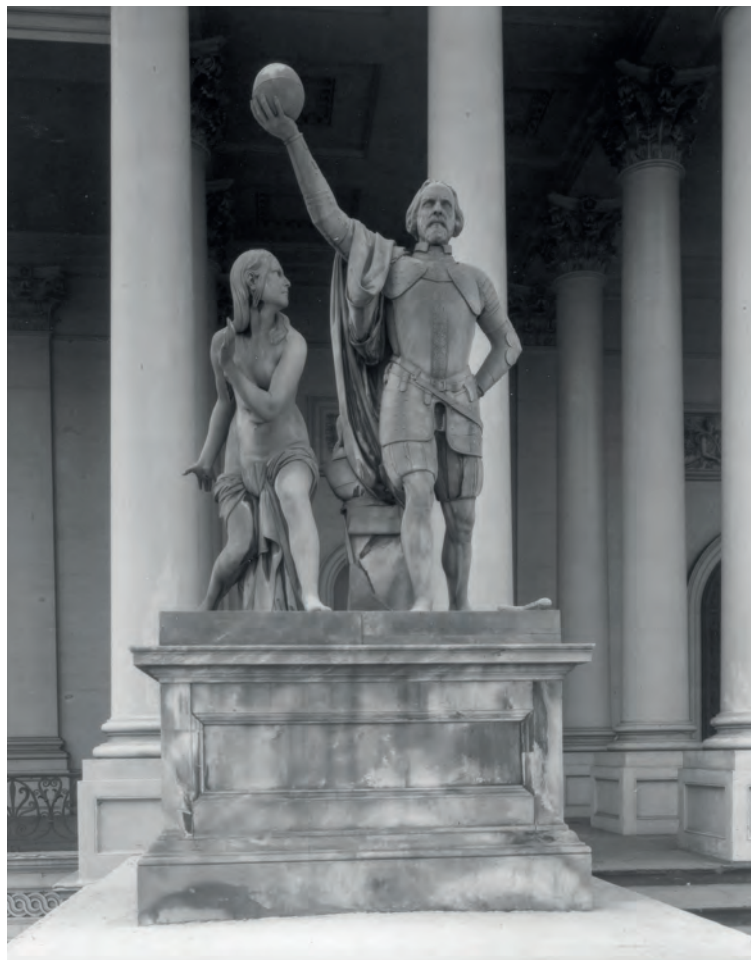


Foto 6

La conexión entre la supremacía blanca, la violencia racial y la expansión hacia el oeste es explícita en el Capitolio, el sitio de la primera ola de conmemoraciones oficiales a Colón.²¹ Desde la década de 1820 hasta la de 1850, el Congreso encargó a diversos artistas que decoraran el edificio por dentro y por fuera. Luigi Persico y Horatio Greenough realizaron grupos monumentales de figuras de mármol, que se colocaron a ambos lados de la escalera que conduce a la entrada principal de

21. El programa artístico en el edificio del Capitolio de Estados Unidos está repleto de imágenes de Colón. Además de la escultura de Persico, hay un busto en el interior, una pintura de su desembarco, de John Vanderlyn (1846), y las puertas de bronce, de Randolph Rogers (1861), que retratan nueve episodios de la vida del explorador.



Foto 7

la fachada este. Encargado en 1836, el *Discovery of America*, de Persico, se instaló en 1844 y el *Rescue*, de Greenough, se completó en 1850, pero se instaló póstumamente, en 1853 (fotos 6 y 7).²² Juntos ramifican el mensaje del relieve del frontón de Thomas Crawford en la fachada

22. Estas esculturas ya no están *in situ*. A partir de 1939, los legisladores progresistas comenzaron a pedir la eliminación de *Rescue*. En 1952, la Asociación de Derechos Indígenas de California exigió la eliminación de ambos. En 1958 fueron retiradas durante la construcción y nunca se reemplazaron. Vivian Green Fryd, "Two Sculptures for the Capitol: Horatio Greenough's *Rescue* and Luigi Persico's *Discovery of America*", en Mary Ann Calo (ed.), *Critical Issues in American Art: A Book of Readings*, Boulder, CO, Westview Press, 1998, pp. 93-96.

neoclásica del Capitolio titulada *Progreso* (1851-1863), en el que una alegoría femenina central está flanqueada, por un lado, por un padre fundador y, por el otro, por un hombre de la frontera que con un hacha tala un árbol mientras un jefe indio moribundo y su familia son empujados a los márgenes extremos. La escultura de Persico explicita que el descubrimiento y el progreso de Colón, entendidos como conquista occidental, estaban relacionados. Su Colón avanza agresivamente, sosteniendo en alto un globo terráqueo con la palabra *América*, mientras una mujer indígena desnuda se asusta ante su avance. La obra de Greenough, que hace *pendant*, muestra a un hombre vestido con un atuendo renacentista sujetando a un guerrero indígena que empuña un hacha y que amenaza a la acobardada esposa y al hijo. La escultura de Persico recicla alegorías de Columbia/América como una “princesa india”, pero la transforma en una consorte indeseable para el heroico patriarca. Su torso torpemente torcido, sus rodillas y sus brazos abiertos se desvían de los cánones estéticos del ideal clásico. Asimismo, Greenough invierte las escenas estandarizadas de cautiverio en las que una mujer blanca es violada por hombres indígenas físicamente impresionantes, pero moralmente depravados. Aquí, es el hombre nativo quien es expuesto y sometido por el colono blanco, cuya vestimenta lo identifica con la Ilustración europea. El guerrero indígena ocupa la posición feminizada dentro del escenario, reforzando la jerarquía racial a través de atributos de género.

El proyecto del Capitolio se llevó a cabo en el contexto de la Ley de Remoción de Indios de 1830, la guerra entre México y Estados Unidos y la expansión hacia el oeste, todo lo cual fue defendido a través de llamados al Destino Manifiesto de la nación “para extender el continente asignado por la Providencia”.²³ La Guerra Civil (1861-1865), un conflicto sobre el estado de la esclavitud en el sur que se vio exacerbado por la invasión del territorio indio y la adquisición de Texas (1845), Oregon (1846) y California (1848), desafió la fe en un progreso divinamente ordenado. En la década de 1890, este período de conflicto llegó a su fin con la victoria de la Unión, la consolidación del sistema de reservas y el “cierre de la frontera”. Así, cuando Frederick Jackson Turner presentó por primera vez su tesis de la frontera, la precedió con una cita del censo de 1890 que sostenía que “en la actualidad, las áreas despobladas han sido tan divididas por zonas de asentamientos que difícilmente se puede decir que haya una línea fronteriza”.²⁴ La línea de frontera, “el punto de encuentro entre el salvajismo y la civilización”,

argumentó Turner, definió el “carácter estadounidense”.²⁵ Invocando el viaje de Colón, concluía: “Y ahora, cuatro siglos después del descubrimiento de América, al final de cien años de vida bajo la Constitución, la frontera se ha ido, y con ella se ha cerrado el primer período de la historia estadounidense”.²⁶

Turner convirtió la frontera en una línea metafórica que podía trazarse en cualquier lugar y en cualquier momento. Una metáfora que durante el siglo XX resuena tanto en la retórica política como en la cultura popular. La frontera como “punto de encuentro entre el salvajismo y la civilización” estructuró el diseño físico de la Exposición Mundial Colombina de 1893, ocasión en la que Turner pronunció su discurso. Los planificadores de la feria demostraron el progreso estadounidense a través de la creación de una Ciudad Blanca, que combinó las nociones milenarias de la virilidad con las afirmaciones de los darwinistas sobre la supremacía racial blanca.²⁷ Sus relucientes edificios blancos y neoclásicos dedicados a las artes, la industria y los logros agrícolas de los hombres dieron testimonio del poder financiero e industrial de la nación y facilitaron su imperio informal al promover el desarrollo de mercados extranjeros para sus numerosos productos. A las mujeres blancas se les ofreció a regañadientes un edificio propio, mientras que a los hombres y mujeres afroamericanos se les negó la representación a pesar de la protesta activa de Frederick Douglass e Ida B. Wells.²⁸ La presencia de un edificio de mujeres separado dentro de un escenario de

24. Frederick Jackson Turner, “The Significance of the Frontier in American History,” extractos de un artículo leído en la reunión de la Asociación Histórica Estadounidense en Chicago, el 12 de julio de 1893

<http://nationalhumanitiescenter.org/pds/gilded/empire/text1/turner.pdf> (consultado: 2-12-2020)

25. *Ibid.*

26. *Ibid.*

27. Ver Barbara J. Ballard, “A People without a Nation,” *Chicago History*, Summer 1999, pp. 27-43; Gail Bederman, “Remaking Manhood through Race and ‘Civilization’”, *Manliness and Civilization: A Cultural History of Gender and Race in the United States, 1880-1917*, Chicago, University of Chicago Press, 1995, pp. 31-41; Mona Domosh, “A ‘civilized’ commerce: gender, ‘race’, and empire at the 1893 Chicago Exposition”, *Cultural Geographies* 9, 2002, pp. 181-201; Robert W. Rydell, *All the World’s a Fair*, Chicago, University of Chicago Press, 1984, pp. 38-71, and Judy Sund, “Columbus and Columbia: Man of Genius Meets Generic Woman, Chicago, 1893”, en Calo (ed.), *Critical Issues in American Art*, pp. 221-242.

28. Ida B. Wells, “The Reason Why the Colored American Is Not in the World’s Columbian Exposition: The Afro-American’s Contribution to Columbian Literature”, panfleto con contribuciones de Frederick Douglass, Irvine Garland Penn y Ferdinand Lee Barnett, distribuido en la feria <http://digital.library.upenn.edu/women/wells/exposition/exposition.html> (consultado: 2-12-2020)

23. Vivian Green Fryd, citando a John L. O’Sullivan, quien acuñó el término cuando argumentó sobre la anexión de Texas. “Two Sculptures for the Capitol”, p. 98.



Foto 8

logros masculinos subrayó la creencia victoriana en los roles de género complementarios en un período significativo de la idea de progreso civilizador de la sociedad estadounidense blanca.

El edificio de la mujer estaba situado en el extremo más alejado de la Ciudad Blanca como una línea fronteriza literal que delimitaba la civilización de la disposición de los salvajes en Midway Plaisance. Midway, una larga avenida perpendicular al recinto ferial, era una zona comercial que ofrecía comidas exóticas, paseos emocionantes y representaciones etnográficas. La avenida comenzaba con pueblos alemanes e irlandeses, luego pasaba por las calles turcas, árabes y chinas, y culminaba con nativos americanos y dahomanos. “Descendiendo la espiral de la evolución” —como proclamó un periodista—, el visitante de la feria podía experimentar el encuentro colonial como un espectáculo comercial, y así reafirmar su superioridad civilizadora. El exotismo comercial de Midway reflejaba la ética del desarrollismo liberal que impulsó el imperio informal de Estados Unidos.²⁹ Este espíritu promueve la libre empresa y el intercambio internacional económico y cultural como medio para exportar el progreso —el “sueño americano”— al exterior. Como Mona Domosh ha demostrado, las exhibiciones de la feria presentaron la reciente subordinación de los nativos americanos al gobierno como un campo de pruebas para sus explotaciones en el extranjero.³⁰

A través de su programa escultórico, la Feria consolidó el legado de Colón como fundador protestante, individualista rudo, pionero en la matanza de indios, y le agregó el nuevo valor del dominio global. El recinto ferial se organizó alrededor de un patio de honor central delimitado al este por un peristilo colosal que funcionaba como una entrada triunfal a la Ciudad Blanca, y al oeste por el edificio de la Administración. Un gran estanque atravesaba el espacio intermedio, creando una línea a través del agua. La escultura dorada de Chester French, *Republic*, se encontraba en el extremo este, frente a la fuente de Frederick MacMonnies, *The Triumph of Columbia (The Barge of State)*, ubicada al oeste (foto 8) con la estatua de Mary Lawrence detrás,



Foto 9

que representa a Colón en su primer desembarco (foto 9). El Colón de Lawrence levanta su espada y planta su bandera, iniciando así el viaje de Columbia, en su “barcaza del Estado”, hacia su destino como una gran república. Personificada por la diosa de la libertad de 20 metros, la *Republic* levanta un globo terráqueo coronado por un águila en una mano y una pica que atraviesa el gorro frigio en la otra. Como el Colón de Persico, la *República* francesa blande este ícono del dominio cristiano que convierte a la diosa de la libertad en un leviatán imperial. Sobre el arco central del peristilo se encontraba un conjunto de cuadrigas, *El Triunfo de Colón* (foto 10). El mito colombino estadounidense narrado a través del patio de honor alcanza en este elevado tributo un lugar apoteósico; presenta a los Estados Unidos como una nueva Roma en los albores del “siglo estadounidense”.³¹

La efusiva conmemoración de Colón no se limitó al recinto ferial. El período comprendido entre las décadas de 1890 y 1920

29. Elizabeth Rosenberg, *Spreading the American Dream: American Economic and Cultural Expansion 1890-1945*, New York, Hill & Wang, 1982.

30. Domosh señala que, además de la aldea de nativos americanos al final de Midway, hubo muchas exposiciones dedicadas a la cultura nativa americana en toda la Ciudad Blanca. En ellas, los indígenas estadounidenses se presentaban como vestigios de un pasado primitivo. Además, se realizaba al mismo tiempo la enormemente popular representación de Buffalo Bill, Wild West, que presentaba otro espectáculo del dominio racial blanco sobre las naciones indígenas. Domosh, “Un comercio ‘civilizado’”.

31. *American Century* (el siglo americano) fue un término acuñado por Henry Luce, editor de *Time*, en 1941, para referirse a los Estados Unidos posteriores a la Segunda Guerra Mundial y a su dominio político, económico y cultural en el mundo.



Foto 10

fue testigo de una oleada de comisiones de estatuas de Colón. Tan solo en Nueva York fueron erigidos cinco monumentos.³² Otros surgieron en Boston y Washington DC; en todo el Medio Oeste, en centros urbanos como Chicago, St. Louis y Columbus; en ciudades rurales como Kankakee y Peoria, IL; en localidades occidentales como

32. Es difícil tener una lista completa, pero se puede obtener una aproximación en las siguientes fuentes: William Eleroy Curtis, "The Columbus Monuments", *The Chautauquan: A Weekly Newsmagazine* (1880-1914), 16, N.º 2, noviembre de 1892, p. 138; Néstor Ponce de León, *The Columbus Gallery: The 'Discoverer' of the New World as Represented in Portraits, Monuments, Statues, Medals and Paintings*, Nueva York, N. Ponce de León Publisher, 1893, y en https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_monuments_and_memorials_to_Christopher_Columbus%22/I_%22United_States%22 (consultado: 2/12/2020).

Pueblo, AZ y Great Falls, MT, y en enclaves del este, en New Haven, Willimantic, Shreveport, Phillipsburg, Revere y Baltimore. La mayoría de estas estatuas fueron fabricadas en el extranjero y se ajustan a las tipologías estándar de Colón (el Navegante, el Primer Desembarco) o son copias de precedentes europeas. La mayoría fueron donadas a las ciudades por ciudadanos patriotas o comunidades étnicas estadounidenses, principalmente italianas y españolas, así como por organizaciones como los Caballeros Católicos de Colón y la Sociedad Genealógica y Biográfica de Nueva York. Durante el siglo XX, hubo períodos de estatuamania de Colón, que a menudo se corresponden con fechas de aniversarios, como 1932, 1952 y, sobre todo, 1992. Y aunque durante mucho tiempo ha habido pedidos de remoción o reubicación, ante las protestas que generó el asesinato de George Floyd,

35 esculturas se quitaron por orden de los funcionarios de distintas ciudades o fueron tumbadas por los manifestantes. Quedan muchas aún en pie.³³ Todo esto sucedió entre junio y julio de 2020, lo que motivó la apasionada defensa de Colón y sus estatuas en la Proclamación de Octubre.

A modo de conclusión, destaco que, a pesar de la iconografía militante del programa escultórico en la feria de Chicago, en ella el énfasis estuvo en todo momento en la idea de paz representada por una nación cuya influencia económica en el hemisferio sur se diferenciaba del colonialismo de Gran Bretaña y Francia. Los patrocinadores corporativos, como Deering o Singer Sewing Machine Co., promovieron sus maquinarias como agentes de civilización en representaciones racistas que presentaban a los consumidores en Manila o Zululand como sujetos que se superaban trabajando con diligencia y aceptando una nueva división sexualizada del trabajo.³⁴ Al vender el “sueño americano” en el formato de productos que simplificaban el trabajo, las corporaciones estadounidenses buscaban mercados extranjeros y mayores fuentes de extracción. En tan solo cinco años, este imperio informal se formalizó mediante la anexión de las islas Hawái y Samoa y la adquisición de las restantes colonias americanas de España a través de la guerra. En tanto los historiadores señalan a 1898 como el año en el que comienza el imperio estadounidense, quienes reconocen la soberanía de las naciones nativas americanas lo ubican antes, al menos en 1811, cuando la expansión en territorio indio desencadenó una guerra entre Gran Bretaña y los Estados Unidos (la Guerra de 1812) sobre las recientemente trazadas fronteras del nuevo Estado-nación. Desde este punto de vista, las representaciones de la derrota indígena, tan centrales en la didáctica de la feria, no solo reforzaron los sueños de expansión de ultramar, sino que también proporcionaron un modelo visual y una justificación ideológica.

La cultura visual de estas guerras se encuentra representada principalmente en la prensa satírica, como la revista *Puck*, donde encontramos a Colón disfrazado de Tío Sam, protegiendo a una Cuba feminizada de la malvada España (foto 11).³⁵ Las bombachas, el sombrero,



Foto 11

las botas y el cuello blanco de Colón combinan elementos del atuendo puritano y renacentista que reflejan la antigua fusión del navegante italiano con los fundadores protestantes. Su vínculo con una mujer subordinada evoca el grupo del Capitolio de Persico, solo que aquí, en lugar de acobardarse ante el avance de Colón, la alegoría femenina pide su intervención. La ironía de esgrimir el legado de Colón contra la España católica es aquí intencionada. Al final del período de expansión intensa a fines de la Segunda Guerra Mundial, el cincuenta y uno por ciento de los ciudadanos estadounidenses vivía en el extranjero.³⁶ Fue

33. Puede verse una lista en proceso en este sitio: https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_monuments_and_memorials_removed_during_the_George_Floyd_protests \l "Christopher_Columbus" (consultado: 2/12/2020).

34. Domosh, "A 'civilized' commerce".

35. *Puck* fue la revista satírica ilustrada más influyente de entre siglos. Publicación no partidaria, criticó despiadadamente a los funcionarios del gobierno y especialmente la influencia católica en la política estadounidense.

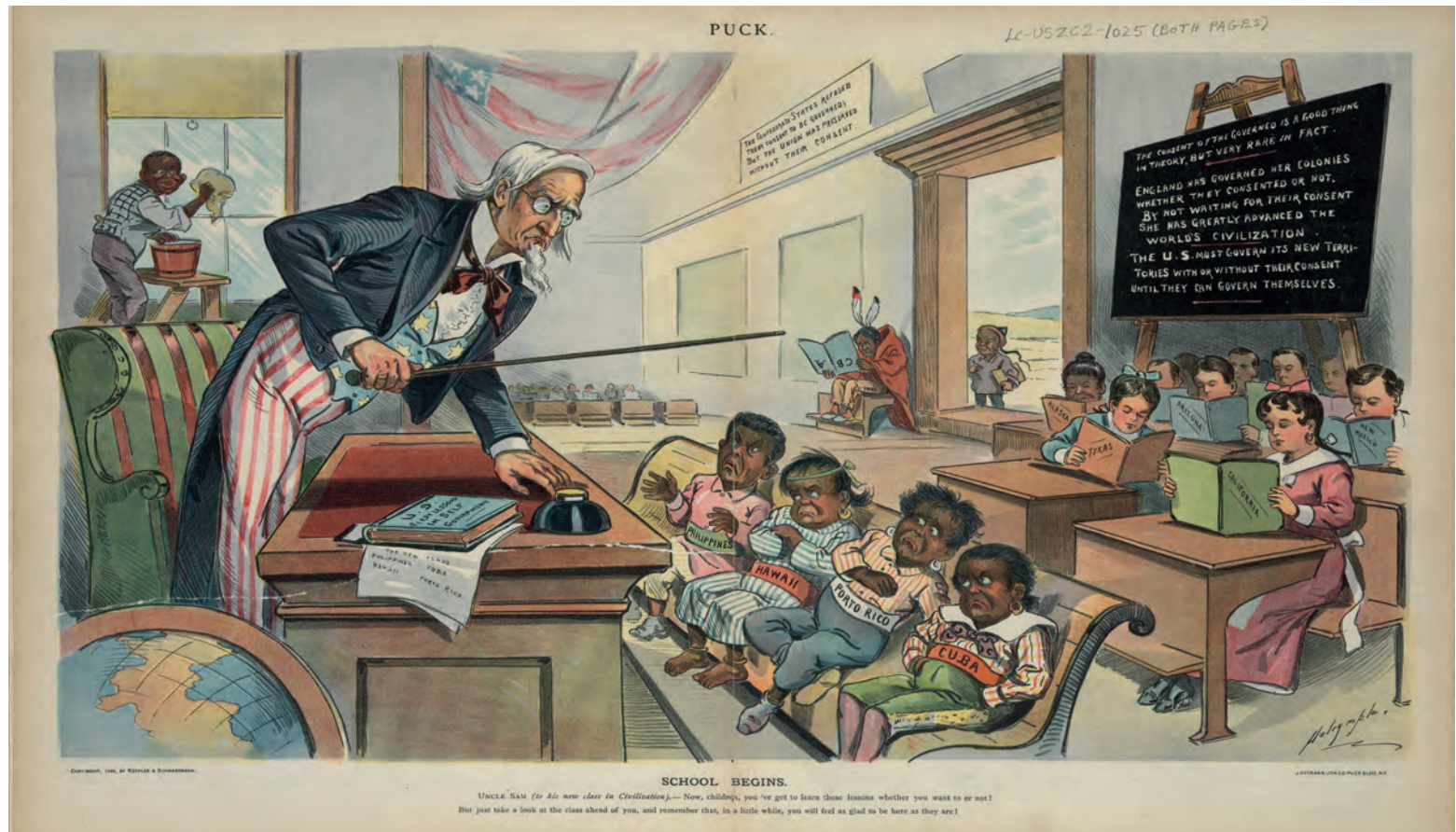


Foto 12

el imperio de ultramar lo que llevó a los políticos a comenzar a referirse a la nueva república imperial como “América”. El Gran Estados Unidos —ya no una mera república o unión de estados— usurpó este apodo regional mientras mantenía, al mismo tiempo, su estatus como antiimperio. Al superar el poder de Europa en el hemisferio, la amenaza que representa el Gran Estados Unidos desencadenó en toda la región un latinoamericanismo defensivo que fue esencial para el arte y la política de vanguardia del siglo XX.³⁷ Dentro de los Estados Unidos, la adquisición de territorios coloniales habitados por ciudadanos no

blancos planteó una amenaza para las suposiciones victorianas acerca del progreso racial. Así como el dominio cristiano había autorizado la asimilación violenta de los nativos americanos, ahora se reformulaba como la “carga del hombre blanco” el elevar a los salvajes que vivían en la nueva frontera de la nación.³⁸

Concluyo este ensayo con otra caricatura en la que queda clara la visión imperial de la defensa angloamericana en la Proclama de Trump. Con el título de “Comienza la escuela” (foto 12), retrata a un Tío Sam severo que instruye a una cohorte traviesa de nuevos

36. Immerwhar, “The Greater United States”, p. 388.

37. Destacan en este género José Martí, “Nuestra América”, El Partido Liberal, 20 de enero de 1891, y José Enrique Rodó, *Ariel* (traducción de Margaret Sayers Peden), Austin, University of Texas Press, 1988.

38. “La carga del hombre blanco” se origina en el poema de Rudyard Kipling de 1899, publicado en defensa de la guerra filipino-americana y el control de la población filipina. Rápidamente fue un tema dominante en la cultura material del imperio estadounidense.

estudiantes etiquetados como “Filipinas, Hawái, Porto Rico [sic.] y Cuba”. Estos niños primitivizados recuerdan las alegorías racializadas de indígenas y afroamericanos en los primeros emblemas republicanos de Estados Unidos (foto 4). Su capacidad para matricularse en el orden del Estado (encarnado por niños mayores de piel más clara, que representan territorios anexados como Texas y California, sentados detrás de escritorios y estudiando obedientemente) se pone en duda por la presencia de un negro sambo, un indio que lee un libro boca abajo, y un chino ubicado al margen de la escena. Los tres son prejuiciosamente caricaturizados como un conserje (recordando la esclavitud y servidumbre de los negros), un analfabeto (indexando la asimilación forzada de los niños de las llanuras a través de los internados indios) y un extranjero que mira desde más allá del umbral del espacio civilizador del aula (una referencia a la exclusión legal de la ciudadanía de los asiáticos). La pizarra y la leyenda sobre la puerta refuerzan el mensaje de que el imperialismo estadounidense se impondrá con o sin el consentimiento de los colonizados.

La caricatura de *Puck* pone de relieve la ideología incrustada en el simbolismo colombino a principios de siglo XX, haciendo explícito el racismo estructural que articula el imaginario nacional excluyente de los Estados Unidos y que autoriza la conquista territorial del imperio

de ultramar. Como sostengo en todo momento, Colón es un punto de articulación entre la supremacía blanca, el “progreso estadounidense” y el reclamo civilizatorio del dominio global. ¿Es de extrañar que los descendientes de esas comunidades caricaturizadas cuestionen la historia de la providencia estadounidense que Colón representa? Como sostiene Del Upton, los debates sobre monumentos representan conflictos sobre valores acerca de cuáles son los aspectos de la historia que queremos celebrar en el ámbito cívico. Los monumentos son declaraciones políticas; rara vez son obras de arte público.³⁹ En los Estados Unidos, todo el corpus de estatuas conmemorativas del siglo XIX afirma lo blanco; y en el caso de las estatuas de Colón, promueve y defiende el imperio político y económico estadounidense en el país y en el extranjero. Por eso deben caer. La ocupación temporal que un grupo de mujeres indígenas realizó del pedestal de Colón en Detroit representando una danza curativa (foto 3) es tan solo un ejemplo de cómo la arena cívica, libre de la herencia colonial patriarcal, podría promover valores alternativos y, por lo tanto, ayudar a dar forma a un futuro más justo.

39. Del Upton, “Monuments and Crimes,” *Journal* 18, junio de 2020, <https://www.journal18.org/5022> (consultado 2-12-2020)

Mary K. COFFEY. Profesora de Historia del Arte y miembro afiliado del Programa de Estudios Latinoamericanos, Latinos y del Caribe del Dartmouth College. Magíster y doctora en Historia del Arte por la Universidad de Illinois, Urbana-Champaign, 1999. Sus investigaciones se centran en la relación entre arte y espacios institucionalizados de gobernanza y formación ciudadana, con particular énfasis en el arte mexicano. Entre sus publicaciones se cuentan *How a Revolutionary Art Became Official Culture: Murals, Museums, and the Mexican State* (Duke University Press, 2012), que obtuvo el Premio Charles Rufus Morey del College Art Association, y *Orozco's American Epic: Myth, History, and the Melancholy of Race* (Duke University Press, 2020), así como artículos sobre políticas transnacionales en la exhibición de *folk art* en antologías y revistas especializadas. Es consultora y colaboradora de exposiciones en museos y de publicaciones sobre arte latinoamericano, como *Prometheus 2017: Four Mexican Artists Revisit Orozco* (Pomona Art Museum, 2017, parte del proyecto del Getty Research Institute de Los Ángeles), *Paint the Revolution: Mexican Modernism, 1910-1950* (Philadelphia Museum of Art, 2017) y *Tamayo: A Modern Icon Reinterpreted* (Santa Barbara Museum of Art, 2007). Ha recibido numerosas becas y subsidios, incluidas las Getty Foundation Grant y Wyeth Foundation for American Art Publication Grant. Sus textos académicos han sido publicados por *Art Bulletin*, *Bulletin of Latin American Research*, *Cultural Studies* y *Studies in Latin American Popular Culture*.

Primavera Árabe: arte callejero en Túnez y El Cairo

SERGIO A. BAUR

Un lugar llamado Sidi Bouzid

El 17 de diciembre de 2010, el joven Mohamed Bouazizi, desempleado, graduado universitario y vendedor ambulante, sin permiso de las autoridades para ejercer el frágil comercio callejero, se inmoló repentinamente frente a la prefectura de Sidi Bouzid, una localidad de 40.000 habitantes situada en el centro de Túnez.

La prensa internacional tardó en interpretar el simbolismo que el acontecimiento produciría no solo en el país, sino en el resto del mundo árabe. La potencia turística que albergaba a miles de europeos verano tras verano, convocados por sus bajos costos comparados con los europeos, surgiría en pocos días como un epicentro de la protesta contra los totalitarismos de la región y como emblema de la lucha contra la violación de los derechos humanos.

Mohamed Bouazizi vendía frutas y verduras en el mercado; ese día que cambiaría el curso de la historia en el norte de África y Medio Oriente, la policía le incautó su mercancía; el joven trató de defenderse en vano y anticipó un dramático final, rociándose de combustible e inmolándose frente a las autoridades policiales que lo intimidaban.

Quizás el joven Mohamed Bouazizi nunca imaginó que su inmolación, frente a la prefectura de la pequeña ciudad, sería el inicio de un nuevo capítulo de la historia del siglo XXI, el inicio de una lucha de los jóvenes por conquistar sus derechos y el comienzo de una cronología de hechos reivindicativos que rápidamente se extenderían por todo el Mediterráneo oriental.

El 21 de diciembre, el diario francés *Liberation*, escribió: “Tan pronto como se conoció la noticia de su inmolación, varias decenas de comerciantes y jóvenes se reunieron para una sentada pacífica frente a la prefectura, sede del gobernador local a quien solicitaron

una entrevista”. Las protestas se repitieron día a día y fueron en aumento, la pequeña localidad se convirtió en el escenario de reivindicación social del pueblo tunecino, con amplia participación de los jóvenes desocupados, los vendedores callejeros, compañeros de Mohamed Bouazizi, un héroe desconocido que se enfrentó a las autoridades, sacrificando su vida.

La policía de Ben Alí, el viejo dictador tunecino, desató una dura represión contra los jóvenes manifestantes, siguiendo la común metodología de hostigamiento ante cualquier disidencia contra el régimen. Ben Alí se encontraba en el poder desde 1987, tras un golpe de Estado al presidente Habib Burguiba, padre de la independencia del país. Ben Alí reemplazó los principios de su antecesor por un régimen corporativista y neoliberal, creando su partido propio, la Agrupación Constitucional Democrática, cuya continuidad en el poder se dio a través de reelecciones fraudulentas que alcanzaban más del 90% de los votos. La importancia estratégica de Túnez, ubicada frente a las costas italianas y francesas, y limitando con Argelia y Libia, fue quizás el motivo para que los abusos en materia de derechos humanos llevados a cabo durante su gobierno contaran con el silencio y complicidad de las potencias y de la prensa internacional.

Mohamed Bouazizi falleció a los pocos días de su inmolación, el 4 de enero de 2011. Las precarias condiciones sanitarias de su pueblo obligaron a las autoridades a trasladarlo a unidades de mayor complejidad cercanas a la capital del país. Inclusive, el ya frágil dictador Ben Alí lo visitó en el hospital, asegurando que el joven vendedor ambulante recibiría atención en Francia. Solo diez días después, Ben Alí huía hacia Arabia Saudita, país que le concedió el asilo político. Túnez comenzaba así una nueva etapa histórica.

Mohamed Bouazizi había conocido desde niño la persecución policial en su pueblo. Su frustrado intento de unirse al ejército como

salvación económica para la familia, y la imposibilidad de que las autoridades municipales le extendieran un permiso de trabajo como vendedor ambulante, concluyeron en el dramático y épico episodio de diciembre de 2010. A las pocas semanas de su muerte, la prensa internacional acudió por primera vez al remoto y desconocido pueblo para conocer algo más de la familia del joven: “No quiero que se desperdicie la muerte de Mohamed —dijo Menobia Bouazizi, su madre—. Mohamed fue la clave de esta revuelta”.

Tan pronto como se iniciaba el año, la serie de protestas sociales que tenían como objetivo el derrocamiento de las dictaduras de la región era conocida por la opinión pública como la Primavera Árabe, a través de expresiones espontáneas y populares en las que el arte callejero fue otra manifestación de la reivindicación de esos pueblos, un espacio de libertad expresiva, en el que las nuevas generaciones árabes comenzaban a ser escuchadas.

Primavera de las artes

Quizá la primera identificación del arte callejero producido en Túnez la haya advertido una periodista de la cadena qatari Al Jazeera, Yasmine Ryan. Cabe destacar que Al Jazeera fue, a partir de 2010,



Primavera Árabe, Elecciones para la Asamblea Constituyente en Túnez, octubre de 2011

la red de comunicación que siguió los acontecimientos de la llamada Primavera Árabe con mayor intensidad. Su transmisión global de 24 horas produjo un vínculo de información en el norte de África y Medio Oriente, inspirando a sus sociedades en la posibilidad de que los totalitarismos de la región ya habían caducado.

En su artículo “*Art challenges Tunisian revolutionaries*”, Ryan señala: “Una multitud se ha reunido para reflexionar sobre las fotografías en blanco y negro que se han pegado en la fachada del edificio donde funcionaban, hasta hace poco, las oficinas locales del tan odiado partido del expresidente. ‘No tengo idea de lo que significan estas fotos. ¿Tú sabes?’, le pregunta Meddeb Nejeb, maestra de secundaria, a Al Jazeera. Puede que aún no haya comprendido el significado de las fotografías, pero Nejeb quiere saber más. Para los artistas detrás de uno de los proyectos de arte callejero contemporáneo más ambiciosos que hicieron vibrar el mundo árabe, la obra de arte trata de reemplazar la fotografía presidencial, una vez omnipresente, con mosaicos de tunecinos comunes y anónimos que se levantaron contra su gobierno”.

Hasta 2011 los muros de las ciudades tunecinas anunciaban, a través de pintadas, afiches y carteles, los logros apócrifos de la dictadura de Ben Alí y también la propia invitación al consumo de los productos promovidos en la mayoría de las ciudades del mundo. *Graffiti* o afiches callejeros, así como cualquier expresión política, eran rápidamente removidos y considerados un atentado al orden público y una violación a la impuesta tranquilidad que reinaba en el país.

Yasmine Ryan hace referencia al proyecto “Artocracy”, cuyo objetivo fue hacer visible lo invisible, a través de la fotografía documental, a través de historias y de personas anónimas a las que nunca se había escuchado. Para ello el colectivo se trasladó a la ahora histórica Sidi Bouzid, “donde todo empezó”, tal como la reconocen sus habitantes, con el propósito de trabajar con los fundadores de la revolución, esos vendedores ambulantes de los barrios populares que, inspirados en Mohamed Bouazizi, iniciaron posiblemente el capítulo más importante de la región en el siglo XXI. De esa manera acudieron al arte callejero como un medio de expresión de la era posrevolucionaria tunecina. El grupo “Artocracy” surgió de la reunión de seis fotógrafos tunecinos, entre cuyos miembros se encuentra la artista Hela Amar, autora de fotografías e instalaciones que abordan los desafíos de la memoria y la identidad histórica tunecina, así como también de las condiciones de la mujer en la región.

En ese diálogo fundacional de los hechos políticos ocurridos en Túnez, y como una manera de reconocer a los protagonistas anónimos del pasado violento del país, el fotógrafo argentino Marcelo Grosman presentó en 2012 su obra *Guilty!*, en el pueblo costero de Sidi Bou Said. Esta localidad fue el núcleo del viaje de los artistas Paul Klee y August Macke, del grupo Blaue Reiter, en 1914, y más adelante, en 1966, de Michel Foucault, quien permaneció en Túnez hasta 1968, lugar donde vivió las revueltas estudiantiles del país africano y se aproximó por primera vez a las voces disidentes de los jóvenes del Tercer Mundo.

La serie *Guilty!*, de Marcelo Grosman, hace referencia a la imagen policial del culpable, producto de la yuxtaposición de retratos de la fórmula administrativa frente-perfil, interrogando al espectador sobre la verdadera naturaleza del culpable, o como si ellos mismos fueran quienes padecen de esa violencia. Estas fotografías se exhibieron en una galería semiabierta, una barraca del siglo XVIII de arquitectura islámica. De esa manera, la obra de Grosman confluyó en una interacción que por sí misma contiene y acumula el sedimento de años análogos de violencia y censura, como un camino de encuentro con la producción de los nuevos artistas tunecinos.

Los muros de las ciudades del norte de África y de Medio Oriente se convirtieron, a partir de 2011, en la plataforma perfecta para que la ciudadanía, a través de los grafiteros y artistas callejeros, pudiera expresar su repudio a las recientes tiranías de la región y también, en muchos casos, para reclamar por sus familiares y compañeros torturados o desaparecidos a lo largo de décadas de abuso de poder.

La revolución tunecina, llamada también la Revolución del Jazmín, en alusión a la flor nacional, produjo de inmediato la participación de los artistas del país, tanto residentes como en el exilio, que con sus trabajos acompañaban la transformación política tan esperada durante décadas.

Las primeras protestas y manifestaciones, tras la muerte del joven vendedor ambulante, ocasionaron múltiples quemados de autos en las calles de las ciudades, que formaban barricadas para brindar protección a los manifestantes de las fuerzas leales del debilitado régimen de Ben Ali, hasta su partida definitiva del país.

La artista y activista política Faten Rouissi (1967) residía durante esos episodios en un suburbio al norte de la capital tunecina, en la



Marcelo Grosman, *Masculino*, 31-35 # 2, de la serie *Guilty!*, 2012

zona de Cartago Byrsa, barrio que, por un lado, alberga los restos del puerto púnico y, por el otro, la colina immortalizada por Virgilio, en la que la reina Dido levantó su ciudadela.

Más allá de estas evocaciones clásicas, en febrero de 2011, a pocas semanas de la revolución, se produjo un evento artístico titulado: “Arte en la calle - Arte en el barrio”. Faten Rouissi, advertida de que muchos de los vehículos quemados durante la revolución yacían apiñados en un terreno baldío cercano a su casa, convocó a artistas, estudiantes y jóvenes para ayudar a transformar los autos quemados en “objetos florecientes de colores brillantes, adornados con graffiti revolucionario”.

Escombros, chatarra, carrocerías y partes sirvieron también de soporte para que el grupo interviniera con consignas revolucionarias sus anhelos de esperanza y cambio sociopolítico en el país. De esa forma, expresiones como “libertad”, “revolución” y “viva Túnez” mostraron la intervención de un colectivo espontáneo que transformaba los desechos de la lucha en un objeto de arte.

Faten Rouissi fue entrevistada por numerosas plataformas digitales y medios de prensa internacionales, debido al impacto que ocasionó su intervención artística. En noviembre de 2011, la plataforma IBRAAZ, dedicada a la investigación de la dinámica de la cultura visual del norte de África y Medio Oriente, reprodujo uno de los testimonios de la artista sobre esta acción callejera:

“En bicicleta, recorre las carreteras y los distritos en busca de una respuesta a sus muchas preguntas. Es un hombre, tunecino, árabe, bereber y nativo con raíces en el Magreb, África, Medio Oriente. Es de esta Tierra y de estos océanos. Se detiene ante varios cadáveres coloridos de autos quemados, abusados por un grupo de jóvenes enojados durante la revolución tunecina. El momento genera un nuevo aliento creativo. Es único y propicio para un comienzo. Para ella, el espacio público es la única salida real y eficaz para la creación contemporánea. Los actores culturales de esta región deben unirse para garantizar el surgimiento y desarrollo del arte árabe en el escenario actual. El artista debe tener una postura inventiva y profundidad de creación. La era de la intimidación por parte de dictadores terminó. Ahora es el momento de la fundación de nuevos conceptos y nuevas estructuras. Nuestro hombre en su bicicleta ve este momento con alegría y esperanza, y, de un país a otro, su esperanza es compartida. Pide a los artistas que salgan de



Faten Rouissi, *Art dans la rue-Art dans le quartier*, Túnez, febrero de 2011



Faten Rouissi, *Art dans la rue-Art dans le quartier*, Túnez, febrero de 2011

sus problemas. Les dice: ‘Ustedes son nuestra esperanza perdurable, con sus ideas y relevancia’”.

Sin embargo, los vientos entusiastas y optimistas del impacto de la Primavera Árabe tunecina en el arte se vieron abruptamente interrumpidos frente a un hecho que no solo conmovió a la escena cultural, sino que advirtió de otro peligro amenazante en materia internacional. Una exposición de arte contemporáneo se celebró del 2 al 10 de junio de 2012 en Túnez y fue origen de los disturbios provocados por grupos de



Faten Rouissi, *Art dans la rue-Art dans le quartier*, Túnez, febrero de 2011

islamistas radicalizados que estallaron recién inaugurada la muestra. Los hechos tuvieron lugar en los barrios de Cartago, Le Kram y una localidad marítima que durante los años treinta era el lugar de veraneo de los funcionarios coloniales franceses y que aún hoy conserva su nostálgica elegancia, la localidad de La Marsa.

Este balneario alberga cada año la feria de arte contemporáneo “*Printemps des Arts*”, que exhibe la producción artística más representativa del país. El 10 de junio de 2012, un grupo de aparentes

visitantes irrumpieron en las salas de exposición y expresaron su descontento frente a las obras exhibidas, manifestando que estas “socavaban la religión musulmana”.

Posteriormente el grupo de salafistas atacó la exposición que albergaba el palacio de Abdellia, sede de la muestra “*Printemps des Arts*”, y destruyó varias obras que consideraba blasfemas para el islam, provocando asimismo una reacción de otros grupos violentos radicalizados que destruyeron las obras exhibidas e incendiaron oficinas públicas y

comercios en la localidad de La Marsa y en otras ciudades del país. Frente a esos incidentes, las autoridades decretaron un toque de queda en la capital y otras ciudades tunecinas.

Ante el desconcierto del público frente a la reacción de los grupos ultra, decenas de personas comenzaron a difundir las fotos de la destrucción de las obras, a través de las redes sociales, acompañadas de comentarios de los blogueros, que tanto habían hecho por difundir las instancias de la revolución de 2010-2011, provocando así una nueva respuesta de los radicales, quienes declararon “blasfemos” a los artistas participantes de la muestra.

Las respuestas del público y de los artistas no tardaron en llegar. El poeta Abdelmonem Bahri, quien había acompañado entusiasta la muestra de esa primera edición tras la revolución de 2011, manifestó: “Nunca permitiremos que se ponga en peligro nuestra libertad de crear, nos interpusimos entre ellos y las obras para evitar que las deterioren y rápidamente los obligamos a retirarse. Estoy dispuesto a morir por defender estas conquistas, pase lo que pase; no somos cobardes, lucharemos hasta el final”.

La Primavera Árabe diseñó nuevas expresiones creativas tras la Revolución los Jazmines. El arte de la región asistió a un profundo cambio, trazando nuevas cartografías, conquistando espacios que habían permanecido vedados por décadas, y creó una red de encuentros entre los creadores, quienes comprendieron rápidamente que el arte había conquistado finalmente las calles, con el apoyo de un público recientemente incorporado a la vida cultural de las ciudades.

Si bien la Primavera Árabe inspiró una revolución artística cuya metodología de acción fue el “arte callejero”, los curadores, museos y eventos del circuito internacional, tales como la Bienal de Venecia, no quisieron estar ausentes de un movimiento artístico que acompañaba un cambio social y político en una región en la que el arte contemporáneo se había desarrollado más en la diáspora que en su propio territorio.

“*Creative Dissent: Arts of the Arab World Uprisings*” fue una exposición promovida por el National Arab-American Museum en Dearborn, Michigan, en noviembre de 2013, sobre las artes de los levantamientos de África del norte y Medio Oriente desde 2011, cuando las manifestaciones estallaron por primera vez en Túnez y Egipto, y luego se extendieron a Libia, Siria, Bahréin y Yemen. Las curadoras

de la muestra, Christiane Gruber, profesora de Arte islámico de la Universidad de Michigan, y Nama Khalil, artista y académica especializada en los movimientos de la región, comenzaron a registrar al inicio de la revolución, “la extraordinaria producción de las imágenes visuales, cánticos y otros medios expresivos a través de los cuales los manifestantes se movilizaron e inspiraron la acción colectiva, alentados con un mayor sentido de propósito y urgencia”.

Gruber y Khalil consideraron que no se puede subestimar el poder de estos modos de comunicación, en referencia a las expresiones espontáneas, a pesar de que muchas formas de disensión escénica y visual son efímeras y nacen en las calles, por lo que resulta un desafío transmitir las vivencias, incluso el caos de ese espacio y tiempo, dentro de un ámbito museístico cuidadosamente organizado.

La 54ª de la Bienal de Venecia de 2011 contó con participaciones nacionales de muchos de los países árabes, que en el contexto de la revolución exploraron temas vinculados a la corrupción, protesta social, marginalidad y cuestiones religiosas. En esa edición, la curadora Lina Lazaar, de Arabia Saudita, concibió la mayor muestra panárabe de arte contemporáneo, incorporando artistas desde Túnez hasta el golfo Pérsico. Esta exposición histórica reunió más de 25 obras y encargos de algunos de los artistas más destacados del mundo árabe bajo el título “El futuro de una promesa”, de la que se desprendía la euforia cultural por la que atravesaban esos países, con artistas cuyas obras podían expresar desde la crisis habitacional en Gaza hasta las discusiones sobre la sociedad civil, la globalización, la libertad de expresión, la justicia, la igualdad “y la necesidad de una mayor infraestructura para apoyar a los artistas en toda la región”, tal como lo manifestó su curadora, quien además trabaja en una fundación dedicada al apoyo de los artistas árabes.

Diálogos en la pared

La antropóloga cultural y egiptóloga Aleida Assman se refirió a la Primavera Árabe como un “evento de impacto”. Un momento de la historia en el que la transformación social y política va produciendo hechos a tal velocidad que, en un mundo globalizado, solo se alcanza a registrar el desarrollo de la noticia, convirtiéndola en efímera y proyectando en las audiencias la mirada esperanzadora de sus protagonistas, convencidos de la necesidad de producir cambios diarios espectaculares. En esa convicción, los *sittings*, las marchas,



Pintores para la Libertad, *Solo el principio*, Calle Abbas el Akkad St, Nasr City
(Foto: Maya Gowaily)

las intervenciones artísticas urbanas parecen impulsar la caída de los viejos regímenes totalitarios y llevar a sus respectivas naciones a una democracia aceptable para las expectativas del siglo XXI.

Será por ello que Saphinaz-Amal Naguib, investigadora de la Universidad de Oslo, abre su trabajo titulado “Arte efímero comprometido: arte callejero y la Primavera Árabe egipcia”, con una reveladora cita que describe la capacidad y la relevancia que tuvieron los movimientos de grafiteros y artistas de las calles de El Cairo, que de manera desafiante acompañaban los acontecimientos producidos desde el inicio de las protestas: “Con una caja de colores que cuesta tres libras, dibujas una idea, pintas una revolución”.

La publicación del libro *Wall Talk: Graffiti of the Egyptian Revolution*, con sus casi 700 páginas, demostró con una evidencia documental los cientos de piezas de arte callejero que se habían realizado durante la revuelta que ocasionó la caída del presidente Mubarak, como un intento popular de destituir la dictadura egipcia que había gobernado el país por tres décadas, un fenómeno social que extendía los principios de la Primavera Árabe iniciada en Túnez.

El libro fue ideado por un grupo de grafiteros egipcios y fotógrafos que habían registrado el trabajo hecho en las calles desde las primeras protestas que tuvieron lugar a partir de enero de 2011. El artista Malek Mostafa escribió el prólogo del libro, en el que traza un paralelismo entre la revolución de Egipto y su movimiento de *graffiti*, y al respecto señala: “Ambos fueron fenómenos de motivación propia en los que las personas trabajaban juntas en el mismo nivel, en lugar de grandes partidos o personas poderosas que las movilizaban”.

El *graffiti* existía en Egipto antes de la revolución, aunque poco desarrollado; evolucionó encontrando su propia identidad tras las movilizaciones de la plaza Tahrir, centro político de la ciudad de El Cairo, donde se produjeron las primeras protestas civiles contra el régimen de Hosni Mubarak. Muchos grafiteros recurrieron al pasado histórico del país haciendo referencia a los innumerables frescos pintados en las tumbas de las sucesivas dinastías de la civilización egipcia. En los trabajos contemporáneos, los artistas recurrieron a las viejas deidades, faraones y miembros de la corte, para actualizar en sus siluetas y perfiles a los personajes que hicieron la crónica de la revolución.

El lanzamiento del libro *Wall talk* tuvo como propósito impedir que el trabajo creativo de decenas de artistas se perdiera con las pintadas de las autoridades municipales, que pretendían borrar las obras de arte callejero más icónicas, en especial las de la calle Mohammed Mahmoud, que, como una galería de arte al aire libre, albergó los principales trabajos sobre sus paredes. El muralista y grafitero Ammar Abo Bakr manifestó su decepción frente a las pintadas que se realizaban sobre su obra, pero ante la publicación de *Wall talk* señaló: “Saber que nuestros *graffiti* están registrados es suficiente para nosotros”.

La calle Mohammed Mahmoud se encuentra al lado de la plaza Tahrir y fue el escenario de las intensas luchas entre los manifestantes y las fuerzas de seguridad. Tal como lo expresó la periodista Shaimaa Khaliluna, de la cadena BBC: “Las paredes que recubren la calle Mohammed Mahmoud parecen un mural que narra las batallas que ha visto: ‘Gloria a los mártires’, dice un *graffiti*. ‘Salid a las calles’, insta otro”. Por su parte, un periodista alemán que cubría los levantamientos diarios de la plaza Tahrir, reprodujo la respuesta de un joven, que resultó ser un diseñador gráfico que escribía en una pared sus propias consignas, a la pregunta de cuál era su motivación para intervenir el muro: “Quería dejar un mensaje. Desde el primer día del levantamiento, nadie podría haber sabido entonces que conduciría a una revolución”.



Samira Ibrahim, *No puedes romperme*, Calle Mohamed Mahmoud, El Cairo
Foto: Maya Gowaily



Nuestros descendientes revolucionarios traerán de vuelta nuestra antigua gloria, edificio público, El Cairo (Foto: Maya Gowaily)



Pintores para la Libertad, Libertad, Calle Hassan el Maamoun, El Cairo
(Foto: Maya Gowaily)

Los estudiosos de este arte efímero, y también los curadores del arte urbano o callejero, de los cientos de *graffiti* que dieron testimonio de las revoluciones de África del norte y de Medio Oriente a través de plataformas virtuales, fotografías obtenidas con la cámara de un teléfono o con publicaciones como *Wall Talk*, intentan la preservación de la obra de los jóvenes artistas, construyendo un archivo que contenga el registro y el espacio de la protesta.

La ya citada académica Saphinaz A. Naguib se pregunta acerca de cómo las formas en que un patrimonio oral inmaterial de dichos populares y poesía se transforma en forma muy rápida en imágenes concretas, poderosas y políticamente cargadas, sobre las paredes de los espacios públicos urbanos, y cómo ese patrimonio se proyecta más allá de las imágenes. Naguib también se plantea si, con el tiempo, las mismas imágenes que se han borrado de las paredes y que ahora circulan en varias plataformas de Internet se incluirán como parte del patrimonio inmaterial de Egipto.

El editor de *Wall Talk*, Sherif Boraie, dijo al respecto: “No se trata solo de *graffiti*. Es una crónica de nuestra revolución. Se trata de nuestra angustia”.

La Primavera Árabe se asomó a Occidente como un relato utópico, una posibilidad de las sociedades de países tan diversos, cuyo



Pintores para la Libertad, *Si yo no fuera egipcio quisiera ser un pintor para la libertad*, Calle Ahmed Fakhry, Nasr City (Foto: Maya Gowaily)

común objetivo era el derrocamiento de las arcaicas dictaduras. Pocos meses después de la caída de los regímenes de Túnez, Egipto y Libia, y de la violencia política generada en otros puntos de la región, el proyecto surgido de las movilizaciones populares parecía agotarse en el marco de una difícil transformación socioeconómica y del anhelo de las viejas burocracias de retornar al *Ancien Régime*.

Las expresiones populares y las manifestaciones artísticas que acompañaron las revueltas se diluyen en los muros de las ciudades, las imágenes insurrectas se destiñen o desaparecen tras la vandalización de quienes prefieren las paredes mudas. El uso de la pa-

labra también se profundizó en los *graffiti* —*caligraffiti*— de las ciudades; podrán borrarse sus letras, pero aún se escucha el verso de Neruda, traducido al árabe y pintado en El Cairo por la artista Bahia Shehab en 2011: “Puedes aplastar las flores, pero no puedes retrasar la primavera”.

Bibliografía

- Assman, Aleida y Linda Shortt (eds.), *Memory and Political Change*, Macmillan, 2011.
- Boraïe, Sherif (ed.), *Wall Talk: Graffiti of the Egyptian Revolution*, Zeitouna, 2012.
- Daftari, Fereshteh, *Without Boundary: Seventeen Ways of Looking*, Nueva York, MoMA, 2006.
- Downey, Anthony y Lina Lazaar (eds.), *The Future of a Promise Paperback* (edición especial), Venecia, junio 2011.
- Encel, Frédéric, *Géopolitique du Printemps Arabe*, París, Presses Universitaires de France, 2014.
- Gioni, Massimiliano (ed.), *Here and Elsewhere*, Nueva York, New Museum, 2014.
- Harris, Garreth, “The ripple effect of the Arab Spring”, en *The Art Newspaper*, Londres-New York, febrero de 2020.
- Karroum, Abdellah, *Looking at the World Around You: Contemporary Works from Qatar Museums*, Madrid, TF Editores & Interactiva, 2016.
- Morayef, Soraya, *For the Love of Graffiti: Cairo's Walls Trace History of Colourful Revolution*, 2012.
- Naguib, Saphinaz-Amal, “Engaged Ephemeral Art: Street Art and the Egyptian Arab Spring”, en *Transcultural Studies*, vol. 7, N.º 2, Universidad de Heidelberg, 2016.

Sergio BAUR. Profesor de Historia egresado de la Universidad de Belgrano. Fue ayudante de la cátedra de Historia de América Latina Prehispánica y Colonial. Diplomático de carrera, fue agregado cultural en la embajada argentina en España, embajador en la República Tunecina y en la República Árabe de Egipto. Se desempeñó como director de Asuntos Culturales y director nacional de Ceremonial en la Cancillería argentina. Académico de número en la Academia Nacional de Bellas Artes desde 2018. Curador de las exposiciones “Literatura argentina de vanguardia, 1920-1940”, en la Casa de América de Madrid; Museo Extremeño e Iberoamericano de Arte Contemporáneo de Badajoz; Casa natal de Pablo Picasso en Málaga y en la Haus der Kulturen der Welt en Berlín, en 2010. En el Museo Nacional de Bellas Artes fue curador de las muestras “El periódico *Martín Fierro* en las artes y en las letras”, en 2010; “Claridad, la vanguardia en lucha”, 2011; “Norah Borges, una mujer en la vanguardia”, 2020. Publicó artículos en diarios y revistas del país y del exterior. Fue comisario del envío argentino a la Bienal de Venecia en las ediciones de 2005 (Jorge Macchi), 2007 (Guillermo Kuitca), 2009 (Luis Felipe Noé), 2011 (Adrián Villar Rojas) y 2019 (Mariana Tellería).

Agalmatofobia (el odio a las estatuas)

JUAN PIMENTEL IGEA

Todas las culturas se proyectan sobre el pasado, eligen a sus héroes y a sus villanos. A los primeros los celebra. En su honor se levantan estatuas para petrificar y exhibir los valores que supuestamente representan. Un monumento a un antepasado es siempre un sermón cargado de presente (de futuro, quién sabrá), una letanía para que el viandante se pare y reconozca en aquella efigie un conducta ejemplar, un gesto digno de recuerdo, una biografía que encarna —oh, sorpresa— sus propios valores. Naturalmente, como no todos tenemos los mismos valores (ni gustos), no sentimos el mismo aprecio por unas estatuas que por otras. Y como no todas las culturas han tenido ni tienen los mismo valores (ni gustos), cada una ha levantado y levanta estatuas a personajes diversos. Dejemos para otra ocasión la obsesión monumental feísta de tantos ayuntamientos en el mundo (al menos en España).

En estos días hemos asistido al enésimo episodio de lo que podríamos llamar *agalmatofobia*, el odio a las estatuas, lo contrario de lo que le sucedió al Maestro Gregorio, quien viajó desde Inglaterra a Roma en el siglo XII y quedó prendado por las estatuas del mundo antiguo y en especial de una Venus, tal y como contó la medievalista Cristina Jular en un bello trabajo sobre el amor a las estatuas,¹ la *agalmatofilia*. Según dejó escrito en su guía romana (*De mirabilibus urbis Romae*), el maestro enamorado volvió tres veces para contemplarla, pese a hospedarse a tres millas de donde estaba su marmóreo objeto del deseo. Muchas de las estatuas romanas —se quejaba el monje— habían sido destruidas o desplazadas. La iconoclastia y la querella de las imágenes no nacieron ayer. La memoria y la *damnatio memoriae* tampoco. Dañar los monumentos erigidos por otros es tan antiguo como magnificar nuestra posición en el cosmos, en el mundo o en la historia.

1. Cristina Jular Pérez-Alfaro, "El cuerpo y la religiosidad medieval. La estatua y el amor físico en la Plena Edad Media", *Disparidades. Revista De Antropología*, 1999, 54(1), pp. 103-128. <https://doi.org/10.3989/rdtp.1999.v54.i1.405>



Ilustración original para este artículo (Autor: Francisco Pimentel)

Moisés en la Biblia la tomó con el Becerro de Oro. Los pueblos del Creciente Fértil y luego los romanos y los reinos cristianos tuvieron sus momentos de iconoclastia y agalmatofobia. Tampoco las culturas no occidentales se han andado con rodeos. Sería digno de un concurso televisivo ponerse a medir quién destruyó más imágenes de otras culturas, aunque las ha habido muy entregadas a la tarea. En España, como en otras latitudes, ha habido de todo. Carlos V incrustó su palacio en medio de la Alhambra y durante su reinado se levantó la basílica en la Mezquita de Córdoba, dos intervenciones muy agresivas aunque ambos conjuntos se han conservado en excelentes condiciones, un logro de la cristiandad, pese a quien pese (alguna cosa se habrá hecho bien o regular en Europa, incluso en España, digo yo). También los españoles destruyeron numerosos códices precolombinos en Mesoamérica por considerarlos idólatras, aunque salvaron otros y esperemos que a ningún aventado le dé por apedrear la figura de Bernardino de Sahagún o el Colegio de Santa Cruz de Tlatelolco, en México. Hace unos años asistimos a los estragos del Estado Islámico en Palmira y Petra. La historia está llena de casos, más o menos despiadados, brutales o injustificados.



Venus de Milo, Museo del Louvre (Creative Commons)

Uno puede considerar razonable, por ejemplo, que se hayan retirado la estatua de Francisco Franco en Madrid (2005) o la de Stalin en Georgia (2010) y, sin embargo, se encoge cuando se entera de que los antivacunas lograron desplazar en 1862 la estatua de Edward Jenner (el descubridor de la vacuna de la viruela) fuera de Trafalgar Square, un espacio reservado para los hombres de armas.

Hay casos más claros y otros discutibles. Hay actos de resignificación de los espacios públicos y majaderías presentistas sin fundamento. Uno de los criterios que he echado en falta en el debate reciente ha sido considerar muchas de estas esculturas obras de arte, vestigios de un tiempo pasado, productos culturales y no ídolos atemporales. Llevado al absurdo y por hablar de la ciudad donde vivo, algunos republicanos acérrimos podrían exigir que se retirara la escultura de Felipe IV en la plaza Mayor de Madrid; los monárquicos furibundos, el monumento a Manuel Azaña en Alcalá de Henares, y ya puestos, los creyentes ultramontanos, la escultura del ángel caído en el parque del Retiro. Por el mismo razonamiento, Aristóteles sería un proscrito, por misógino y esclavista. A Linneo, el botánico del siglo XVIII que clasificó las especies y las razas (un concepto completamente desfasado), hay quien ya le busca las cosquillas en Suecia y Reino Unido. Así las cosas, habría que romper los mapas portulanos, pues su forma de cartografiar el espacio tampoco está vigente. De ahí a *Fahrenheit 451*, la distopía de Ray Bradbury que Truffaut llevó al cine y en la que un Estado totalitario quemaba los libros, hay solo un paso.

La primera pregunta es obvia: ¿Quién de los héroes del pasado pasaría el filtro de nuestros códigos éticos y políticos? La segunda, lógica, además de escalofriante: ¿Quién se erige en Tribunal de la Santa Fe para expedir carnés de pureza de ideas y currículums immaculados? ¿Quién se arroga la potestad de poder derruir estatuas? ¿El pueblo soberano? ¿Qué pueblo? ¿Villarriba o Villabajo? Luego está lo opinable y controvertido, pues el tema dista de ser simple, como todos los asuntos interesantes. ¿No tenemos derechos los ciudadanos a reescribir el pasado, a predicar unos valores distintos a los de las generaciones que nos precedieron? La memoria histórica, ¿no se transforma igual que las leyes, las costumbres o la forma de los pantalones vaqueros? ¿No tenemos derecho a revisar el pasado, a retirar estatuas y poner otras? ¿Pero quién puede o debe hacerlo? ¿De quién es el espacio público? De fondo, serpentea una cuestión fascinante, la problemática y ancestral relación de las imágenes con el culto (por emplear el binomio del libro de Hans Belting)² y,

AGALMATOFOBIA (EL ODIO A LAS ESTATUAS)



Campo de Diocleciano, Palmira (Creative Commons)



Monumento a Stalin, Praga (Foto: Miroslav Vopata. Creative Commons)

por tanto, con el orden de las creencias, un mundo en el que nunca faltaron la idolatría, los sacrificios y los mártires.

Los recientes episodios de agalmatofobia en Estados Unidos y Europa se ha originado a raíz del movimiento *Black Lives Matter*. Se han producido ataques a estatuas de figuras del pasado relacionadas con los imperios transoceánicos o el colonialismo y que automáticamente han sido juzgados y condenados como racistas y esclavistas. De pronto, Colón ha pasado a capitalizar la ira frente al abuso policial y el asesinato de George Floyd. En Barcelona también el monumento al descubridor sufrió agresiones hace años. Así, mientras unos querían convertirlo en catalán de toda la vida (y no genovés) ahora otros se empeñan en atribuirle todas las injusticias y crímenes de la Conquista. Más de uno habrá participado en ambas campañas, primero apropiándose de su figura y luego lanzándole pintura. Es lo que tiene ser el primero, aunque hay especialistas que aseguran que fueron unos vikingos o tal vez unos monjes irlandeses quienes pisaron América por primera vez (esto también les suele pasar a los pioneros, precursores o descubridores: siempre hay otro que lo vio o lo dijo antes). Esperemos que no acaben pidiendo derruir las iglesias normandas o los bellísimos *skips* (las embarcaciones vikingas). El asunto sería cómico de no ser patético. Cervantes ha sido tachado de



Estatua del Ángel Caído, parque del Retiro, Madrid (Creative Commons)

2. Hans Belting, *Imagen y culto. Una historia de la imagen anterior a la era del arte*, Madrid, Akal, 2010.



El monumento a J. E. B. Stuart, en Richmond, Virginia, tras las protestas por el asesinato de George Floyd (Foto: Tyler Walter. Creative Commons)

racista, Junípero Serra de promotor del esclavismo y pronto Quedo será calificado de poco inclusivo y emplear un lenguaje sexista. Más de uno en mi país se pregunta por qué los gringos cargan contra algunos exploradores y misioneros (españoles) y dejan indemne al general Custer. Quizás Trump o cualquier otro indocumentado (de izquierdas o de derechas) tenga alguna ocurrencia al respecto. Los ecos de la leyenda negra —como siempre— alimentan a los nostálgicos de la leyenda dorada.

Hay que decirlo claro: cuando una causa justa emplea estrategias equivocadas se daña a sí misma. Los fines no justifican los medios. Tampoco en este caso. Los historiadores deberíamos salir al paso de manera más contundente para denunciar el vandalismo y si no lo hacemos es seguramente por no ser tildados de “racistas” o “supremacistas” es decir, por lo políticamente correcto, que lo invade todo, hoy como ayer; lo que ocurre es que —como los valores y la ética— lo políticamente correcto también cambia con el tiempo. En



Estatua de Oliver Cromwell en Westminster, Londres (Foto: Jan Ková. Creative Commons)

la España franquista resultaba *ad hoc* hacer alarde de españolismo; en la Transición, haber corrido delante de los *grises* (la policía nacional). Posiblemente más de uno también participó en ambas hazañas. Es más, lo políticamente correcto no solo tiene una historia, sino también una geografía: llevar unos determinados colores en el Camp Nou (en aquellos tiempos remotos en que la gente iba a los estadios, ¿se acuerdan ustedes?) es una provocación, mientras que esa misma camiseta en el Bernabéu pasaría completamente desapercibida. Lo cierto es que la mayoría de nosotros solemos nadar casi siempre a favor de corriente. Héroes, los justos (si no, todos tendríamos una estatua, qué caramba).

Es triste que los Barclay decoren con su nombre las calles de muchas ciudades (la entidad financiera homónima nació del tráfico de esclavos), pero sería absurdo retirar las estatuas de Hans Sloane, el naturalista cuya colección dio lugar al Museo Británico y cuya fortuna procedía de las plantaciones jamaicanas de su esposa, levantadas, huelga decir, con esclavos. No sé muy bien cuántas estatuas del Capitolio pasarían hoy la prueba del detector antiesclavista, pero sí que Cromwell aún conserva la suya frente al Parlamento británico, el Lord Protector que disolvió la Cámara de los Comunes y que hizo decapitar al rey Carlos I. Y de Napoleón Bonaparte, ni hablemos.

Quizá no sería malo contemplar las estatuas como productos del tiempo y no como ídolos. Quizá sería saludable acercarse a ellas no ya con la pasión del Maestro Gregorio, ni desde luego con la fe del fundamentalista, sino con la sed de conocer más del pasado, como quien se acerca a un libro o a un cuadro antiguo, no para buscar la genealogía heroica de nuestras propias ideas, sino para apreciar las diferencias. Y, llegado el caso, para valorarlas, por qué no, puesto que solo multiplicando nuestra experiencia como seres humanos, es decir, explorando nuestras diferencias y no subrayando nuestras identidades, seremos menos intolerantes y más comprensivos con los actos de los otros (y tal vez con los nuestros).

Juan PIMENTEL IGEA. Investigador Científico en el Departamento de Historia de la Ciencia (CCHS, CSIC). Ha sido *visiting scholar* en la Universidad de Cambridge y profesor invitado en la EHESS, París. Entre sus libros figuran *La física de la Monarquía. Ciencia y política en el pensamiento colonial de Alejandro Malaspina 1754-1810*, Doce Calles, 1998; *Testigos del mundo. Ciencia, literatura y viajes en la Ilustración*, Marcial Pons, 2003; *El Rinoceronte y el Megaterio*, Abada, 2010, traducido y publicado en inglés por Harvard University Press, 2017. Ha sido comisario de las exposiciones *Cartografías de lo desconocido*, 2017, con Sandra Sáenz López, y *Una vuelta al mundo en la BNE*, 2020, ambas en la Biblioteca Nacional de España. Su último libro es *Fantasmas de la ciencia española*, Marcial Pons, 2020.

— BUCH

— GUTIÉRREZ VIÑUALES

— BELLUCCI

Un memorial musical para la Guerra del 14

ESTEBAN BUCH

Una instalación musical acaba de incorporarse al Panteón de París, el templo republicano de los “grandes hombres”, que la Revolución francesa instaló en una iglesia construida por encargo del rey Luis XV.¹ Se trata de *In nomine lucis* (“En nombre de la luz”), una obra para coro del compositor Pascal Dusapin, estrenada el 11 de noviembre de 2020 durante el ingreso al Panteón de los restos del escritor Maurice Genevoix, autor de relatos sobre la experiencia de los soldados franceses durante la Primera Guerra Mundial.² Encargada por el presidente Emmanuel Macron, su origen y función hacen de ella una música de Estado, junto al himno nacional o la música militar. Con su texto en latín —versículos del Eclesiastés, citas de Virgilio y una inscripción funeraria romana— se trata también, en cierto modo, de una música *sacra* de Estado, en tensión con los principios laicos de la República francesa.

Más allá de las afinidades entre la religión civil y la religión *tout court*, la obra ilustra la capacidad del arte sonoro para ser parte *material* de monumentos arquitectónicos, e incluso para constituir por sí mismo monumentos o memoriales musicales. Lo mismo que la estatua de un héroe o un muro con los nombres de víctimas, esos artefactos despliegan su sentido en el espacio público, como intervenciones en la historia política de la memoria colectiva. *In nomine lucis* alude a esas tradiciones, pues se trata en realidad de una obra doble: por un lado, una música cantada por un coro; por el otro, una lista leída de muertos de la Guerra del 14, similar a las de los monumentos erigidos en los años veinte en todos los pueblos y ciudades del país.³

Su inauguración tuvo lugar en un espacio público que la pandemia de Covid-19 había convertido en un espacio virtual. En lugar de

la participación de los ciudadanos que desde Rousseau caracteriza a los rituales republicanos, traducida habitualmente en la presencia de la gente en las calles, esta vez los franceses asistieron al evento desde un espacio privado, es decir, desde sus casas, frente al televisor. Y como, en lugar de dejar oír la música, los periodistas la usaron como fondo sonoro para sus comentarios, la gente tampoco tuvo demasiada oportunidad de oírla en ese momento. Al momento de entregar este texto, con los museos y monumentos cerrados a causa de la pandemia, era imposible saber cuándo podrá hacerse la experiencia directa de la instalación de Dusapin en ese “palimpsesto de la nación”, como la ha llamado el presidente Macron⁴.

Como música oficial, se trata del avatar más reciente de un género fúnebre antiguo. Si uno se limita a la historia de Francia, y sin remontarse hasta la música sacra del *Ancien Régime*, que insistirá cada vez que el edificio sea devuelto a la Iglesia por sucesivas contrarrevoluciones, la obra de Dusapin es una descendiente del himno compuesto en 1791 por François-Joseph Gossec, sobre un texto de Marie-Joseph Chénier, para el ingreso al Panteón de los restos de Voltaire.

En 1840, Hector Berlioz dirige por las calles de París su *Grande symphonie funèbre et triomphale* en memoria de los caídos durante los “días de Julio”, que le ha encargado el gobierno para el décimo aniversario de la Revolución de 1830. En 1964, Olivier Messiaen compone *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, una obra para orquesta basada en el Nuevo Testamento, en recuerdo de los muertos de las dos guerras mundiales. Es un encargo de André Malraux, ministro de Cultura del general De Gaulle, quien en diciembre del mismo año saluda

1. Mona Ozouf, “Le Panthéon. L'École normale des morts”, en Pierre Nora (dir.), *Les lieux de mémoire. I. La République*, París, Gallimard, 1984, pp. 139-194.

2. Maurice Genevoix, *Ceux de 14*, París, Flammarion, 2015.

3. Antoine Prost, “Les monuments aux morts”, *Les Lieux de mémoire, op. cit.*, pp. 195-228.

4. “Entrée au Panthéon de Maurice Genevoix et de ‘Ceux de 14’”, video oficial y discurso de Emmanuel Macron. <https://www.elysee.fr/emmanuel-macron/2020/11/11/entree-au-pantheon-de-maurice-genevoix-et-de-ceux-de-14>.



Jean-Jacques Lagrenée, *L'Arrivée des cendres de Voltaire au Panthéon*, Musée Carnavalet, París

en un discurso famoso el ingreso al Panteón de Jean Moulin, héroe de la Resistencia, acompañado por su “terrible cortège”, el de *todos* los miembros de la Resistencia y las víctimas francesas de los campos de concentración.

Sin embargo, los himnos de la Revolución no perduraban en el lugar después de la ceremonia, y las obras de Berlioz y Messiaen no tenían relación directa con el Panteón. Desde el punto de vista formal, por su diálogo con el espacio arquitectónico, la instalación de Dusapin evoca más bien los *Polytopes* de su maestro Iannis Xenakis, una obra electroacústica compuesta en 1972 para el Museo de la Edad Media de Cluny, o la adaptación por el mismo Xenakis del *Poème électronique*, de Edgard Varèse, para el pabellón Philips de la Exposición Universal de Bruselas en 1958. Ya en 1953, en la Argentina, Mauricio Kagel imaginaba su *Música para la torre* destinada a la Feria de América en Mendoza, otro objeto sonoro situado menos en el tiempo que en el espacio.

Claro que esos no eran monumentos fúnebres, ni lugares de memoria. La idea de una música que sea por sí misma un “espacio de memoria” aparece en el discurso del compositor norteamericano John Adams sobre *On the Transmigration of Souls*, una obra para coro y orquesta de 25 minutos, compuesta en 2002 por encargo de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, en memoria de las víctimas del 11 de septiembre. En su obra, dice entonces Adams, cada persona podrá hallar “un lugar donde estar sola con sus pensamientos

y sus emociones”.⁵ Esa idea de un lugar de memoria que se recorre con la escucha se halla en doble tensión con la dominante visual de las prácticas conmemorativas, y con la temporalidad dominante de las prácticas musicales, que rara vez en ese contexto —salvo tal vez en las instalaciones de La Monte Young o en algunas obras de Morton Feldman— le dejan al oyente la libertad de construir su propia trayectoria.

Solo que esa música de Adams no cumple con ese programa de deambulación introspectiva, pues se trata de una partitura para un concierto clásico, que representa la “transmigración de las almas” mediante un clímax único y espectacular, como en la figura mitológica y musical de la apoteosis. Aun así, tiene varios elementos comunes con la de Dusapin, como la lectura de los nombres de las víctimas, habitual en los aniversarios del 11 de septiembre. De los 3000 muertos de los atentados en las Twin Towers solo se oyen allí un puñado de nombres, por obvias razones de duración. Cuanto más en el caso de Dusapin, que limitó a 15.000 nombres el número de 1.400.000 soldados franceses caídos en la Gran Guerra: “Hubo que hacer una selección, con cinco por ciento de mujeres, pero también soldados de países africanos y del Mahgreb”.⁶ Eso fue así por razones prácticas de producción, pues para la difusión Dusapin dispone de un tiempo ilimitado, ya que su obra no una partitura tocada en un concierto privado, sino una instalación permanente en un lugar público.

Armisticio en tiempos de pandemia

El 11 de noviembre de 2020, los franceses conmemoraron el Armisticio de 1918 de un modo diferente al habitual. Por la mañana, el presidente Emmanuel Macron encendió la llama sobre la tumba del Soldado Desconocido, bajo el Arco de Triunfo, como todos los años; pero los barbijos numerosos y el público escaso recordaban a los telespectadores la pandemia de Covid-19, cuya segunda ola los tenía de nuevo confinados por orden del gobierno. En eso las imágenes en la pantalla parecían hacerle eco a la declaración solemne de Macron del 16 de marzo, cuando al comienzo de la primera cuarentena —que

5. Cit. en Esteban Buch, “Musique, mémoire et critique du 11 Septembre: à propos de *On the Transmigration of Souls*, de John Adams”, en Pascale Haag y Cyril Lemieux (eds.), *Faire des sciences sociales: Critiquer*, París, Editions de l'EHESS, 2012, pp. 289-316.

6. “Anselm Kiefer et Pascal Dusapin, Les Artistes Du Panthéon”, entrevista en *France Inter*, 11 de noviembre de 2020.

duraría hasta fines de mayo— el presidente había dicho, mirando a cámara con tono marcial, como un eco de agosto de 1914: *Nous sommes en guerre*, “Estamos en guerra”.

El momento más extraordinario de este 11 Novembre, sin embargo, no fue la mañana sino la noche o, mejor dicho, el crepúsculo. A las seis de la tarde, el propio Macron presidió en el Panteón la ceremonia de ingreso del escritor Maurice Genevoix (1890-1980). Autor prolífico de novelas y relatos regionalistas, como *Raboliot*, premio Goncourt en 1925, secretario perpetuo de la Académie Française entre 1958 y 1973, se lo recuerda sobre todo por *Ceux de 14* (“Los del 14”), un extenso testimonio literario sobre la vida en las trincheras, escrito durante su convalecencia tras ser herido en combate el 25 de abril de 1915.

En su discurso del Panteón, Macron omitió referirse a la pandemia y sus 40.000 muertos franceses, pero su elogio del flamante “gran hombre” evocó de otro modo el sufrimiento colectivo de la nación. Genevoix no entraba al Panteón solo, dijo el presidente como un eco de aquel discurso de Malraux, sino acompañado por todos sus compañeros de la Guerra del 14. Aquellos mencionados en su libro, pero también otros escritores-soldados, varios extranjeros representantes de la diversidad cultural del ejército francés, el violoncelista Maurice Maréchal, que supo fabricarse un instrumento con materiales de la trinchera, y también una mujer, Marie Marvingt, quien “tanto quería defender a su país que se disfrazó de hombre para pelear en primera línea”. Todos los caídos de la Guerra del 14, insistió el presidente.

Las “panteonizaciones” suelen ser eventos multitudinarios, con la gente afuera mirando el cortejo desde las veredas de la calle Soufflot, y adentro una cantidad nutrida y selecta de invitados. Esta vez afuera no había nadie. Hacía frío y caía la noche, y participar en una ceremonia cívica no formaba parte de las excepciones previstas en la “autorización especial de salida”, exigida por la policía a causa de la pandemia. Y tampoco había casi nadie adentro, salvo el presidente y su esposa, los familiares del escritor, algunos guardias republicanos y algunos personajes de alto rango con barbijos negros. En cambio, la ceremonia fue no solo transmitida, sino pensada para la televisión, como una gran *performance* virtual de la pompa republicana. Ante su televisor, la gente podía imaginar ese casi millón y medio de muertos entrando al Panteón, como en una extraña película de zombis. Los organizadores incluso habían dispuesto un centenar de urnas llenas de tierra en la explanada frente al edificio, para evocar la tierra de las



Panteón, 11 de noviembre de 2020, video oficial, Palais de l'Elysée

trincheras y las sepulturas. Salvo que, al revés de *Games of Thrones* o de *Night of the Living Dead*, no se trataba de representar los cuerpos destrozados de Genevoix y sus compañeros, sino más bien sus almas, en buena parte gracias a los poderes de *transfiguración* de la música.

El espectáculo comenzó con dos jóvenes depositando sobre una de las urnas puñados de tierra traída especialmente del lugar de una batalla descrita en *Ceux de 14*. Luego se proyectó sobre el frente del Panteón una secuencia de fotos de la guerra, con sonidos de explosiones, lecturas de *Ceux de 14* o cartas de soldados, y una breve filmación de Maurice Genevoix hablando de la escritura en las trincheras; todo ello sobre un montaje de fragmentos de música francesa sacados del *Hymne à la Justice*, de Albéric Magnard (un compositor ejecutado por los alemanes en 1914); el *Concierto para la mano izquierda*, de Ravel; la *Tercera sinfonía con órgano*, de Saint-Saëns; *La mer*, de Debussy, y el *Requiem*, de Fauré. Le siguió sobre las columnas de piedra la bandera francesa, mientras el ataúd de Genevoix se acercaba al Panteón en andas de ocho guardias republicanos, al ritmo de la música fúnebre del *Peer Gynt*, de Edvard Grieg (“La muerte de Aasa”), arreglada para banda militar. Inmovilizado frente a las puertas, el cortejo se detuvo ante las puertas del Panteón cerradas. Tras un silencio, comenzó a oírse *In nomine lucis* de Dusapin, esa luz que entonces emanó del interior del monumento, como si la música misma hubiera abierto las puertas. Siguió sonando mientras los uniformados llevaban el cajón al interior,



Panteón, 11 de noviembre 2020, video oficial, Palacio del Elíseo

hasta depositarlo frente al monumento a la Convention nationale que ocupa el lugar del antiguo altar, en el centro geométrico del edificio en forma de cruz.

Así, en el guión de la ceremonia del 11 de noviembre del 2020, la obra de Dusapin proveyó el clímax musical del ingreso de Genevoix al “Panteón de los grandes hombres”, es decir, su apoteosis. Como en la obra de John Adams, pero a la escala de toda la banda de sonido de la ceremonia. En términos pictóricos y cinematográficos, las puertas del templo eran como las puertas del cielo, y las voces femeninas —las únicas que se oyeron el 11 de noviembre—, un coro de ángeles que recibe al bienaventurado. Al abrirse las puertas del Panteón, se encontraron así la música instrumental del cortejo fúnebre y la música vocal de la catedral laica, los cuerpos masculinos mudos en el exterior y las voces femeninas sin cuerpo en el interior.

Claro que aún faltaba la ceremonia adentro, enmarcada por una serie de obras plásticas de Anselm Kiefer también encargadas por el gobierno, seis grandes vitrinas permanentes con alegorías de la guerra y otros dos cuadros monumentales allí dispuestos para la ocasión.⁷ El momento culminante fue el discurso de Emmanuel Macron, quien hizo el elogio de todos los muertos de la Guerra del 14, y, al

7. Judicaël Lavrador, “Au Panthéon, Anselm Kiefer et Pascal Dusapin esquivent la pompe funèbre”, *Libération.fr*, 11 de noviembre de 2020.



Emmanuel Macron y un bisnieto de Maurice Genevoix, Panteón, 11 de noviembre 2020, video oficial, Palacio del Elíseo

mencionar la “recreación” del Panteón por las nuevas obras de arte, propuso la primera exégesis de *In nomine lucis*:

Por los cantos dedicados a la luz de Pascal Dusapin, que habitan el espacio de esta catedral laica para acompañar a cada uno. Armonías mezcladas, vagabundas, que con su inhallable llamado captan lo que el amor de la Nación implica de trascendencia. Soplo de cantos que gira, baja y nos abraza. Puntualizado por esos nombres que pasan, sus nombres, aquí dichos, que retoman sus derechos. Aquí están. Los del 14.

Siguió una *Marseillaise* cantada por ocho guardias republicanos cuyo soplo potente se expandió en el aire sin barbijos.

Un Rubik's kub de sonido

Con *In nomine lucis*, “la música entra al Panteón”, comentaron varios funcionarios y críticos musicales. Algunos se preguntaron si con ella entraba también el propio Dusapin. A la vez que aseguraba que “no confundía las cosas”, este se dio el gusto de citar la “*boutade*” de “alguien muy encumbrado”, en aparente alusión al presidente, quien le habría dicho “Usted será el primer músico en entrar al Panteón, pero vivo”.⁸ La

8. Pascal Dusapin, entrevista en *France Musique*, 11 de noviembre de 2020.



Pascal Dusapin, Panteón, 11 de noviembre 2020, video oficial, Palacio del Elíseo

ausencia de músicos en el Panteón es una queja recurrente desde que en 2003 Hector Berlioz fue vetado a causa de su odio a la Revolución de 1848. Hoy resulta difícil saber si Dusapin, nacido en 1955, logrará reunir *post mortem* los apoyos necesarios, pero nunca se sabe. Se trata de uno de los compositores franceses de música contemporánea más reconocidos, autor prolífico de obras para orquesta, ensambles, solistas, nueve óperas, y un paso por la cátedra de creación artística del Collège de France.⁹

No hay dudas, en cambio, de que su música entró al Panteón por voluntad de Macron. Como tantos otros monumentos o museos, y en particular desde que en 1885 se había retirado un órgano Cavaillé-Coll, el templo de los “grandes hombres” siempre fue un lugar silencioso, salvo por los pasos y los cuchicheos de los visitantes. Por eso, más allá del homenaje a “los del 14”, la obra de Dusapin es una transformación del monumento mismo, mediante un elemento tan material como sus piedras o sus tumbas —y no solo a causa de los aparatos que la difunden, sino porque la música es en sí, como presencia física, un objeto material. El compositor dijo haber pensado en todo el edificio como un instrumento musical, para “hacer cantar las piedras del Panteón”. En la práctica, eso consistió en mandar a construir setenta altoparlantes camuflados para parecerse a ellas.

9. Pascal Dusapin. <https://www.college-de-france.fr/site/pascal-dusapin/index.htm#content>.



Un parlante conectado al sistema Holophonix, Panteón, noviembre de 2020

Ubicados en distintos puntos del edificio, están conectados al sofisticado sistema de espacialización Holophonix, diseñado por una empresa privada para ámbitos tales como salas de teatro o de conciertos, un espacio de degustación de champaña, o la cámara de diputados de Corea del Sur.¹⁰ La alusión al holograma resume la intención de crear espacios sonoros virtuales explotando las propiedades físicas del edificio como una compleja caja de resonancia. Pero de hecho Dusapin no hizo cantar a piedras, sino a personas, los miembros de Accentus, un coro mixto profesional de alto nivel, fundado por Laurence Equilbey y dirigido en esta oportunidad por Richard Wilberforce.

Para estos cantantes excepcionales compuso Dusapin una serie de breves momentos musicales, grabados en la Filarmónica de París.

10. <http://holophonix.xyz>; Juliette Nusse, “Immersive Technology: Maurice Genevoix Enters the Panthéon”, *Fubiz Media*. <http://www.fubiz.net/2020/11/11/immersive-technology-maurice-genevoix-enters-the-pantheon/>.



Coro Accentus, dirigido por Laurence Equilbey (Foto: Anton Solomoukha)

Pero eso no fue grabar la obra, sino tan solo sus componentes, los ladrillos de la música, para seguir con la imagen de las piedras. *In nomine lucis* no es una partitura única que se escucha de modo continuo, sino un conjunto de combinaciones de esas secuencias básicas, producidas por un programa de computadora. “Tenemos ahora cincuentenas de coros, todos diferentes, de uno a cuatro minutos”, explica el compositor.¹¹ Con una escritura modal característica de su estilo, una “superposición de horizontalidades” opuesta a las dinámicas cadenciales del sistema tonal,¹² “es como una nube sonora circulando en el Panteón”, ha dicho Dusapin.¹³ Su lógica de permutaciones no ha sido

revelada, pero el compositor la ha comparado con “un *Rubik’s kub*”, el famoso “cubo mágico” inventado en 1974 por el ingeniero checo Ernő Rubik¹⁴.

Esas temporalidades suspendidas pueden evocar las del italiano Giacinto Scelsi (1905-1988), autor en 1974 de una obra para órgano titulada precisamente *In nomine lucis*, de la cual el francés tomó el título de la suya. El órgano, instrumento de las iglesias, remite a la función original del Panteón y también a la idea de ver en este una “catedral laica”. El *In nomine lucis* de Dusapin tiene un aire de familia con obras corales de Scelsi, como *Tre Canti sacri* (1958), también en latín, prolongando a la vez en su catálogo personal la serie *Requiem(s)*,

11. Pascal Dusapin, entrevista en *France Culture*, 11 de noviembre de 2020.

12. Jacques Amblard, “Dusapin - Schémas des styles (1980-2010)” (2019), hal-02319461.

13. Cit. en Marie-Anne Kleiber, “Le plasticien, le musicien et ‘Ceux de 14’”, *Journal du Dimanche*, 8 de noviembre de 2020, p. 34.

14. Alexandra Alter, “He Invented the Rubik’s Cube. He’s Still Learning From It”, *The New York Times*, 16 de septiembre de 2020.



Parlantes conectados al sistema Holophonix, Panteón, noviembre de 2020

grabada en 2000 por el mismo coro Accentus. Sus melodías parecen por momentos dilataciones de secuencias modales gregorianas, tras-puestas al registro etéreo de la polifonía sacra posterior. Por ejemplo, el coro que se oyó al abrirse las puertas del Panteón comienza sobre un modo mixolidio, y sus primeras notas son las mismas que las de una docena de melodías gregorianas repertoriadas. No se trata de una cita, sino, digamos, de un aire de familia. De hecho, la difusión mecánica de esas voces grabadas recuerda los cantos gregorianos o los motetes de Palestrina que suelen oírse por altoparlantes en algunas iglesias, acompañando a los fieles en sus rezos y a los visitantes en sus deambulaciones. Los sistemas técnicos son muy diferentes, tanto por su calidad como por su estética, pero el parecido refuerza la descripción de *In nomine lucis* como un “réquiem republicano”, es decir, una obra de música sacra de Estado.

“Un réquiem republicano”

El texto en latín del *In nomine lucis* de Dusapin proviene de cuatro fuentes: el Antiguo Testamento; la *Eneida*, de Virgilio; una inscripción funeraria romana, y el título de Scelsi. Según la versión publicada por el coro Accentus, la partitura tiene once partes, tres de ellas sin letra.¹⁵ Promediando la obra, en el Coro 5, se escuchan las

palabras del Eclesiastés, *Vanitas vanitatum et omnia vanitas* (“Vanidad de vanidades, todo es vanidad”), en la versión latina de la Vulgata reconocida por la Iglesia católica (1: 2). Aun si el orden de ejecución varía según el principio combinatorio del *Rubik’s kub*, en esa edición del texto el Eclesiastés aparece citado también al comienzo y al final. El Coro 1 comienza con un fragmento de 2: 11: “Y he aquí, todo era vanidad y aflicción de espíritu, y sin provecho debajo del sol”.¹⁶ Tras esto se oyen, en un orden modificado, extractos de la famosa secuencia sobre los tiempos para cada cosa (3: 2-4):

Tiempo de nacer, y tiempo de morir;
tiempo de plantar, y tiempo de arrancar lo plantado
tiempo de matar, y tiempo de curar;
tiempo de destruir, y tiempo de edificar;
tiempo de llorar, y tiempo de reír;
tiempo de endechar, y tiempo de bailar (...)

Siempre con el Eclesiastés, el Coro 8 explora el tema de la permanencia de la tierra: “Qué provecho tiene el hombre de todo su trabajo con que se afana debajo del sol? Generación va, y generación viene: mas la tierra siempre permanece. Y sale el sol, y pónese el sol, y con deseo vuelve a su lugar donde torna a nacer” (1: 3-5). Insiste luego en la imposibilidad del cambio: “¿Qué es lo que fue? Lo mismo que será. ¿Qué es lo que ha sido hecho? Lo mismo que se hará”, es decir, 1: 9 amputado de su conclusión tópica, “y no hay nada nuevo bajo el sol”. En el Coro 11 se vuelve al tema de la vanidad: “Miré yo luego todas las obras; y he aquí, todo vanidad y aflicción de espíritu, y no hay provecho debajo del sol” (1: 11).

Los Coros 2 y 3 provienen del Libro VI de la *Eneida*, de Virgilio, cuando Eneas llega ante las puertas del Infierno acompañado por la Sibila. Antes de narrar el descenso del héroe, el poeta invoca las “deidades que reináis sobre los muertos”, Caos y Flegetón. Dusapin deja esos nombres de lado, para dirigirse a los muertos mismos:

Silenciosas sombras, anchas moradas
de la noche y silencio, que me sea
permitido decir cuanto se vio
en los hondos abismos de la tierra
de tenebrosa noche.¹⁷

15. Pascal Dusapin, “Trad. littéraire: *In nomine lucis*”. <http://www.cen-erda.fr/Default/doc/SYRACUSE/16960>.

16. Traducción al español según la edición Reina-Valera Antigua.

17. Traducción al español de Graciliano Afonso, Palmas de Mallorca, 1854, p. 201.

Los “hondos abismos de la tierra” pueden evocar las trincheras y, por contraste, la voluntad que Dusapin les atribuye a los soldados franceses: “Al trabajar sobre este tema tuve una intuición, o incluso una revelación. Me dije que esos muertos de hecho combatieron por la luz. De allí lo de honrar a esos soldados y ese escritor muertos con esa metáfora”.¹⁸ La idea de un combate “por la luz” no es original, pero no aparece en el libro de Genevoix. En todo caso, el compositor hace cantar el título *In nomine lucis* en su Coro 4, como si la luz sin cualidades emergiera de un mundo antiguo oscuro.

Completa el texto, en el Coro 9, la inscripción latina *Viator! Quod tu et ego, quod ego et omnes* (“Caminante, lo que tú eres yo lo he sido, lo que soy todos lo serán”). Inventariada con el número 8.9913 del *Corpus Inscriptionum Latinarum*, esa nueva variación sobre la vanidad es un vestigio de la ocupación romana del norte de África en el siglo I d. C. Tras la invasión francesa de Argelia en 1830, fue descubierta en 1865 por un tal Monsieur Ferrié en la ciudad de Tlemcen, más precisamente en la “villa de M. et Mme. Guérin” ubicada en un denominado “Bois de Boulogne”. La *Revue africaine* de la Sociedad Histórica Argelina dio cuenta del hallazgo en la página siguiente a una reseña de la visita de Napoleón III al Museo de la ciudad de Argel, ilustrando así la relación de la historia material de esa frase con el pasado colonial francés.¹⁹ Es cierto que era solo una variante local de epitafios comunes en todo el Imperio romano, mediante el cual el difunto esperaba “volver a la vida en la memoria de los hombres”.²⁰

El texto de *In nomine lucis* está basado en fuentes antiguas, pero es un texto moderno, cuyo autor es el propio compositor. Dusapin ha dicho que su propósito no fue representar la guerra, sino “tocar la memoria con un acto suave (*un acte doux*)”.²¹ Macron, por su parte, dijo que la obra iba a “acompañar” a los visitantes. No a consolarlos, dada su sintonía con la vanidad o el *memento mori*. La alternancia entre un tiempo de matar y un tiempo de curar evoca una reconciliación que Dusapin asocia con su historia familiar, la de un hombre de Metz, en Lorena, cuya madre era de origen alemán y cuyo padre

era de origen francés. El montaje de textos insiste con la vanidad de la existencia humana y la idea de que solo la tierra permanece, como el título de una novela de ciencia ficción de 1949, *Earth abides*, en donde George Stewart describía una humanidad devastada por una pandemia.²²

El encargo de una música para una “catedral laica” se concretó, dijo Dusapin, durante “un primer encuentro con el Presidente, a quien le di un proyecto que él aceptó y tras lo cual me dio toda libertad”.²³ Sin aquel proyecto escrito resulta difícil saber si Macron tuvo alguna intervención o conocimiento previo del texto, o si este fue un producto de la “libertad” del compositor. *A priori* la idea de lo laico parece poco compatible con el canto de la Biblia en latín. Es verdad que la lengua latina no es una completa novedad en la historia del Panteón. En el ábside aún se lee la frase *Angelum Galliae Custodem Christus Patriae Fata Docet* (“Cristo le dice al ángel de las Galias que vele por la Patria”), leyenda de un mosaico que muestra a Cristo y un Ángel con una espada en la mano, flanqueados por la Virgen María, Santa Genoveva y Juana de Arco. Concebido por el pintor Ernest Hébert y realizado entre 1875 y 1884 para un edificio que desde el Segundo Imperio había vuelto a ser una iglesia, era un encargo del gobierno del “Orden moral” del presidente Mac Mahon, como signo de una influencia clerical a la que recién pondrá freno la ley de 1905 de separación de la Iglesia y el Estado.²⁴ En el ámbito musical, parece anticipar la *Sinfonía brevis de Bello gallico*, de 1919, del católico, realista, anti-Dreyfus y antisemita Vincent d’Indy, que celebra la victoria francesa con un himno gregoriano.²⁵

La obra de Dusapin se halla muy lejos de ese nacionalismo católico militarista, que fue uno de los motores ideológicos de la Guerra del 14. Su texto no invoca a Dios ni a la guerra, y su música no es épica ni patriótica. A pesar de su interés por la reconciliación franco-alemana, el compositor dejó de lado las palabras “tiempo de guerra, y tiempo de paz” de Eclesiastés 3: 8. Su música no incita a marchar ni a pelear, sino a deambular o pensar o soñar o sublimar. El mensaje

18. Dusapin, entrevista en *France Musique*.

19. “Chronique”, *Revue Africaine: Journal des travaux de la Société historique algérienne* 9/51 (mayo 1865), p. 214; J. Canal, “Pomaria. Tlemcen sous la domination romaine”, *Bulletin Trimestriel*, Société de Géographie et d’Archéologie d’Oran, T. 9 (1889), p. 298.

20. Charles Pietri, “Inscriptions funéraires latines”, *Christiana respublica. Éléments d’une enquête sur le christianisme antique*, Roma, École Française de Rome, 1997, p. 1424.

21. Kleiber, “Le plasticien, le musicien et ‘Ceux de 14’”, p. 34.

22. George R. Stewart, *La tierra permanece*, Buenos Aires, Minotauro, 1967.

23. Pascal Dusapin, entrevista en *France Musique*.

24. Élisabeth Portet, “Les collections du Panthéon. Étude, inventaire et perspectives scientifiques”, *In Situ. Revue des patrimoines*, 29 (2016). <<https://doi.org/10.4000/insitu.16152>>.

25. Esteban Buch, “Vincent d’Indy et la Première Guerre Mondiale: *Sinfonia brevis de Bello gallico*”, en Manuela Schwartz (éd.), *Vincent d’Indy et son temps*, Sprimont, Mardaga, 2006, pp. 21-35.

de *In nomine lucis* no es cristiano, y tampoco se invoca a Jehová. A la inmanencia de sombras y vanidades parece oponerse, más bien, la permanencia de la tierra y el nombre de la luz, una luz que emana de la música misma y acaso se identifica con ella.

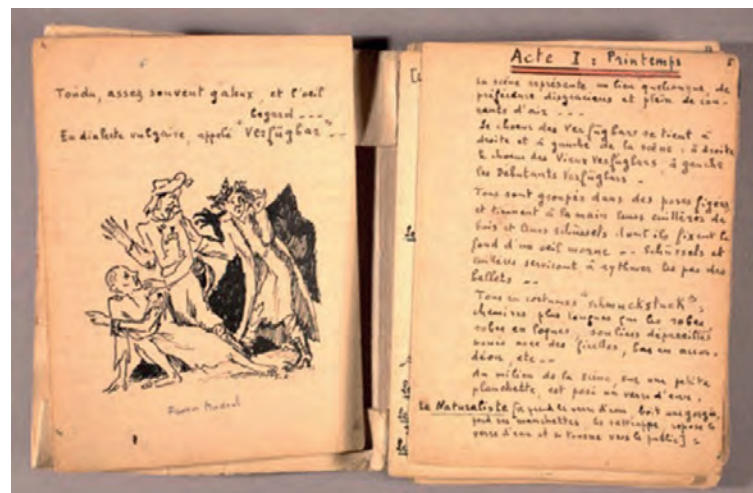
Sin embargo, no se confunde con las *Lumières*, en plural, del Iluminismo. Si eso es un “réquiem republicano”, no es porque recuerde a la divisa *Libertad, igualdad, fraternidad*, cuyo equivalente literario no habría sido difícil hallar, por ejemplo, en Victor Hugo, inhumado en el Panteón en 1885, cuando el edificio para a ser definitivamente un espacio cívico oficial. ¿Hay que pensar que es republicana la colectividad incorpórea del coro, trabajada con la técnica mixta del dispositivo electrónico que produce su holograma sonoro como corazón virtual de una estética sublime de Estado? ¿O la alternancia de la música con los nombres de esos hombres muertos por la patria? ¿O la unión de la Biblia y de Virgilio para cantar la permanencia de la tierra y la vanidad de la existencia humana? Se trata de una concepción particular de la República.

Desde el punto de vista de la historia de la nación francesa, la perspectiva es otra. El sentido de la Biblia en latín, lo mismo que el hallazgo en Argelia de una inscripción romana, excede el contenido literal de esos textos y el respeto de la libertad de un artista. En el contexto político actual, el concepto de lo laico y la *laïcité* va derivando, así, de baluarte histórico del agnosticismo republicano en arma retórica contra el multiculturalismo y la revisión de la herencia colonial, una

tendencia perceptible hasta en el ámbito universitario, con declaraciones oficiales contra la teoría decolonial.

La instalación de Dusapin impone a los visitantes del Panteón la escucha de los nombres de 14.250 hombres y 750 mujeres, no ya como muertos en la Guerra del 14, sino como representantes de la nación francesa, convocada como sujeto por efecto mecánico del dispositivo Holophonix. Más allá de la aritmética macabra de los campos de batalla, eso va en sentido contrario a los esfuerzos recientes por la paridad entre los géneros. De hecho, la idea de que con *In nomine lucis* “la música entra al Panteón” es inexacta, o incompleta. En mayo de 2015 se celebró el ingreso de la etnóloga Germaine Tillion, quien en el campo de concentración de Ravensbrück había escrito el texto de una opereta, *Le Verfügbar aux Enfers*.²⁶

Tillion no era compositora, pero su genial comedia musical sobre la barbarie nazi, basada en melodías populares, fue uno de sus aportes a la nación francesa, que en cierto modo entró al Panteón con ella.²⁷ “Sí, una opereta, para poder desafiar al mal con la risa”, subrayó aquel día el presidente François Hollande, antes de añadir, dirigiéndose a Tillion y a Geneviève de Gaulle-Anthonioz, dos de las cuatro personas distinguidas ese día: “Os acompañan mujeres que saben que, siguiendo vuestro ejemplo, ya ninguna puerta les estará cerrada”.²⁸ En 2018 el presidente Macron incluyó, por su parte, a “generaciones de mujeres” en el ingreso al Panteón de Simone Veil, sobreviviente de Auschwitz, miembro de la Académie Française, y figura histórica de la lucha por el aborto, legalizado en Francia en 1974.²⁹



Manuscrito de Tillion

26. Philippe Despoix, Marie-Hélène Benoit-Otis, Maazouzi Djemaa y Cécile Quesney (eds.), “Chanter, rire et résister à Ravensbrück. Autour de Germaine Tillion et du *Verfügbar aux Enfers*”, *Le Genre Humain* N.º 59 (2018/1).

27. Manuscrito de *Le Verfügbar aux enfers*, sitio web del Panteón: <http://www.paris-pantheon.fr/Mediatheque/Mediatheque/Debut-du-premier-acte-du-Verfuegbar-aux-enfers-une-operette-a-Ravensbrueck-redige-par-Germaine-Tillion-dans-le-camp-de-Ravensbrueck2>.

28. “Hollande au Panthéon: ‘Prenez place, c’est la vôtre!’”, *Libération*, 27 de mayo de 2015.

29. “Verbatim: Le discours d’Emmanuel Macron lors de la cérémonie d’hommage à Simone Veil”, *Ouest-France*, 1 de julio de 2018.

Esteban BUCH. Ensayista e historiador de la música, es profesor en la Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS) de París. Especialista de las relaciones entre música y política, ha escrito libros sobre el Himno Nacional argentino: *O juremos con gloria morir*, 1994 (2ª ed., Eterna Cadencia, 2013); sobre la Marcha peronista: *La marchita, el escudo y el bombo*, Planeta, 2016, con Ezequiel Adamovsky; sobre la música durante la última dictadura militar: *Música, dictadura, resistencia*, Fondo de Cultura Económica, 2016, y sobre la censura de la ópera *Bommarzo* por el gobierno de Onganía: *The Bommarzo Affair*, Adriana Hidalgo, 2003. Entre sus obras se cuentan también las monografías *El caso Schönberg* (FCE, 2010), *Historia de un secreto* (Interzona, 2008), y *La Novena de Beethoven* (Acantilado, 2001), y la coedición de los volúmenes *Tangos cultos* (Gourmet Musical, 2010), *Composing for the State* (Routledge, 2016) y *Finding Democracy in Music* (Routledge, 2020). Es autor del ensayo *El pintor de la Suiza argentina* (Sudamericana, 1991), sobre los nazis en Bariloche, y de libretos de ópera: *Richter*, con música de Mario Lorenzo (2003) y *Aliados*, de Sebastián Rivas (2013). En 1985 protagonizó el documental *Juan, como si nada hubiera sucedido*, de Carlos Echeverría, sobre un desaparecido en Bariloche, su ciudad de origen.

Otro arte en espacios públicos. Cultura funeraria de raigambre popular en América

RODRIGO GUTIÉRREZ VIÑUALES

A modo de introducción

El presente ensayo tiene como propósito abordar de forma sintética algunas problemáticas y realidades que conforman el variado y amplísimo mosaico del arte y la cultura funerarios de raigambre popular, y su inserción en la esfera pública. Es nuestro fin, dadas las naturales limitaciones de espacio, transmitir algunas de las ideas sobre las que venimos trabajando, entre ellas algunas reflexiones que permitan abordar un proceso de integración conceptual de algunos de estos aspectos, con peso propio, a los estudios del arte contemporáneo. No apuntamos a conformar un imposible mapa de casos y nociones, sino a compartir una serie de pensamientos anotados durante nuestras visitas a cementerios rurales y a zonas marginales (populares) de camposantos urbanos americanos, a los que luego atravesamos con la bibliografía y hemerografía copiadas que consideramos útiles para confrontarlos.

La presente es una investigación abierta y necesariamente incompleta por la mencionada imposibilidad abarcativa. Las costumbres funerarias son infinitas, y ni siquiera alcanza con decir que varían de país a país, porque en realidad cada localidad conforma un microuniverso. A las que aquí nos referiremos debemos pues entenderlas, dentro de una lectura global, como meras fracciones: lo fragmentario se impone como necesidad metódica. Tomando como referencia al continente americano, obviamente se diluyen las posibilidades reales de establecer un método teórico válido, aglutinador, porque se trata de tantos ámbitos, pulsiones, costumbres (existentes o surgentes), creadores individuales que emergen como tales y determinan estéticas comunitarias tan disímiles y genuinas que la única vía que se antoja posible es la de analizar a cada experiencia en su propia esfera.

El desafío consiste en definir constantes factibles, en un terreno siempre resbaladizo desde lo teórico como es el de las artes populares.

García Canclini hablaba de una “existencia diseminada de lo popular”, refiriéndose a este último carácter como “una construcción ideológica, cuya consistencia teórica está aún por alcanzarse. Es más un campo de trabajo que un objeto de estudio científicamente delimitado”.¹

En lo que atañe específicamente a los cementerios, como analizaremos, sus testimonios son inagotables y se hallan además en plena producción, como una suerte de “tendencia artística” vigente y difícilmente interrumpible. Queremos abordar aquí algunos de esos testimonios objetuales (no performáticos) que se han producido y se siguen produciendo en el proceso funerario dentro del ámbito público, a la vez que cruzarlos con algunas de las teorías vinculadas al arte popular. Trataremos aquí de un arte alter-nativo (nativo, pero otro). En la resolución del título de este trabajo, que, como suele ocurrir, se definió luego de haberlo escrito, decidimos apropiarnos del término *otro arte*, utilizado por Pablo Thiago Rocca para abordar, en el caso uruguayo, a artistas “no alineados” con el sistema.²

La nuestra empezó como una investigación “no académica”, como un viaje sin mapas guiado por la curiosidad, aunque era inevitable aplicar un prisma académico en tanto bagaje previo desarrollado en el estudio de cementerios monumentales. ¿Cuál supondría la principal diferencia en cuanto al plan de trabajo? Que en el estudio de estos últimos contábamos con unas cuantas certidumbres a la hora de afrontarlos: artistas, países, iconografías, simbologías arraigadas, irradiadas desde

1. Néstor García Canclini, “Ni folklórico ni masivo ¿qué es lo popular?”, *Diálogos de la Comunicación*, Lima, N.º 17, junio de 1987, pp. 4-11.

2. Pablo Thiago Rocca, *Otro arte en Uruguay*. Montevideo, Librería Linardi y Risso, 2009. Fue el crítico francés Michel Tapié, en 1952, quien estableció el término *Arte otro* para referirse al arte abstracto no geométrico. Un lustro después lo utilizaría también Juan Eduardo Cirlot. En el caso de Rocca, su propuesta está más cercana al concepto de *outsider art*, de Roger Cardinal (1972).

Europa al resto del mundo. En los cementerios populares nos hallamos desprovistos de esas certezas clasificatorias (aunque podemos hacerlo por arquetipos, geografía o cronología, y en otras direcciones), quizá por la existencia de un complejo trasfondo de alta densidad espiritual, animista, que trasciende y determina la simple objetualidad arquitectónica y plástica de las tumbas situadas en esos recintos.

Así, pues, insistimos; el reto consistió a partir de entonces en dar sentido semántico a una tarea de campo y a una amplia recogida de materiales, inmersa en proceso inagotable desde sus inicios, que condujo a un relevamiento más o menos sistemático de muestras en cada lugar visitado, pero no amparados en procedimientos previos. El método vino *a posteriori*, y arrimando nuestras conclusiones *in situ* a los escritos sobre arte popular de teóricos latinoamericanos como Néstor García Canclini, Alfonso Castrillón Vizcarra, Mirko Lauer, Adolfo Colombres, Ticio Escobar u otros citados a lo largo de estas páginas. Varios de nuestros postulados tienen un carácter tentativo, propositivo, de hipótesis, de afirmaciones que a veces son más producto de la intuición que de la constatación segura, porque el tema mismo así lo determina.

Claves históricas e historiografía

En los años que transcurren entre el último cuarto del siglo XIX y mediados del XX, los cementerios urbanos en Latinoamérica se erigieron en emblemas de prestigio social. Convertidos en verdaderas *ciudades de muertos*, sus calles y avenidas albergaron un muestrario variopinto de arquitecturas de corte historicista y notables obras escultóricas, procedentes en buena medida de talleres de artistas europeos o de marmolerías y casas de fundición de países como Francia, Italia o Alemania. Camposantos de nuestro continente como los de Colón en La Habana, el Presbítero Maestro en Lima, el General de Santiago de Chile, el de la Recoleta en Buenos Aires, el del Buceo en Montevideo, o el de la Consolação en São Paulo, por citar solo un puñado, comenzaron a crecer a imagen y semejanza de los de Staglieno de Génova, el Monumentale de Milano, el parisino Père Lachaise o el madrileño de San Isidro, entre otros. Al igual que ocurrió con los glorificadores monumentos conmemorativos de carácter urbano, los cementerios vivieron en esas décadas una suerte de edad de oro.

Aquel tiempo, no obstante, habría de pasar, y la obsesión de las élites por perpetuarse de manera grandilocuente en los espacios de la muerte fue mermando. Si bien se mantuvo durante la era de la

“modernidad” una continuidad en cuanto a la construcción de panteones, nada fue lo mismo. Quizás el *art déco*, ya academizado, fue el último gran referente estilístico que se repitió con frecuencia, ya que racionalismos y otras vertientes de avanzada se mostraron de manera más esporádica. En este marco, las nuevas generaciones urbanas de clases media y alta comenzaron a dar la espalda a la muerte, impotentes para asumirla como una parte natural de la existencia. El cementerio —sobre todo en las grandes ciudades— fue mutando hasta ser visto con rechazo: su sola mención pasó a causar inquietud.

Por contrapartida, mientras declinaba la reputación social de que había gozado el cementerio, en una dimensión muy diferente, la cultura funeraria popular, entroncada con la celebración de la muerte desde tiempos inmemoriales, lejos de experimentar esa sensación crepuscular, sin excesos, sin los prejuicios de una supuesta e irracional “mala suerte” de los cementerios, y con una permanente renovación de sus imaginarios, no evidenciaría fecha de caducidad. El carácter singular de sus rituales, sus arquitecturas y sus múltiples señales atraería desde los años cincuenta (inclusive desde antes) la mirada de numerosos fotógrafos viajeros, europeos y americanos, que surcaron el continente registrando paisajes y costumbres. Entre ellas, la muerte gozó siempre de un sitio de privilegio junto a las fiestas populares. Esos fotógrafos fueron al siglo XX lo que los artistas viajeros del romanticismo europeo al XIX, en cuanto a la construcción de un paradigma cultural americano y a la difusión de un tipo de imágenes particularizada.

Más aquí en el tiempo, surgiría y se consolidaría un interés creciente por los cementerios como asunto de investigación desde el campo de la historia del arte. En ese contexto prevalecería (y lo sigue haciendo) una mirada que podríamos llamar “occidental”, atenta especialmente a los cementerios monumentales urbanos y a sus obras arquitectónicas y escultóricas “prestigiadas”, entre las que, muy de vez en cuando, se incluyen referentes populares, sobre todo “tumbas milagrosas” a las que la gente peregrina y que interviene con inscripciones, placas o flores. En foros internacionales donde se analizan desde el punto de vista de las artes y del patrimonio los temas funerarios, se ha vuelto recurrente el que los análisis se centren casi exclusivamente en los cementerios monumentales, olvidándose, por no tener *a priori* fines *eruditos*, de los materialmente más modestos.³ Un camino, desde nuestra óptica, absolutamente reduccionista. Los cementerios

3. Como ha ocurrido y ocurre también en la mayoría de las “historias del arte latinoamericano” en donde el desdén y el olvido impiden que figure siquiera una línea sobre estos temas.

populares, ubicados en pueblos alejados de las grandes urbes (y a veces no tanto), suelen proporcionar expresiones mucho más genuinas, más originales (quizá justamente porque están hechos por artífices que nunca persiguieron el “ser originales”) y que testimonian sin ambages la riqueza cultural de nuestro continente.

Si bien ese proceso historiográfico comienza a cristalizarse con fuerza desde mediados de los años ochenta, con anterioridad se publicaron algunas obras salientes, como los dos volúmenes de Clarival do Prado Valladares, gestados en los sesenta y aparecidos en 1972 con el título de *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*,⁴ de indudable carácter fundacional. Valladares, destacado teórico y crítico del arte brasileño, integró allí una serie de aspectos y visiones que, aun habiendo transcurrido desde entonces casi medio siglo, sigue constituyendo un modelo de trabajo plausible de aplicación: además de hacer referencia a la arquitectura, la escultura, las lápidas, inscripciones y pintura, entre otros aspectos, centra su atención en los cronistas de cementerios, las tumbas de grupos sociales y colectivos de diferentes procedencias (como los africanos y los condenados), la inserción de cultos como el de la macumba, los cementerios de niños y el arte popular. En sus páginas habla, pioneramente, de “construcciones tumularias con materiales inusitados”, “enaltecimiento de materiales locales” y hasta de “cementerios para perros”. Como si esto fuera poco, aplicó estos parámetros a un gran número de cementerios en todo el país. Un lustro después, en 1977, y en la galería Goeldi de Río de Janeiro, coronaría ese trabajo con la exposición *Arte Cemiterial Brasileira*.

En la obra de Valladares, así como en otras que fueron publicándose después, la fotografía, en cuanto producto de los trabajos de campo de sus autores, se convertiría en un arma esencial para la difusión y valoración de la cultura funeraria en general y de los cementerios en particular. Estas tareas de registro, de manera mayoritaria, no respondían a hojas de ruta previas, por inexistentes, y cada una de ellas estaba destinada a concluir, indefectiblemente, en un aporte novedoso. Esta tendencia se incrementaría a partir de la década de los 90, y en tal sentido podemos citar compilaciones fotográficas como las de Maritza Álvarez en la República Dominicana (1999),⁵ o Cecilia Pastore en la Argentina (2005);⁶ ambas produjeron libros de

fotografías captadas esencialmente en cementerios monumentales, como lo hizo también en el camposanto genovés Staglieno el conocido fotógrafo Lee Friedlander (2003).⁷

Dentro del proceso de consolidación académica del tema funerario, debemos mencionar la relevancia de los congresos que se vienen organizando a nivel continental y en los diferentes países. Entre todos ellos, operando a modo de matriz, se destacan los de la Red Iberoamericana de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales, entidad surgida a partir de la Red Andina fundada en 2000, de los cuales se han realizado ya varias ediciones en distintas ciudades americanas.

En lo que atañe a la cultura funeraria popular, marco en el cual integramos a cementerios rurales, áreas populares en camposantos de ciudades, o recordatorios en caminos y altares en espacios urbanos, varios autores —y especialmente artistas— han venido reflejando en su producción, a través de fotolibros fundamentalmente, esos testimonios en los últimos años. Podemos señalar el de Ricardo Maldonado sobre el paraguayo cementerio de Luque (1990),⁸ cuyas pintorescas tumbas populares fueron objeto de una de las miradas pioneras sobre un patrimonio tangible al que pocos habían tomado en cuenta hasta entonces; no es menor el dato de que el prólogo de aquel libro haya quedado a cargo de Olga Blinder, una de las primeras artistas de vanguardia en el país. Fotografías de origen alemán, como Bastienne Schmidt, con registros en Brasil, Cuba, Colombia, Guatemala, México o Perú (1996),⁹ o Birte Pedersen, en su caso en Ecuador (2008 y 2013),¹⁰ marcarían nuevos aportes. En este país andino también lo harían las hermanas Ligia y Silvia Sánchez Rivera (2015),¹¹ que recogieron varias muestras en la provincia de Manabí. En el Perú, Mario Silva, con su fotolibro *Altares de camino*

7. Lee Friedlander, *Staglieno*, Tucson, Nazraeli Press, 2003.

8. Ricardo Maldonado, *30 imágenes del cementerio de Luque*. Asunción, edición del autor, 1990.

9. Bastienne Schmidt, *Vivir la muerte*, Kilchberg/Zürich, Edition Stemmler AG, 1996.

10. Birte Pedersen, *Entrada al cielo. Arte funerario popular de Ecuador*, San Sebastián, Editorial Nerea, 2008, y *Eternidad efímera. Arte funerario popular de Ecuador*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2013. Del primero de ellos nos cupo la redacción del prólogo. Desde el ámbito académico, su tarea sería reforzada por la tesis de maestría de Diana Carolina Varas Rodríguez, *Imaginario funerario popular en cementerios del Ecuador*, Quito, Universidad Andina Simón Bolívar, 2015.

11. Ligia Sánchez Rivera y Silvia Sánchez Rivera, *Grafías funerarias. Obituarios y lápidas. Manabí*, Portoviejo, Sisa Ediciones, 2015.

4. Clarival do Prado Valladares, *Arte e sociedade nos cemitérios brasileiros*, 2 vols., Río de Janeiro, Conselho Federal de Cultura-MEC, 1972.

5. Maritza Álvarez, *Jardines de luz. Cementerios dominicanos*, Santo Domingo, República Dominicana, Editora Cole, 1999.

6. Cecilia Pastore y otros, *Cementerio de la Recoleta*, Buenos Aires, edición de la autora, 2005.



Foto 1. *Animita* en la ruta Humberstone-Iquique (Chile). *Instalación-recordatorio* en pleno desierto (foto del autor, diciembre de 2003)

(2013),¹² cuyos motivos —mayoritariamente de zonas desérticas— entroncan con las antiguas apachetas y se presentan como parientes directos de las *animitas* chilenas, que en nuestro caso comenzamos a registrar en 2003 (foto 1). Justamente sobre estas podríamos destacar varios fotolibros, como *Animitas. Templos de Chile*, de Juan Forch (2003),¹³ o el de Andrea Arancibia y Rodrigo Terreros, que lleva por título *Casitas de fe* (2011).¹⁴

12. Mario Silva Corvetto, *Altars de camino*, Lima, Mallqui Books, 2013.

13. Juan Forch, *Animitas. Templos de Chile*, Santiago de Chile, Editorial Cuarto Propio, 2003.

14. Andrea Arancibia y Rodrigo Terreros, *Casitas de fe*, Talca, Edición de los autores, 2011.

En el ámbito académico, investigadores extranjeros como Jean-Claude Garnier y Jean-Pierre Mohen (2003) supieron ver lo genuino de los cementerios populares americanos y convertirlo en objeto de sus estudios. Lo hicieron en el marco de un estudio global sobre cementerios mayoritariamente rurales, incluyendo, para el caso latinoamericano, los de San Cristóbal de las Casas (México), Santiago de Atitlán (Guatemala), Triunfo de la Cruz (Honduras), Colón de La Habana (Cuba), Tata Juba y Macapá (Brasil) e Isla de Pascua (Chile).¹⁵

15. Jean-Claude Garnier y Jean-Pierre Mohen, *Cimetières autour du monde. Un désir d'éternité*, París, Errance, 2003.

Al realizar un repaso por las producciones bibliográficas y los temas vinculados a la cultura funeraria que han alcanzado creciente interés en nuestro continente, sobresalen especialmente algunos países y aspectos concretos. Podemos señalar a Chile, y especialmente a los estudios sobre el ya referido fenómeno de las *animitas* que, a fuerza de publicaciones, casi se ha convertido en un género propio, el cual navega entre el arte, la antropología, la religión y la literatura;¹⁶ a México y su “Día de Muertos”, generador de varios proyectos editoriales también en Estados Unidos;¹⁷ a las investigaciones sobre los rituales vinculados a la “muerte niña”, extendidos por todo el continente;¹⁸ a otros argumentos, como la fotografía fúnebre,¹⁹ los cultos populares de origen no cristiano, o, más recientemente, los narcocementerios a partir de la difusión masiva de información sobre los “Jardines de Humeya” en Culiacán, o las tumbas de narcos en Medellín, como la de los hermanos (sicarios) Muñoz Mosquera, en la que hasta hace unos años se radiaban cumbias de manera permanente.

El arte funerario en el marco de “lo popular”

Afirmaba Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) que “nuestro culto a la muerte es culto a la vida”. El pueblo acude a los “espacios de la muerte” para dotarlos de vida, buscando, a través de diferentes rituales, asimilar la muerte de un ser querido, emitiendo un doble mensaje: uno terrenal, dirigido a la sociedad y orientado a aceptar y reconocer la propia finitud, y otro celestial, que busca agradar al difunto y demostrarle que continúa siendo parte viva en la memoria de los suyos. El acto creativo se manifiesta claramente como una necesidad superior del espíritu, individual, familiar y comunitaria (foto 2).

16. Entre ellas: Oreste Plath, *L'Animita. Hagiografía folclórica*, Santiago de Chile, Grijalbo, 1995; Claudia Lira Latuz, *El rumor de las casitas vacías. Estética de la Animita*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002; Lautaro Ojeda Ledesma y Miguel Torres Bravo, *Animitas. Deseos cristalizados de un duelo inacabado*, Santiago de Chile, LOM Ediciones, 2011; Claudia Lira (ed.), *Lecturas de la animita: estética, identidad y patrimonio*, Santiago, Ediciones Universidad Católica de Chile, 2016.

17. Destacamos, entre otros, a Elizabeth Carmichael y Chloë Sayer, *The Skeleton at the Feast. The Day of the Dead in Mexico*, Austin, University of Texas Press, 1991.

18. Por caso, Gutierre Aceves Piña, *Tránsito de angelitos. Iconografía funeraria infantil*, México, Museo de San Carlos, 1988.

19. Se aborda en libros como Mauro Guilherme Pinheiro Koury (org.), *Imagem e Memória. Ensaios em Antropologia Visual*, Río de Janeiro, Garamond, 2001.



Foto 2. Vista del Cementerio de Hochtún (Yucatán, México). La tradición del ornamento y el color, santo y seña de la región maya (foto del autor, octubre de 2016)

El cementerio es, pues, un espacio para los vivos, en el que estos intentan hallar y fijar una serie de formas que les sirvan para lidiar con la muerte,²⁰ elaborar el duelo, recordar a sus difuntos y superar el dolor por las pérdidas; la muerte se plantea como una “estrategia de vida”.²¹ El cementerio se convierte en un “teatro del alma” al que el pueblo traslada símbolos de su existencia diaria, afirmando la idea de que la vida sigue, y en la vida en el más allá el difunto precisa de ciertos elementos para continuar y mantener conexión firme con sus deudos. Sobre estos aspectos cada sociedad adopta sus propias especificidades. Podríamos citar aquí una caracterización de la cosmovisión maya:

(...) Cuando alguno de la familia muere se le debe colocar en su caja dinero, ropa, zapatos, así como sus utensilios personales, un vaso, un plato o su bebida favorita pues le serán de mucha utilidad, considerando que la muerte es solo un cambio de estado físico a un estado espiritual donde también se necesita del apoyo de los que aún estamos aquí.²²

20. Renato Cymbalista, *Cidades dos vivos. Arquitetura e atitudes perante a morte nos cemitérios do estado de São Paulo*, São Paulo, Annablume-Fapesp, 2002.

21. Néstor García Canclini, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, Editorial Nueva Imagen, 1982, p. 185.

22. María del Carmen Tuy, “La muerte y la vida en la cosmovisión maya”, en *VI Encuentro Iberoamericano y Primer Congreso Internacional de Valoración y Gestión de Cementerios Patrimoniales y Arte Funerario*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, s/p.

Como estos, los testimonios a lo largo y ancho del continente son incontables, y se hacen tangibles en los espacios funerarios.

Al margen de los cementerios eminentemente populares, ubicados en ámbitos rurales pero también en barrios no céntricos de las grandes ciudades, si tomamos como referente a los camposantos que llamamos “monumentales” advertimos que sus partes más “vivas”, en el caso de que las tengan, son las zonas marginales, populares. Lo monumental adopta en sí mismo un carácter de museo rígido, se convierte en una suerte de postal inalterable. Por el contrario, el paisaje cultural que componen los márgenes de esos cementerios, espacio reservado a clases sociales menos pudientes, adquiere una marcada vivacidad, ya que estas suelen vincularse al cementerio con menos prejuicios que las clases altas, considerándolo como una parte más de la ciudad y no como un espacio que haya que soslayar. Paradójicamente, las visitas guiadas que se suelen hacer en muchos de esos cementerios monumentales rara vez incluyen en sus itinerarios esas manifestaciones de la cultura popular.

El continente americano, en el sentido señalado, muestra un carácter distintivo respecto a lo que es costumbre mayoritaria en Europa. En contraposición a la señalada vitalidad en las zonas populares de los cementerios americanos —y tomando como referentes a los sectores de nichos—, en Europa es más usual (con excepciones, claro está) que estos sean espacios *tomados* por las empresas funerarias (marmolerías) a los que las familias encargan las lápidas, a diferencia de América, donde son los deudos los que asumen en buena medida la intervención creativa de las hornacinas, no solo por evitar caer en artificios funerarios seriados e impersonales, sino a menudo por falta de recursos para adquirir las lápidas de fábrica.

El carácter público de los cementerios radica no únicamente en una cuestión de espacio físico, sino también conceptual, conforme al objetivo de convertirse en un vehículo de comunicación hacia diferentes vías, personales y sociales. Todas las tumbas, más allá de sus intrínsecos caracteres intimistas, emiten mensajes públicos y se exhiben a la sociedad. Esto vale también para otros constructos de la cultura funeraria popular, como son los recordatorios ubicados en carreteras u otros sitios rurales y urbanos. Planea en algunos de ellos un cierto deseo de ostentación social, que a veces remeda aspectos del hogar a manera de prolongación del espacio privado. Nos sirve aquí un análisis recogido respecto de la ornamentación de nichos en la provincia andaluza de Cádiz, que nos añade otra dimensión al fenómeno:

Cuanto más recargada sea la decoración del nicho se supone que más grande será la pena, que más se quería al difunto, convirtiéndose el “nicho” en una prueba del dolor sentido por la familia sin la presencia de esta... Una forma de sentir la muerte, adorando el cuerpo y adornando el lugar donde reposa, quizás el mismo sentimiento barroco de apoyarse en un espectáculo para los sentidos sin el cual la fe no tiene basamento ni soporte.²³

Si bien el cementerio es, en cuanto a lo sacral, un territorio de alta densidad, lo religioso se extiende a los espacios privados y públicos de lo cotidiano. Podríamos hablar de una “invasión de lo sagrado” aplicable a muchas de nuestras comunidades, y en ese contexto los límites de la cultura vinculada a lo funerario suelen difuminarse. Esa sacralización del territorio se expresa en testimonios llamados a perdurar, como oratorios, altares populares, cruces y otras señales que encontramos en lugares tan disímiles como terminales de buses y trenes, aeropuertos, controles policiales, en coches y en camiones, en edificios públicos, hospitales o escuelas, nacidos de la necesidad de sentir protección espiritual.

A la vez, las clases populares alteran el concepto *a priori* tácito en las ciudades respecto del cual los lugares de culto y lo ceremonial (procesiones y otros eventos religiosos que requieran el uso del espacio público) se desarrollan en espacios y en tiempos claramente fijados. Al contrario de esto, aquellas diluyen los calendarios y sobre todo los sitios estrictos. El “pueblo” suele apropiarse libremente de los espacios cementeriales y otros públicos para edificar santuarios de devoción personal, familiar o comunitaria. Ante ello, la Iglesia católica permite un cierto *laissez faire*, pues sabe que sería en vano entrar en confrontaciones.

Lo mismo con respecto a lo creativo-objetual, que queda librado a la imaginación popular, como se advierte en los retablos populares o las tumbas, las que, desprovistas del control de la Iglesia, terminan por mutar hacia lo mundano sin perder su sentido y función religiosa. Y esto aun cuando se mantienen estructuras y contenidos evidentes y directos que remiten al origen cristiano. El dinamismo de la religiosidad popular y sus formas se contraponen a lo que podríamos denominar una “estética estática” más propia de la oficialidad católica.

23. Pedro González Jiménez, “El nicho: iconografía y notas sobre el kitsch funerario. El modelo gaditano”, en F. J. Rodríguez Barberán (coord.), *Una Arquitectura para la muerte. I Encuentro Internacional sobre los cementerios contemporáneos*, Sevilla, Junta de Andalucía, 1993, p. 426.



Foto 3. Panteón de Puerta Blanca, Tijuana (México). Capilla dedicada a Juan Soldado, santo popular venerado en la región (foto del autor, marzo de 2016)

En esta trama, aunque por cuestiones de espacio no vamos a desarrollarlo aquí como tema, se incorporaría el vastísimo corpus de cultos profanos, muchos de ellos espontáneos, extendidos por todo el continente. Entre las imágenes que acompañan este texto, incluimos uno de esos casos, la capilla dedicada al santo popular Juan Soldado en el Panteón de Puerta Blanca en Tijuana (foto 3). Estos forjan, dentro de los cementerios o fuera de ellos, el establecimiento de verdaderos lugares de peregrinación. En muchos casos tienen que ver con muertes violentas e inesperadas, que generan memoriales populares de carácter coyuntural en los mismos sitios de la tragedia o en lugares vinculados al personaje —por citar casos concretos de 2020, los dedicados a Kobe Bryant en Los Ángeles, George Floyd en Minneapolis o Diego Armando Maradona en Buenos Aires, Nápoles y La Plata, preludiados estos últimos por otros conformados durante sus internaciones hospitalarias—, o con carácter permanente, que suelen convertirse

en espacios saturados de placas recordatorias o exvotos, solicitando o agradeciendo favores. Así, el “pueblo”, a pesar de creer en Dios, simultáneamente tiene fe en otras personas, objetos, leyendas o fuerzas ocultas, raramente compatibles con lo dogmático”.²⁴

Cultura funeraria, hibridación y cambio

La cultura funeraria de América es producto de permanentes mestizajes, que se originan en épocas precolombinas, se transforman desde el período colonial hasta eclosionar en la contemporaneidad con fuerte influjo de los medios de comunicación masiva. Resultan pues

24. Andrés Alberto Salas, *Creencias y espacios religiosos del NEA*, Corrientes, Subsecretaría de Cultura de la Provincia, 2004, p. 84.



Foto 4. Cementerio de las Américas, Comuna 13, Medellín (Colombia). Nicho y lápidas tomadas por la pasión del fútbol: Atlético Nacional, “orgullo paisa” (foto del autor, agosto de 2015)

una perfecta expresión de las “culturas híbridas” sistematizadas por García Canclini y su afirmación acerca de que “hoy todas las culturas son de frontera”.²⁵ Muchos de sus desbordamientos visuales proceden del barroco, que, lejos de limitarse a un momento histórico preciso, ha mantenido su absoluta vigencia cultural, trascendiendo su mera condición de sustantivo hasta convertirse en un potente adjetivo.

Las culturas populares contemporáneas han hecho de los excesos iconográficos su práctica natural, su día a día visual, casi sin pudores. Y, permítasenos el juego de palabras, en los cementerios las estéticas no son tétricas. Las simbologías cristianas tradicionales y las iconografías dolientes ya no ejercen el papel de exclusividad de antaño y coexisten en las tumbas y nichos con escudos de los equipos de fútbol (foto 4), personajes de dibujos animados, la alusión a los oficios y al ocio de los fallecidos, corazones que remiten a amores de todo tipo, primorosos retratos de difuntos pintados a mano, composiciones propias de la estética del *graffiti*, del *rock* y del *rap*, usos y abusos del Photoshop y otros medios digitales, ángeles en múltiples formatos y situaciones (foto 5), representación de hogares y otras posesiones terrenales, imaginaciones

25. Néstor García Canclini, *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, 1.ª ed. actualizada (1.ª: 1990), Buenos Aires, Editorial Paidós, 2001, p. 316.



Foto 5. Cementerio de Ayaviri (Puno, Perú). Expresión popular, con angelitos y cajón blanco (foto del autor, agosto de 2008)

sobre el paraíso. Un nutrido universo llamado a cumplir el papel de espacio de conexión entre lo terrenal y lo celestial, en donde el color suele jugar un papel determinante (foto 6). En algunos casos se aprecia cómo las marmolerías, habituadas a imponer sus modelos de lápidas, en clara concientización empresarial, han tenido que adaptarse a estos nuevos gustos, incluyendo en ellas muchas de esas simbologías populares; recordamos las que vimos en Quito, Bogotá o Medellín con emblemas futbolísticos ya tallados en la piedra.

Así, “el bombardeo del mundo del consumo y de los medios masivos genera la aparición de una nueva producción simbólica que pasa a formar parte del entorno”²⁶. En el caso de las tumbas y nichos de niños

26. Ibis Hernández y Margarita Sánchez Prieto, “Apropiaciones y entrecruzamientos”, texto incluido en el catálogo de la V Bienal de La Habana, 1994. En: *Bienal de La Habana para leer. Compilación de textos*, Valencia, Universitat de València, 2009, p. 177.



Foto 6. Vista general del Cementerio de Piribebuy (Paraguay). Sector destinado a los *angelitos*, es decir, a los niños fallecidos (foto del autor, julio de 2002)

fallecidos, como producto de esa irradiación, se ha hecho muy habitual en varios países la presencia de los personajes de Walt Disney u otros de dibujos animados de cariz infantil (foto 7). Como reflexionaba Alberto Escovar, las familias están convencidas de que sus niños fallecidos irán al cielo; “lo que resulta realmente sorprendente es que ya no lo hagan de la mano de un ángel o la Virgen misma sino de Mickey Mouse (...) quizá sea su espíritu aventurero, un sentido de rectitud y una juvenil ambición por sobresalir” lo que transmite “confianza sobre él a aquellas personas que lo seleccionan para proteger las tumbas de sus hijos”²⁷.

Al igual que en los cementerios monumentales, no faltan panteones que se distinguen del resto por sus dimensiones o características y que podríamos denominar como “fuera de serie”. En el apartado visual que incluimos se destacan, además de la de Juan Soldado ya referida y que se justifica por su carácter devocional, una hallada en Trindade (Goiás, Brasil) y otra en Chichicastenango (Guatemala), la primera aún deshabitada al no haber fallecido su destinatario y comitente (foto 8), y la otra *antropofagizando* las formas de una pirámide maya y dotándolas de colorido (foto 9).

27. Alberto Escovar Wilson-White, “Arte popular y transformación de creencias en los cementerios colombianos”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales (dir.), *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la historia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, pp. 56-57.



Foto 7. Cementerio de San Diego, Quito (Ecuador). Winnie the Pooh acompaña al niño Bryan en su viaje al más allá (foto del autor, noviembre de 2013)

Dentro de los debates sobre el arte popular, uno de los conceptos que más se ha afirmado, hasta convertirse en casi indiscutible, es el de la permanente transformación de sus productos, en contraposición a quienes preconizan, en una equivocada y maniquea visión de “lo auténtico”, el congelamiento de sus postulados y la defensa de una supuesta “inalterabilidad” y “eternidad” como cualidades positivas. Dicho de otra manera, patrocinan un proceso de momificación expresiva. Sobre ello ya han quedado testimonios en los párrafos precedentes. Como decía José Jorge de Carvalho, “no es posible comprender la tradición sin comprender la innovación”.²⁸ O como apunta Agustín Fernández Mallo: “solo lo no humano permanece inalterable en el tiempo (...) Cualquier cultura, por el mero hecho de existir, desde su minuto cero es artificial en su despliegue vital e interacción con su entorno”.²⁹

28. José Jorge Carvalho, *O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna*, Brasília, Fundação Universidade de Brasília, 1977, p. 10.

29. Agustín Fernández Mallo, “Pureza, ¿pero qué pureza?”, *El Cultural*, Madrid, 29 de septiembre de 2017.



Foto 8. Cementerio Municipal de Trindade (Goiás, Brasil). Mausoleo deshabitado, coronado por estatuas religiosas y paganas; en el muro se lee “No morí, estoy vivo” (foto del autor, septiembre de 2006)

El arte popular, pues, responde a una concepción sin trabas. Su pureza radica en el cambio; si este no existe, si las pautas se mantienen rígidas, la pureza cultural se resiente. Aunque parezca una contradicción, pureza y mestizaje son cualidades indisolubles entre sí. El universo de lo popular se mueve a toda velocidad, y sería vano el ejercicio de augurar transformaciones específicas. En el caso de las construcciones de raigambre funeraria, sus creadores están constanciados con su medio, y son “intérpretes de un sentimiento colectivo que concretan con sus propias técnicas y su reconocido repertorio formal. No erigen espacios ni obras para especialistas ni para conocedores. Solo traducen en cada caso la sensibilidad y responden a lo deseado tácitamente por los usuarios, en un entendimiento recíproco”³⁰.

30. Andrés Alberto Salas, *op. cit.*, p. 85.



Foto 9. Cementerio de Chichicastenango (Guatemala). Lo popular atravesado por reminiscencias mayas (foto del autor, septiembre de 2011)

Objetualidad y materialización del recuerdo

La arquitectura de los cementerios populares, utilizando el símil de Bernard Rudofsky,³¹ es una “arquitectura sin arquitectos”, concebida sin planos y ejecutada con las herramientas habituales de la albañilería, ajena a teorizaciones previas, impulsada por un afecto que se materializa a través de las manos y que elude el objeto industrial fabricado en serie. Esta última característica, es decir el mantenerse al margen de elementos reiterativos, muy propia de los camposantos monumentales, dota a los populares de un alto grado de originalidad expresiva. En este punto cabe la reflexión acerca de la diferencia entre “artesanía” y “arte”, que aún hoy hay quienes aplican equivocadamente

31. Bernard Rudofsky, *Architecture without Architects. A Short Introduction to Non-Pedigreed Architecture*, Nueva York, Doubleday & Co., 1964.

como sinónimos, respectivamente, de “arte popular” y “arte erudito”. La clave no pasa por ahí, ni por lo rural o urbano: pasaría más bien por la repetición en cuanto fabricación serial, y esto alcanza a unos y a otros, a los que están fuera del sistema hegemónico pero también a los que están dentro, y producen obras en serie simplemente como mercancía, copiando una y otra vez las mismas fórmulas.

Uno de los aspectos que caracterizan a la arquitectura funeraria popular es la utilización de los materiales que se tienen a mano, mayoritariamente de carácter modesto: hormigón, ladrillo, madera, latón, plástico, o, como es muy habitual en cementerios del Brasil, el azulejo, sanitario o artístico (foto 10). Esta realidad no es impedimento para que en el horizonte de las familias, en caso de mayor prosperidad, esté el deseo de mejorar con el tiempo las construcciones originales. Como analizaba Claudia Lira Latuz respecto de las *animitas* en Chile, pero que es aplicable al resto de la arquitectura funeraria de raigambre popular, hay que tomar en cuenta que existe una jerarquía de materiales y que una muestra de agradecimiento es la posible mejora que los devotos van haciendo a la *animita* sustituyendo los materiales originales. Por ejemplo, si esta fue hecha en un principio solo de cemento, luego se puede pintar, otro devoto podrá agregarle azulejos o encementar alrededor, etc. Así como se mejora la propia casa cuando el grupo familiar prospera económicamente, así también se da muestra de opulencia mejorando la *animita*.³²

Arquitectónicamente, las tumbas populares suelen apuntar a reproducir en pequeña escala los propios hogares, de acuerdo también a las fórmulas y materiales vernáculos, como asimismo las iglesias de la región, convirtiendo a sus réplicas en el cementerio en algo parecido a unas sucursales áulicas respecto del templo original (foto 11). Subyace en esa decisión la misma intencionalidad oportunamente señalada en cuanto a que estas creaciones compongan un puente material entre la vida y el más allá, a través de referencias tangibles. Podríamos trazar un paralelismo con los retablos populares propios del ámbito doméstico, que replican pequeñas iglesias y se convierten en una suerte de templos o divinidades portátiles, como analiza Lauer en el caso del Perú,³³ o con los humilladeros ubicados en el ámbito urbano mexicano, entre ellos varios que replican la Nueva Basílica de



Foto 10. Cementerio de Quarta Parada, São Paulo (Brasil). La Virgen de Fátima y el azulejo, pervivencias de raíz portuguesa, más la profusión de la fotografía esmaltada, cuidadosamente enmarcada (foto del autor, julio de 2015)

Guadalupe, diseñada por Pedro Ramírez Vázquez, y caracterizada por su planta circular y su techo cónico excéntrico.³⁴

La persecución de un carácter distintivo lleva, pues, a la apropiación popular de formas arquitectónicas prestigiadas, históricas o contemporáneas, cristalizadas en esas maquetas. De ello hay testimonio ya desde la época precolombina, y un ejemplo paradigmático y notable serían las 34 tumbas de Quiahuiztlan (Veracruz) que imitan pequeños teocalis o templos, situadas en la zona del

32. Claudia Lira Latuz, *El rumor de las casitas vacías. Estética de la Animita*, Santiago de Chile, Pontificia Universidad Católica de Chile, 2002, p. 124.

33. Mirko Lauer, *Crítica de la artesanía. Plástica y sociedad en los Andes peruanos*, Lima, DESCO, 1982, pp. 148-149.

34. Aldo Fabián, Solano Rojas, *Los humilladeros de la ciudad de México con apropiaciones de las formas arquitectónicas de la Nueva Basílica de Guadalupe*, tesis de licenciatura, México, Centro de Cultura Casa Lamm, 2012.



Foto 11. Cementerio de Iruya (Salta, Argentina). Maqueta-réplica de la iglesia de Nuestra Señora del Rosario y San Roque, de esa localidad (foto del autor, agosto de 2019)

cementerio.³⁵ En nuestro recorrido por cementerios contemporáneos hemos visto y registrado representaciones de pirámides mayas —como en Chichicastenango, Guatemala (foto 5), y otros muchos sitios de la región maya—, de la Basílica de Caacupé en Piribebuy (Paraguay) o de la Torre Latinoamericana de la ciudad de México en el cementerio yucateco de Hochtún. En Brasil, por caso, existen varias reproducciones del Palacio de la Alvorada de Brasília, obra de Oscar Niemeyer.³⁶

35. Para estos temas recomendamos Daniel Schávelzon, *Treinta siglos de imágenes: Maquetas y representaciones de arquitectura en México y América Central Prehispánica*, Buenos Aires, Ediciones Fundación CEPPA, 2004.

La turistización de cementerios (o necroturismo) ha llevado a ciertos paroxismos, como el que supone Puente al Paraíso, atracción turística inventada en Xcaret (Yucatán)³⁷ por el arquitecto Miguel Quintana Pali, que se presenta “como pintoresco panteón mexicano” concebido como un “hermoso caracol con 365 tumbas”, compuesto por réplicas

36. María Elizia Borges, “Expresiones artísticas de cuño popular en cementerios brasileños”, en Rodrigo Gutiérrez Viñuales (dir.), *Arte Latinoamericano del siglo XX. Otras historias de la Historia*, Zaragoza, Prensas Universitarias de Zaragoza, 2005, p. 26.

37. Agradecemos al Parque Xcaret, por permitirnos el ingreso al sitio, y a Rosa Karina Cocom Pech, por guiarnos en la visita.



Foto 12. Cementerio de Sucre (Bolivia). Nichos populares protegidos del sol por medio de toldos (foto del autor, septiembre de 2014)

libres de construcciones precolombinas, templos coloniales y tumbas populares modernas; avalado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), este “falso cementerio popular” confirma a los auténticos como una seña de identidad mexicana.

Desde lo plástico, que no tanto desde lo arquitectónico, merecen especial atención en los cementerios los sectores destinados a nichos. Surgieron ante la saturación de los espacios de enterramiento y, por lo tanto, la necesidad de disponer de un espacio mayor de sepulturas, sobre todo para las clases menos pudientes. Hay dos modalidades que prevalecen: los nichos que se cierran con lápidas planas, mármoreas u otras que luego serán intervenidas a través de pintura o incrustación de otros materiales, o las que disponen de un espacio con la suficiente profundidad como para crear pequeños altares o cajas en el muro, cerradas con un cristal, dentro del que se distribuyen objetos recordatorios vinculados a la persona fallecida, a manera de pequeñas instalaciones, en muchos casos reproduciendo ámbitos (un cuarto, una oficina, un negocio) en el que el fallecido desarrolló parte de su vida (foto 12).

Las galerías de nichos son receptoras de un repertorio inagotable de creatividad popular, un arte no pensado para ser “arte”, tanto que

al utilizar el término *galería* nos gusta hacerlo trazando paralelismos con las “galerías de arte” en cuanto espacios de exhibición temporal de creaciones (no en cuanto a lo comercial). Aquellas son temporales por el carácter limitado de los contratos de arrendamiento de los nichos, cuyo mantenimiento en el tiempo suele tornarse imposible para las familias con pocos recursos, lo que da origen a una suerte de palimpsesto: unas tumbas se desalojan y desaparecen, para, en el mismo lugar, dar espacio a otras nuevas, que seguramente tendrán el mismo destino años después. Realidades así determinan que, al abordar la investigación de campo, registremos detalladamente las fechas de fotografiado, ya que en la próxima visita a un mismo lugar es muy factible que las “obras” hayan cambiado, como sucede en las galerías de arte entre una exposición y otra. Esta “eternidad efímera”, diría Birte Pedersen,³⁸ genera otros posibles parangones con los conceptos del arte contemporáneo, y concretamente con manifestaciones como el arte comportamental o el *land art*, en la medida en que la memoria de los hechos materializados solo puede sobrevivir a través del registro fotográfico o filmico.

Reflexiones postreras

Lo expuesto en estas páginas es un apretado conglomerado de información y pensamientos que componen los basamentos de una investigación de más largo aliento. Hemos querido sintetizar aspectos que, partiendo de lo historiográfico, pasan por el enmarcado de la cultura funeraria dentro de las pautas teóricas del “arte popular”, por el análisis del carácter híbrido de esta y la valoración de las permanentes transformaciones de sus postulados, caracterizando, finalmente, algunos parámetros de su objetualidad.

Nuestras reflexiones finales irán en el sentido de reivindicar a la cultura funeraria popular y específicamente a su materialización objetiva y performática en los cementerios, como generadoras de un “arte radical”, en su acepción de “raíz” aunque a veces también en la de “extremo”. Suponen reductos de creatividad autóctona y escenarios en los que el “pueblo” toma y resignifica a su manera, sin dirigismos de ningún tipo. Si los “artesanos” (sean populares o eruditos) repiten fórmulas una y otra vez ante la demanda del mercado turístico, la creatividad “popular” en los cementerios, manteniéndose al margen de cualquier

38. Birte Pedersen, *Eternidad efímera. Arte funerario popular de Ecuador*, Barcelona, Sans Soleil Ediciones, 2013.

presión comercial —en buena medida por su carácter inmueble—, se libera y se expresa a través de una sensibilidad propia, cargada de hibridaciones, que fluye naturalmente y sin complejos. Al erigirse en espacios de resistencia cultural, al estar desprovistos de cualquier contaminación de orden comercial (no siempre presente en otras esferas de las artes populares), estas creaciones realmente genuinas se erigen en un “Arte” con mayúscula, con la añadidura de sus efluvios signícos y las funciones sociales que están llamadas a cumplir. Su enjundia excede lo puramente formal, ya que son creaciones concebidas para otros fines, simbólicos, humanos, articulados en torno a mitos y rituales.

Dicho con otras palabras, los cementerios populares resguardan una legitimidad que, en buena medida, las artesanías y otras artes populares, más “visibles” y acuciadas por la necesidad de una superproducción que las hizo transitar hacia la fabricación industrial, perdieron por obra y (des)gracia de la presión del turismo y la mercantilización; no juzgamos aquí la necesidad y la pertinencia de esta situación para la subsistencia de la comunidad, sino únicamente sus efectos. En el cementerio no hay nada “para vender” y, por eso, allí hay aún un resquicio precapitalista, un entorno capaz de garantizar desarrollos auténticos y no contaminados de la creatividad popular.

Rodrigo GUTIÉRREZ VIÑUALES. Catedrático de Historia del Arte en la Universidad de Granada (España). Miembro correspondiente de la Academia Nacional de la Historia (Argentina). Su línea de investigación principal es el arte contemporáneo en Latinoamérica. Ha realizado la curaduría de varias exposiciones y publicado más de 200 estudios sobre estos temas entre libros, capítulos y artículos. Se destacan, en los últimos años, los siguientes libros propios: *Libros argentinos. Ilustración y modernidad, 1910-1936*, Buenos Aires, 2014; *Rómulo Roza. Tallando la Patria*, Bogotá, 2015; *Alhambras. Arquitectura neóarabe en Latinoamérica*, Granada, 2016; *Memorias de Fernando Álvarez de Sotomayor*, Santiago de Compostela, 2016; *Manuel Ángeles Ortiz. Memoria de la Argentina*, Granada, 2017; *Patrimonio y modernidad en Latinoamérica. Revistas de arte y arquitectura (1940-1960)*, Bogotá, 2017, y *Canarias y América. Puentes artísticos en el siglo XX*, Gáldar, 2018. Ha dictado cursos en numerosas instituciones públicas y privadas de España, Italia, Francia, Estados Unidos, México, Cuba, Puerto Rico, Colombia, Ecuador, Perú, Brasil, Bolivia, Paraguay, Argentina, Chile y Uruguay.

Estatuas observadas

ALBERTO BELLUCCI

Luego de recorrer diversas miradas académicas sobre las características, contenidos utópicos o distópicos y diferentes avatares de las expresiones artísticas pensadas para ubicarse en espacios públicos, puede resultar oportuno distenderse en la observación de la estatuaría urbana, a través de las diversas posiciones en que los sorprende —y se sorprende— el ojo inquieto de cualquier caminante que se topa con ellos.

Estas sorpresas suelen darse sobre todo en la estatuaría figurativa de filiación académica, al descubrir asociaciones extrañas entre el personaje y los objetos urbanos del paisaje urbano que lo rodea; sensación que se potencia en el caso de la estatuaría conmemorativa de próceres y personajes ilustres en general, básicamente debido a la amplitud del contraste que surge, de pronto y sin querer, entre el discurso instalado por el autor y el hallazgo personal de quien lo observa. Varias veces he experimentado y gozado —aquí y en otros países— las relaciones azarosas que un determinado ángulo de visión puede dar al gesto inmóvil del representado, abriéndolo a un diálogo imprevisto con elementos del entorno que lo rodea. Podemos imaginar por un instante el ablandamiento de la materia e incluso al mismo prócer que, quizá con inadvertida sonrisa bajo su máscara pétrea, accede a compartir con el visitante el efímero deslizamiento desde su silencio de siglos hacia el humor de un instante.

El comitente que encarga las esculturas y el artista que las realiza —me refiero básicamente a las instaladas entre nosotros entre fines del siglo XIX y comienzos del XX— suelen imaginar sus personajes ilustres en la frontalidad ceremonial o desde el perfil hierático con que el bronce o el mármol acentúa sus rasgos épicos; así sucede con monumentos imponentes como los porteños de Mitre (autores Calandra y Rubino, 1927), el de Alvear de Bourdelle (1926), el Dorrego de Yrurtia (1907) o las varias réplicas sembradas por el país del San Martín (original de Luis J. Daumas, 1862) y tantos otros protagonistas de nuestra breve pero intensa historia.

Pero sucede que quien se acerca a ellos y se anima a rodearlos con las miradas sesgadas de peatón curioso descubre —según dije más arriba— que ceden fugazmente su augustez y cobran una segunda vida que los relaciona de maneras imprevistas y generalmente risueñas con el mirón que los observa y, a través de él, con el ámbito urbano que los contiene. La escultura no pierde por ello su calidad intrínseca de obra de arte urbano; simplemente activa un circuito de empatía que diluye la solemnidad de la materia en un leve atisbo de complicidad compartida. O sea que el prócer se aviene a ser actor dentro de la escena urbana, y el ciudadano se siente como autor de un nuevo texto, aunque su agregado resulte, apenas, una apostilla al margen.

Estas sensaciones pueden activarse, por ejemplo, frente a las solemnes estatuas ecuestres de Carlos María de Alvear y Bartolomé Mitre. Sorprendidos desde ciertos puntos laterales, ambos generales abandonan sus pedestales de granito para alejarse cabalgando, aquel saludando en eufórica despedida barranca abajo, este al paso tranco de su caballo de guerra sobre el pavimento. Por su parte, el ubicuo San Martín, ecuestre en la plaza homónima, parece señalar hacia Retiro con su índice amenazante o se llena de palomas en su copia de Córdoba, galopa por el aire en Río Gallegos y se viste con alas ajenas en la plaza misionera de Apóstoles.

Situaciones parecidas sucedían hace unos años con el Trajano emperador de plaza Lavalle, obstinado en aflojar con su diestra una bombita de la vecina plaza de Tribunales, en tanto a pasos de allí un oscuro y compacto Hipólito Yrigoyen —que desalojó del lugar a la dulce Caperucita Roja de Jean Carlus— aparecía coronado con antenas de insecto que estaban cien metros más lejos (el rediseño de la plaza actual ha reemplazado en ambos casos los faroles en cuestión). Junto a la Catedral de San Isidro, por su parte, el Sagrado Corazón parecía dirigir el tránsito de los fieles —valga el oxímoron— con cierto desconcierto. También recuerdo el efímero desnudo de Botero en

TEMAS DE LA ACADEMIA



1



2



3



4



5



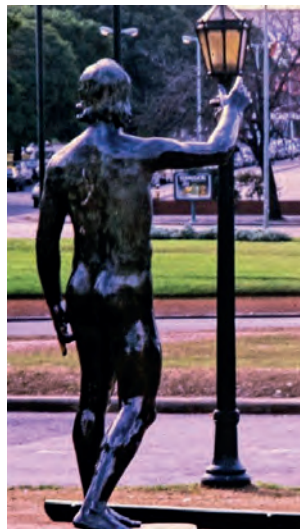
6

1. El Cristo sanidrense, confundiendo las señales de tránsito. 2. Hipólito Yrigoyen, ¿presidente o cascarudo con antenas? 3. Monumento al general Mitre, visión frontal. 4. El general Mitre al paso, visto desde la escalinata de Agüero. 5. Monumento al general Alvear, visión ceremonial. 6. El general Alvear se despide y escapa por el foro. 7. Ninfa asustada por una gaviota confianzuda. 8. *El orador*, de Drivier, como imprevisto farolero. 9. El Heracles de Bourdelle, apuntando a la columna de alumbrado. 10. El general San Martín y su cabalgadura, coronados de palomas. 11. El mismo general San Martín, señalando el objetivo a conquistar. 12. El San Martín de la plaza de Apóstoles, dispuesto a volar.

ESTATUAS OBSERVADAS



7



8



9



10



11



12

plaza Francia entre cuyas piernas se enfocaba o desaparecía la República de Peynot, según fuera el *zoom* del ojo que observaba. Como diría Hemingway de “su” París de los años treinta, era una fiesta caminar por nuestro Buenos Aires de los noventa tentando hablar con los bronce —que todavía a nadie se le ocurría mutilar y robar— mientras estos dialogaban con la ciudad sin necesidad de verjas separadoras.

A propósito de la relación de estatuas con faroles, y aunque no se trate de próceres ni presidentes, resulta recurrente la simbiosis cir-

cunstancial de varios señores de bronce con farolería más o menos lejana, curiosa sinergia que se observa en muchas ciudades del mundo. Menciono entre nosotros, por ejemplo, el austero *parleur* desnudo de León Drivier en Recoleta que, como el ya citado Trajano, se obstina en mantener en alto el farol de la vereda cercana, o el malhadado Heracles de Bourdelle, que muy cerca de allí disparaba su flecha hacia una columna de alumbrado situada frente a la Facultad de Derecho (hoy, despojado de su arco y guardado bajo techo, debe estar maldiciendo al aire con su puño cerrado).

Hemos nombrado a Bourdelle, Drivier, Peynot, Daumas, Carlus, a los que podríamos agregar los nombres de Barrias, Carrier Belleuse, Cordier, Rodin y otros más, todos ellos grandes escultores que evidencian la estrecha relación artística y cultural que existió entre Francia y la Argentina, hace apenas cien años. Buenos Aires y París son, seguramente, las ciudades con mayor cantidad y calidad de esculturas académicas en ámbitos públicos en los que es posible sorprenderse, tanto con la contemplación morosa y atenta del monumento como con las repentinas connivencias que pueden detectarse entre dos intimidades que se encuentran (o que uno trata de encontrar). No es el caso ilustrarlos aquí, pero recuerdo, por ejemplo, los cruces insólitos entre la irrupción ecuestre de Luis XIV al galope (Francois Bosio, 1822), reflejado en medio de un par de maniqués de una vidriera de la Place des Victoires, los múltiples reflejos de Napoleón en diálogo con los faroles y las vidrieras de la Vendôme, el libre vuelo del ángel de la Bastilla si se lo despega visualmente de su pedestal (como también sucede con el que corona el monumento de Torcuato de Alvear en Recoleta). Fotografíé, al pasar, la burla estudiantil que coronó con un cono de tránsito al pobre Corneille de mármol que posa inmutable al costado del Panteón; imagen que me hizo recordar la de nuestro Vicente López de bronce en la esquina de la plaza homónima, envuelto durante varios días en una bolsa plástica que se iba descajando como gabán al viento mientras se restauraba su pedestal.

Personajes sufridos e inermes, sometidos al sobrevuelo de las inatigables palomas y gaviotas que, tanto aquí como en París, se complacen en asustar a las ninfas de las Tullerías y del Rosedal, apropiarse de la calva de Auguste Comte en la Sorbona, ocupar la silla que deja libre Giuseppe Mazzini en la plaza Roma o coronar los bicornios de los próceres y enardecer sus cabalgaduras.

Estas líneas y las imágenes que las acompañan deben verse simplemente como un estímulo capaz de humanizar —y acaso enriquecer— las rutinas cotidianas de trajar la ciudad, en este caso dedicado a

mirar lo que miran y parecen querer decir, hacer, gozar y soportar los protagonistas de los monumentos y estatuas ubicadas en los distintos espacios públicos que les toca habitar. Así como desde chicos solíamos jugar a las estatuas, quedándonos impasibles y sin pestañear como si fuéramos piedra, ahora podríamos invertir los roles e imaginar las piedras quietas como seres vivos, con el mismo derecho y la misma fantasía que han utilizado tantos novelistas de todos los tiempos para inventarles vidas de cuento y acciones improbables. “Todos se pusieron allí de monumentos, se quedaron sin moverse; luego llegó la nueva moda y todos comenzaron a temblar de nuevo”, aseguraba Elías Canetti.

A modo de colofón, agrego una experiencia de carácter inverso o, mejor dicho, complementario de lo que vengo describiendo. En Vancouver, en el borde rocoso de la English Bay, que es el paseo público preferido de locales y turistas, las familias suelen apilar pequeños conjuntos de piedras a modo de monumentos elementales que permanecen intactos frente al mar. Estéticamente intrascendentes, estas acumulaciones adquieren el carácter de sencillos memoriales de familia y son frecuentemente revisitados sin que nadie ajeno al grupo intente modificarlos o derribarlos; solo los impactos de la naturaleza pueden afectarlos y hacerlos desaparecer.

Se trata de una relación distinta, direccionalmente opuesta, entre los diálogos que el espectador puede establecer entre monumentos y espacios preexistentes y los que la familia apiladora genera en los suyos. Diferencia de gestación, magnitudes, calidades, historias y memorias, con la única —pero importante— semejanza de que estas miradas diagonales entre arte y espacio, eternidad e instantes, naturaleza y vida existen y enriquecen las lecturas posibles del observador con lo observado. Glosando a Victor Hugo, a más de 150 años de distancia de su obsesión por la conservación del patrimonio, opino como él que “cada oleada de tiempo deposita su aluvión y cada generación coloca una nueva capa de monumentos, pero cada individuo aporta su piedra”.

Alberto Guillermo BELLUCCI. Arquitecto, UBA. Miembro de número de la Academia Nacional de Bellas Artes. Exdirector del Museo Nacional de Arte Decorativo, exdirector de los Museos Nacionales de Bellas Artes y Arte Oriental. Profesor de Apreciación Artística, Universidad de San Andrés. Exprofesor de Diseño e Historia, Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo de la UBA. Autor de *Historia de la Arquitectura de Occidente*, *Viajes dibujados*, *Dibujando Argentina*, *Mi vida con la música* y de ensayos y colaboraciones en libros y artículos sobre temas de arquitectura, arte, historia y música. Jurado y conferenciante en universidades y centros académicos del país, y en la School of Urban Design de Harvard, en el Dade Art Center de Miami, en Evanston University, Illinois, en universidades de Santiago de Chile, París y Vancouver, en museos y centros de Praga, Berlín, Brasilia, etc. Premio Konex de Platino en Ética, Teoría e Historia del Arte en 2006.

Perforaciones de exploración. Un monumento descentralizado para Eduard Rosenthal

Counter-monuments / Contramonumentos

HORST HOHEISEL

TRADUCCIÓN: Juan Ramón Tellería
Sergio Siminovich

Desde 1995 he investigado, junto a Andreas Knitz, nuevas formas de monumentos. Me refiero a aquellos conocidos internacionalmente como “contramonumentos” o “monumentos negativos”.

Nuestro primer trabajo conjunto fue en ocasión del 50º aniversario de la liberación del campo de concentración de Buchenwald. Tuvo lugar en la Appellplatz con un obelisco improvisado, realizado en madera. Ubicamos allí en el suelo, a la intemperie, una placa de metal en la que grabamos un diseño del obelisco y un listado de las nacionalidades de las víctimas. La placa es calentada día y noche, verano e invierno, a la temperatura corporal humana, es decir 37 grados Celsius. La energía para obtener esta temperatura en la zona gélida de Buchenwald es donada por el Stadtwerke de Weimar. No hay ningún pedestal, ni tampoco una escultura hecha de mármol o bronce. Los visitantes se arrodillan en el suelo y sienten el calor del

monumento con sus manos. Así recuerdan el calor corporal de todas las personas que allí estuvieron, de cada color de piel, de cada origen, y no solo de las víctimas, sino también de los victimarios.

Los victimarios operaban desde la sede central de la Gestapo de Turingia en Weimar, en los antiguas caballerizas del Palacio de la villa, a unos pocos kilómetros de distancia de Buchenwald. En el patio de las caballerizas, la Gestapo había construido una prisión y una barra-ca administrativa. Hoy en día, las caballerizas son la sede del Archivo Estatal Central de Turingia. Entre 1997 y 2003, esta institución construyó una sala subterránea de archivo en el patio interior, y los edificios de la Gestapo, que estaban bajo protección, catalogados como lugares del recuerdo, tuvieron que desaparecer. Se llamó a un concurso para que los artistas propusieran cómo recordar el lugar, que era también el punto de deportación de los judíos de Turingia. Nosotros



Monumento calentado a la temperatura corporal humana (37 °C) en el Memorial de Buchenwald, de Horst Hoheisel y Andreas Knitz, 1995 (Foto: A. Kumpf)



Memorial de Buchenwald. Barak Obama, Ellie Wiesel, Bertrand Herz y Angela Merkel, 5 de junio de 2009 (Foto: Daniel Pilar)

ganamos el concurso con el proyecto de triturar la cárcel y la barraca en una *performance* pública, y, durante el período de construcción de la sala subterránea de consultas, almacenar los edificios triturados de la Gestapo en contenedores grises, como en enormes cajas de archivo frente al Archivo Estatal Central en este espacio público.

Una vez finalizada la sala subterránea, los edificios triturados de la Gestapo fueron vertidos de nuevo sobre sus planos de planta, a modo de escultura conmemorativa transitable. Llamamos a la obra “Historia Triturada” y de esta forma está registrada en la zapata de los planos de planta. A través de varios vidrios de seguridad se pueden ver abajo los estantes rodantes del archivo. Allí se conservan el fichero de Buchenwald, los archivos nazis, y documentos de la Bauhaus y de la RDA *antes*, y de la RFA *después* de la reunificación. Se invita a los y las visitantes no solo a pararse sobre la “Historia Triturada” y mirar los archivos en los estantes, sino también a bajar al lugar, a manipular los documentos y trabajar en su propia memoria. Porque la memoria es trabajo y el monumento surge en las mentes.

El Archivo Estatal Central también alberga los documentos relativos a la fundación del Estado de Turingia después de la Primera Guerra Mundial en 1920. La primera Constitución de Turingia fue redactada por Eduard Rosenthal (1853-1926), jurista, profesor y dos veces rector de la Universidad de Jena. Después de su muerte, su retrato fue colocado en la galería del Rectorado de la Universidad. Eduard Rosenthal gozaba de una alta reputación pública mucho más allá de Jena, no solo como padre de la Constitución, sino también como diputado liberal en el primer Parlamento de Turingia en Weimar. Además era una persona de una gran cultura e involucrada con todas las capas sociales. Fue cofundador de la *Kunstverein* (Ateneo Artístico), la *Volkshochschule* (Universidad Popular) y la Sala de Lectura en Jena. Junto a su esposa, Clara, reunió como generoso anfitrión a científicos, artistas y escritores.

Eduard Rosenthal era un judío alemán. Y cuando los nazis llegaron al poder, unos años después de su muerte, retiraron su retrato de la galería de rectores y borraron todo lo que lo recordaba. De esta manera fue olvidado completamente. En 2020, cien años después de la entrada en vigencia de la Constitución de Turingia, el Estado quiso hacer una celebración y redescubrir al padre de la Constitución. Se dieron conferencias, se escribió una biografía, se hizo una película documental y se organizó un concurso de arte para un monumento descentralizado a Eduard Rosenthal. El concurso se asoció con la concesión del premio



Antigua prisión de la Gestapo y barraca administrativa en el patio del Archivo Estatal Central de Turingia en Weimar

de arte Botho Graef de la ciudad de Jena. Junto a Andreas Knitz, gané el concurso con el proyecto *Perspectivas, perforaciones exploratorias en busca de un retrato perdido*, ya que los nazis no solo habían quitado el retrato de la colección del Rectorado de la Universidad, realizado por el famoso pintor Raffael Schuster-Woldan, sino también el valioso marco que el artista había reclamado. La tela hasta hoy está extraviada. Así que nos pusimos a buscarla. Jena es la ciudad de la óptica, y Eduard Rosenthal había escrito los estatutos de la mundialmente famosa compañía de dispositivos ópticos Zeiss/Jena. ¿Cómo se buscan las cosas perdidas? Pues con dispositivos ópticos como telescopios, microscopios, lupas, gafas y muchos otros inventos de este tipo.

Entonces, fuimos al Museo Óptico, entre la *Volkhaus* (Casa del Pueblo), la Universidad y la compañía Zeiss, todos lugares de la ciudad en los cuales Eduard Rosenthal había trabajado, y quedamos fascinados por los antiguos y bellos instrumentos ópticos artesanales hechos en metal y madera.

Asimismo, nos impresionaron los cosmoramas. En ellos, a través de una lente, uno ve diferentes salas, escenarios teatrales o paisajes, que parecen tridimensionales gracias a una ingeniosa secuencia de imágenes. De esta manera encontramos en el Museo Óptico la idea para el monumento descentralizado de Eduard Rosenthal. Los edificios protegidos, lugares de trabajo de Rosenthal, se convirtieron en nuestros cosmoramas: el edificio principal de la Universidad



Horst Hoheisel y Andreas Knitz trituraron los edificios en una acción artística pública en 1997 para, después de la construcción de una sala subterránea de archivo en 2002, verterlos de nuevo sobre los planos de planta de la sala de archivo, a modo de escultura conmemorativa transitable

Friedrich Schiller, la *Volkhaus* con su antigua sala de lectura y el Ate-
neo Artístico, y la antigua villa de la familia Rosenthal. Elegimos estos
tres lugares para el monumento descentralizado de Jena. En Weimar
nuestro cosmorama fue la *Fürstenhaus* (Palacio del Principado), sede
del primer parlamento de Turingia en 1920, donde Eduard Rosenthal
también sirvió como diputado liberal. Actualmente, esta casa señorial
es la Escuela Superior de Música Franz Liszt. En Erfurt, el actual par-
lamento de Turingia también se transformó en un cosmorama con-

temporáneo. Perforamos un agujero de 20 centímetros de diámetro
en los muros de los cinco edificios protegidos, y en cada uno de ellos
colocamos un tubo de latón con unas lentes en cada extremo, similar
a un catalejo, tal como los artefactos que encontramos en el Museo
Óptico junto a los viejos cosmoramas.

A través de estas perforaciones exploratorias, la gente puede mi-
rar dentro de los edificios y ver la vida en ellos, y buscar el retrato

perdido de Eduard Rosenthal. Pero también aparecen palabras en su campo de visión, que no son fáciles de leer. Se deben enfocar los ojos en diferentes distancias. Es que en las lentes a ambos lados de los catalejos hay inscriptas citas *de o sobre* Eduard Rosenthal, que explican específicamente sus trabajos en el respectivo edificio. Las inscripciones de cada monumento no solo nombran a la persona o el acontecimiento al que está dedicado, sino que también dan a conocer a los donantes del monumento y su época. A menudo las inscripciones son bastante discutidas debido a los diferentes intereses de quienes erigen un monumento. Este fue también el caso de las inscripciones en nuestras perforaciones exploratorias en busca del retrato desaparecido de Eduard Rosenthal. El equipo buscó en todo el proceso del monumento, en los pocos documentos originales disponibles, las citas adecuadas. Al mirar en las perforaciones en los diferentes edificios, las citas debían mostrar las facetas de Eduard Rosenthal como demócrata, amigo del pueblo, padre de la Constitución y judío alemán marginado, sin que tales palabras grandilocuentes quedaran registradas como inscripciones en un busto de bronce.

Este es el ejemplo de la perforación exploratoria en el Palacio del Principado de Weimar, el primer parlamento de Turingia. Queríamos inscribir estas dos citas de Eduard Rosenthal en el “catalejo”:

1.^a lente: *Me ha sido dada la inestimable oportunidad para que como abogado estatal e historiador constitucional desempeñe un papel de liderazgo y actuación en la construcción de un nuevo Estado.*

2.^a lente: *A pesar de los fuertes contrastes, había tanta buena voluntad y tanta visión buena y práctica en todas las partes que en poco tiempo fue posible llegar a un entendimiento sobre la Constitución.* (Eduard Rosenthal, autor de la Constitución de Turingia, diputado liberal demócrata, 1919-1924)

Sin embargo, los comisarios del concurso insistieron en determinar el contenido de la obra, mientras que nosotros debíamos ocuparnos solo de la parte estética. Por lo tanto, en la perforación exploratoria en la *Fürstenhaus* de Weimar hoy se lee:

1.^a lente: *Eduard Rosenthal (1853-1926) Demócrata - Amigo del ser humano - Padre de la Constitución - Judío - Arrojado al olvido - Diputado liberal-demócrata en el Estado de Turingia 1919-1924.*

2.^a lente: *Uno de los parlamentarios más respetados del país.*

Mientras que a nosotros los artistas nos parecía más eficaz buscar el retrato perdido de Eduard Rosenthal en sus propias palabras y pensamientos, quienes encargaron la acción prefirieron elegir las grandilocuentes palabras conmemorativas: *Uno de los parlamentarios más respetados del país*. Esto podría haber sido tallado en una gran escultura de Eduard Rosenthal en mármol, en una plaza pública, ante la cual muchas personas se reunirían, se darían discursos y se colocarían coronas florales para conmemorarlo. En lugar de eso, nuestro monumento descentralizado consta solo de cinco agujeros en edificios históricos. Apenas se notan y la gente pasa junto a ellos sin mirar adentro. De vez en cuando, quizás una persona mira y debe esforzarse para leer el texto en los diferentes niveles. Las propias palabras de Eduard Rosenthal nos parecen más adecuadas que los términos grandilocuentes que se le dedican hoy, luego de que en el pasado se lo hubiera arrojado al olvido por ser un judío alemán. La discusión sobre las inscripciones es parte del memorial y, finalmente, nos pusimos de acuerdo con quienes hicieron el encargo en relación con las que se harían en las otras ubicaciones del monumento descentralizado. En el actual Parlamento de Turingia en Erfurt escribimos en la perforación de la fachada esta cita de Eduard Rosenthal: “Tengo la convicción de que la construcción de un Estado solo puede tener éxito a mediano plazo si la legislación y la administración se mantienen lejos de cualquier extremo”.

Inmediatamente después de la colocación de este pensamiento de Eduard Rosenthal en la fachada, el primer transeúnte que lo leyó fue un destacado dirigente parlamentario de la extrema derecha (AfD). Después de cien años es como si esta frase de Eduard Rosenthal hubiese sido escrita para los tiempos actuales. Porque en los parlamentos alemanes están creciendo de nuevo los extremos políticos.

En más de treinta años de investigaciones acerca de los nuevos tipos de monumentos, concebí y realicé la mayor parte de ellas junto a Andreas Knitz. Estos son conocidos como “monumentos negativos” o “contramonumentos”. Sus formas difieren según la historia, el lugar y la época. Como memorial del Holocausto en Berlín, propuse triturar la Puerta de Brandeburgo y verterla como una escultura conmemorativa transitable sobre el solar del monumento. Reconstruí la fuente de Aschrott frente al ayuntamiento de Kassel, que un empresario judío había donado a la ciudad y que los nazis destruyeron, y hundí la escultura de la fuente como forma negativa transitable en la plaza del ayuntamiento hasta llegar a las capas de agua subterránea.



Horst Hoheisel instalando el monumento descentralizado a Eduard Rosenthal (Foto: Andreas Knitz, Horst Hoheisel, 2020)

Muchos años después, la fuente de Aschrott se convirtió en parte de Documenta 13 con el tema: *Colapso y recuperación*. En Eberswalde construí, junto con Andreas Knitz, un muro de hormigón en los cimientos de la sinagoga destruida, que cierra herméticamente el lugar y lo hace inaccesible. Solo la naturaleza puede penetrarlo. Mientras tanto, allí crece un pequeño bosque rodeado por el muro conmemorativo. Al monumento lo llamamos *Crece con la memoria*.

Con dos autobuses de hormigón gris de 75 toneladas recordamos a los enfermos psiquiátricos víctimas de la llamada “eutanasia” de los nazis. Estos eran transportados a las cámaras de gas en autobuses grises. Uno de los autobuses bloquea la salida histórica de un hospital psiquiátrico. Con el segundo hemos recorrido en trece años más de 8000

kilómetros a lo largo de más de 20 estaciones, por las rutas de los sitios administrativos y de exterminio. Nuestros monumentos se mueven, se calientan a la temperatura del cuerpo humano, crecen como un bosque, se hunden en plazas o, como con el monumento descentrado a Eduard Rosenthal, son solo agujeros perforados en cinco edificios históricos.

Solamente una persona cada vez puede mirar en uno de los agujeros de la memoria, a través de las palabras de Eduard Rosenthal, hacia la vida de hoy, por ejemplo en la cafetería de la Escuela Superior de Música en Weimar o en la logia del Parlamento de Erfurt. El monumento está hecho para el individuo que “ve a través” de él, no para una multitud típica frente a un obelisco en una plaza pública. ¡Es un contramonumento de cinco agujeros!



Perforación exploratoria en el Parlamento estatal de Turingia (Foto: Andreas Knitz, Horst Hoheisel, 2020)

Hace muchos años también propuse un contramonumento para el Parque de la Memoria en Buenos Aires. El monumental conjunto conmemorativo es parecido a una prisión con una verja alrededor iluminada por focos. Sugerí colocar uno de los postes de iluminación en el agua del Río de la Plata frente al Parque de la Memoria y proyectar toda la luz hacia el río como focos de búsqueda puesto que el recuerdo de los desaparecidos es el río en el que los hicieron desaparecer. Pero todos los recuerdos que sacamos del río son restos y fragmentos de material de aluvión. La memoria es la corriente misma. No se deja detener. Todos somos parte de este fluir.

Mi proyecto para el Parque de la Memoria no llegó a realizarse. Sin embargo, pude iniciar otro proceso de recuerdo de las víctimas de la dictadura militar como catalizador, como fuente de ideas, en Buenos Aires en 2005:

“La química de la memoria” es un proceso de memoria abierta que ha ido creciendo en Argentina a lo largo de los años y en el cual aún hoy se pueden sumar participantes. Les pedí a los argentinos que pusieran a disposición del proyecto objetos personales que les recordaran la época de la dictadura, y que escribieran la historia de ese objeto

PERFORACIONES DE EXPLORACIÓN. UN MONUMENTO DESCENTRALIZADO PARA EDUARD ROSENTHAL



Objetos de memoria de la dictadura militar en la Argentina, recogidos por muchos argentinos y presentados en la Biblioteca Nacional de Buenos Aires en 2006 como en la tienda de un museo



Mástil de focos en el Río de la Plata frente al Parque de la Memoria, diseño de Horst Hoheisel. El río es el monumento



“La química de la memoria”, proyecto iniciado en 2006 como un proceso abierto de memoria



Dibujo, sin título. Lápiz sobre papel, restos de fuego, Documenta 13

en una hoja de papel. Muy lentamente fue aumentando la cantidad de objetos, y quienes los donaron se reunieron y contaron por qué los habían elegido. Mientras que yo solo comencé el proyecto como catalizador, la socióloga María Antonia Sánchez lo impulsó con suave y constante energía. La artista argentina Marga Steinwasser se hizo cargo de la parte artística.

Hubo una primera muestra de “La química de la memoria” en la Biblioteca Nacional en 2006. Luego se exhibió el 24 de marzo de 2007 en la apertura del Museo de la Memoria en Rosario. Después siguieron más sedes y en cada una el proyecto fue creciendo. Me han dicho que el memorial de la ESMA continúa con esta colección. Yo ya no aparezco en ella. Eso me gusta. Cuando me preguntaron



Taller de Horst Hoheisel

en 2006 si quería contribuir con un objeto, doné una pequeña caja vacía. Había escrito en ella: “Traigo esta caja vacía porque esta no es mi historia”.

Mi historia es la gran caja alemana de la culpa e implicación de nuestros padres en el nacionalsocialismo. Esa caja la abrimos nosotros, quienes fuimos niños entonces, solo muchos años después de la guerra. Hoy en día, la generación de los nietos está abriendo una nueva caja grande, mucho más antigua: la caja del colonialismo y el racismo.

—Y yo voy a mi estudio cada día, dibujo y me siento bien.

Kassel, noviembre de 2020

Horst HOHEISEL. Artista alemán nacido en Poznan, Polonia, en 1944. Paralelamente a graduarse en Ciencias Forestales y Ambientales (*Forstwissenschaft und Ressourcenmanagement*), asistió a clases como oyente en la Academia de Artes de Múnich, y, más tarde, en la de Kassel. Como científico asistente en el Instituto de Ingeniería Forestal para el estudio de los trópicos, Universidad de Göttingen, promovió el análisis ecológico de una selva tropical en Venezuela. Vivió con una comunidad de indígenas amazónicos yanomami en Brasil, y viajó varias veces al Sahara. En los últimos veinte años, su trabajo se ha concentrado en la conmemoración de las víctimas del nacionalsocialismo alemán. Junto con Andreas Knitz, elaboró y produjo nuevas formas de monumentos, los cuales son conocidos internacionalmente como “monumentos negativos” o “contramonumentos”. Además de los memoriales en forma de intervenciones al aire libre, sus trabajos forman parte del patrimonio de varios museos en diferentes sitios del mundo, entre otros Museo de Arte Moderno (MoMA), Nueva York; Museo Judío, Nueva York; Yad Vashem, Jerusalem; Museo Judío, Berlín; Museo Histórico de Alemania, Berlín; Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlín; Staatliche Kunstsammlungen, Kassel. Los dibujos *Signos de vida* se exhiben por primera vez en el Museo Lasar Segall, San Pablo. Ha participado de Documenta 13, 2012, y ha dictado cursos y realizado diferentes actividades en la Kunstakademie de Düsseldorf, la Bauhaus-University de Weimar y la Universidad de Campinas. Vive y trabaja en Kassel y Berlín, Alemania. www.zermahlenegeschichte.de

Escribir en el espacio / Escribir el espacio

MARIELA YEREGUI

Cubos blancos

Esa eternidad hace que el espacio expositivo se asemeje al limbo: se tiene que haber muerto para estar en él.
(O'Doherty, 2011, p. 14)

Hace poco más de cuatro décadas Brian O'Doherty, en su citado texto *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo* (2011), analizaba las particularidades de este ámbito neutral encarnado por el concepto de “cubo blanco”: un espacio separado y aislado del contexto cultural, económico y político, que creció y se expandió bajo el signo de la modernidad (y aún hoy persevera y persiste con gran éxito). El concepto de “cubo blanco” y el de modernidad son solidarios. El primero responde a la lógica moderna en la medida en que materializa la epifanía de una estructura de control y de una ambición transcendental de borramiento de la vida y la afirmación de la autoconfinación y la autorreferencia a un cierto concepto esterilizado de espacio. No hay un más allá de él. El “cubo blanco” es un espacio recursivo dentro de los márgenes de sí mismo. Es, por otra parte, un componente nutricional básico para el universo mítico de la utopía moderna. O, como señala el propio O'Doherty, “un creyente al que le interesa más el género humano que el individuo; es, de hecho, una especie de socialista discretamente autoritario” (2011, p. 76).

Sus dinámicas y programas conceptuales implican lo siguiente:

- a. Un divorcio entre el adentro y el afuera (o sea, una descontextualización de lo que se muestra y de cómo lo que se muestra se produce en función de un horizonte de expectativas basado en la asepsia).
- b. Una neutralidad aparente e ilusoria detrás de la cual “se subsume el comercio y la estética, la ética y la conveniencia, al artista y al público” (2011, p. 74).

- c. Un espacio artificiosamente sacralizado e impolutamente acabado en el que el objeto artístico se erige más allá del tiempo y del espacio; idea en la que subyace un afán de eternidad inmaculada de las formas puras, un cierto platonismo no ingenuo.
- d. Una eternidad visible sustentada por una encrucijada espacio-temporal que engarza atemporalidad y la discursividad vacua del no lugar.

Frente a ello, es preciso analizar y discurrir en torno a estrategias que pongan en aprietos esta naturaleza falsamente inocua y anodina del “cubo blanco”, y así dar paso a experiencias que contrapongan nociones que desarmen y dismantelen las trampas de la modernidad.

Esta breve aproximación plantea un punto de contraste, un contrapunto conceptual, un plano de confrontación para hacer visible la problemática que desarrollaré: la espacialidad urbana pública dentro de un campo que me convoca, tanto desde la praxis como desde la reflexión, es decir, el campo de las experiencias que articulan lenguajes y estéticas tecnológicas. Muchos de los trabajos que gravitan en el universo amplio de los lenguajes electrónicos —sea desde el lugar que fuere— han manifestado, durante las últimas décadas, incomodidades a la hora de encontrar sus espacios de pertenencia. También es cierto que, en contraposición, otros muchos se han adaptado con fluidez, han logrado una asimilación próspera y se han aclimatado sosegadamente a las bondades de los “cubos blancos”.

Tal vez, sea pertinente pensar otras espacialidades para empezar a encontrar respuestas y nuevas alternativas a la hora de encarar proyectos que, muchas de las veces, van a contrapelo de ciertas nociones que los espacios de exhibición sustentan, tales como las de permanencia, neutralidad y atemporalidad. Me centraré en tres experiencias

artísticas (dos de ellas, realizadas en coautoría con Gabriela Golder, y la restante, con Marlin Velasco) para pensar cómo embeber los proyectos en el espacio público.

Afuera I

Pero en presencia de un lugar no puede haber sujeto sino aquel sujeto corpóreo capaz de poseer hábitos, emprender la acción de habitar y experimentar la ideolocalidad del propio lugar.
(Casey, 2001, p. 416)¹

Pensando cómo desplegar acciones que nos permitan accionar sobre el territorio (¿territorio, espacio, lugar?), surgen varios interrogantes. Vale aquí una pequeña digresión.

¿De qué hablamos cuando nos referimos al *espacio*, al *territorio* o al *lugar*? Cuando decimos *espacio*, nos referimos a la condición y a la dimensión en donde se asienta la experiencia. El *territorio*, en cambio, es el producto de esa experiencia, es el espacio encarnado, apropiado, vivenciado. Es el espacio cruzado y moldeado por la historia, por la cultura, por el arte. Es un constructo. Un *lugar*, por su parte, es un territorio que puede ser nombrado (Buenos Aires, La Boca, Caseros). El territorio entonces funciona casi como una interfaz que vincula al espacio con el lugar. Un lugar puede ser tal porque antes es un territorio y el territorio es tal porque es el producto de la experiencia en el espacio. Es una conquista, una apropiación de un espacio determinado.

La experiencia, o sea, el hacer propio en el espacio para que devenga un territorio, ¿es posible si no habitamos físicamente ese espacio, si no lo transitamos? Esta es la pregunta disparadora en el proyecto *Bordes. Todas las utopías son deprimentes* (2019), que realicé en coautoría con Marlin Velasco. El proyecto propuso una dinámica de trabajo basada en el concepto de deriva. Abordó problemáticas específicas en un entorno propio y abierto desde el cual se implementaron estrategias de experimentación creativa situadas, inscriptas en el ámbito de las artes visuales, la acción, la tecnología y el territorio. En este caso concreto, las activaciones, producto de acciones y recolecciones específicas sobre el territorio, se realizaron en los bordes del tramo oeste de la Avenida General Paz.

Una activación es una puesta en funcionamiento de algo. Pero también es aumentar la energía o intensidad de ese algo. En este

proyecto, las activaciones generaron gestos que operan desde los rezagos de la construcción de cartografías y desde los vestigios obsoletos que horadan el concepto de eficiencia. No fueron activaciones tecnológicas solamente, sino también de sentidos, de sensorialidades, de poéticas, de miradas críticas. En definitiva, la práctica de activar cuestionó la omnipotencia de lo dado y, de esta forma, dio paso a universos más frágiles pero que son, finalmente, más dinámicos en su potencial hacedor y en su tenacidad para urdir expansiones.

En los bordes se suceden un sinnúmero de espacios e intersticios de desestructuración de la lógica urbana, por un lado, pero al mismo tiempo se generan otras tramas, alejadas de la oficialidad urbanística: pasacalles, santuarios del Gauchito Gil, parrillas al paso, etc..

A partir del concepto de “espacios residuales” de Francesco Careri, se generaron estrategias y dispositivos de acción y visibilización de recorridos, alumbrando en cada uno de ellos estas zonas contenciosas. El proyecto planteó (y plantea) acciones en el territorio (habitaciones temporarias, diálogos, recolecciones) y una posterior articulación de todo ello en el marco de una instalación polimorfa.

Francesco Careri dice que “el andar, el estar ahí, es un acto democrático de reapropiación del espacio público, en cierto modo un acto revolucionario” (Careri, 2016, p. 89). Siguiendo a Careri, este fue un proyecto de caminar, pensando que el caminar produce activaciones vitales de apropiación y de resignificación del paisaje. Pero no de cualquier paisaje, sino de aquel que aparece en las cunetas al borde de la General Paz, en los lugares residuales del conurbano, en los espacios de transición entre la centralidad urbana y sus periferias.

La ciudad moderna se configura como un espacio “otro”, que entraña diversas y profundas transformaciones en los modos del “ser social”. Haciendo propios los conceptos de Buck-Morss (2005), la ciudad moderna se constituye así en un mundo de ensueño y catástrofe, que se balancea entre las utopías “urbanistas” y los “infiernos” urbanos poblados por espacios segregacionistas (por ejemplo, las autotopistas) y espacios en los que el conflicto emerge. Es en estas zonas de disrupción donde trabaja y toma cuerpo el proyecto.

Propusimos así una dinámica de trabajo en la que los desplazamientos, a partir de impulsos que favorecieran la emergencia de los intersticios, hicieran surgir una mirada crítica en relación con



Si se falla y no se llega nunca, tampoco es seguro que no se hubiera visto el camino (2010). Bastidor con 90 minidisplays de trayectos. Del proyecto *Bordes*. *Todas las utopías son deprimentes* (2019)

las cartografías tradicionales, reforzada, a su vez, por dispositivos tecnológicos (y no tanto) de factura artesanal.

¿Cómo reinterpretar en los desplazamientos al territorio y contraponer así nuevas cartografías a los mapas aéreos dominantes de Google maps? ¿Cómo hacer interactuar esta visión cenital con una visión embebida en el territorio para generar un contrapunto visual sensible? ¿Cuáles son los elementos experienciales que permitirían reformular las visiones normalizadas de los mapas?

Munidas de un carro, fabricado por nosotras e intervenido con técnicas textiles, caminamos durante 90 días, como mínimo dos horas diarias, por la franja aledaña a la mencionada avenida. Para nuestras caminatas, hemos desarrollado un *software* de visualización de recorridos, a partir de la detección de trayectorias, vía GPS. Se elaboraron dispositivos específicos portables, de bajo costo, embebidos en la vestimenta diseñada y creada por nosotras, compuestos de un *minidisplay* LCD de 1,7 pulgadas (5 cm aproximadamente), blanco y negro, con el GPS incorporado. Sobre estos, se fueron dibujando en tiempo real los trayectos. Durante el proyecto, se utilizó un *display*



Intervenciones en la arquitectura urbana con dispositivos electrónicos refuncionalizados. Proyecto *Bordes*. *Todas las utopías son deprimentes* (2019)

por día (90 *displays* en total) que grafica de manera muy sencilla, con líneas netas, el recorrido de la jornada, haciendo dialogar la línea del dibujo manual con la del digital. Estos 90 *displays* van montados posteriormente, en el espacio expositivo, sobre una estructura textil, y dan cuenta de manera progresiva, en formato audiovisual, de los recorridos llevados a cabo.

Asimismo, durante el recorrido se produjeron reinterpretaciones textiles de los trayectos: mapas bordados, otros en capas de telas transparentes —remedando las composiciones en capas de los programas informáticos de diseño de imagen— y un gran recorrido cartográfico electrotextil. Todos estos materiales desafían a la univocidad de la representación cartográfica canónica.

Se hicieron también recolecciones de objetos desechados, que pasaron a componer una suerte de arqueología de esta espacialidad residual. Entre los objetos recolectados, hay chatarra electrónica que se refuncionalizó y se restituyó al ecosistema urbano, a través de incrustaciones en los muros agrietados, permitiendo a sus habitantes interacciones simples con ellos (encendido de diodos, motores, etc.).



Cartografías textiles y electrotexiles. Proyecto *Bordes. Todas las utopías son deprimentes* (2019)

Estos desplazamientos plantean un territorio donde la conflictividad insinúa mapas posibles de exclusión, de contienda, de expoliación, pero también de creación, de reinención, de construcción, de reflexión y de distancia/acercamiento/inmersión/recorrido crítico. Porque el “territorio es sinónimo de apropiación, de subjetivación fichada sobre sí misma. Es un conjunto de representaciones las cuales van a desembocar, pragmáticamente, en una serie de comportamientos, inversiones, en tiempos y espacios sociales, culturales, estéticos, cognitivos” (Guattari y Rolnik, 1996, p. 21).

En suma, *Bordes. Todas las utopías son deprimentes* genera hilvanes sutiles, en forma de incrustaciones fugaces sobre un territorio resquebrajado pero que, a la vez, es un territorio que resiste a los embates de las utopías “modernizadoras”, de las tecnocracias hipnotizantes, a partir de una contraurbanística en los pliegues de la propia ciudad.

Afuera II

Una irrupción abre una brecha. El paisaje, de repente, cambia, dejándolo a uno asombrado. Ahora, este es un lugar.
(de Certeau, 2000, p. 19)²

En el año 2014 comenzamos a trabajar junto a Gabriela Golder en el proyecto *Escrituras*, un trabajo que tomó la forma de una exploración teórica y de una experimentación creativa en torno al concepto de territorio, con el objeto de generar una reflexión polimorfa: una plataforma de colaboración e intercambio, una muestra-ensayo, una obra-ensayo, una producción teórica y académica.

A partir de una convocatoria a proyectos —“Buenos Aires sitio-específico”—, que proponía la intervención de cinco lugares de la

ciudad, decidimos realizar una propuesta para el espacio del barrio de La Boca, que fuera finalmente seleccionada para su desarrollo y materialización.

La Boca es un territorio que, a través de su historia, ha estado en permanente tensión. Hoy, es un barrio en el que la conflictividad persiste por la diversidad de los grupos sociales que habitan ahí. Muy ecléctica y heterodoxa, es una zona que está transformándose y, como en todo proceso de gentrificación, se produce una violencia implícita y explícita.

En el sector predeterminado que íbamos a intervenir —cinco cuerdas de la avenida Pérez Galdós— se produce, asimismo, una suerte de quiebre. Se trata de una arteria central que divide lo que algunos vecinos quieren separar: “De este lado somos una cosa, del otro son otra cosa”. Esa avenida es una grieta gigante, como un canal que disocia lo que cada uno de sus habitantes piensa sobre el propio territorio y sobre el otro. Entonces, el desafío no era poco: se trataba de generar una dinámica grupal y comunitaria en este espacio en fricción.

En esta exploración era evidente que había que desocultar, interpelar y dar visibilidad a diferentes dimensiones de la memoria (memoria del lugar, memoria colectiva, memoria territorial). Como fue formulado por Jan Assmann (1995), existen puntos fijos cuyo recuerdo es preservado a través de diferentes formas culturales: imágenes, relatos épicos, ritos, textos, etc. Son “islas de tiempo” que hacen posible la objetivación de la cultura (1995, pp. 125-133). Existen hechos concretos y reales, que se deconstruyen en diferentes visualidades y sonoridades en nuestros recuerdos. Estos retazos se enlazan con discursividades —históricas, sociales y culturales— que insertan al evento real en una cadena más vasta. Es el fragmento, en definitiva, el que moldea la memoria colectiva.

En nuestro proyecto, se trataba de pensar entonces un tipo de trabajo que experimentara con la memoria de una manera no estanca, partiendo de la base de que la articulación de los actos del recordar es un proceso progresivo y dinámico que evita toda fosilización en relación con lo que debe recordarse. Lo que debe ser recordado no tiene que ser recordado tan solo porque necesite ser rescatado del olvido. Es más que eso.

En este sentido, los “puntos fijos” de los que habla Assmann colapsan la monumentalidad del acto recordatorio, el espacio del

memento, y proyectan un espacio “por hacer”, un espacio de reconstrucción y construcción a partir de “poner el cuerpo”. De eso se trataba *Escrituras*.

Fuera de toda noción de remembranza, era cuestión de articular acciones concretas para visibilizar lo invisibilizado. En efecto, tenía que ver con una memoria que envía al futuro y que señala que allí donde hay espacio para la memoria lo hay también para la conciencia activa.

Descubrir las capas menos visibles en el ámbito urbano implicó activar derivas de desocultamiento. En una primera instancia, realizamos diferentes encuentros con los vecinos, haciendo una convocatoria amplia en el barrio y a través de las redes sociales. La visibilización del espacio barrial se basó en cuatro ejes de naturaleza diversa, que cristalizaban en cada uno de estos encuentros de creación y reflexión colectiva y colaborativa: sonoridad, escritura, corporalidad y visualidad.

Los paisajes sonoros activaron la agudización de la escucha para fijar los sonidos usualmente inaudibles. El trabajo sobre la palabra partió de una reflexión sobre lo obvio como el resultado de un automatismo de la mirada y de la lengua, como un vacío en la representación, como aquello que suponemos sabido y, por lo tanto, innecesario nombrar. La inscripción del cuerpo en el entorno, por su parte, fue explorada a partir de una serie de prácticas corporales para reconocer nuevos trayectos y diseños espaciales. En relación con la visualidad, propusimos una serie de experiencias tendientes a señalar los lugares ocultos. Pozos, grietas, huecos en una cuadra específica del barrio nos sugirieron nuevos trayectos y diseños espaciales.

Rompiendo las convenciones de recorridos predeterminados, definimos otras conexiones entre los espacios para crear un nuevo territorio visual y textual. En cada uno de los encuentros se produjo un espacio reflexivo en el cual surgieron textualidades en relación con el espacio. Las nuevas cartografías que fueron emergiendo cristalizaron en una discursividad producida colectivamente. Estos materiales textuales, generados durante las experiencias de deriva, fueron objeto de debate, los que, a su vez, desencadenaron nuevas discursividades como resultado del mapeo colectivo durante los encuentros posteriores a los talleres.

Se seleccionaron grupalmente las frases que enhebraban otras formas de concebir el territorio y las relaciones que en él se entretienen. Ellas fueron: “Volvemos invisibles”; “Se corrió el sol y cambió el límite”; “Es imposible el silencio”; “El viento arrasa y se va”; “El



Escrituras (2016). Proyecto colaborativo e intervención urbana con carteles de neón (Foto: Alejandro Lipszyc)

terreno se vuelve a mover” y “Eternos por hora, por día, por mes”. Estas, una vez transpuestas a carteles de neón, conforman una narrativa visual, espacial, urbana, lumínica y aérea, componiendo un relato poético de naturaleza colectiva.

Así, la cartelería urbana, embebida en la arquitectura fabril y de las viviendas, construye una escritura espacial a partir de las prácticas narrativas de la comunidad. El objetivo fue trascender la cartografía canónica, es decir, las formas normalizadas de representación territorial, y hacer que el territorio sea el verdadero marco de posibles diálogos, abriendo un horizonte en el que el accionar

y la construcción colectiva plantearan nuevas zonas de debate en relación con el territorio.

La idea era también trascender las prácticas más usuales de locatividad (es decir, aquellas estrategias artísticas que se valen de dispositivos locativos: GPS, celulares, etc.), en las que la mediación tecnológica reafirma territorialidades fuertemente naturalizadas, que provocan, en definitiva, la desterritorialización del propio territorio. ¿Cómo descubrir capas de historia, de significaciones colectivas, de imaginarios compartidos en el terreno urbano, más allá de las mediaciones? Esta pregunta articuló este proyecto de intervención y de instalación sitio



Escrituras (2016). Proyecto colaborativo e intervención urbana con carteles de neón (Foto: Álvaro Katz)

específica. A partir de las cuestiones planteadas se buscó generar una producción tanto colectiva como colaborativa, un abordaje transdisciplinario e intermedial y un proyecto de investigación.

La intermedialidad en el proyecto *Escrituras* opera en tres niveles: (a) transposición de medios, al migrar lo textual a un formato lumínico-visual; (b) la referencialidad a otros medios, al reenviar estética y formalmente a un tipo de cartelera urbana hoy en desuso; (c) la combinación de medios, al integrar los lenguajes de la palabra, de la acción, de la intervención urbana y de la objetualidad lumínica. En este contexto de múltiples confluencias, diálogos e intersecciones

de lenguajes y medios, el territorio, como facilitador de encrucijadas, incitó a explorar cuestiones relativas a la identidad, la memoria, el tiempo, la contemplación, la mirada, la percepción. Para nosotras, en las comisuras, los plegamientos y las nervaduras del territorio sedimentan zonas de conflicto y tensión. Estas sedimentaciones hacen vislumbrar un compendio posible —caótico, informe y ecléctico— de emergencias territoriales que desafían todo atisbo de univocidad. He aquí la cuestión.

Espacios colectivos y públicos en acción, escenarios sociales que se edifican en capas sucesivas, contiguas, simultáneas y contradictorias.



Escrituras (2016). Proyecto colaborativo e intervención urbana con carteles de neón (Foto: Alejandro Lipszyc)

Pero, sobre todo, intersecciones como instancias detonadoras y receptoras de retóricas urbanas y de relaciones dinámicas. En esas zonas de interconexión arbitraria, el espacio deviene espacio de acción, investigación y reflexión: un territorio de memoria colectiva.

Cuando se empieza a recorrer el territorio, finalmente no es lo armónico lo que emerge, y la acción de indagar en estos lugares conflictivos

potencia la experiencia de desautomatizar la mirada. De lo contrario, sería una experiencia tautológica: lo que veo todos los días con mi mirada automatizada es lo que es. Ahora, cuando propongo desautomatizarla, a partir de determinadas estrategias, lo que va a emerger es, justamente, lo que no veo todos los días en el paisaje normalizado, sino el paisaje desnormalizado o anormalizado: o que surge a partir de la experiencia.

En esta encrucijada, el cuerpo plantea un rol preeminente. Citando a Elizabeth Grosz, partimos de la base de que

(...) el arte no es solo el movimiento de territorialización, el movimiento de unir el cuerpo al caos del propio universo de acuerdo a las necesidades e intereses del cuerpo; es también el movimiento opuesto, aquel de la desterritorialización, del acto de cortar los territorios, de romper con los sistemas de confinamiento y rendimiento, para atravesar el territorio a fin de retocar el caos, para dar lugar a lo anómalo, asistemático, algo del caos exterior para reafirmarse y restablecerse en y a través del cuerpo, por medio de trabajos y eventos que impacten en el cuerpo (Grosz, 2008, p. 18).³

Así, el territorio es un vector dinámico, una superficie de código abierto, en el que la dinámica de desterritorialización y reterritorialización pone en escena movimientos diversos. Y este es el punto de partida del proyecto *Escrituras*: operar sobre un territorio con interrupciones, fisuras, hendiduras y huellas, en cuanto memoria para una producción colectiva que genere nuevos resquicios territoriales.

En esta acción de territorialización grupal, la materia lumínica ocupó el rol central: generar una capa de flujos narrativos cuyo sujeto de la enunciación es la propia comunidad. En el campo del arte electrónico, y en un número considerable de obras locativas, la relación con el Otro queda muchas veces reducida a juegos de interacciones con dispositivos e interfaces físicas diversas. En el caso de *Escrituras*, el procedimiento cartográfico prescindió de todo tipo de mediación técnica. Lo que el proyecto plantea es superar la encrucijada de los tecnodiscursos para pensar en flujos de interacciones en un ámbito urbano. Durante las experiencias en el entorno barrial, los procedimientos cartográficos recuperaron las herramientas analógicas de señalización, marcación, relevamiento, dibujo, trazado, enfatizando así el contacto directo con el territorio y la aprehensión subjetiva e intersubjetiva. Se trató de que lo representado (las operaciones cartográficas) reenlacen con lo real a partir de la inscripción de las

textualidades sociales en el propio espacio físico: textos escalables a espacios urbanos que reinscriben al sujeto en su entorno. La persistencia del proyecto en el espacio —su inscripción física en cuanto hendidura final y memoria de la acción— planteó la necesidad de generar una marca permanente, una interfaz comunicativa entre grupo-experiencia-territorio.

Afuera III

A las *Escrituras*, le siguieron las *Re escrituras* (también en coautoría con Gabriela Golder). ¿Cómo recuperar la palabra del Otro y reinscribirla en el espacio? Finalmente, lo que venimos haciendo con Gabriela Golder es trabajar en torno a la palabra y el territorio. Estamos territorializando la palabra: la palabra escrita y la palabra tejida en el espacio público.

Y así surgió la idea de tejer nuevas palabras, nuevas capas de palabras sobre palabras que ya existieron. Y así, la palabra se transforma en una suerte de *objet trouvé*. Y esta palabra encontrada, que pertenece a otros, si se la emplaza en el espacio público, se resignifica.

“La elección es ida y vuelta”, una frase del francés Marcel Duchamp, forma parte de la intervención permanente en la casa en Buenos Aires donde se hospedó el artista. Colocado en el dintel de acceso al bar que funciona en la planta baja del que fue su domicilio transitorio, el cartel opera como un texto-emplazamiento: un texto con memoria, un texto dicho por alguien en un espacio determinado.

Esta obra fue parte del homenaje a Marcel Duchamp, en el marco de BIENALSUR. Un año más tarde, se sumó al entorno urbano una nueva frase del artista francés —“no se puede oír oír”—, ubicada en la fachada enfrente de su casa. Para Duchamp, se puede ver pero el acto de escucha es inaprehensible. Hay una idea de desmaterialización sonora que, finalmente, encarna en una pura visualidad: la palabra expandida y fulgente del cartel. Nos encontramos así frente a la cristalización visual de la imposibilidad de oír el propio acto de escucha. Pero también la palabra se emplaza.

Recordemos que para Rosalind Krauss (2002) las construcciones-emplazamiento son configuraciones que modifican tanto el paisaje como a la arquitectura, es decir, son sustancialmente diferentes de la escultura. Los emplazamientos-señalizados, en cambio,



La elección es ida y vuelta (2017). Intervención con cartel luminoso en la casa donde vivió Duchamp en Buenos Aires. Del proyecto *Re escrituras*

tensionan entre el no paisaje y el paisaje en que se interviene. Estas obras “dibujan” nuevos no paisajes en estos paisajes.

En ese sentido y tomando los conceptos de Krauss, *Escrituras* y *Re escrituras* trabajan sobre dos registros diferentes. En el primer proyecto, hay una propuesta de cartografía alternativa: señalar un territorio a través de la palabra, creando así un nuevo territorio. Opera sobre el



Debo entrar, la niebla está subiendo (2020). Intervención con cartel luminoso que forma parte del proyecto *Re escrituras*

presente y, eventualmente, sobre el futuro. Podríamos decir entonces que la obra es más cercana a la categoría de emplazamiento-señalizado.

Re escrituras, en cambio, invoca al pasado desde el presente. La palabra se implanta en las arquitecturas urbanas y las altera, crea nuevos universos de sentido.

En 2020, fuimos invitadas junto a Gabriela Golder a realizar una obra sitio específico (una nueva construcción-emplazamiento) en el

marco de la muestra “Crear Mundos”, en Fundación Proa. La obra es parte de nuestro proyecto *Re escrituras* —que sigue en proceso—. Propusimos instalar un nuevo cartel de neón en la fachada del edificio de Proa21, con una frase de la poeta Emily Dickinson. Entre las últimas notas que dejó Emily Dickinson antes de morir, se encuentra la frase: “Debo entrar, la niebla está subiendo”, que reescribimos en el cartel. La obra pone en diálogo un adentro y un afuera. Una presencia —amenaza, tal vez— que nos impulsa a cobijarnos. Sube la niebla, dejamos de ver, nuestro alrededor se vuelve apenas perceptible. Señalamos este

límite sutil, poroso y movedizo entre el ámbito personal y el público, entre los espacios íntimos y los exteriores en donde, a veces, la niebla nos dice que es necesario guarecernos. Esta frontera es el propio muro, una arquitectura que pone en escena una línea divisoria material, pero también una línea que fractura universos de sentido.

Escrituras finales

Estos tres trabajos abordados generan dinámicas de diálogo, interpelación y activación en territorios diversos a partir de la acción en los espacios residuales (*Bordes. Todas las utopías son deprimentes*), a partir de dinámicas colaborativas para generar nuevos agenciamientos y señalamientos (*Escrituras*) o a partir de una reapropiación de la palabra para construir emplazamientos urbanos (*Re escrituras*). En todos ellos hay una idea de trabajo en capas, de palimpsesto, de tejido espacial. Una cierta onda expansiva que teje, que cose o que escribe nuevos territorios sobre los territorios canónicos. Pero, sobre todo, los proyectos buscan colarse en los pliegues del espacio urbano, permitiéndonos enhebrar textualidades emergentes, cartografías invisibles, posibilitándonos dar visibilidad a lo no visible, precisamente, a través de escribir con luces de carteles, con luces de dibujos en pantallas.

Bibliografía

- ASSMANN, Jan (1995). "Collective Memory and Cultural Identity". En *New German Critique*, N.º 65, Cultural History/Cultural Studies, pp. 125-133.
- BUCK MORSS, Susan (2005). "La ciudad como mundo de ensueño y catástrofe". En Buck Morss, Susan. *Walter Benjamin, escritor revolucionario*. Buenos Aires: Interzona, pp. 223-253.
- CARERI, Francesco (2016). *Pensar, detenerse*. Barcelona: Gustavo Gili.
- CASEY, Edward (2001). "Body, Self, and Landscape: A Geophilosophical Inquiry into the Place-World", en P. C. Adams *et al.* (eds.), *Textures of Place: Exploring Humanist Geographie*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- DE CERTEAU, Michel (2000). *Mai senza l'altro. Viaggio nella differenza*. Manguano: Qiquajon.
- GROSZ, Elizabeth (2008). *Chaos, territory, art: Deleuze and the framing of the earth*. Nueva York: Columbia University Press.
- GUATTARI, Felix y Rolnik, Suely (2006). *Micropolítica: cartografías del deseo*, Madrid: Traficantes de Sueños.
- KRAUSS, Rosalind (2002). "La escultura en el campo expandido". En Foster, Hal. *La posmodernidad*. Barcelona: Kairós.
- O'DOHERTY, Brian (2011). *Dentro del cubo blanco. La ideología del espacio expositivo*. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Mariela YEREGUI. (Avellaneda, Argentina, 1966). Es doctora en Filosofía por la European Graduate School (Suiza), licenciada en Historia del Arte (UBA), egresada de la Escuela del Instituto Nacional de Cinematografía (ENERC) y magíster en Literatura por la Université Nationale de Côte d'Ivoire. Su trabajo incluye instalaciones interactivas y robóticas, videoinstalaciones, net.art, intervenciones en espacios públicos, videoescultura, que fueron exhibidos en numerosas muestras nacionales e internacionales. Ha realizado residencias en el Hypermedia Studio de la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), en el Banff Centre for the Arts (Canadá), en el MECAD (Barcelona, España), en Casa Caníbal (Centro de Cooperación Española de Costa Rica) y en el Stiftung Künstlerdorf Schöppingen (Alemania). Su obra ha recibido prestigiosos premios, entre ellos el Primer Premio BEEP Art (Barcelona), el Primer Premio “Arte y Nuevas Tecnologías” (MAMBA, LIMBO, Telefónica), el Primer Premio en el Salón Nacional de Artes Visuales 2005, categoría “Nuevos Soportes”, el Tercer Premio en el Festival Transito MX, el Primer Premio Adquisición “Arte Digital” 2006, Finalista del Concurso Arte digital UNESCO, Primer Premio Trabucco de la Academia Nacional de Bellas Artes, ganadora BA Sitio Específico del GCBA. Es creadora y actual directora de la Maestría en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la Universidad Nacional de Tres de Febrero.
<https://yereguimariela.wordpress.com/>

Tema, materia, sistema.

Entrevista a Alberto Bastón Díaz

ALBERTO BELLUCCI

Esta entrevista a Alberto Bastón Díaz por Alberto Bellucci se realizó a lo largo de varias sesiones de diálogo virtual, entre mediados de noviembre y principios de diciembre de 2020.

AB Has dicho alguna vez que tu obra representa “lo que te pasa a vos”, y que esa es tu carga conceptual como artista. ¿Podrías aclararnos de qué medios te valés para transmitirlo?

ABD Como le pasa a todo artista que vive en este complicado mundo contemporáneo, la obra surge y reaparece una y otra vez como relato profundo del autor; allí convergen la propia historia, las tradiciones, los temas recurrentes, los procesos instrumentales y los pliegues más íntimos de su manera de sentir la realidad y comunicarla; esos son sus temas. Está claro que no es fácil desentrañar, organizar —y mucho menos comunicar— el rico y heterogéneo entretejido de elementos que el artista pone en marcha al generar su obra; si fuera fácil hacerlo, seguramente la obra dejaría de tener sentido o, más bien, sería como un objeto huérfano, producto sin productor y sin referencias al verdadero autor.

AB Es curioso que afirmes eso, dada la presencia básicamente geométrica de tus obras, alejadas de discursos argumentales específicos...

ABD Lo que pasa es que, aunque a veces no lo parezca por la naturaleza claramente geométrica de las formas que me inspiran, sé que esas formas están penetradas de los ingredientes que habitan en mí mismo. Si no siempre logro que quede claro el relato que me propongo transmitir, quizá sea porque la obra exige esencialmente fidelidad a su propio relato, el que la obra también va dictando al autor.

Pero más allá de lo que resulta imposible e innecesario comunicar, creo que al final el circuito se completa: la obra reconoce al autor y el autor se reconoce en la obra; sin querer nace un sistema creativo que me acompaña y que ha demostrado ser válido. Al menos esto



Bastón Díaz, con un módulo de su *Pila de sueños*

pasa conmigo y se verifica en cada nueva escultura que sale de mí y se hace materia, una materia con espíritu donde anidan mis sueños y mis delirios.

AB Lo que decís es muy interesante porque presenta la permanente relación esencial entre arte y artista, pero ¿cómo ves en tu caso esa relación aparentemente conflictiva entre abstracción y expresividad personal y cómo es posible —si necesario— transmitirlo?

ABD Ante todo quiero aclarar que mi formación técnica ha sido muy fuerte y severa; esto ha sido y sigue siendo un factor determinante

en la concepción y la materialización de mis piezas y es un proceso que resulta fácil de explicar en lo técnico, pero no en el contenido emocional que da vida a las obras como si fueran prolongaciones de la vida mía.

Como anotó José Emilio Burucúa hace unos años: “la técnica no solo circunda al hombre contemporáneo; entra en su sangre”. Y yo soy contemporáneo.

AB Buena aclaración de un artista vital como vos, pero ¿a través de qué elementos —explícitos o implícitos— podés hacer presente esa “vida otra”, qué reacciones asociativas, intelectuales o emocionales imaginás inducir en el receptor, sea el contemplador avisado o un transeúnte casual?

ABD Sé que mis piezas tienen su propio relato, y aunque a primera vista —como ya dije— puedan aparecer como formas geométricas y estáticas, su presencia exterior es dramática y su aliento interior es dinámico.

En la dimensión de mis obras monumentales pienso que es fácil percibir el sentido de “vértigo” que las ronda y que es algo así como mi marca personal, como una “pasada a punto” de mí mismo a la materia y el espacio.

Además del impacto inmediato del tamaño y los volúmenes yuxtapuestos, en las esculturas al aire libre existe la incidencia de la luz y la sombra que los convierten en personajes dramáticos e incluso dinámicos, desafiantes de su propia inmovilidad. Incluso el hecho de tener elementos como son las bisagras adiciona al discurso meramente geométrico la sugestión de lo móvil, la fantasía del movimiento.

Y, aunque no quiero darles mayor importancia a los títulos de las obras, existen también en ellos ciertas claves que pueden acercar los significantes a los significados.

AB ¿Podrías aclararnos algo de esas claves?

ABD Pienso que las obras tienen que tener un disparador mágico en la fantasía del espectador y el título puede ser uno de ellos, aunque no sea el más importante. Me gusta dejarlo así.

AB Volviendo a las consideraciones técnicas, ¿cuáles son tus medios favoritos de trabajo como escultor?

ABD Tengo una formación técnica muy vasta y puedo decir que va desde la plastilina en forma profesional hasta el mármol de Carrara,



Delta 9, instalación



Culiacán, Serie de la Ribera, Colección Museo Killka, Mendoza, 2004

el granito, el bronce a la cera perdida y a la tierra, la madera —me gusta mucho el modelismo naval— y los metales, sea cobre, latón, zinc, aceros o hierros laminados y fundidos. Es sobre la base de ellos que estructuro el discurso.

La elección del material para la confección de mi obra es similar a la elección del escritor que decide un léxico y una sintaxis especiales para construir cada uno de sus relatos. Me sirvo del lugar que cada

elemento que decido utilizar ocupa en el pensamiento colectivo, buscando puntualizar el desarrollo conceptual de cada obra

Ya hace varios años que trabajo en acero Cor-ten dado que el discurso de las piezas giraba con los hierros que se encuentran sumergidos en el río, utilizando la oxidación de su superficie como atmósfera escénica capaz de puntualizar un elemento de la memoria.

Para producir el tipo obra que realizo, hace quince años me valgo



Delta 9, Serie de la Ribera, 11 x 2,50 x 2,50 m, 1995 (Colección privada)

de programas tridimensionales de diseño y sistema de producción de modelos 3D, donde además desarrollo la ingeniería de mis piezas. Pero insisto: no sobredimensiono el rol de la técnica en el resultado creativo, ya que la considero un medio al servicio de un objeto —y un objetivo— claramente estético. La sobrevaloración de lo técnico suele encorsetar la libertad creativa, peligro que trato de eludir en la constante búsqueda de variaciones dentro de los temas que siempre me han interesado.

AB Es sabido que alternás tu actividad habitual en el taller porteño con períodos en tu casa de la costa, cerca de la playa y en medio de los bosques. ¿En qué medida esos entornos tan diferentes condicionan, limitan, enriquecen o modifican tu ánimo y tus posibilidades creativas?

ABD Mi taller es el que tengo en La Paternal; allí es donde me refugio, pienso, boceto y trabajo; el otro es un refugio para descansar y disfrutar de la naturaleza; claro que si se produce algún encargo o se me ocurre alguna idea nueva, es allí donde la elaboro y trato de visualizarla en croquis rápidos. De todas maneras ese es mi lugar para “bricolar”, o sea, para seguir el ritmo de un juego libre (a veces no tanto) que une los requerimientos domésticos con trabajos caseros y quehaceres artesanales que muchas veces aportan motivaciones de creatividad inesperada para otros momentos.

AB Este diálogo se concreta cuando han transcurrido nueve meses de aislamiento sanitario, un período análogo al de la gestación, el embarazo y el parto. Quizás el uso del barbijito no haya sido novedad para vos, que has trabajado tanto tiempo con tapabocas entre el polvo y las esquirlas, destino del escultor que describía Leonardo, pero ¿cómo has atravesado el confinamiento en relación con las limitaciones ciertas y los estímulos posibles de la situación? Contanos si has explorado nuevas ideas proyectuales, técnicas, temáticas o estilísticas.

ABD El aislamiento produjo varias modificaciones en mi rutina, por ejemplo la de darles curso a algunos delirios de la juventud que pasé en Francia durante los setenta y retomar las investigaciones cinéticas que siempre me interesaron. Por eso, hice traer a casa una de mis impresoras 3D y me la paso imprimiendo bocetos de futuros proyectos.

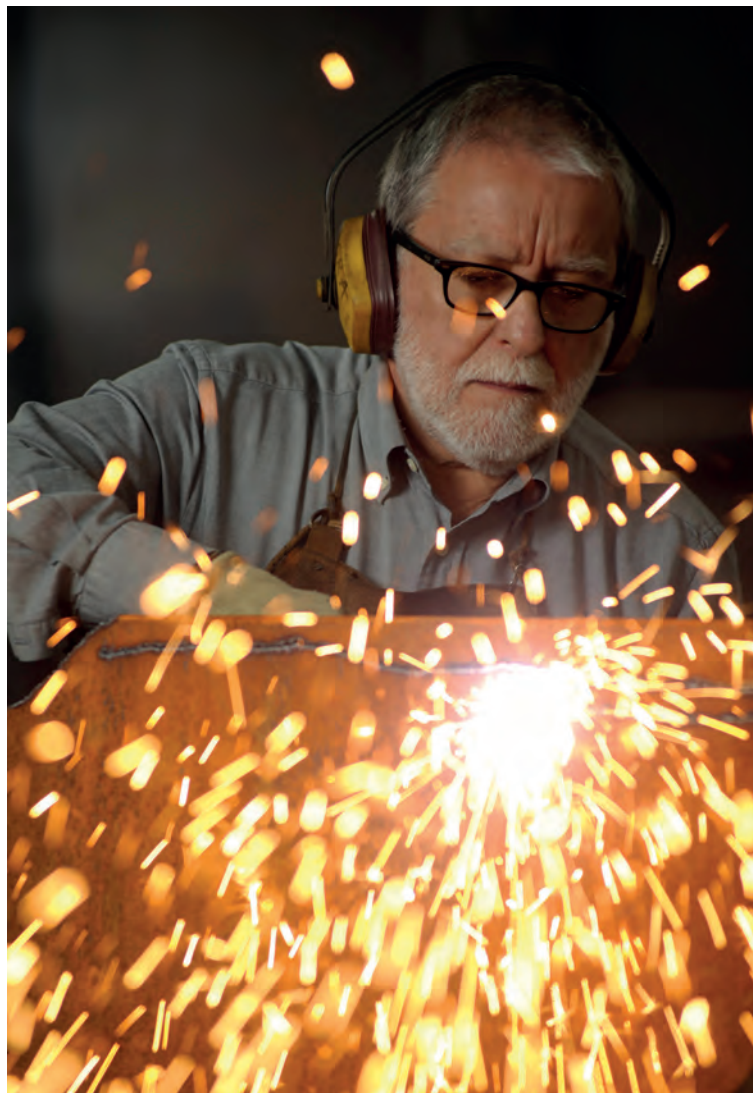
AB Buena parte de tu obra es de dimensiones considerables y ha sido destinada a espacios urbanos de distintas características. ¿En

qué medida esos entornos han intervenido en la gestación temática, formal o material de la obra? ¿La obra suele ser preexistente o es pensada y realizada en relación con su implantación?

ABD En general, mis obras son elegidas por urbanistas o paisajistas para instalarlas en emplazamientos predeterminados, aunque también he tenido propuestas concretas, como la obra instalada en



Encuentros, 3 x 1,30 x 1,30 m, antes de su instalación en Boca Ratón, Miami, 2007



Bastón Díaz, en el taller

Pinamar que tiene características especiales y que, claramente, fue concebida en relación con su implantación definitiva.

En caso contrario, recuerdo que en 1995 participé en un concurso pedido por César Pelli —que en ese momento estaba construyendo su primer edificio en Buenos Aires para el Banco República— y que fue organizado por el Museo Nacional de Bellas Artes, cuyo director era entonces Jorge Glusberg. Gané el primer premio e hice la obra, pero por decisión del dueño del banco nunca se instaló en el lugar

para el que había sido creada. Aclaro que esa obra se encuentra instalada actualmente en una colección privada, que se comporta muy bien y me enorgullece.

AB Has experimentado los viajes y colocación de muchas de tus obras en espacios abiertos. ¿Qué consideraciones podés hacernos al respecto y qué experiencias tenés en relación con deterioros, robos o mutilaciones que pudieran haber sufrido y las razones eventuales que los provocaron?

ABD Para materializar una obra destinada al espacio público me manejo de acuerdo con las normas vigentes en Alemania para estos casos. Entre los requisitos exigidos figuran la probada sencillez en las operaciones de traslado, reparación, mantenimiento y eventual reubicación, las garantías de duración y estabilidad del material a la intemperie, la prohibición de incluir radios inferiores a 4 milímetros y muchas otras disposiciones reglamentarias.

Respecto de su comportamiento en el tiempo y el espacio, puedo decirte que tengo más de treinta obras instaladas en parques y lugares de tránsito peatonal y felizmente nunca han sufrido daños importantes más allá de la acción de algún grafitero travieso.

AB Pertenece a un grupo de escultores cercanos a la abstracción y con gran parte de sus producciones destinadas e instaladas en espacios públicos naturales o urbanos. ¿Con quién compartís afinidades conceptuales o técnicas y a quiénes te sentís más cercano y por qué?

ABD Es difícil determinar la existencia de afinidades conceptuales —ya dije que los temas y relatos son intrínsecamente personales—, pero sí recordar a los escultores que me conmovieron en distintos momentos de mi juventud, tanto en los que sobresalieron por sus grandes obras en espacios públicos como los que desarrollaron magníficas obras de cámara (y los que se dedicaron a ambos géneros, como sucedió con la mayoría). Entre los artistas extranjeros que más me motivaron menciono a Henry Moore, Jean Arp, Max Bill y Eduardo Chillida, a los que hoy agrego a Anish Kapoor con sus obras maravillosas. Entre los colegas argentinos destaco mi preferencia por el período siniestro de mi amigo Líbero Badii y, en general, por las obras de Juan Carlos Distéfano, Norberto Gómez y Alberto Heredia, todos ellos maestros de figuraciones expresionistas, bien alejadas de mi propio repertorio icónico y técnico aunque —o quizá por eso mismo— tan cercanos a los asombros reveladores que suelo experimentar con los suyos.



La permanencia de un sueño, 6 x 6 x 8,50 m, Pinamar, 2012



Montaje de *Serie de la Ribera n.º 28*, 6 x 1,60 x 1,60 m, UNSAM, 2015

Muchos colegas de mi generación —sin duda, muchos más que los de la generación inmediatamente anterior a la nuestra— se han dedicado a crear esculturas destinadas a espacios públicos. Sucedió que la escultura urbana en general estaba limitada a la estatuaría figurativa y los costos eran enormes porque las obras se hacían fundidas a la cera perdida o en mármol de Carrara, con el agravante de que siempre respondían a encargos de los gobiernos de turno, con contratos que generalmente no se cumplían. Para muestra de eso, tenemos el caso de Alfredo Bigatti, que, por falta de pago del Estado al fundidor —me refiero al Monumento a la Bandera, de Rosario—,

se hizo cargo de pagar la deuda él mismo, problema que lo abrumó y aceleró su muerte.

AB Si bien por tu formación y tu rumbo creativo nunca te interesó encarar un monumento figurativo, entiendo que te iniciaste inicialmente en la actividad figurativa...

ABD Mi formación técnica en la escultura fue inicialmente figurativa; más aún, me formé al principio como orfebre, oficio en que la figuración y el ornato tienen un papel muy importante. Años después me dediqué a la realización de cuños para medallas de todo tipo, religiosas, deportivas y conmemorativas en general, por lo que el modelado figurativo fue para mí un quehacer cotidiano. Pero a los 18 años, cuando ingresé a la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, se me reveló la naturaleza de la escultura como expresión artística.

En ese momento yo ya tenía un taller donde realizaba cuños de medallas que me proveían un ingreso económico apreciable que me permitió dedicarme con tranquilidad y experiencia a preparar mi obra futura. Pero mi camino me fue apartando rápidamente de la figuración, para intentar rumbos cada vez más cercanos a la abstracción que aún sigo transitando.

AB ¿Que recomendaciones le darías a un joven al que le interese la estatuaría y qué recomendarías a un escultor novel que debiera encarar ese tema?

ABD Mi primer consejo para un estudiante que pretenda trabajar en estatuaría figurativa es que se forme en el estudio del arte clásico y sus formas de representación, pero sobre todo que visite talleres donde se realiza ese tipo de esculturas, como plantas metalúrgicas que producen obras de gran porte, gabinetes de fundición a la cera perdida, marmolerías donde existan técnicos de pasado a punto, etc. Sin adquirir el necesario bagaje técnico, no es posible lograr una buena escultura figurativa, mucho menos un monumento de calidad.

AB Recuerdo que en épocas de tu aprendizaje con Juan Bautista Leone colaboraste en la realización del monumento a Espora, que está en la entrada del actual Museo, en Parque Patricios. ¿Qué recuerdos tenés de esa experiencia lejana?

ABD El maestro Leone fue mi primer profesor de Escultura en la Escuela Nacional de Bellas Artes “Manuel Belgrano”, allá por 1965.



Serie de la Ribera

El primer día de clase nos propuso modelar en arcilla una hoja de árbol; rápidamente hice la mía y cuando Leone se acercó y la miró me dijo por lo bajo: “Vos de esto parece que sabés...”. Le contesté que era parte de mi trabajo como egresado de las Escuelas Raggio y ese mismo día me pidió que lo ayudara en la realización del monumento al coronel Tomás Espora, que estaba preparando y que ahora sigue de pie y con la mano levantada frente al Museo de la calle Caseros que fue su casa.

Ese fue mi primer contacto profesional con un monumentalista de raíz clásica, que luego continuó con mi intervención en los relieves que Carlos de la Cárcova estaba incluyendo en el monumento al general Fructuoso Rivera que está en Montevideo. A propósito, recuerdo lo bien que lo pasábamos en los ambientes elegantes de su casa-taller, donde siempre había gente interesante revoloteando y donde el maestro nos recibía amablemente a Rafael Castejón —el mejor pasador a punto que he conocido— y a mí, que éramos sus ayudantes. Don Carlos era sumamente elegante y atildado, al punto que recuerdo la

impresión que me hizo la primera vez que lo vi, trabajando en un relieve, sin guardapolvo y con su corbata y chaleco impecables.

AB ¿Cuál es tu opinión valorativa respecto del patrimonio de monumentos figurativos existente en nuestro país?

ABD Sin duda, tenemos un patrimonio muy amplio y de alta calidad académica de nuestros compatriotas escultores y tengo particular estima por la obra de dos grandes artistas como Rogelio Yrurtia (1879-1950) y Alfredo Bigatti (1898-1964), este último además notable medallista. Es evidente que las obras de escultores franceses en nuestro país, especialmente Auguste Rodin y Antoine Bourdelle al frente de un extenso listado de valiosos colegas, conforman un patrimonio monumental rico e invaluable de los argentinos. Reconozco que no es mi especialidad hacer estadísticas ni catalogaciones, sino, en todo caso, disfrutarlos contemplándolos; es lo mismo que quisiera que se hiciera también con mis esculturas.

Alberto Bastón DÍAZ. Nació en Buenos Aires en 1946. Es egresado de la Escuela de Artes Visuales “Manuel Belgrano”. En París continuó su formación en la Ecole Nationale Supérieure de Beaux Arts, Ecole Pratique Des Hautes Etudes Sorbonne, Université de Vincennes. En 1977 regresó al país y retomó el oficio de matricero de orfebrería. Volvió a la producción plástica a fines de los ochenta, siempre en el campo de la escultura. A principios de los años noventa, la realización de volúmenes a gran escala constituyó un recurso constante dentro de su trabajo. Es un recurso que emplea con un gran dominio de la técnica. Entre las distinciones obtenidas, se destacan las siguientes: Segundo Premio Escultura, Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano, Museo Eduardo Sívori, 1969; Primer Premio Escultura, Salón Municipal de Artes Plásticas Manuel Belgrano, Museo Eduardo Sívori, 1992; Primer Premio Escultura, Salón Nacional de Artes Plásticas, 1992; Gran Premio de Honor, Salón Nacional de Artes Plásticas, 1993; Primer Premio Escultura Monumental, Fundación Banco República, Sexta Bienal de Arquitectura, 1995; Primer Premio Escultura Monumental INET, 1997; Primer Premio Escultura, Fundación Henry Moore, 1998; Primer Premio Escultura, Fundación Alberto Trabuco, 1998. Desde 2009 es académico de número de la ANBA.

Entrevista a Diana Cabeza: Ideas y procesos creativos para el espacio urbano

MARTA PENHOS

La obra de Diana Cabeza y su estudio está por todas partes en el espacio expandido de la ciudad. Nos rodea, nos da descanso y oportunidad para la reflexión, nos acerca, nos orienta. El mobiliario y la señalética urbanos, algunas de las áreas en las que ella trabaja, se mimetizan con los edificios, las calles, el movimiento del tránsito y el ir y venir de los transeúntes. Parecen transparentes, lo cual habla de su capacidad para funcionar articuladamente con el resto de los hilos que forman la trama de la ciudad. En esta entrevista, las piezas de Diana adquieren otra visibilidad, siguiendo un recorrido por el proceso creativo, las ideas que han informado los proyectos y la relación con el espacio público en el que se hallan.

MP Si tenemos en cuenta que tu trabajo no puede comprenderse sin aquellos y aquellas a quienes está dirigido, me gustaría que cuentes cómo es tu proceso creativo y en qué medida y de qué modo interviene en este el destinatario/a, receptor/a, usuario/a... no sé si estas palabras definen la figura de lo que sería el/la *lector in fabula* de Umberto Eco. Para precisar la pregunta: ¿el proyecto imagina a ese/a lector/a que es capaz, como postuló Eco, de completar el sentido de la obra?

DC Al diseñar siempre se intuye o lee a la persona o las personas que van a apropiarse de aquello que uno diseña; el diseño en mi caso nace de la intuición y de dibujar lo que imagino, o se basa en eso.

Considero que la mano es una extensión de la intuición (ver Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa*¹), por lo que en mi caso todo aquello que diseño surge del dibujo a mano alzada; será que mi primera formación fueron las “Bellas Artes”...

Y sí, la persona que usa un “soporte de uso” lee en él algo mayor a aquello que se diseñó, siempre que ese diseño sea el resultado de

diseñar con un concepto de “matriz abierta” y de pensar a los soportes de uso como una aproximación a un diseño “no objetual”, ligados a una libre apropiación y contemplando un uso en continua mutación.

Se trata de alejarse de los arquetipos del diseño: la “silla”, la “mesa”... Hay infinidad de sillas y mesas diseñadas y una escalada de *vedettismo* respecto de ellas, pero no hay una reflexión y un pensamiento nuevo acerca de lo que es “descansar y sentarse” o “comer y reunirse” acercándonos a soportes que están fuera de lo establecido en nuestra memoria. Creo que nos debemos alejar de lo estático, de aquello que no cambia, ya que estamos en un contexto social, cultural y antropológico en permanente transformación.

Me interesa que la estructura esté ausente en el pensamiento y que aparezca cuando uno quiere concretar una intuición; esa es la forma de olvidarnos de esos arquetipos existentes.

Cuando la comunidad se apropia de un soporte de uso muchas veces actualiza y engrandece el diseño, y otras veces lo empobrece al vandalizarlo.

MP Continuando con lo anterior, ¿hay un mensaje del que, según tu intención y búsqueda, cada pieza sería portadora? Si es así, ¿qué agencia les otorgás en su devenir significativo a quienes la reciben y usan?

DC En todos los casos trato de pensar piezas que armen un lugar, un lugar para ser habitado por alguien en soledad o con otro/otros; piezas que sean integradoras y, a la vez, generalmente, que estén ligadas a nuestro patrimonio, ya sea natural o cultural.

Me inspiro en las geografías de nuestra Argentina, en su inmensidad, en su extensión inconmensurable, que nos desafía a marcar un territorio, a conferirle una escala al paisaje que se va a intervenir; estudio cómo la gente se apropia de las topografías naturales, ya sean de piedra, de arena, de agua o de tierra... descubriendo “usos fortuitos de apropiación”.

1. Juhani Pallasmaa, *La mano que piensa. Sabiduría corporal y existencial en la arquitectura*, Madrid, Gustavo Gili, 2012.



Relevamiento e investigación “Topografías Útiles”, Diana Cabeza, *in continua*. Mirar desde una roca el lago San Martín



Relevamiento e investigación “Topografías Útiles”, Diana Cabeza, *in continua*. Piedras en Playa Negra, Tierra del Fuego

Observo y relevo cómo desde lo alto de los lagos del sur, las formaciones pétreas sirven como lugares de observación, o descanso, o cómo desde la Playa Negra en la costa atlántica de Tierra del Fuego las piedras que emergen del agua en su borde costero, modeladas por



Relevamiento e investigación “Espacio Social y Soportes de Uso Comunitario en la Puna Argentina: la Cultura del No Objeto” y “Topografías Útiles”, Diana Cabeza, *in continua*. Mirar desde lo alto el “toreo de la Vincha” en Casabindo, Jujuy

la acción del viento, el agua y la arena, nos presentan un escenario latente de apropiación colectiva, organizando lugares de encuentro para que ello acontezca (ver imagen sistema de asientos “Encuentros” en Estación Central Retiro).

Otra situación para mencionar se da en los cerros que rodean la plaza de toros de Casabindo, donde los habitantes del lugar miran desde lo alto el “toreo de la Vincha” en la fiesta de la Virgen de la Asunción.

Son solo algunos ejemplos que surgen de la observación de los contextos naturales y culturales de nuestro país y muchas veces de una cuestión regional que trasciende las fronteras de la Argentina.

MP El otro factor fundamental para considerar es lo que llamamos “espacio público” en relación con tus obras, que me lleva a algunos interrogantes: ¿Cómo juega en la concepción y desarrollo de las obras? ¿Funciona en términos de entorno, algo que las rodea y contiene? ¿A la manera de una premisa, de un escenario dado? ¿O de algo inestable, en interacción e intercambio con ellas?

DC Nuevamente voy a hablar de la importancia de los relevamientos en mi proceso de diseño como fuentes de inspiración y disparadores proyectuales...

En los atrios de las iglesias de la Puna argentina se juntan después



Hombres recostados en muros del atrio de la iglesia de la Virgen de la Asunción en Casabindo, Jujuy

de misa los lugareños que vienen desde distintos poblados a este espacio que funciona como articulador social.

Los atrios son siempre neutros; rodeados por muros amasados con el tiempo y contruidos desde la blandura y la colaboración conjunta del material y la mano, se convierten en soportes de encuentro, proponiendo alternativas de descanso y facilitando la interacción social. Estos soportes contenedores de lo ritual separan lo sagrado de lo profano, pero otorgan, a la vez, una alternativa para la socialización.

Es la neutralidad y la apertura de estos soportes las que permiten asimilar los cambios y mutaciones en la socialización comunitaria.

Y así sucede en la ciudad; cuanto más indeterminado es el soporte, más sobrevive y acompaña la mutación desde la antropología del uso.

MP La escisión del Occidente moderno entre naturaleza y cultura no es solo un tema de debate teórico si atendemos a sus trágicas consecuencias ambientales. Por un lado, me interesa tu visión del sitio donde vas a emplazar una obra, si discriminás los elementos naturales de aquellos propios del espacio urbano o lo ves como un todo. Por otro, en qué grado tu intervención busca modificar la percepción, el tránsito, el uso de ese espacio en una dirección determinada, por ejemplo de equilibrio entre lo natural y lo urbano, o bien exponer una tensión, un conflicto.



Metrobus 9 de Julio. Gente esperando



Metrobus 9 de Julio. Transitando

DC Pienso siempre en el equilibrio entre la naturaleza y la ciudad; considero que el espacio público es una gran "O" urbana en la que estamos inmersos y transcurre nuestra vida, es una gran piel urbana que nos contiene, alojando nuestros cuerpos, emociones, ritos y encuentros. Es una piel que protege nuestra piel, y esa piel comprende pisos, paredes y techo. Los pisos son las calzadas y las aceras o veredas, las paredes son las fachadas y el cielo a veces es cielo celeste y a



Metrobus Juan B. Justo. Escala urbana



Metrobus Juan B. Justo. Viajantes

veces es el verde que como un gran paraguas lo percibimos cuando transitamos debajo de las copas de los árboles, como en el caso de las avenidas de tipas o en las calles de plátanos. Este es el concepto de "O" urbana.

También hay un verde que percibimos como paseantes en un plano vertical. Algunos filtran y ponen en un segundo plano las fachadas (conveniente muchas veces para apaciguar la oferta comercial cuentapropista y sin regulación de las marquesinas), funcionando a la vez como un filtro que oxigena la ciudad.

En el caso del sistema de transporte Metrobus, nosotros desarrollamos la unidad modular, pero el largo y su emplazamiento no estuvieron a cargo nuestro, sino de los ingenieros de tránsito, muy preocupados en ahorrarles minutos de traslado a los viajeros.

Creo que 3 o 5 minutos más no son significativos en el traslado, pero tener una ochava urbana libre con el verde de los árboles en las tres esquinas, o un área abierta libre de Metrobus en la desembocadura



Sistema de asientos “Encuentros”, en Estación Central Retiro

de una calle, para ver un verde como fondo o remate, es muy importante para el peatón o paseante en la ciudad. También el trabajar con sumatorias de unidades modulares más cortas evita la percepción de pasillos urbanos y mejora la calidad de la “O” urbana.

Estas fueron causas perdidas en discusiones infinitas con los ingenieros, aunque no era nuestra responsabilidad, ni abarcaba nuestro objeto de contrato.

El espacio público es un todo: es piso que pisan nuestros pies, son paredes de fachadas que nos contienen, árboles que nos protegen, cielo que nos ilumina, historia que nos habla del ayer y el hoy que es el ayer del mañana.

MP Todo espacio es una construcción cultural, y en este año de pandemia el “espacio público” está en redefinición, tanto en lo conceptual como en lo material, a causa de la necesidad de las personas de ocuparlo y apropiarse de él mediante acciones y prácticas que antes se

realizaban en el ámbito privado. ¿Cuál pensás que es el papel de tus obras en este proceso?

DC Con la aparición del Covid-19 sobrevino una cuarentena mundial que nos indujo a abandonar los espacios públicos de nuestras ciudades y confinarnos en la intimidad, privacidad, y en ciertos casos hacinamiento de nuestros entornos domésticos, los interiores de nuestras casas.

Con el transcurrir del tiempo, al conocer y profundizarse las formas de contagio, los protocolos de cuidado y la recomendación de estar al aire libre, las condiciones cambiaron. Los espacios públicos vacíos de nuestras ciudades, sin presencia alguna de humanidad o con una semejanza a una poshumanidad en la que lo físico desaparece, comenzaron a habitarse.

Pero esta “a”normalidad, este nuevo “afuera público” de nuestras ciudades, marca con su distanciamiento social la imposibilidad del

abrazo o el beso en el encuentro, la caricia de la cercanía social urbana que otrora integraba a las relaciones entre las personas.

Entonces me pregunto qué papel cumplen nuestros sentidos en este nuevo contexto, si se reducen, si se redefinen, si apelaremos a la memoria y al recuerdo para ejercitarlos, si nuestros sentidos evolucionarán en otros sentidos.

Creo que nos estamos enfrentando a un nuevo escenario donde nuestras relaciones como comunidad, nuestros rituales de encuentro social y nuestros sentidos deben ser reformulados, repensados.

Nuevos temas para reflexionar acerca de las interfases entre el cuerpo individual, el cuerpo colectivo y un nuevo contexto impensado, insospechado.

Mientras el distanciamiento social y las interfases de protección son nuestra realidad, me encuentro diseñando entonces soportes que, a la vez de proporcionar un distanciamiento social, sigan constituyendo un cierto modo de vinculación.

MP En relación con lo anterior, George Kubler decía que “hay una larga tradición acumulada de formas y aprendizajes del arte, en la que cada gesto del creador nace de muchas generaciones de experimentos y elecciones (...) A través de la sensibilidad del creador, la tradición



Relevamiento e investigación “Espacio Social y Soportes de Uso Comunitario en la Puna Argentina: la Cultura del No Objeto”, Diana Cabeza, *in continua*. Procesión de la Virgen de las Canchillas en Santa Catalina, Jujuy

técnica y la materia simbólica se filtran y sufren alteraciones que llevan a una forma de expresión única”.² ¿Podrías trazar una genealogía, una tradición intelectual, técnica, artística, de la que te nutris y cuyas fronteras vas desafiando?

DC Mis referentes no son diseñadores sino tutores, maestros, cuyos pensamientos profundos y libres me formaron. Puedo nombrar a dos: el escultor argentino Aurelio Macchi y el diseñador italiano Carmelo di Bártolo.

Las lecciones de mis maestros, como es el caso de Macchi, siempre estuvieron orientadas a ver no solo las personas, sino el espacio que habita entre ellas y sus soportes o contextos que las contienen. Tratar de materializar lo inmaterial que media entre nosotros y el contexto que nos va a alojar... darle entidad a ese espacio “entre” y concebir la representación de ellos como un emergente de la comprensión y definición espacial basada en la intuición.

También en traspasar a las personas entrando en su “alma”, proyectando este tema a las necesidades humanas esenciales.

Carmelo, tutor de los diseñadores que trabajábamos en un *concept car* en el Centro Stile de Alfa Romeo, Arese, Italia, fue un referente muy importante para mí, una voz que siempre me empujó a la libertad. Mi tarea era diseñar los interiores de ese “auto concepto”; quería desarrollar unas topografías holísticas y resilientes que mediaran nuestro cuerpo y la coraza dura de la carrocería interior del auto. Pero mi traba y preocupación era la tecnología que resolviera esa intención/intuición.

Carmelo me decía: “Volá, Diana, volá y sé libre...”: el diseñador, como el artista, son precursores intuitivos; para desarrollar las intuiciones materiales de los soportes de uso y convertirlos en una materia *ad hoc* están los científicos, que toman este *input* y le dan una solución.

El verdadero objetivo del diseño es prepararnos para el futuro, hacer propuestas para el tiempo que está por venir, propuestas que tengan en cuenta la aparición de nuevas tecnologías. Mi trabajo siempre ha sido así, impulsar procesos innovadores que contribuyan a un cambio de paradigma en nuestra concepción del diseño. Carmelo di Bártolo *dixit*.

También me alimentaron los escritos del colega académico Ramón Gutiérrez. Estos escritos me conectaron con nuestra esencia iberoamericana y explicaron muchas cosas respecto de nuestra necesidad como comunidad de festejar a cielo abierto; de valorar nuestra cultura de vivencia del espacio exterior público.

2. George Kubler, *La configuración del tiempo*, Madrid, Nerea, 1988, cap. 1.

Leyendo a los arquitectos Ramón Gutiérrez y Jorge Ramos, entendí el sentido de lo “nuestro” y el “porqué” de mi amor a lo nuestro, fuera lo andino, el litoral, el campo o la Patagonia. Jorge Ramos me acercó a la lectura de Rodolfo Kusch y ahí terminé o empecé a entender todo.³

Los viajes por la Argentina con mi compañero de ruta, el arquitecto Jorge Hampton, constituyen otro ascendente importante en mi producción, dedicada gran parte de mi vida a diseñar y pensar para la comunidad. Las fiestas del 15 de agosto en distintos pueblos del noroeste argentino, las procesiones ceremoniales en Casabindo, Santa Catalina o Iruya, las visitas al santuario del gaucho Gil en Corrientes, y sus respectivos relevamientos fotográficos, siempre alumbraron la importancia de las relaciones entre las personas y su entramado social ligados a un mito, una coreografía y al lugar que los aloja. Traigo aquí un texto de María Azucena Colatarci.⁴

Yendo más para atrás, el haber compartido gran parte de mis primeros años de vida junto a mi abuelo Benito Medrano. De raíz gallega, instaló su almacén, bar y confitería en French y Bustamante, que se llamaba La Unión.

Yo me escapaba siempre del almacén o del patio e iba al bar y confitería donde, recostada en su barra debajo de un cisne de bronce y copitas de vidrio que titilaban, veía cómo los vecinos o paseantes se sentaban en sus mesas para desplegar el rito diario del vermut o el cafecito; allí aprendí el valor del ritual social, el movimiento de la gente en un espacio y un tiempo casi coreográfico, y el otorgar un lugar para que lo social acontezca.

Eso explica el amor por sentarme en los bares a dibujar a la gente; recuerdo las tardes en el original bar La Paz; fue en la época que estudiaba en la Escuela de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”.

MP Las obras son encarnaciones de proyectos y esta dimensión material las pone en relación con agentes humanos y no humanos que inciden en su existencia. Yendo a la acción humana, Dario Gamboni desecha la noción de “maltrato” para hablar de “intervenciones”, “uso



Sistema de asientos “Patrimoniales”, en Avenida de Mayo

incorrecto”, y “desgaste”.⁵ No obstante, las agresiones y expolios que sufren monumentos y otras obras en el espacio público son tema de debate en todo el mundo e implican intenciones muy diversas. Pensando en nuestro país, ¿cómo te posicionás frente a este fenómeno? ¿Has visto afectadas algunas de tus propias obras?

DC No se puede abordar este tema soslayando lo social, lo político, lo económico; la pobreza, la falta de oportunidades para los jóvenes, y una deficiente y en algunos casos carente educación. Por supuesto, si el país fuera un lecho de rosas, podríamos encarar la solución a estos temas desde otras perspectivas, pero no es ese el caso.

Por otro lado, trabajo en el diseño y la observación de los comportamientos sociales que hacen que el diseño sea lo más compatible con la satisfacción o insatisfacción social; mi área no es el campo de la gestión política, sino de la acción o transformación material.

Por más que el equipamiento urbano diseñado esté expresamente pensado para hacerle frente a la vandalización, la distancia entre este y el descontento social posibilitan que la cosa pública se destruya, se vandalice, se degrade.

Fue el caso de los asientos “Patrimoniales”. Diseñados especialmente para la Avenida de Mayo, para ser colocados cerca del cordón

3. Ramón Gutiérrez, *Pueblos de Indios. Otro Urbanismo en la región Andina*, Quito, Ediciones Abya-Yala, 1993, y *Arquitectura y Urbanismo en Iberoamérica*, Madrid, Cátedra, 1992; Jorge Ramos, *La aventura de la Pampa Argentina, arquitectura, ambiente y cultura*, Buenos Aires, Corregidor, 1992; Rodolfo Kusch, *La seducción de la barbarie, Dialéctica del continente mestizo, El verdadero sentido del suelo, El “estar siendo” como estructura existencial y como decisión cultural americana*, en *Obras Completas*, Rosario, Fundación Ross, 1998.

4. María Azucena Colatarci, *Tiempo y Espacio en las celebraciones y rituales del noroeste argentino*, Buenos Aires, Asociación Amigos de la Educación Artística, 2008.

5. Dario Gamboni, *La destrucción del arte, Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa*, Madrid, Cátedra, 1997. Cap.



Sistema de refugios en la parada Museo de Arte Decorativo, en Av. del Libertador

de la vereda mirando hacia las fachadas patrimoniales de la vereda de enfrente. Trabajamos intensamente con el arquitecto Luis Grossman, director en ese momento de arquitectura y preservación del casco histórico, para que el color del hormigón de los asientos emulara el bello “piedra París” de las fachadas. ¡Cuántas muestras hicimos!

Un asiento clásico, con la mudez de lo neutro, de aquello que pone en valor a otra cosa, que en este caso es la ciudad y su historia, con escala urbana, un pie central, un respaldo que se dobla para dar la alternativa de un uso respecto de las veredas y fachadas propias donde está colocado, la posibilidad de que funcione en *vis à vis*...

Recuerdo los incidentes de la plaza Congreso en octubre de 2018 y en cómo la furia urbana los rompió a martillazos para usar los pedazos rotos de proyectiles. Y los bancos de pie, desollados, sin el hormigón, con la armadura erecta, intacta e hidalga, respondieron con su esqueleto estructural y presencia ausente de masa.

Un tema es la destrucción y otro diferente es el desgaste natural de las cosas, el concepto japonés del *wabi sabi*, de la belleza del paso del tiempo, así como son las marcas del “tiempo” en las piezas de arquitectura o del mobiliario. Si observamos las escaleras de mármol blanco de las iglesias y edificios históricos, vemos cómo las continuas



Señalética urbana

pisadas de generaciones fueron afinando el espesor de sus escalones, expresando en ellos las huellas de tantos pies que los pisaron.

En el caso de la vandalización, confío y actúo según la teoría del arquitecto Hampton: insistir en reponer, pintar o limpiar un lugar es hacer docencia, “enseña” y concientiza.

Me pregunto si podríamos considerar al espacio público como una extensión del espacio doméstico... Si tan solo los separa un umbral y su condición de público o de privado, ¿cómo se podrían hermanar en el cuidado de su entorno construido y objetual?

Si sentimos que nuestra casa es lo propio ¿por qué no considerar al espacio público como la casa de todos, trasladando el sentido de lo propio y convirtiéndolo en posibilidad de apropiación?

Hay una gran deuda pendiente respecto de una educación urbana y una construcción cultural afín a estos pensamientos; enseñar la práctica del cuidado de lo urbano con la ejercitación práctica misma, con el ejemplo de la acción municipal, donde todavía en la mayor parte de los casos hay una carencia.

¿No deberíamos entender el significado y alcance de la palabra *patrimonio* y llevarlo al contexto de la ciudad donde el patrimonio, lo que heredamos todos, no solo comprende lo edificado, sino lo objetual, consensuando trabajar en su cuidado diario, un poco cada día, desde cada uno de nosotros? Por último, y como concepto final, el patrimonio urbano es un “patrimonio vivo”, en acción, crecimiento, y evolución; no solo es el pasado, sino también el presente y el futuro por venir.

Pienso que al diseñar debemos permitir que los lugares nos hablen acerca de cómo intervenirlos, fundiéndonos en el sitio, connotando su territorialidad, perdiendo los soportes de uso su cualidad objetual, reverenciando la cultura del “no objeto”, alejándonos de la excentricidad.

Los soportes de uso son testigos mudos que nos alojan y organizan en la ciudad emergiendo respetuosamente del tejido urbano.

Diana CABEZA. (Buenos Aires, 1954). Diseñadora especializada en soportes de uso comunitario para el espacio público en entornos naturales y urbanos, egresó con honores de la Escuela Nacional de Bellas Artes “Prilidiano Pueyrredón”, y es arquitecta por la Universidad de Belgrano. Trabaja desde nuestro país y se inspira en su cultura y paisajes. Equipamientos realizados: espacios públicos significativos de Tokio (plazas centrales de Roppongi Hills y Toranomon Hills), Zúrich, Washington, París, además de equipar pueblitos y ciudades de la Argentina. Diseñó el mobiliario urbano de la Ciudad de Buenos Aires, y el sistema de paradores de Metrobus. Ha escrito para revistas y libros especializados nacionales e internacionales, entre ellos *Grande Atlante del design dal 1850 a oggi*, con autoría de Enrico Morteo, Editorial Rizzoli, y *Le Dictionnaire Universel des Créatrices*, de la escritora francesa Antoinette Fouque. Distinciones: Premio Trayectoria en Diseño del Fondo Nacional de las Artes, Premio Konex Platino al Diseño Industrial, 11 Sellos de Buen Diseño Argentino, Premio Mujeres Creativas Universidad Palermo, Premio Celina Arauz DARA, Premio Concurso Nacional de Mobiliario Urbano Ciudad de Buenos Aires GCBA/SCA, Premio ICFF Editors Award, Nueva York. Relevamientos e investigaciones: “Identidad Cultural, Espacio Social y Soportes de Uso Comunitario en la Puna Argentina: la Cultura del No Objeto”, “Topografías Útiles” y “Nidos Urbanos”. Académica de número de la ANBA.

Entrevista a Jorge Gamarra, a propósito de sus obras que se encuentran en el espacio público

JOSÉ E. BURUCÚA

La crítica e historiadora del arte María José Herrera ha contribuido como nadie a la comprensión de la obra de Jorge Gamarra. Lo hizo mediante dos ensayos, *Las formas del hacer*, publicado en 2007 a propósito de una muestra del artista en la sede neuquina del Museo Nacional de Bellas Artes,¹ y “Materia / Forma / Símbolo”, prólogo del catálogo de la exposición realizada en la Fundación OSDE entre agosto y octubre de 2016.² Es posible armar entonces un corpus que abarca treinta años en la producción de Gamarra, desde las dos versiones de *Fósil*, de 1987, hasta *Fósil viviente*, de 2015, y *Gota*, de 2016. En ambas variantes del *Fósil* de los ochenta, los instrumentos, un hacha y un cincel, se duplican bajo la forma real del objeto y la forma fantasmal de su huella en el soporte líneo también replicado. Nuestra mirada pasa de una silueta a la otra y se deja capturar, ora por los reflejos metálicos y el claroscuro natural en el relieve del ente concreto, ora por la sombra del hueco de su impronta encapsulada en la madera de la base. Los observadores de esos objetos propuestos por Gamarra quedamos suspendidos entre el conocimiento y la emoción que nos brindan el objeto y su huella. Pues ¿cómo sabemos más de aquello de que nos hace capaces la herramienta? ¿Consideramos sus caracteres a partir de una visión directa en la que prevalecen los detalles de su concreción técnica y de sus materiales, o bien tenemos en cuenta la revelación abstracta de su funcionalidad que nos provee la impronta? De manera equivalente, ¿qué es más fuerte, el sentimiento producido por el llamado a la acción futura que nos sugiere el instrumento que está allí o la memoria de una actividad bellamente concluida que se desprende de la forma hueca?

Las variaciones del *Hacha*, rota y con el mango trunco, la de 1994, o rota y directamente sin mango, la de 1996, han eliminado

los duplicados y sus referencias explícitas al fantasma, pero las acciones representadas han resultado inconclusas, catastróficas hasta un cierto punto. Es un trabajo duro y al mismo tiempo abortado el que en esas obras se representa, vale decir que la operatividad exhibe gracias a ellas las posibilidades de su fracaso y, por eso, la angustia prevalece en la contemplación de las *Hachas*. Paralelamente, *Equilibrio*, de 1994, y *Tronzador*, de 1999, desenvuelven, la primera merced a la destreza de la mimesis en la deformación representada en los tacos de quebracho, la segunda debido a la imitación de un procedimiento impecable que el tronzador habría realizado sobre la placa de mármol travertino, la presencia transfigurada del trabajo que cumple sus propósitos con eficacia y belleza. La apoteosis de nuestra laboriosidad se alcanza, por fin, en el *Cincel* monumental, de 2004, y en la perfección apolínea de *Herramientas*, de 2006. Recordemos la didascalía de María José Herrera acerca de la última obra:

Gamarra utilizó el acero de diversas partes de revólveres como materia prima. Redujo los distintos aceros por medio de la técnica de damasco, un elaborado método de calentamiento reiterado, plegado y unión del metal, una especie de *hojaldre* de acero. El artista *exorcizó* las armas —herramientas para matar—, convirtiéndolas en herramientas para construir.³

Es decir que Jorge Gamarra ha terminado en esos objetos la transfiguración deseada por milenios de civilizaciones, la que busca obturar en el *Homo faber* las potencias destructoras y hace de él un artista puro, émulo del dios demiurgo.

A partir de 2004-2005, se desenvuelve lo inédito, lo inesperado en la obra de nuestro escultor, a pesar de que no deja de anudarse el lazo con el pasado pues, por un lado, sobresalen el conjunto de las hachas

1. Museo Nacional de Bellas Artes-Neuquén, *Jorge Gamarra. Las formas del hacer*, catálogo de la muestra, curaduría a cargo de María José Herrera, Neuquén, noviembre de 2007.

2. Fundación OSDE, “Jorge Gamarra. Retrospectiva: Materia / Forma / Símbolo”, curaduría y catálogo de la muestra a cargo de María José Herrera, Buenos Aires, agosto-octubre de 2016.

3. MNBA, *Jorge Gamarra. Las formas del hacer*, op. cit., p. 38.

de 2013 y, por el otro, las piezas (anillos, círculos) que, con perspicacia, María José agrupó bajo el rótulo de “geometría monumental”. No ha de sorprendernos entonces que tales objetos terminaran por asumir las formas del arte público, razón por la cual incluimos esta entrevista en el número de *Temas* consagrado a la cuestión de esa categoría artística, hoy en crisis y en debate. Pero asimismo ocurre otro fenómeno, las esculturas de Gamarra tienen una suerte de vida propia que nos permite elaborar la fantasía de que sus significados cambian, aumentan sus capas o sus estratos, se enriquecen y relucen mejor. La metamorfosis perenne de los mismos objetos es una de las pruebas de que estamos en presencia de un gran artista. Solo un gran artista consigue que las cosas que fabrica, cada vez que tomamos contacto con ellas, nos sugieran ideas y emociones diferentes, como si nunca las hubiésemos visto antes.

Hay una fuerza imaginativa en Gamarra que podríamos llamar “arqueológica”. Si nos enfrentásemos a las herramientas, las hachas, los discos en medio de ruinas o de un paisaje e intentáramos deducir de ellos qué tipo de seres los produjeron y les otorgaron sentido, es probable que pensáramos en gigantes racionales y devotos de la belleza obtenida por medio de una sublimación de las técnicas. Así ocurre con el enorme *Cinzel* en la costa de San Isidro, sobre el Río de la Plata. Instalado de tal suerte que, en el horizonte lejano hacia el sur, se divisa la *skyline* de la ciudad de Buenos Aires con sus rascacielos reducidos a edificios liliputienses por el efecto de perspectiva, el monumento recuerda a los objetos de Claes Oldenburg. Sin embargo, aquello que funciona como gatillo de la descontextualización (la ruptura de las relaciones escalares habituales) e impregna de una cierta comicidad a la obra en el caso del sueco-norteamericano, actúa en el



El artista realiza el pulido con agua de una pieza de la serie “Cintas”



Emplazamiento de *Cinta* en el campus de la UNSAM



Cinta. Pórfido pulido, 2 m de diámetro x 0,25 m de espesor, 2018. San Martín (provincia de Buenos Aires), Universidad Nacional de San Martín, campus, Instituto de Investigaciones Biotecnológicas (Foto: Fabián Cañas)

Cinzel de modo diametralmente opuesto: induce una sensación de engrandecimiento o sublimidad que refuerza los elementos estéticos del instrumento (captamos como nunca antes las proporciones entre sus partes y de estas con las medidas y las deformaciones que su aplicación produce en la materia recreada; calculamos y reconstruimos las operaciones del martillo imaginario sobre el bloque de piedra; recordamos y amplificamos el sonido que tales actos podrían generar), al mismo tiempo que celebra el trabajo humano, capaz de imponerse a la inconmensurabilidad del cielo, de contraponer su estabilidad a la dinámica de las nubes y de las aguas del río. Oldenburg nos remite al absurdo del sueño, de una fantasía a la Lewis Carroll; Gamarra nos vincula con los mitos ancestrales de los constructores: los Hermanos Ayar en los Andes, el dios Poseidón que erigió las murallas de Troya, el mortal Gilgamesh que levantó las de la sumeria Uruk, Maya Danava



Emplazamiento de *Cinzel* en la ribera del Río de la Plata

quien por orden del dios Krishna erigió el salón más bello del mundo para sede de los Pandava según narra el *Mahabharata*.

Hay una segunda vertiente de la fuerza imaginativa de nuestro escultor, una *vis* topológica. Es sabido que la topología es la rama de la matemática volcada a estudiar las constantes cualitativas de superficies y cuerpos, que se mantienen aún cuando los sometemos a deformaciones asombrosas, siempre y cuando tales deformaciones cumplan ciertas reglas como las de no producir agujeros en las superficies o cuerpos del caso, o no modificar sus bordes, o, si se trata de cuerpos, no insertar un apéndice producto de la manipulación en lo que resta del objeto. Los *Cilindros* son ejemplos de la especulación en torno a los invariantes de la topología y, por supuesto, lo son las *Cintas* y los toros de revolución que encontramos en el capítulo de la geometría monumental. Ambos tipos se complementan paradójicamente: las *Cintas* suelen ser perfectas en el aspecto del pulido y la tersura de las superficies de piedra, pero imperfectas desde el punto de vista geométrico y abstracto, pues la sección radial modifica levemente su distancia al centro de revolución para que, al final de un ciclo completo, no haya coincidencia entre los extremos de la cinta al reunirse; los toros son, en cambio, perfectos en cuanto a la forma abstracta y la invariabilidad de la sección radial, aunque imperfectos en la rugosidad y la textura de sus superficies. La *Cinta* frente al Instituto de Investigaciones Biotecnológicas de la UNSAM es un buen modelo de la primera paradoja,



Cinzel, fecha y firma del artista



Cíncel. Bronce y granito. 9 m de altura, bloque de granito de 2 x 3 m. 2017. Martínez (partido de San Isidro, provincia de Buenos Aires), ribera del Río de la Plata (Foto: Carlos Furman)

con el fin de simbolizar, tal vez, la perfección de una vista lejana de la organización de la vida y la imperfección inevitable de la singularidad de cada ser vivo por separado. Identificada esta imaginación matemática, podríamos imitar a Aristipo en Rodas. Como cuando el filósofo descubrió dibujos geométricos en la arena de las playas donde su barco había naufragado, ante cualquiera de las obras de Jorge Gamarra situadas en los últimos años en medio del espacio abierto, exclamaríamos de seguro: “Estamos salvados, hay hombres en los parajes”. El espíritu de un gran hombre aletearía entre esos objetos.

JEB En 1979, Umberto Eco teorizó acerca del “lector modelo” y del lector involucrado en la interpretación de los textos, el que elige y completa los sentidos posibles de lo que los autores han escrito (lo llamó *lector in fabula*). Es posible pensar que, frente a una de tus esculturas, Jorge, vos imaginás ambas cosas: un “observador o contemplador modelo” y un contemplador muy activo que interfiere con tu trabajo en la asignación de significados. Y bien, ¿cuál sería tu *lector in fabula*, para no apartarnos de la expresión magistral de Eco? En otras palabras, ¿a quién o quiénes van dirigidos los sentidos múltiples de tus esculturas, sobre todo cuando sabés que están destinadas a los espacios públicos?

JG Te diría que tengo la necesidad de que mi obra llegue a todo el público en general, sin distinguos. No está dirigida a nadie en particular, sino ¡a todos! Tampoco me pregunto si alguien odiará mis trabajos y me los criticará o pasarán inadvertidos. Una vez terminados, son lanzados al ruedo y quedás a la espera. A veces, estoy conforme con una pieza y me gusta, otras siento que algo le falta. Es el tiempo el que termina diciéndome, en los dos casos, si logré el cometido, o no. De todos modos, sí me interesa la opinión de mis pares y de la gente que se apasiona por la cultura. Mis obras emplazadas, las que van a ver los públicos más amplios, no las propuse yo, sino que me las encargaron debido al interés que pudo provocar en los comitentes la imagen de mi escultura. Así que me limité a cuestiones técnicas como la escala o los materiales, pero no pensé en el aspecto de la comunicación. Eso corrío por cuenta de quienes imaginaron mi pieza en esos lugares.

JEB Tus esculturas al aire libre suelen tener (y creo que también buscar) una fuerte interacción con la naturaleza y con la arquitectura circundante en el caso de que la haya. ¿Qué procurás lograr de las relaciones arte-naturaleza, escultura-arquitectura que tus obras establecen? El primer punto es hoy fundamental, sobre todo cuando tanto se insiste y, con razón, en que la calamidad de la pandemia nos coloca ante una necesidad imperiosa de repensar nuestros vínculos

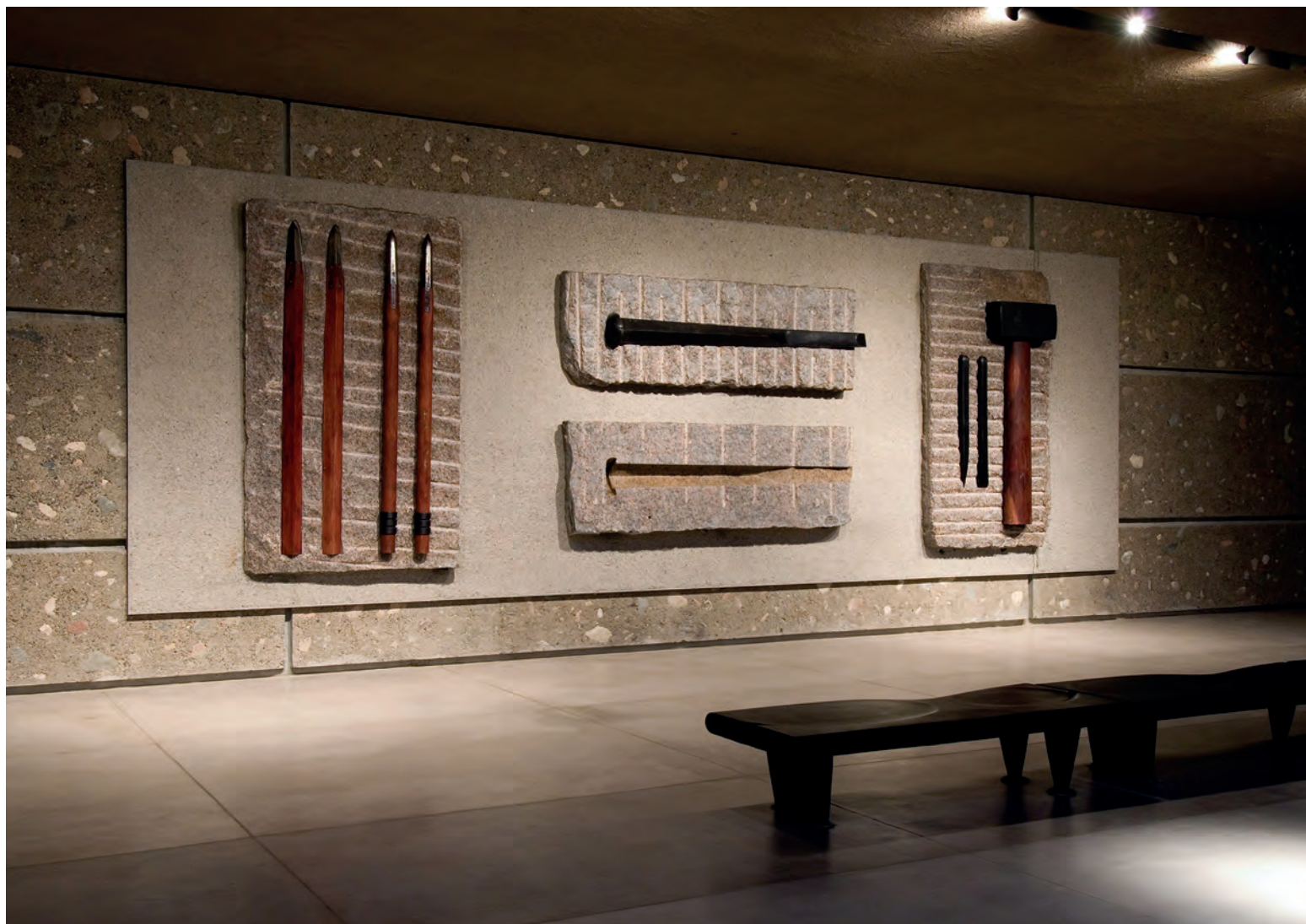
con los entornos naturales y, también, claro está, con los humanos e históricos que hemos heredado.

JG También es imprescindible para mí, si se trata de instalar una obra al aire libre, que la naturaleza la acompañe junto con la urbanización y la arquitectura del lugar, como si fuera el marco para un cuadro que completará la escena. Al mismo tiempo, puedo decir sin temor a equivocarme que la naturaleza obra en mí de una manera muy espontánea y la vivo con intensidad; por eso, me hace daño cuando escucho noticias de desastres naturales y, peor, cuando eso ocurre por culpa del ser humano. También uno habla del tema como si fuera lo corriente y habitual que una institución o un museo proponga tal tipo de proyectos a los artistas, cuando en realidad son muy pocas las propuestas. Siempre uso maderas viejas, recicladas; hay suficientes para hacer lo que uno quiera sin molestar el ambiente, sin perturbarlo.

JEB Esta pregunta busca ampliar el horizonte ya abocetado en la respuesta a los primeros interrogantes. ¿Qué te proponés lograr, conservar o modificar en las memorias y experiencias colectivas de los seres humanos que transitamos alrededor de tus objetos? Y ¿a qué apuntás en el caso de los mundos mentales y emocionales de los individuos? Una tercera cuestión, no menor: ¿cuáles son tus expectativas respecto de la contemplación y la recepción por parte de otros artistas, escultores en primer lugar, pero también arquitectos, pintores, músicos y hasta poetas? Pensá, por favor, que se trata siempre de piezas colocadas en espacios abiertos y comunes.

JG Es una pregunta muy difícil de contestar, porque no me creo dotado, en mi condición de escultor, para modificar la sociedad con mis propuestas; se trata solamente de dar lo mejor de mí y mostrar lo dificultoso que es realizar una escultura con la máxima dedicación, procurando cuidar hasta el mínimo detalle. En este sentido, creo que mi registro pasa por mostrar la importancia del trabajo. En lo cotidiano y acerca de mis expectativas una vez terminada la obra, te diría que no tengo ese sentimiento de la espera, dado que muy pocas veces algún par se acercó a mí para comunicarme que estaba errado en algún punto o en la estética de mis trabajos, para hacerme saber su opinión, pues generalmente hay una felicitación y uno no se entera del pensamiento del otro.

JEB Tu escultura participa de lo que podríamos llamar la dimensión monumental de la creación estética, por sus medidas, sus emplazamientos, sus materiales. ¿Has tenido en cuenta semejante adscripción



Mural. Bronce, madera y granito Sierra Chica, 12 x 4,4 m, 2006. Valle de Uco (provincia de Mendoza), Espacio Killka de la Bodega Salentein

a una o varias ideas de “monumento” en nuestras civilizaciones? En el caso de una respuesta afirmativa, ¿con qué tradición monumental querrías vincular tus obras: a) la del homenaje cívico, militar, científico; b) la de la simbolización de un mundo moral de la humanidad o de las comunidades localizadas; c) la de la memoria de los grandes sufrimientos colectivos; d) la de una abstracción en la que se pondría de manifiesto la autonomía de la belleza y de lo estético en general?

JG Respondo al punto d) de tu pregunta. No soy político. Me pasa que, en los años que tengo de vida, no encontré quién me representara políticamente; creería entonces que es la abstracción lo que se pone de manifiesto en mi producción, es decir, la belleza en cuanto principio de lo estético en general. Y pienso que, sin duda, en este aspecto van involucradas muchas cuestiones que el público puede identificar; por ejemplo, posturas morales, políticas o sociales en general. Pero eso no parte conscientemente de mí.

JEB ¿Cómo es el estudio previo de los entornos, que resulta obvio hacés con gran precisión y generosidad hacia ellos (generosidad en el sentido del respeto por la obra previa y ajena que siempre se desprende de tus objetos)? Contanos algo de los procedimientos: ¿tomás medidas o fotos, hacés esquemas, dibujos, bocetos de escalas? ¿Interfieren esas observaciones meticulosas en la elección de los materiales, en el uso de ciertas técnicas e instrumentos, en las decisiones cromáticas y de texturas, elementos tan fundamentales de tu labor estética?

JG ¿El estudio previo? En verdad, si elijo un objeto real como una herramienta, esta tiene que tener un sentido estético que me llegue a conformar. Pongo un ejemplo: el *Cinzel*, que es la herramienta que usamos los escultores para tallar. Lo realicé en varias obras con distintas opciones, en una horizontal, que se llama *Fósil*, donde fundí el cinzel con la materia, madera, granito, pórfido, que entonces funcionó como una piedra, la cual, al romperse, dejaba ver un fósil dentro de ella. Y está también la opción de dos secciones, una de la piedra con el cinzel de bronce patinado e incorporado, mientras en la otra, se ve la impronta que dejó el cinzel en la piedra. También realicé, por pedido de la Municipalidad de San Isidro, un cinzel gigante, homenaje al trabajo, que está frente al río, sobre la ribera [Martínez, provincia de Buenos Aires]. Permite una mirada de casi 360 grados en una península. El *Cinzel* es de bronce, tiene 9 metros de altura, apoyado sobre un prisma de bloques de granito de Sierra Chica de 2 metros de altura por 3 metros de lado, en total 60.000 kilos de peso más los 3000 kilos de la estructura del cinzel.

También hice un mural para las Bodegas Salentein, incorporando el cinzel y respetando la arquitectura de su museo. El diseño tiene en total 12 metros de largo. Toda la obra combina la madera, la piedra y el bronce patinado. La estructura de la piedra conserva las huellas de la operación que se realiza cuando la materia es retirada de la cantera, vale decir, la impronta de los semicírculos de los barrenos, y agregué las herramientas apoyadas contra el muro.

El tema de las herramientas tiene que ver con los oficios. Siempre fue un tema recurrente en las charlas con Víctor Grippo. Aparecía, una y otra vez ante nosotros, la cuestión de la pérdida de los oficios de antaño, en la industria de talleres pequeños y de otros más grandes, propiedades de torneros, alesadores, matriceros. Esas personas ya casi no existen, se ha perdido la manualidad, algo tan importante, para dedicarnos, en cambio, a la administración en oficinas u otras tareas poco vinculadas a la práctica del cuerpo. Vimos con Grippo que estaba en juego la capacidad del ser humano de

construir con sus propias manos; por eso, elegimos aquel horno de pan que se hizo tan famoso.⁴

Al mismo tiempo, contesto la pregunta más arriba mencionada respecto del tema de las herramientas. Hay una búsqueda, conceptual si querés, que de algún modo, sí, está dirigida a las personas: para que tomen conciencia de lo que se fue disipando con el paso del tiempo y la tecnología. Lo que fue dejado de lado, aquel tipo de industria con talleres para abastecer a empresas de igual o mayor envergadura.

También, y en respuesta a tu pregunta sobre si proyecto y dibujo, el proyecto va apareciendo poco a poco y, cuando voy terminando la primera fase del trabajo, que es solamente artesanal, con muy pocas variaciones atribuibles a la creatividad, pues ahí se me aparecen imágenes que voy buscando, sin darme cuenta demasiado, y vaya uno a saber cuál es el mecanismo real de esto en mi interior. El asunto es que aparecen imágenes borrosas y, en lo concreto, es posible que mientras uno habla por teléfono, por ejemplo, realice bocetos con un lápiz y por ahí despuntan imágenes que, al corporizarse mentalmente, comienzo a realizar en maquetas hasta encontrar el punto ideal buscado, si bien ya tengo dimensionado el objeto en cuanto al color, la altura, el material. A veces sucede que “un material te está esperando”, y eso es algo especial, sucede como una magia: un clic en el cerebro y asoma una imagen para ese bloque de granito, quebracho, palo santo, que te estaba esperando y ahí nomás lo atacás. En otras ocasiones, como fue el caso del *Compás exterior* (2012) sumergido dentro de una piedra, en mis manos existía el compás, así que salí a comprar una de esas piedras bola que generalmente se encuentran en las laderas de la montaña, pude tallarla y partirla por la mitad para insertar en ese basalto el compás, un objeto prehecho que se incorpora a la obra.

JEB Me permito interferir en esta entrevista con una idea personal acerca de tu estilo (*estilo* en su acepción más genérica y usual en la historiografía y la crítica del arte). Siempre he creído que cada obra tuya encierra una suerte de alegría y de apoteosis del hacer escultórico, cada obra se presenta como una forma y también como una huella singular y bella del trabajo humano en la Tierra. Ponés en escena cada acto tuyo con la gubia, el cinzel, la sierra, los instrumentos de

4. En septiembre de 1972, tuvo lugar una exhibición llamada “Arte e ideología. CAYC al aire libre”, en la Plaza Roberto Arlt de la Ciudad de Buenos Aires. En colaboración con A. Rossi, un trabajador rural, y su ayudante, Jorge Gamarra y Víctor Grippo modelaron y construyeron allí un horno de barro para hacer pan. La *performance* abarcó desde la construcción del horno hasta la fabricación del pan y el reparto de la manufactura entre los paseantes.



Compás exterior. Basalto y objeto, 9 x 50 x 50 cm (Colección del artista)

medida, y las propias herramientas aparecen transfiguradas para monumentalizarse, en el sentido de convertir su materia y su potencia en el tema del arte. ¿Es posible que haya, en tal expresión del *Homo faber*, del fabricante y hacedor de cosas que se agregan a la naturaleza, también una apelación a lo trascendente (entendido esto no forzosamente como una cuestión religiosa, sino como un intento transhumano basado en la sublimación de nuestro actuar sobre la materia?

JG Sin duda, la trascendencia del ser humano en su paso por la civilización está presente en el acto de crear. Por eso mismo, a los que realizamos esta tarea nos interesa, en lo concreto, tener nuestra obra en algún proyecto de la ciudad, en virtud de que nos trascenderá por algún tiempo. Y podrá ser vista por una mayor cantidad de personas de las que la encuentren en un ámbito privado o en un museo.

Entonces, sin tenerlo muy claro, el hacer encierra, es cierto, una alegría de transmutar la materia y poder dejar una impronta en el marco del obrar escultórico, pues intentamos transmitir imágenes

que son del ámbito privado del creador e imagino que la misma situación ha de darse en mis pares. Como toda mi labor de escultor es “intuición” no puedo hablar de mi intención en el trabajo, pero sí puedo referirme al acto de sublimación de mi actuar sobre la materia, que es algo casi obsesivo en algunos casos.

JEB ¿Qué les dirías a quienes destruyen o vandalizan monumentos en el espacio público?

JG En este punto se me terminan las palabras aunque, en primer lugar, entiendo que el tema se vincula con una participación activa en el acogimiento, la producción y la asignación de un significado a la cultura. Cuando esa participación no ocurre, no es raro que se produzca un deslizamiento hacia el daño o la destrucción de monumentos. Por más que rechazemos las figuras o los hechos monumentalizados, se trata todavía de objetos que son de todos, pertenecen a la sociedad total. De más está decirte lo que me provoca cuando roban, maltratan o destruyen el espacio público y sus objetos sin ninguna explicación.

Jorge GAMARRA. Nació en Buenos Aires el 20 de febrero de 1939. Ha participado en más de 200 exposiciones colectivas y simposios en galerías y museos de la Argentina, Uruguay, Paraguay, Chile, Brasil, Colombia, El Salvador, Ecuador, República Dominicana, Estados Unidos, Canadá, México, Italia, Francia, Japón y China. Expone en forma colectiva desde 1965. En 1981 recibió el Premio Palanza; en 1996 el Gran Premio Adquisición del Salón Nacional; en 2000 el Primer Premio Adquisición del Salón Manuel Belgrano, y en 2017 el Premio a la Trayectoria por el Fondo Nacional de las Artes. Ha sido jurado de premios nacionales y municipales en diversas ocasiones. En 2009 fue nombrado miembro de la Academia Nacional de Bellas Artes.

— OBITUARIOS

Nelly Arrieta de Blaquier

ALBERTO BELLUCCI

Académica de número Nelly Arrieta de Blaquier

11 DE NOVIEMBRE DE 1931 – 15 DE NOVIEMBRE DE 2020



FOTOGRAFÍA: ALDO SESSA

El fallecimiento de Nelly Arrieta de Blaquier mueve muchos recuerdos institucionales y personales que se hacen especialmente presentes en este momento.

Todos sabemos con cuánta pasión y convicción trabajó por los temas del arte, la salud y la educación en nuestro país y de la generosidad con que los fue atendiendo, tanto a través de sus aportes económicos como de su acción personal. Y esa acción se ejerció desde las lejanías de la puna jujeña, donde pasó su infancia y dejó parte de su corazón, hasta las de los centros urbanos de Europa y Estados Unidos, donde llevó el arte argentino y financió la presencia de artistas y las publicaciones de sus obras.

Muchas veces y en distintos trabajos y gestiones que transitó, me tocó comprobar la generosidad y la convicción con que lo hacía. Soy testigo de esto desde los años fundacionales que nos tocó compartir en la Universidad de San Andrés, allá hacia fines de los ochenta, yo como primer profesor de la cátedra de arte que ella promovió, además de crear y financiar becas para estudiantes de las provincias, seminarios de posgrado e incluso el concurso y la erección de la escultura insignia de la universidad.

Fueron también los años en que se hizo cargo del traslado y los costos de la restauración de los ángeles arcabuceros de Casabindo y Uquía (vía Fundación Antorchas y luego de TAREA, que ella impulsó decididamente), de los trabajos de restauración y mantenimiento tanto de las capillas jujeñas como de la sede de su querido Ocean Club de Mar del Plata, de su actividad como integrante de ArteBA y la Fundación del Teatro Colón —recuerdo, entre otras cosas, las varias veces en que ofreció su palco para los estudiantes de la universidad—, y de su colaboración, no tan conocida pero muy constante, con equipos médicos de investigaciones oncológicas por el país.

Disfrutó el contacto con las artes y los artistas, sobre todo en la música y la pintura, y formó con Carlos Pedro Blaquier una valiosa colección

de arte y platería. Naturalmente, su tarea descollante y de mayor repercusión se ejerció en los museos, que imaginó como recintos de convergencia de las artes y de la identidad cultural argentina. Me tocó comprobarlo repetidamente durante mi gestión como director del Museo Nacional de Arte Decorativo, pero sobre todo en mis dos períodos de desempeño al frente del de Bellas Artes, donde Nelly era presidenta —y verdadero *deus ex machina*— de la Asociación Amigos. Los pedidos del director se resolvían en un santiamén y así fue posible que hiciéramos —con un equipo tan heterogéneo en ideas como valioso en realizaciones— la refacción integral de las salas y la reordenación del patrimonio expuesto, incluyendo el legado de María Luisa Bemberg, la sala precolombina y las adquisiciones y donaciones de artistas argentinos contemporáneos.

Vienen a mi memoria muchas anécdotas de esos años expansivos del fin de siglo en que fue posible soñar proyectos y hacerlos realidad. No todo fue fácil y hubo muchas nubes y tormentas, también para ella, pero siempre se mostró desinhibida y alegre, con alguna ocurrencia a flor de boca, feliz de poder y saber dónde y cómo ayudar con sus recursos.

Pero volvamos a nuestro ámbito académico, del que Nelly fue miembro de número desde 1995. Quienes la conocimos en ese rol sabemos que a lo largo de más de veinte años se preocupó por asistir y participar activamente, parca y amable pero siempre directa y a veces tajante, como era ella. Su aporte económico hizo posible la edición de los tomos IX y X de la *Historia General del Arte en la Argentina* y su distribución por el país y el exterior, además del costo de varias publicaciones sobre el patrimonio artístico colonial. A mi sugerencia, ella financió los tres *Anuarios* correspondientes al período de mi gestión directorial (2015-2018).

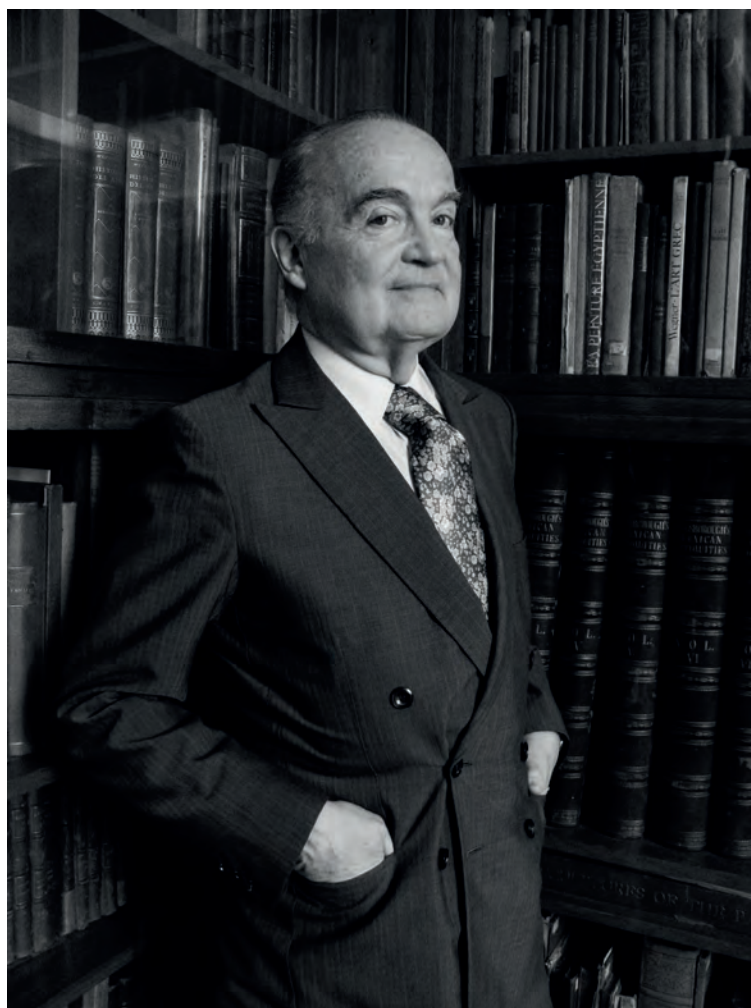
Pero llegó el tiempo en que sus crecientes problemas de salud la forzaron a pedir, hace apenas dos o tres años, su pase de categoría a académica emérita. La recuerdo con la personalidad avasallante y desenvuelta, pero también elegante y discreta, con que sabía abrir el juego y encarar los desafíos. Ella solía decir que por haber recibido mucho debía dar mucho, pero no solo lo dijo, sino que lo hizo. Ese fue el objetivo de su actividad generosa, múltiple e incansable de la que ahora, finalmente, estará descansando en paz.

Jorge M. Taverna Irigoyen

JOSÉ EMILIO BURUCÚA

Académico de número Dr. Jorge Taverna Irigoyen

SANTA FE, 28 DE NOVIEMBRE DE 1934 – SANTA FE, 6 DE OCTUBRE DE 2020



FOTOGRAFÍA: ALDO SESSA

El doctor Taverna Irigoyen ejerció la presidencia de nuestra Academia durante tres años, desde comienzos de 2007 hasta fines de 2009. Fue designado miembro de número del cuerpo en agosto de 1974 y permaneció en el sitial n.º 32, Alberto Prebisch, hasta la fecha de su muerte. Durante casi medio siglo de trabajo honorario, ocupó cargos en la Academia, del más bisoño de vocal al de presidente, y en todos ellos se destacó siempre más allá de las funciones habituales que cada uno tiene asignadas por la ley y los estatutos. Ha sido proverbial su compromiso con los concursos de producción artística, con las muestras organizadas en el marco de la institución, con la gestión de la biblioteca y los archivos, y, sobre todo, con las publicaciones ordinarias, como el antiguo *Anuario* o la revista *Temas*, y las extraordinarias, como los doce tomos de la *Historia General del Arte en la Argentina* que tuvieron en él uno de sus pilares constantes, en calidad de autor y editor.

A decir verdad, resultaba muy difícil hasta la década del 80 que la ANBA cumpliera cabalmente con uno de los fines principales para el que fue creada en 1936, esto es, la integración de la práctica, del saber y de la crítica del arte, desarrollados en todas las provincias del país con una riqueza y una calidad poco apreciadas hasta por los propios actores del campo. Ramón Gutiérrez abrió el horizonte para lograr aquella amplitud federal en la arquitectura, Nelly Perazzo y Romualdo Brughetti lo hicieron en cuanto a las artes plásticas, Washington Castro y Roberto Caamaño lo extendieron al mundo de la música. Pero quizás el mayor impulso en ese sentido, que se hizo permanente sin dejar de expandirse a partir de entonces, haya sido obra de Taverna Irigoyen, inducido no solo por sus escritos de crítica e historia,¹ sino por la amplitud nacional de los jurados de los premios de la Academia, el éxito de las convocatorias entre artistas de todas

1. Piénsese en sus contribuciones exhaustivas sobre el grabado argentino en los tomos IX y XI de la *Historia General del Arte en la Argentina*, dedicados a la creación estética del país en la segunda mitad del siglo XX.

las disciplinas y de todo el territorio argentino, el alcance geográfico inédito de las premiaciones. Pluralismo intelectual, político, étnico y regional podría ser la expresión o el lema de las acciones que nuestro querido Jorge agrandó, promovió, imaginó y llevó a cabo en el marco de la corporación académica.

El interés histórico-crítico de Jorge fue omnívoro. Lo fue desde el punto de vista de sus objetos de estudio que abrazaron, precisamente, las manifestaciones tradicionales y tenaces de las artes² y asimismo las más nuevas, originales, inclusive rupturistas, como las instalaciones, el videoarte, las *performances* audaces o corrosivas del orden estético.³ Y lo fue desde el punto de vista de los métodos y las teorías del análisis, que no abandonaron los carriles de la hermenéutica idealista aun cuando fueron sensibles a la noción de las artes como productos sociales y esferas de creación semiótica, al mismo tiempo que participaron de los debates y contradicciones introducidos por el giro icónico.⁴ No obstante, creo que la muerte de nuestro compañero de ruta (siempre esta familiar Enemiga nos recuerda que el significado de nuestras vidas se completa solamente en el momento de su llegada) obliga a considerar otra dimensión de su creatividad, la del poeta, la del escritor de versos y de una prosa breve e iluminadora, a menudo aforística, siempre volcada a la transmisión conmovedora de emociones sinceras. Por ello, me permitiré citar dos textos suyos, pequeños e intensos: el primero, un microrrelato en prosa poética (tomado del capítulo “Estados de gracia” en el libro *Fragancia de magnolias: Breves acrobacias del absurdo*, 2010); el segundo, un poema en versos blancos.

2. JTI, *Zapata Gollán: de la sátira gráfica al testimonio evocativo*, Santa Fe, Universidad Nacional del Litoral, 2002; *El juguete: un testimonio de la posmodernidad*, Buenos Aires, Centro Cultural Borges, 2003; Aldo Sessa: *el poder de la imagen*, Buenos Aires, Centro Cultural Recoleta, 2009.

3. JTI, *Arte actual para el Tercer Milenio*, Buenos Aires, Gaglianone, 2000; “Transculturación y autoctonismo”, en *Temas de la Academia: Arte y tecnología. Lo local en lo global*, Buenos Aires, ANBA, 2008, pp. 23-31.

4. JTI, “¿Hacia una estética del desencanto?”, en *Temas de la Academia: Siglo XXI. Las transformaciones del arte*, Buenos Aires, ANBA, 2004, pp. 217-224; “Nuevos discursos de la crítica: ¿Operación reflexiva, dispersión analítica?”, en *Temas de la Academia: Discursos de la crítica*, Buenos Aires, ANBA, 2007, pp. 121-124.

Allí va el primero:

*Hay dos estilos: hablar de corrido, fluidamente,
o con las pausas de una reflexión dubitativa.
Los une a los dos, según las consecuencias que desea asumir:
inteligente y persuasivo, angelical y prudente.
Hoy descendió al Purgatorio.
No le aceptaron ninguno de los dos estilos.*

Allí, el segundo:

*Yo volveré otra vez. Mirándome por dentro
como si nada hubiera pasado.
Gastando los años por mis cuatro huecos;
tremendamente solo. Lejano.
El pueblo será el mismo,
por la misma garganta de los ríos convocados.
Pero habrá un clima perfecto de nostalgias
bajo mi árbol.
Y en aire de cuchillos
me trepará la pena.
Y este dolor de primera muerte
carcomerá mi tallo.
No sé... Tal vez mirándome por dentro
me llegue la vendimia
¡de un verano... !*

De Mañana, poemario de 1956

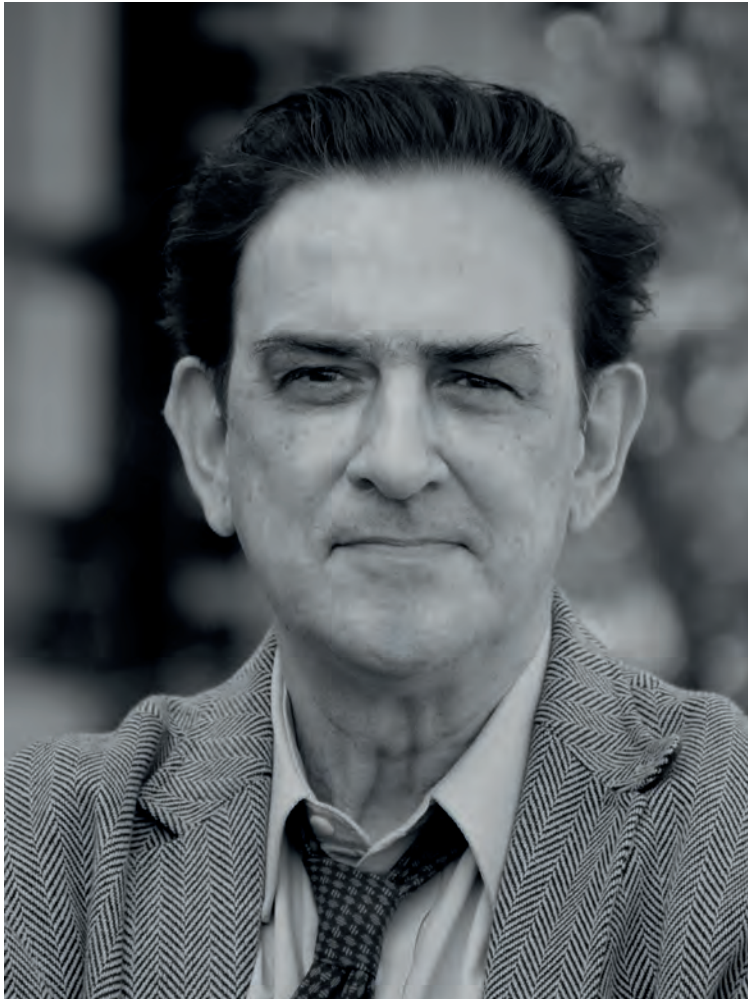
Querido Jorge Taverna Irigoyen, tu existencia estuvo llena de felicidad y marcada por el infortunio terrible que ha sido siempre la desaparición de un hijo. En ese vaivén, no resultó ella muy distinta al tránsito de la humanidad genérica. Pero, así en la alegría como en la tristeza, continuaste erguido en el camino y nos contagiaste tu esperanza. Finalmente, ante tu caso me desdigo: la muerte te llegó como una vieja amiga. Descansa en paz.

Federico Monjeau

LUIS MUCILLO

Académico de número Federico Monjeau

19 DE ABRIL DE 1957 — 23 DE ENERO DE 2021



FOTOGRAFÍA: KNIGHT-WALLACE

Resulta muy difícil para mí escribir algo a la altura de esta circunstancia, a la altura de ese amigo leal y ese gran crítico musical que fue Federico Monjeau. Difícil aceptar lo inevitable, la desaparición de Federico, a la cual no terminé de habituarme, como si se tratara de una falsa noticia o de un mal sueño del que me despertaré aliviado, de un momento a otro.

Crítico musical por necesidad (y también por vocación, aceptada con humildad y ejercida de la manera más honesta), Federico fue ante todo un excelente ensayista, cuya pluma se ejercía en temas musicales, aunque también podía ocasionalmente transitar los literarios, como lo muestran los capítulos finales de sus libros, consagrados respectivamente a Proust y a Joyce, o algún ensayo como el que dedicó hace pocos años al poeta Joaquín Giannuzzi, en las páginas del *Diario de Poesía*, bella revista que ya no existe, como tantas otras cosas que han dejado recuerdos nostálgicos. En ese sentido —por la amplitud de sus miras y por su talento para concebir textos profundos y al mismo tiempo atractivos, en los que el análisis técnico, las consideraciones estéticas y a veces los detalles biográficos de los autores estudiados se amalgaman para derivar en una lectura deslumbrante que atrapa y que incita al lector a continuar, a seguir leyendo lleno de interés, como si se tratase de una novela—, en ese sentido, decía, Federico evoca para mí la figura de Charles Rosen, pianista y ensayista que Federico admiraba intensamente y que nos dio esos libros extraordinarios que son *El estilo clásico* y *The Romantic Generation*. (No se trata aquí de entrar en una comparación, incongruente por lo demás, ya que ni Rosen fue crítico musical, ni Federico intérprete). Como el de Rosen, el estilo de Federico era elegante, dentro de una antigua tradición destinada quizás a desaparecer en esta época estrepitosa que vivimos: la erudición y la complejidad del pensamiento no eran desplegados aparatosamente para obnubilar al lector, sino que lo acogían de manera discreta y afable, matizada por el buen uso de la ironía y

del sentido del humor. Melancólico por naturaleza y porque tal vez algún secreto, alguna pesadumbre, ensombrecía ocasionalmente su alma, Federico nunca perdió ese sentido del humor que desplegaba abundantemente y que tanto apreciaba en los otros, en sus interlocutores y en los autores que leía y releía. Nada más adecuado que lo dicho por el poeta y artista plástico Hugo Padeletti acerca del estilo de Federico en su libro *La invención musical*: me parece estar leyendo a ensayistas ingleses. (Habrà pensado en Hazlitt, en Leigh Hunt, en Chesterton...).

Si por convicción Federico había puesto su capacidad al servicio de la apasionada defensa de la música de nuestro tiempo (partiendo de la Escuela de Viena, pasando por Feldman, Ligeti y Kurtag, autores que verdaderamente amaba, y llegando a los argentinos Gandini, Etkin, Kagel y Kröpfl, por los cuales se batió más de una vez), hay que decir que su corazón profundo habitaba sobre todo en el paisaje íntimo y misterioso de la música de cámara de Gabriel Fauré, cuyas frases melódicas largas y sinuosas le recordaban quizá los extensos períodos de su admirado Proust.

Más allá de la crítica musical, debe destacarse el valioso trabajo de Federico como docente, que le granjeó la admiración y el afecto

de numerosos alumnos. La enseñanza de la estética musical le proporcionaba la oportunidad de adentrarse en la reflexión sobre la música del siglo XX, así como de la más reciente. Gran estudioso de Adorno —*on this side idolatry*—, a veces Federico tenía dificultades en apartarse, eventualmente, de los juicios críticos de su maestro. Así, resultaba gracioso escucharle decir que finalmente había llegado a gustar y admirar alguna música de Richard Strauss o de Sibelius, compositores vilipendiados por el filósofo: era una tímida forma de marcar su independencia con respecto al pensamiento dominante de Adorno, una discreta manera de evitar el avasallamiento. Federico tomaba lo que le interesaba de Adorno, sin por ello sacrificar su personalidad.

No puedo cerrar esta evocación de Federico sin retornar a lo que dije al comienzo: Federico era un amigo leal. Sincero, discreto. La amistad era para él un valor supremo, que despuntaba en su sonrisa bondadosa y melancólica: así quiero recordarlo, siempre. Más allá del dolor de la pérdida, más allá de la tragedia de su muerte prematura, quiero pensar en él como si estuviera vivo. Y lo está, en el recuerdo feliz y en los bellos libros que ha dejado.

25 DE ENERO DE 2021



Academia Nacional de
BELLAS ARTES