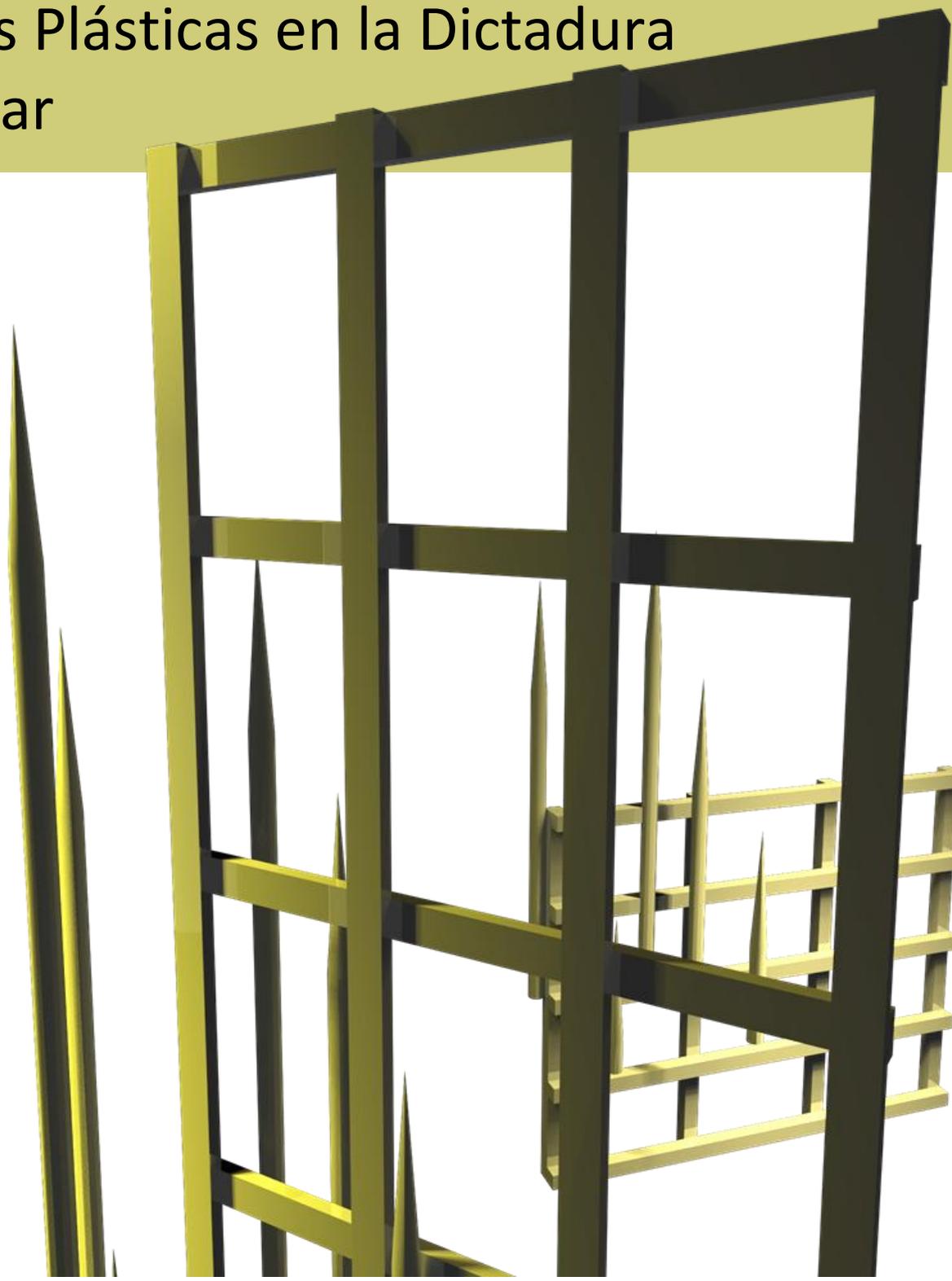


# Eufemismo Paradójico

Cambios y Creaciones de las  
Artes Plásticas en la Dictadura  
Militar





**Universidad Nacional de La Plata**

**Facultad de Bellas Artes**

**Departamento de Plástica**

**Lic. en Artes Plásticas orientación Escenografía**

**Trabajo de tesis “Eufemismo Paradójico: Cambios y creaciones de las Artes Plásticas en la Dictadura Militar”**

**Jesica D’Aloia**

alumna

**54.128/9**

legajo

**Inés Raimondi**

tutora de tesis

**Daniel Sanchez**

co-tutor de tesis

**José Hernán Arrese Igor**

**Karina Sacco**

Asesores



**10 de agosto de 2012**

fecha de entrega

# Índice

## **1. Introducción:**

<b>1.1 Resumen</b> .....	9
<b>1.2 Problemática</b> .....	10
<b>1.3 Fundamentación</b> .....	11
<b>1.4 Objetivos</b> .....	12

## **2. Marco Teórico:**

<b>2.1 Contexto histórico</b> .....	14
2.1.1 La dictadura militar del 76' en la Argentina.....	14
<b>2.2 Las artes plásticas durante la dictadura militar</b> .....	15
<b>2.3 Hiperrealismo</b> .....	16
2.3.1 Sus diferentes ramas.....	18
2.3.2 Objetos sustanciales.....	19
<b>2.4 Abstracción</b> .....	21
<b>2.5 Vuelta a la democracia</b> .....	22
2.5.1 La Nueva Imagen.....	23
2.5.2 Posmodernidad.....	25
2.5.3 Transvanguardia Italiana.....	27
2.5.4 Neoexpresionismo Alemán.....	28
<b>2.6 Las diferentes producciones de la época</b> .....	29
2.6.1 Hiperrealismo.....	29
2.6.2 Abstracción.....	32



2.6.3 Nueva Imagen.....	33
<b>2.7 Performance.....</b>	<b>35</b>
2.7.1 En el mundo.....	37
2.7.2 En la Argentina: Antecedentes en el camino hacia la Acción.....	39
2.7.3 Tucumán Arde.....	41
2.7.4 Muestra Experiencias 68'.....	42
2.7.5 Los setenta y los ochenta.....	43
2.7.6 El Siluetazo.....	43
<b>2.8 Danza Contemporánea.....</b>	<b>45</b>
<b>2.9 Espacio: Teatro Argentino.....</b>	<b>48</b>
<b>3. <u>Producción Plástica</u></b>	
<b>3.1 Proyecto Performático.....</b>	<b>52</b>
3.1.1 Performance.....	52
3.1.2 Danza contemporánea.....	53
<b>3.2 Proyecto escenográfico.....</b>	<b>54</b>
3.2.1 Paralelismo y resignificación.....	55
<b>3.3 Composición musical.....</b>	<b>58</b>
3.3.1 Shostakóvich.....	58
3.3.2 Composición.....	58
<b>3.4 Iluminación.....</b>	<b>59</b>
<b>4. <u>Conclusión</u>.....</b>	<b>63</b>

**5. Bibliografía**.....66

**5.1 Libros**.....66

**5.2 Páginas Web**.....67

**Anexo I: Planos**..... Carpeta Planos

**Anexo II: Bocetos**.....Carpeta Bocetos

**Anexo III: Vestuario**.....Carpeta Vestuario

**Anexo VI: Maquillaje y Peinado**.....Carpeta Maquillaje y Peinado

**Anexo VII: Backstage**.....Carpeta Backstage

**Maquillaje**

**Realización**

**Ensayos coreográficos**



# Introducción

---

## 1.1 Resumen

En el presente trabajo se desarrollarán las bases teóricas de los cambios y creaciones en las producciones plásticas durante la Dictadura Militar del 76' en la Argentina, momento en el que varios artistas modificaron su quehacer artístico influenciado por el contexto en el cual se estaba viviendo. En este sentido, algunos artistas crearon un arte hiperrealista que desarrolló los efectos de esta situación, cargada de una retórica sutil que, indirectamente, transitaron el momento de inseguridad y opresión que generó el golpe militar. Sin embargo, otros artistas se replegaron en un estéril academismo, de la abstracción total, el refugio de lo perceptivo en la mente; la máxima posibilidad de abstraerse. Se puede decir entonces, que en este clima se retoma la imagen figurativa, con el Hiperrealismo de los '70; así como a su vez existió un arte abstracto y geométrico y por último; con la llegada de la democracia, comienzan a darse signos de rebeldía en la llamada Nueva Imagen de los 80'.

Esta investigación fue motivada para dar marco teórico a una producción plástica que intenta transmitir la opresión y falta de libertad que se vivía en aquella época, a través de un evento performático que se llevará a cabo en la sala TACEC del Teatro Argentino; esta acción artística será realizada por un cuerpo de baile, específicamente de danza contemporánea. Ésta danza como forma artística, utiliza el cuerpo para inscribir imágenes y señalar la lectura; pues es en el cuerpo entonces donde sucede la acción y por el cual se habla, a pesar de ser una composición subjetivada lo que se busca en la danza-performance es romper lo estático y lo puro visual, del "se mira y no se toca". Un arte que se mete a través de los sentidos es un arte que se mete en las fisuras del sistema.

Esta combinación entre la performance y la danza contemporánea es un cambio en el formato tradicional de estructura definida y acabada, esto es, una estructura distinta de la obra de arte. Para una nueva percepción del contenido y la ruptura con el espacio escénico teatral tradicional, que promueve un canal de intercambio de información entre obra, público y entorno.



## 1.2 Problemática

Durante la dictadura militar de la Republica Argentina, que se extendió desde el año 1976 al año 1983, se impuso el terrorismo de Estado y se desarrolló un proyecto planificado, dirigido a destruir toda forma de participación popular. El régimen militar puso en marcha una represión implacable sobre todas las fuerzas democráticas: políticas, sociales y sindicales, con el objetivo de someter a la población mediante el terror de Estado y así imponer el "orden", sin ninguna voz discrepante. Se desarrolló el proceso autoritario más sangriento que registra la historia de nuestro país; estudiantes, sindicalistas, intelectuales, profesionales y otros fueron secuestrados, asesinados y desaparecidos. Mientras tanto, mucha gente se exilió.

La censura cultural había comenzado a sistematizarse durante los gobiernos de Juan Carlos Onganía, Alejandro Agustín Lanusse e Isabel Perón y se consolidó durante la última dictadura militar. Se utilizó como forma de represión ideológica la censura literaria, comunicacional, educacional, musical, la proyección de películas y en el arte. Se censuró lo considerado "subversivo" ya que representaba una forma de oposición al gobierno. Hubo una gran persistencia en esta práctica impuesta desde el estado con el objetivo de cambiar y de moldear el pensamiento de la sociedad. Este proyecto dictatorial, era la depuración ideológica es decir una práctica "purificadora" del ser nacional, para la desarticulación de los lazos sociales por medio del temor.

Las prohibiciones se instalaron en todo el ámbito educativo y cultural. Las famosas "listas" con los nombres de escritores, compositores y artistas no autorizados circulaban por radio, televisión, diarios, librerías y escuelas. Con esta censura ideológica se lleva a cabo otro tipo de genocidio: el genocidio cultural. Quizás porque sabían que, como dice León Gieco en "Hombres de Hierro", "hombres que avanzan se pueden matar / pero los pensamientos quedarán". A su vez, el General Videla declaraba en 1978 al Times de Londres que "un terrorista no es solamente alguien con un arma de fuego o una bomba, sino también alguien que difunde ideas contrarias a la civilización occidental y cristiana".<sup>1</sup>

El gobierno militar concebía a cada individuo como un enemigo si no se ajustaba a sus valores conservadores, es así como resultaba necesario reprimir los actos de carácter simbólico e intervenir en la cultura imponiendo modelos autoritarios y unilaterales. Los funcionarios de facto consideraron que para hacer perdurar su sistema político necesitaba un objetivo claro, necesitaba un sustento ideológico. Así lo sostuvo el Ministro de Cultura y Educación, Juan Llerena Amadeo: "Las ideologías se combaten con ideologías y nosotros tenemos la nuestra".<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Flickr. Disponible en: <<http://www.flickr.com/photos/luluthebest/3283157808/>>. Fecha de consulta:2/11/2011

<sup>2</sup> Argenpress. Disponible en: <<http://www.argenpress.info/2011/02/propiedad-privada-y-educacion.html>>. Fecha de consulta 10/11/2011

Para alcanzar dicho objetivo, una primera etapa consistió, por un lado, en la purificación de todo producto cultural, calificados como subversivos. Luego fue la intervención de las instituciones culturales como las escuelas, las universidades y los medios de comunicación. Sin embargo, este intento de imposición ideológica nunca llegó a consolidarse debido a la resistencia desarrollada por ciertos sectores de la sociedad civil, que nos abocaremos a lo largo de esta producción escrita en el sector artístico.

A través del presente trabajo se pretende exaltar, principalmente, cómo algunos de nuestros artistas encontraron una forma eficiente para burlar la censura y represión que el Estado ejercía, es decir este genocidio cultural, y por la cual, podían manifestar su descontento. Es evidente que sus lenguajes, de ser directos habrían sido anulados y de haber sido demasiado indirectos habrían terminado por tornarse inútiles, es decir habrían escapado a cualquier codificación. Es así como los artistas escondieron un dispositivo retórico que les permitió manifestarse en un contexto de violencia y censura. Y hoy su arte además de ser arte, es un documento que constata las atrocidades de aquella época. Por otro lado, se tratará otro tipo de arte más estilístico y descomprometido, el abstracto, donde varios artistas se enfocaron en pinturas vaciadas de contenidos; en referencia a los sucesos que se estaban viviendo bajo la dictadura. Y finalmente, se abordará cómo con la llegada de la democracia comienzan a gestarse grandes retrospectivas con la llamada: Nueva Imagen.

### **1.3 Fundamentación**

A partir del golpe de estado del 76' se reprimió la mínima manifestación de disidencia, es así como se impone un control que intenta eliminar la otredad y la memoria en la sociedad; es en este clima donde surge un arte Hiperrealista, que utilizó las más diversas estrategias discursivas para enfrentar esta situación y responder a ella.

Algunas de las obras de este movimiento aparentemente descomprometidas, permitieron que los artistas escondieran diversas metaforizaciones para decir todo aquello sobre lo que no podía decirse. Siendo así un arte comprometido que obstaculiza a aquella verdad única e inapelable, cuestionando los enunciados autoritarios mediante un discurso formal e ideológicamente opuesto a las manifestaciones culturales oficiales. El artista toma un nuevo papel que le toca jugar durante el desarrollo del modelo autoritario, conquistando lenguajes que se hacen posibles o deben crearse. La obra del artista se convierte en un contradiscurso, en resistencia.

Se destaca hasta aquí el hacer plástico que tuvieron los hiperrealistas, que gracias a ellos han quedado huellas de las monstruosidades de aquella época. Con la estrategia discursiva del decir y no



decir, han logrado filtrarse en el sistema; permitiendo contar la historia por ellos mismos (como artistas) que la han vivido, y en ese momento justamente es cuando crean. Todo esto nos lleva a pensar la **importancia que tiene el arte y lo que puede lograr**, además de ser algo estilístico, deja su marca, su mensaje y puede modificar la historia.

Por otro lado, vale la pena remarcar que a lo largo del marco teórico se abordarán los cambios y creaciones en las producciones plásticas específicamente desde la pintura; y en la realización plástica en cambio se llevará a cabo una performance. Esto se debe a que las pinturas reflejan de una manera más clara lo que sucedía durante el proceso y a su vez no hay registro de performance en ese momento. Es decir, se investigará sobre la pintura durante la dictadura militar como justificación metodológica y se realizará una performance manteniendo el mismo lenguaje metafórico, ecléctico y expresivo que se utilizaba en aquella época, el de los Hiperrealistas y de la Nueva Imagen, pues la idea no es dar un mensaje directo sobre la dictadura sino un mensaje retórico, quizás con elementos y acciones más abiertos o permeables que los que se podían utilizar durante el proceso.

Por último, es necesario aclarar el título *Eufemismo Paradójico* que hace referencia a lo paradójico del uso compulsivo de eufemismos es que confirman la idea que se quiere evitar. Por una parte, en política los eufemismos oscurecen una verdad con el propósito de hacerla más llevadera (por ejemplo "Proceso de Reorganización Nacional" en vez de dictadura militar) y por otra parte en las obras de arte resistentes, el objetivo principal no es crear un objeto visual sino pintar una idea, pintar la representación misma. Pero puede intentarse también una lectura desde sus contenidos y entender la representación como presencia eufemizadas de ausencia. El mismo aislamiento y recorte al que son sometidos las obras de arte produce una concentración de significados implícitos que los provee de una gran carga simbólica; es la ausencia y el fragmento funcionando como índice de una totalidad perdida, constituyen una frase visual, ligados a experiencias cotidianas. Una enumeración de lo que queda. Sería la sustitución de una idea o imagen por otra para disimular la crudeza de la original.

## 1.4 Objetivos

- ✓ Identificar los cambios de las producciones artísticas como consecuencia de la dictadura militar.
- ✓ Entender el arte que se produjo como una resistencia a dicho período.
- ✓ Identificar la estrategia discursiva, retórica y metafórica, para comprender el arte en la dictadura militar.





# Marco teórico

---

## **2.1 Contexto histórico**

### 2.1.1 La dictadura militar del 76' en la Argentina

El 24 de marzo de 1976 la presidenta constitucional María Estela Martínez de Perón fue destituida por una Junta de Comandantes, integrada por el general Jorge Rafael Videla, el almirante Emilio Eduardo Masera y el brigadier Orlando Ramón Agosti. Este suceso señala un punto de inflexión en la sociedad argentina, en la medida en que el autodenominado Proceso de Reorganización Nacional interrumpió y fracturó la valiosa trama social, cultural y política que se venía constituyendo desde mediados del siglo XX.

El régimen de 1976 disolvió los cuerpos legislativos y removió a todos los funcionarios; su propósito era fundar una nueva legalidad, una nueva escala de valores y de normas sociales que redujeran los contrarios políticos; su método fundamental de ejercicio del poder fue que se sustituyera la discusión política y social por la obediencia ciega. Prohibió la actividad de asociaciones, partidos políticos y entidades gremiales, y asumió la totalidad del poder desde el inicio del golpe el 24 de marzo de 1976 hasta el 10 de diciembre de 1983. Entre 1976 y 1983, miles de personas fueron asesinadas en los centros clandestinos de detención que el régimen organizó en todo el país.

El Estado se convierte en terrorista, cuando hace uso de la tortura, oculta información, crea un clima de miedo e inseguridad, produce incertidumbre en las familias y confunde deliberadamente a la opinión pública. Para ocultar estas acciones de secuestro, tortura y asesinato de ciudadanos, el régimen inventó la figura de los desaparecidos. Con este siniestro eufemismo, sus ideólogos sostuvieron que en lugar de víctimas había gente que se esfumaba por propia voluntad.

Las metodologías y las políticas que se utilizaron para lograr el disciplinamiento de la sociedad fueron una violencia sistemática y generalizada, donde se utilizó la fuerza de las armas y la anulación de los derechos de los ciudadanos, incluso el derecho a la vida. La aplicación de esta violencia terrorista les pareció el camino más efectivo para eliminar físicamente a los opositores, a los que llamaron subversivos. Es decir, este objetivo de ingeniería social se basa en la regulación del exterminio como

mediación social y regulación de las relaciones entre el Estado y la sociedad civil. De este modo se ejerció el más cruel terrorismo de Estado que conociera hasta ese momento la Argentina.

## **2.2 Las artes plásticas durante la dictadura militar**

En cuestión de meses, luego del golpe militar del 76', el clima de censura y recorte de las libertades públicas se traslada a la vida cotidiana y a las formas masivas de producción cultural. Los artistas de vanguardia caen bajo las garras de la censura; el perfil conceptual, performático y combativo que se venía incorporando como modelo de la vanguardia en arte y en política quedaría reducido al anonimato, al exilio o al olvido con el comienzo de la última dictadura militar argentina.

Si la década del 60' estuvo signada por la elocuencia, el antiacademicismo y la inmersión en situaciones muchas veces caóticas, salvo escasas excepciones; la década del 70 estuvo suscrita por la terminación de aquella fiesta, ya que varios artistas buscaban abiertamente un contacto con lo académico y retornar a un arte con profundos vínculos con el realismo y la abstracción. Y lo curioso es que estos mismos artistas habían militado en las más extremas posiciones vanguardistas.

Ante este nuevo escenario, algunos artistas deciden que sus propuestas tengan lenguajes más herméticos, sin un aparente sentido para intervenir de forma más ambigua en la realidad y simular un descompromiso con el contexto. Buscaban sus raíces en lo nacional para dar cuenta del acontecer de su entorno utilizando diversas claves metafóricas, mientras que otros artistas se replegaron en un estéril academicismo al margen de la situación del momento.

Este conjunto de artistas comprometidos son los Hiperrealistas, que en su mayoría promovían el resurgimiento del realismo cargado de subjetividad; bajo ese realismo superficial se escondería un dispositivo retórico que les permitió reflejar un contexto de violencia y censura. Estos hiperrealistas fueron produciendo de forma individual y aislada en el taller, la acción colectiva se diluyó en un hacer solitario; es posible observar en las pinturas una presencia no externalizada del sentimiento de aislamiento y angustia.

El camino artístico elegido por estos artistas, fue encontrar una forma eficiente para burlar la censura y represión que el Estado ejercía sobre la población, y por la cual, podían manifestar su descontento. Si bien la represión fue uniforme en su intención, el efecto de su actividad fue discontinuo, por momentos, lo que permitió el aprovechamiento de estas fisuras de la vigilancia, para la búsqueda de una respuesta que fue sólo un intento de supervivencia y de resistencia.

Estos artistas toman un nuevo papel que le toca jugar durante el desarrollo del modelo autoritario, conquistando lenguajes que se hacen posibles o deben crearse, incluyendo el estilo de la



crítica. Estos lenguajes clandestinos asumen actitudes, símbolos y construcciones a través de caminos descontextualizados y desconectados, pero con un trasfondo coherente y alusivo revestido de reflexiones confusas, elípticas y tautológicas. Es evidente que estos lenguajes, de ser directos habrían sido anulados y de haber sido demasiado indirectos habrían terminado por tornarse inútiles, es decir habrían escapado a cualquier codificación. Este intento de un nuevo lenguaje resistente nace para enfrentarse a aquel otro lenguaje que sirve a las concepciones totalitarias.

Por otro lado, se pueden agrupar otro conjunto de artistas, que serán los abstractos. Quienes en general remiten a lo más esencial del arte, enfocándose en los aspectos cromáticos, formales y estructurales; y a su vez, sus formas se alejan de la imitación o reproducción fiel o verosímil de lo natural, es decir rechaza cualquier copia exterior a la conciencia del artista. Propone una nueva realidad distinta a la natural. Este distanciamiento de una representación exacta puede ser sólo ligera, parcial o completa. La abstracción existe con cierta graduación. Es decir, la mayoría de los artistas abstractos durante esta época se enfocaron más en cuestiones estilísticas que en tratar de reflejar los sucesos que se vivían en su país. Incluso muchos de ellos iban a las bienales y representaban a la cancillería en el exterior.

Las palabras de Eduardo Mc Entyre<sup>3</sup> sobre sus trabajos plásticos refleja qué era lo que ellos querían transmitir con sus pinturas:

(...) Nada de líneas y colores que reflejen el mundo tal cual lo vemos, sino líneas y colores con significación propia, inventados conforme a mi propia necesidad. Todas las formas y estructuras que utilizo tienen como origen la simplicidad de las figuras geométricas, originándose así una verdadera poesía del dibujo, la que va en busca del lenguaje visual puro, en donde estas figuras regulares, simples y simétricas, trazadas con precisión, adquieren un nuevo dinamismo provocado por la disposición de ciertos ejes de desarrollo. La geometría posee algo divino.<sup>4</sup>

## **2.3 Hiperrealismo**

Desde 1960, la censura avanzó sobre el campo cultural poniendo en práctica mecanismos que desactivaban aquellos que, paralelamente, implementaba la cultura crítica. Su manera de operar se caracterizó por la falta de claridad de sus prescripciones y esta generalidad fue, al mismo tiempo, el elemento que le atribuyó su máxima efectividad a partir de 1976.

Caracterizando el operar de la censura, dice Andrés Avellaneda: “Entender con exactitud qué es cada cosa, qué es lo permitido y qué es lo prohibido, fue quizás la tarea (a menudo subconsciente) más importante de la cultura argentina en el último cuarto de siglo”. Hugo Monzón da cuenta de esta situación desde la plástica: “...Durante un año conmovido por los acontecimientos de todo carácter y gravedad que

<sup>3</sup> Pintor y dibujante argentino nacido en Buenos Aires en 1929. Sus obras están inscrita en el arte geométrico y óptico, se caracteriza por una gran pureza lineal dentro de una notable variedad de formas. En 1961 recibió el primer premio de la Bienal de São Paulo otorgado por la UNESCO.

<sup>4</sup> Brughetti, Romualdo. Nueva historia de la pintura y la escultura en la Argentina. Buenos Aires. Ediciones de Arte Gaglianone, 1991.

son el dominio público, no se produjeron actos de censura muy sonados tal vez, porque en cierta forma primó la autocensura, limitando la obra contestataria e incluso aconsejando descartar la muestra de materiales algo revulsivos.”<sup>5</sup>

Evidentemente existió una privación en cuanto a exposiciones de contenidos críticos de manera directa e indirecta. La censura y la forma imprecisa que caracterizó al gobierno de facto constituyeron un agente más en la estructura del campo intelectual, que generó maneras y formas altamente eufemizadas que jugaron con los límites entre lo que había que decir y lo que era posible decir. Se impuso el miedo al hacer.

Por consiguiente, sobre un horizonte de restricciones a la circulación de material impreso, de cortes en las películas, de limitaciones a las reuniones de personas y a los contenidos explícitamente políticos; el arte, en su mayoría, se puebla de diversas metaforizaciones de todo aquello que no podía decirse. Comienzan aparecer imágenes cargadas de una retórica sutil que, de un modo indirecto, transitan el clima de opresión e inseguridad que siguió el golpe militar de 1976.

La recuperación de la realidad por la pintura fue una evidencia en esta década y temas como la muerte y la ausencia se tornaron recurrentes. Los pintores se mantuvieron ajenos al hiperrealismo ligado a la fotografía, buscaban su propia expresión dentro de la representación sistemática y con cierta objetividad, controlaban la espontaneidad y realizaban una pintura muy ceñida al método y al procedimiento. Optaban por una ejecución retocada hasta la exacerbación, cuidada, distanciada, fría, meticulosa y, en algunos casos, obsesiva gracias a procedimientos casi mecánicos. Además sus obras poseían diversas complejidades, simbólicas y formales, que transmitían veladamente una referencia a la situación política y social de la cruel realidad de la dictadura y sus consecuencias. Según, Fèvre Fermín<sup>6</sup>:

La creación artística es una proyección inevitable del mundo de afectos, ideas, convicciones e imágenes no sólo del creador que las formula y concreta sino de su medio, su generación y su época. El artista es un intérprete privilegiado que en imágenes expone sentimientos e ideas que están en todo los hombres pero que él expresa con su personalidad e identidad como expresión en sí y también de los demás.<sup>7</sup>

Tal es el caso de Diana Dowek en su serie conocida como “Paisajes cotidianos” fue parte de una muestra colectiva en el Museo de Arte Moderno de 1980. La obra bajo el título de *Campo Alambrado* (1976), en relación con su serie tiene como elementos común el típico alambrado tejido que aparece recubriendo distintas superficies o paisajes: un cielo, el pasto y en este caso, el campo. El alambrado aparece ligeramente roto, sugiriendo una posibilidad de escapatoria frente a la sensación de encierro y opresión que se vivía en ese momento. La pintura de Dowek nos plantea una situación de violencia y

---

<sup>5</sup> Centro Argentino de investigadores en arte C.A.I.A. Arte y poder. Buenos Aires. 5ta Jornada de Teorías e Historia de las artes. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) del 8 al 11 de septiembre de 1993.

<sup>6</sup> Escritor, teórico y crítico de arte nacido en Buenos Aires, el 19 de octubre de 1939. Ha sido Director del Museo Nacional de Bellas Artes, Director del Fondo Nacional de las Artes y tuvo a su cargo la página de Artes Visuales del diario Clarín.

<sup>7</sup> Fèvre, Fermín. La Colección Chase. Arte Argentino Contemporáneo. Buenos Aires. Ediciones en Arte Gaglianone, 1993.



desaparición, pero también puede ser concebida “(...) como el espacio de una opción reconstructiva en un momento en el que la libertad sólo podía experimentarse como deseo”<sup>8</sup>.

Hasta los artistas más afines a una minuciosa reconstrucción de la realidad plasmaron contenidos fuertemente subjetivos. Espacios y tiempos indefinidos, atmósferas nostálgicas, intimistas, personajes y objetos irreales aunque verosímiles, estas imágenes se dieron para la crítica social y política. Por medio de la metáfora, la alegoría



DIANA DOWEK, «CAMPO ALAMBRADO» (1976)

o la parodia, las obras ocultan su significado como estrategia para evadir la censura. Cuerpos que dan la espalda, que ven lo que no ve el espectador; cuerpos en peligro; cuerpos ausentes, fragmentados, torturados, serán los encargados de aludir a temas que ocurren más allá del espacio representado. En las muestras oficiales sólo se podía exponer lo “permitido”, en realidad hubo una enorme producción que podríamos llamar “silenciadas” y que tuvo voz fuera del país, como es el caso de Carlos Alonso<sup>9</sup>, por ejemplo.

### 2.3.1 Sus diferentes ramas

En el panorama del hiperrealismo se pueden apreciar diversas posiciones:

- **Los objetivistas** con connotaciones nostálgicas: como Hugo Laurencena y Carlos Arnaiz.
- Los que juegan con las **alteraciones en el tratamiento mimético**, como Jorge Álvaro y Ricardo Garabito.
- Quienes enfatizan **los mecanismos de la representación**, entre ellos Héctor Giuffré y Hugo Sbernini.
- Los artistas más politizados, en tiempos de censura convertían el realismo en **propuestas conceptuales-ideológicas** como Juan Pablo Renzi, Oscar Bony y Pablo Suárez.

<sup>8</sup> Dios, M. Alicia y Alatsis, C. Gabriela. Circulación de las Artes Plásticas en tiempos de dictadura: La Galería Arte Múltiple. Disponible en: <http://asri.eumed.net/1/mdca.html>. Fecha de consulta: 16/03/2012

<sup>9</sup> Nació en Tunuyán, Mendoza en 1929, es un pintor, dibujante y grabador argentino; representante de la corriente social del arte en su país. Tras el golpe de Estado de 1976, inauguró la muestra “El ganado y lo perdido” un conjunto de personajes metafóricos que evocarían a quienes hicieron que la Argentina se desplomara sobre su población; esta muestra debió ser desalojada por amenaza de bomba. Su otra instalación “Manos anónimas” nunca llegó a exponerse ya que fue suspendida. Sumado a estos dos hechos, desaparece su hija Paloma al año siguiente, Alonso se exilió a Italia, y en 1979 se trasladó a Madrid.

- Otros, como Norberto Gómez, Diana Dowek, Miguel Ángel Bengoechea y Armando Donini, adherían a **realismos socio-políticos** más explícito, siempre en forma alegórica o simbólica.
- Los artistas **fantásticos o neosurrealistas**, como Alicia Carletti, Mildred Burton, Elsa Soibelman y Fermín Esguía transmitían ese clima opresivo, violento, de censura y deformación, que se vivía en la cotidianeidad del régimen, que podría dominarse “de lo imaginario”.

Gran parte de los artistas, sobre todo los más comprometidos socialmente, tuvieron que soportar la persecución por parte del gobierno de facto, en el mejor de los casos, o debieron exiliarse como Carpani, Sánchez, Bute, Alonso, Linares, Colombres y otros se convirtieron en víctimas del proceso militar. La mayoría optó por el exilio interior, el cambio de domicilio, la individualidad; hasta que las condiciones le permitieron volver a crear lazos de relación con seguridad y tranquilidad. En otras palabras, de los grupos de discusión se pasa al aislamiento y la desconfianza y forzosamente se abandona la construcción colectiva de sentido.

### 2.3.2 Objetos sustanciales

Las obras hiperrealistas de los 70' son producidas en la soledad del taller. La acción colectiva se disuelve en un hacer individual que no diluye, sin embargo, los sentimientos colectivos; pues el peligro que implicaba la reunión de un grupo de personas en el espacio urbano; la calle, en sí misma, representaba una amenaza. El aislamiento fue un sentimiento colectivo que la pintura plasmó con gran claridad, tanto por la representación de interiores y de objetos domésticos como por la meticulosidad de la ejecución, por esa relación íntima y obsesiva con el soporte a través de una pincelada reiterada, que nos remite a horas de trabajo aislado e individual. Estas imágenes logran ponernos en contacto con el conjunto de sentimientos y procesos simbólicos que atravesaron la vida colectiva.

Durante la dictadura la muerte ocupó un espacio discursivo pero careció de un espacio visual, esto es, los realismos de los 70' representan con una sutil elaboración la cotidiana convivencia con la muerte y la represión, que pese a su frialdad y distanciamiento hay en estas pinturas una poderosa carga afectiva, una presencia no externalizada del sentimiento de aislamiento y angustia.

Los artistas se refugian en la resistencia que se manifiesta velada, aprovechando la multiplicidad de la obra para ocultar algunas significaciones posibles de leer entre líneas, donde había que aprender a leer de esa manera en las publicaciones, en las películas y en la música; en las miradas y los gestos. “Se trata, en definitiva, de restablecer los vínculos simbólicos entre un conjunto de imágenes



aparentemente intrascendentes y distantes y el imaginario que consciente o inconsciente se generó en torno a una realidad violenta.”<sup>10</sup>

Es reveladora la importancia que adquieren en los hiperrealismos los objetos cotidianos, simples, descartables pero imprescindibles. Objetos privados, íntimos y universales que el hombre los usa y les da sentido. “Una presencia subjetiva del objeto (el objeto como sujeto de una ausencia). Sustitución por contigüidad, de lo ausente por lo presente: una suspensión en la cadena sintagmática, una elipsis.”<sup>11</sup> Las obras de Juan Pablo Renzi, correspondientes a los años 1976-1981, ponen en práctica este conjunto de estrategias. Obras como “La luz de afuera” (1977), “La mesa puesta” (1978-1979), “La siesta” (1978), “El mantel verde” (1978), puede leerse como un cruce entre pintura figurativa y conceptual. “(...) los objetos cobran relevancia y reafirman la presencia del cuerpo (...)”<sup>12</sup>



Renzi, Juan Pablo. El mantel verde. 1978

El objetivo principal de estas obras no es crear un objeto visual sino pintar una idea, pintar la representación misma, incluso a través de un tema banal. Pero puede intentarse también una lectura desde sus contenidos y entender la representación de estos objetos como presencia eufemizadas de ausencia. El mismo aislamiento y recorte al que son sometidos produce una concentración de significados implícitos que los provee de una carga simbólica. Fragmentos de una mesa puesta en la que nadie comió, es la ausencia y el fragmento funcionando como índice de una totalidad perdida, constituyen una frase visual, ligados a experiencias cotidianas. Una enumeración de lo que queda.

La pintura realista y la representación de objetos constituyó una dominante dentro de los que se ha denominado los Hiperrealismo de los años 70'. Se plantea una lectura que se separe del objeto alejándolo de su literalidad y es a partir de su confrontación con una realidad represiva que podemos leer en ellas una estrategia de resistencia frente a un poder destructor de la trama social. Retornar a la pintura como instancia vital, implica también la posibilidad de resistir el poder opresor desde el poder simbólico de la imagen.

<sup>10</sup> Centro Argentino de investigadores en arte C.A.I.A. Arte y poder. Buenos Aires. 5ta Jornada de Teorías e Historia de las artes. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) del 8 al 11 de septiembre de 1993.

<sup>11</sup> Centro Argentino de investigadores en arte C.A.I.A. Arte y poder. Buenos Aires. 5ta Jornada de Teorías e Historia de las artes. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) del 8 al 11 de septiembre de 1993.

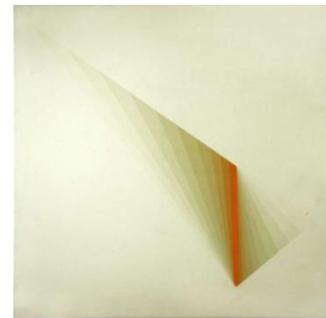
<sup>12</sup> Dios, M. Alicia y Alatsis, C. Gabriela. Circulación de las Artes Plásticas en tiempos de dictadura: La Galería Arte Múltiple. Disponible en: <http://asri.eumed.net/1/mdca.html>. Fecha de consulta: 16/03/2012

## 2.4 Abstracción

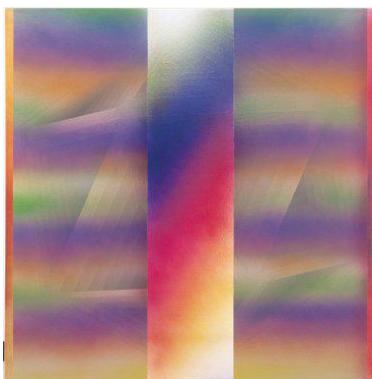
Entre los artistas plásticos de la época, hay quienes hicieron prevalecieron su subjetividad y cierta indiferenciación caótica propia de la percepción contemporánea mientras que otros, en cambio, buscaban objetivar la visión a través del lenguaje geométrico o de una estructura de la imagen que responda a la noción de orden. Precisamente estos últimos, los abstractos, durante la década del 70' profundizaron en los distintos caminos de las tendencias geométricas y constructivas. La abstracción fue el refugio de lo perceptivo en la mente, la máxima posibilidad de abstraerse. Un arte débil con ausencia de figuras paradigmáticas y con modelos estéticos.

El arte abstracto, en general, deja de considerar justificada la necesidad de la representación figurativa alejándolas de la imitación o de la reproducción fiel (mímesis) esto es, existe una realidad autónoma sin conexión con la naturaleza y, como consecuencia, ya no se representa hombres, paisajes, casas o flores, sino simplemente combinaciones de colores que intentan expresar la necesidad interior y tiende a sustituirla por un lenguaje visual autónomo, dotado de sus propias significaciones. Este tipo de arte usa un lenguaje visual de forma, color y línea para crear una composición que puede existir con independencia de referencia visuales del mundo real. Una de las características principales es el uso de un lenguaje sin forma y la libertad cromática. A su vez, este distanciamiento de una representación exacta puede ser ligera, parcial o completa. La abstracción existe con cierta graduación.

Un reconocido artistas de esta época es Ary Brizzi, quien recibe el Gran Premio de Honor del LXV Salón Nacional de Artes Plásticas y el nombramiento como académico. Sus pinturas siempre estuvieron regidas por una investigación visual pura, con la que ha desarrollado una visión poética de la luz y sus condiciones. Es uno de los artistas que más investigó sobre los resultados estéticos singulares y somete la entidad formal a una permanente purificación de sus componentes, de los cuales extrae una síntesis irreprochable, como se puede ver en su obra "Focus



Ary Brizzi. Focus 31, 1976.



Polesello Rogelio. Fragmentos, 1979

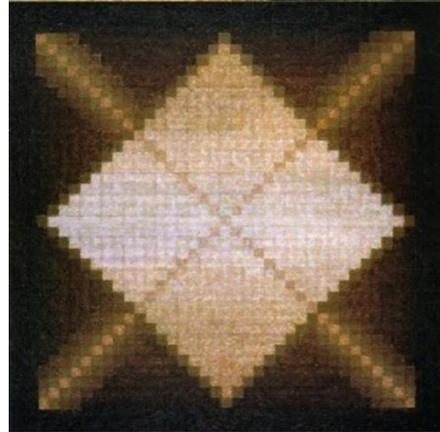
31" (1976). Parte de una idea, busca trascender lo puramente geométrico, óptico, cinético y lumínico. Queda firme su mensaje, que no refleja nada sino que emite energía en el espacio. En Ary Brizzi encontramos a un artista que alcanza un alto grado de perfección formal basándose principalmente en las líneas rectas y en un desarrollo cromático que hace vibrar los planos.

Las imágenes de Rogelio Polesello tienen un gran impacto visual por su expresividad, fundada en un empleo vigoroso del color y en el desarrollo serial de formas diversas, muchas veces



contrapuestas en aparente desarmonía, precisamente en su obra “Fragmentos” (1979). Logra así una imagen objetiva que rechaza todo contenido simbólico o afectivo que no sea el que produce la acción directa e inmediata de una pintura, en donde lo que se ve, es lo que es.

Otro artista plástico muy reconocido es Alejandro Puente que desde 1973 sus pinturas muestran los rasgos de una nueva indagación, cuyo referente es el arte idoamericano. “Mientras estuve en los Estados Unidos -dijo el pintor- me di cuenta de la importancia que tiene la identidad. Yo trabajaba con formas simples, como el cuadrado o la escalera, que me llevaron a indagar en las culturas precolombinas”<sup>13</sup>. Puente comenzó a utilizar en sus telas manchas vibrantes, sin abandonar el tono sensible que caracteriza a su pintura de los años sesenta. Es decir, asociaba la grilla ordenadora de sus pinturas minimalistas-conceptuales con las guardas de los textiles andinos. En su obra “Yayahuala” (1978) se comprueba la utilización del arte textil de los pueblos originarios como fuente de inspiración.



Puente Alejandro. Yayahuala, 1978.

Por último, otro artista con características semejantes a Puente, es César Paternosto quien en 1978 después de un viaje a Perú todas sus obras se fundan en las formas de arquitectura, la tejeduría ancestral y la escultura incaica no figurativa. Sobre este tema el artista aclaró: “La recuperación de estas formas constituye, para los artistas de América, el encuentro con los fundamentos culturales de una arte abstracto geométrico que ya no ha de mimetizar los modelos europeos (...)”<sup>14</sup>. Se puede decir que Puente permanece apegado al rigor y al ascetismo del abstraccionismo geométrico y al registro de la icnografía prehispánica.

## **2.5 Vuelta a la democracia**

Con la llegada de la democracia en el 83', finaliza de algún modo la represión y la censura; hubo un gran clima de euforia que llevó a los jóvenes a romper abruptamente el aislamiento, a juntarse a festejar, a mostrarse, a instalarse en el medio. Ciertas tendencias marginadas por la dictadura salieron a la luz en estos primeros años signados por una apertura más atenta al hacer que al juzgar, una actitud necesaria luego de una cultura abatida por la censura. Ya llegaría el tiempo de elogiar y criticar, por el momento había que estimular, ésta parecía ser la consigna explícita de la época. Se comenzó a vivir una

<sup>13</sup> López Anaya, Jorge. Arte argentino, Cuatro siglos de historia (1600-200). Buenos Aires. Emecé Editores, 2005.

<sup>14</sup> López Anaya, Jorge. Arte argentino, Cuatro siglos de historia (1600-200). Buenos Aires. Emecé Editores, 2005.

exposición creativa que vio florecer las artes visuales, la performance y los espectáculos de toda índole que satisficieron las necesidades expresivas de los argentinos.

Sin embargo, tras siete años de dictadura y una guerra impensada (la de Malvinas en 1982) son motivos suficientes para algunos artistas en generar un arte afecto al individualismo y desinteresado por su incidencia social, una vuelta a la necesidad de la expresión individual, mezcla de recuerdos realista, infantiles, expresionistas, con reminiscencia dadaístas; como parecía ser la estética posmoderna. Fue la vuelta a la pintura, de manera ecléctica a partir de diversos fragmentos de lo que queda, “hedonista como reacción a la censura y la represión”<sup>15</sup> sin embargo, no fue ésta la única cara del arte de la década. Así también, se dio un verdadero arte de la resistencia planteado en artistas que descreyeron de la muerte de las ideologías anunciada en el discurso posmoderno. Estos asumieron una vía de búsqueda de la identidad o de crítica social que se veía crucial para la etapa de reconstrucción en la que se sentían involucrados.

Asimismo, este tipo de arte resiste a someterse a las leyes del mercado, resistencia que se ejerce desde lo propiamente artístico, y desde allí se contamina con otros discursos. Esto es, como alternativa a la tiranía del mercado y aportan propuestas que en muchos casos alterarán los circuitos de producción, circulación y consumo de arte. Son prácticas que se realizan colectiva o individualmente, que desbordan los límites disciplinares y que en términos generales, sólo pueden ser consumidas simbólicamente; ya no en instituciones como en la década pasada, sino en el espacio público.

Pues bien, fueron momentos efervescentes donde la pintura volvió al mundo del arte con una producción acelerada. A su vez, resurgieron distintas estrategias que comenzaron a aparecer en esta época como la performance, los colectivos, las intervenciones urbanas, las acciones, las fiestas, arte del cuerpo, arte neo-conceptual, arte público y los trabajos en conjunto de manera desinhibida, espontánea y casi sin límites.

### 2.5.1 La Nueva Imagen

La Nueva Imagen es una vuelta a las dos dimensiones de la tela, apunta a la expresión más libre de la subjetividad, a una apertura en la manualidad y el placer de la pintura; extrayendo de ese repertorio de estilos que es la historia de la pintura, con preferencia por la tradición expresionista figurativa y/o abstracta. Además, se da una tensión entre dos tendencias opuestas, entre dos fuerzas antagónicas que se necesitan mutuamente: tiene que ver por un lado con lo instituido, con lo convenido socialmente y por otro; con lo relacionado con el ritmo y la trasgresión. Las producciones visuales

---

<sup>15</sup> Burucúa, José Emilio. Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Buenos Aires. Editorial Sudamericana S.A., 1999



estuvieron signadas por un afianzamiento de la pintura de tinte expresionista y transvanguardista; vivida como una experiencia estética. Se apoya según Bonito Oliva, sobre “una mentalidad nómada y transitoria.”<sup>16</sup>

Esto es, se sirvió de la historia del arte como de una recopilación de la cual nutrirse para ejercer su estrategia predilecta: la citación como la posibilidad de reapropiarse es decir, la referencia a otras épocas y obras con tendencias rupturista. Dos actitudes fueron significativas: lo ecléctico y la mirada retrospectiva. Ambas posiciones atravesaron de distintas formas la pintura de esta década. Son logros que pertenecen a la memoria sensible del artista, generan nuevas propuestas; limpian el aire de los acontecimientos culturales y crean gestos que retoman, a través de antecedentes regionales, los mitos de la historia. En efecto, se quiebra la certeza de anticipar el sentido de la historia.

Dicho de otro modo, el arte se movió sobre el terreno inestable del cambio y se apropió del pasado concibiéndolo como un territorio disponible tanto para el saqueo como para su resignificación.

La recuperación de un lenguaje pictórico espontáneo y expresivo (llamado, incluso, “mala pintura” en la jerga de los críticos) tanto como la mirada retrospectiva, dirigida a formas y estructuras, fueron opciones dominantes. Como es el cuadro de Guillermo Kuitca *Sin Título (Homenaje a Van Gogh)* de 1989, en donde en una esquina aparece una reproducción de la conocida obra de la habitación del artista Van Gogh, es un cuarto que parece continuar indefinidamente fuera del límite del marco.



Kuitca Guillermo. (Sin Título) Homenaje a Van Gogh, 1989.

La nueva pintura significó el esperado retorno al arte expresivo, después de años de un realismo figurativo formalista y un conceptualismo apareció un expresionismo con texturas discordante y colores sucios, realizado con pinceladas rápidas, pleno de ambigüedad, absurdo en sus temas y con extraño humor. Casi todos los artistas parecían ocultar el dominio del oficio, con un lenguaje expresionista manipulado de manera torpe o errónea. Además, no se respetaba la coherencia formal, estilística y lingüística del cuadro; con una suma ecléctica de lo clásico y lo moderno; con síntesis y mezcla de estilos es, simultáneamente, la presencia de todos los estilos. Pues no existe un estilo

<sup>16</sup> Ferrer, Mathilde. Grupos, movimientos y tendencias del arte contemporáneo desde 1945, Buenos Aires: La marca, 2010.

particular ni una vertiente de estrategias retóricas identificables como tal. Se liberan de los cánones, se escapan las determinaciones que hacen que las obras tengan una fisonomía particular, un sentido.

Los pintores del colectivo Nueva Imagen más afines con los valores pictóricos del emergente neoexpresionismo fueron Rafael Bueno, Juan José Cambre, Guillermo Conte, Ana Eckell, Luis Frangella, José María Garófalo, Guillermo Kuitca, Osvaldo Monzo, Duilio Pierrri, Alfredo Prior, Armando Rearte y Martín Reyna. Quien obtuvo mayor reconocimiento internacional, desde fecha temprana, fue Guillermo Kuitca.

Quizás el hecho de que varios artistas manifiestan su adhesión a la “mala pintura” encuentra su explicación socio-histórica en el sentido de haber vivido el genocidio, la masacre y el surgimiento de cierta forma de expresión artística. Por ello han querido de una u otra forma expresar el cambio que significa vivir en democracia y que podría traducirse como ganas de vivir. Pero también deseos de rescatar la identidad propia en un momento de transición, en un momento existencial que es el pasaje de un régimen autoritario a la democracia.

Lo que convoca a estos artistas no es el sentido de generar un arte nuevo, sino crear desde lo subjetivo que sería su capacidad de transformación y de producción poética del mundo; hacia un horizonte abierto a la expresión y a la subjetividad con la búsqueda de los fundamentos de la verdad y de la libertad.

## 2.5.2 Posmodernidad

Los ochenta se inauguran en la plástica argentina con una nueva importación europea: la posmodernidad. Se trata de un giro en la concepción misma del término vanguardia y de las polaridades que dividían el mundo de la plástica. El signo de los tiempos es la convivencia de lo diverso, de lo nuevo y de lo recuperado. Aquello que en décadas anteriores parecía antagónico, en este momento encuentra una rara integración a través de mestizajes (de géneros, de épocas, de estilos), que terminaría planteando una elocuente síntesis para el fin de siglo: cada obra “dice” lo que es arte y así funda su propio universo.

Así pues, entra en crisis la idea de vanguardia, del arte apostando al cambio social propio de la modernidad. Dentro de esta condición posmoderna, se anunciaba el fin de las ideologías y su reemplazo por una práctica que hacía hincapié en las condiciones propias de la plástica. Como señaló Jorge López Anaya en un artículo acerca del arte de los 80', escrito a comienzos de los 90':

Las artes visuales presentan síntomas de una crisis que afecta a los criterios de vanguardia y vanguardismo. Pareciera que se ha abandonado la idea de una sucesión optimista de tendencias más o



menos revolucionarias. El proyecto largamente perseguido por la modernidad perpetua se desmorona ante la evidencia de que el futuro es menos el lugar de la perfección que el de la degradación.<sup>17</sup>

Pasado el furor vanguardista, alimentando por la creencia de que el arte se fundaba cada día con ese sentimiento creador y de espíritu innovador. Estamos ante la crisis de las ideologías entendidas como respuestas totalizadoras. Los grandes discursos y narraciones legitimadores han dado paso al fragmentarismo, a la deconstrucción, al mestizaje. “¿Todo vale? Se preguntan algunos. ¿El arte es una gran pluralidad de opciones o la elección excluyente de un camino determinado?”<sup>18</sup>

Por esto se los puede considerar posmodernos, ya que son eclécticos, ajenos a cualquier dogmatismo. Cada uno interesado en expresar su particularidad, definiendo en imágenes su percepción personal del mundo; fundamentan su

hacer en esa vivencia personal antes que en un técnica, una teoría o en una moda estética. La posmodernidad, se caracterizó por la fusión y superposición de las disciplinas tradicionales; la revaloración, recreación, transformación y banalización de la mayoría de las vanguardias históricas. Es así como lo



Kuitca Guillermo. La consagración de la primavera, 1983

interdisciplinario tomó creciente importancia tomando y combinando imágenes de la arquitectura, el diseño, el arte espontáneo y popular, la literatura, el cine. Un claro ejemplo de ello es la obra de Guillermo Kuitca, *La consagración de la primavera* (1983) donde el piso se rebate y el espacio va hacia el espectador; con una gran presencia de la historia en las columnas clásicas y cuyo título está tomado de una célebre partitura de Stravinsky (1913).

El hombre ha tomado conciencia de realidades más profundas y permanentes, la novedad por la novedad misma ya no atrae a nadie. La vida diaria se ha vuelto tan compleja y alucinante que nada nos sorprende, el afán por añadir nuevos descubrimientos cada día ya no calma a la insatisfacción humana. Es así como los artistas posmodernos les interesa desarrollar al máximo las posibilidades de su lenguaje, no agotarlas. Disponen de un conocimiento amplísimo de técnicas y teorías, puede decirse que nada del arte le es ajeno; tienen así una conciencia agudizada y desarrollada de su propio hacer.

<sup>17</sup> Burucúa, José Emilio. Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Buenos Aires. Editorial Sudamericana S.A., 1999.

<sup>18</sup> Fèvre, Fermín. Treinta años de Arte Argentino. Buenos Aires. Editado por Fundaciones Pettoruti, 1997.

“Estamos –como decía el crítico brasileño Mario Pedrosa- en el período post-moderno del arte; todas las escuelas parecen hacer pasado ya y nos encontramos ahora en la Koiné, esa lengua franca resultado de la mezcla de todas las lenguas.”<sup>19</sup>

Muchos artistas, como hemos visto, conformaron una tendencia general por el retorno a la pintura; esta predisposición hacia la producción pictórica se encuentra estrechamente relacionada a las necesidades de los mercados de operar con objetos “vendibles”, susceptibles de funcionar como “inversiones”. En otras palabras, hacer del arte, un elemento funcional al mundo financiero. El mercado y algunos críticos esperaban un repertorio renovado de creadores no formalistas, con acentos introspectivo y vagamente neoexpresionista.

En resumen, es así como los años ochenta se caracterizaron por la conciliación y la mezcla de distintos estilos artísticos y el renacer de antiguas tendencias. En el panorama mundial del arte contemporáneo se dio un eclecticismo que hizo aflorar distintas tendencias de signo contradictorio, como la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, que tuvieron como denominador común recuperar la pintura.

La transvanguardia en Italia, la nueva imagen de los norteamericanos, la pintura salvaje de los alemanes y la Nueva Imagen en Argentina tuvieron como fenómeno casi universal la vuelta a las dos dimensiones de la tela. A su vez tratan de cancelar una especie de “conciencia desventurada de los artistas de autorrepresión, y plantean una ruptura epistemológica en la poética visual de estos últimos años del siglo XX”<sup>20</sup>.

### 2.5.3 Transvanguardia Italiana

La Transvanguardia, tiene como significado *más allá de la vanguardia*, es un movimiento artístico italiano de la postmodernidad. El término fue propuesto en 1979 por Bonito Oliva. Este movimiento teoriza el regreso a la alegría y a los colores de la pintura después de algunos años de dominación del arte conceptual, es el redescubrimiento por el placer de la pintura.

Su hacer se caracteriza por un eclecticismo subjetivo, en el que los artistas vuelven a un lenguaje pictórico clásico. Recurren a temas mitológicos y a temas heroicos con gran expresividad cromática. Este eclecticismo lo utilizan para neutralizar las diferencias y anular las distancias entre pasado y presente. “La transvanguardia aparece como la única vanguardia posible a la vez que como la

---

<sup>19</sup> Fèvre, Fermín. La pintura Argentina. Cap: La crisis de las vanguardias. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina S.A., 1975.

<sup>20</sup> Glusberg, Jorge. Arte en la Argentina. Del Pop-art a la Nueva Imagen. Buenos Aires. Ediciones en Arte Gaglianone, 1985.



única tendencia capaz de recuperar el *genius Loci* –las raíces del territorio del artista- y de proyectar las citas del pasado en el presente.”<sup>21</sup>

Dicho de otro modo, los artistas toman una actitud nómada es decir, un nomadismo que posibilita recuperar, por medio de la memoria histórica, los estilos de épocas pasadas e incluso los lenguajes que han formado parte de las vanguardias. “(...) La transvanguardia abre un amplio abanico de posibilidad que permite que el arte se mueva en todas las direcciones, incluidas el pasado”<sup>22</sup>

Los artistas, ya no conformes con la visión supuestamente objetiva, empiezan a ser críticos con su entorno y a plasmar sus posturas en forma de imágenes; la necesidad de hablar de uno mismo. Realizan obras generalmente figurativas, con referencias iconográficas, con gusto por lo fragmentario (fragmentos de obras del pasado).

A su vez, proponen la afirmación y la negación simultánea de las vanguardias, esto es aunque rechazan la vanguardia, toman elementos de artistas del siglo. El resultado es una mezcla indiscriminada de temas y estilos. El artista transvanguardista se destaca por su individualismo, al contrario que la vanguardia ellos no quieren influir en la sociedad ni provocar una transformación del arte.

En síntesis, los artistas de la transvanguardia acceden a una visión fragmentaria y delirante, relativa e indiferente, a través de la cual puede despejar su propia mirada por la superación de puntos de vistas privilegiados, que permite a la obra adoptar una abanico de posibilidades expresivas, una riqueza de motivos que la llevan hacia la complejidad experimental; en el sentido de que ensaya un entramado estilístico hecho de elementos abstractos y figurativos, al margen de la división de estilos.

## 2.5.4 Neoexpresionismo Alemán

El neoexpresionismo es un movimiento pictórico surgido a finales de los años setenta y principios de los años ochenta en Alemania, desde donde se extendió por el resto de Europa y Estados Unidos. Fuertemente vinculado, precisamente, con la transvanguardia italiana; este estilo surgió como una reacción contra el minimalismo y el arte conceptual que predominaron durante los años setenta.

Los artistas neoexpresionistas se limitaron a interpretar a su manera, fuerte y violenta, las imágenes de la realidad sin poner en cuestión ni su estructura ni su esencia como entidad espacial. Buscaban en los territorios creativos del pasado (la tradición y la historia) las fuentes de una pintura exuberante, con sensualidad, mezcla de figuración y abstracción. A su vez, se caracteriza por su agresividad, sus descarnados temas, la forma en que estos son tratados y el uso de imágenes fácilmente

---

<sup>21</sup> Guash, A. M. O p. c it. Cap. 10 “La transvanguardia italiana”

<sup>22</sup> Guash, A. M. O p. c it. Cap. 10 “La transvanguardia italiana”

reconocibles como el cuerpo humano, generalmente dibujadas de manera muy burda; el retorno a la figuración y la creciente subjetividad del artista son un hecho.

Por otro lado, este movimiento fue objeto de una constatación feroz. Su trazo enérgico y la figuración atentaba contra el señorío de la abstracción, los conceptuales tacharon a la nueva pintura de autoritaria y reaccionaria. Además era considerado como portador de imágenes obsoletas así como métodos anticuados; su decadencia era atribuida por la vuelta a las convenciones ilusionistas de la representación mimética.

Para concluir, el neoexpresionismo se destaca por obras de gran tamaño, con una técnica agresiva, pinceladas gestuales aplicadas violentamente sobre la tela. Generalmente son obras figurativas, aunque sin rechazar la abstracción; utilizan gamas cromáticas amplias con intensos contrastes cromáticos. Es el primer movimiento de posguerra alemán que se enfrenta a su propia historia, asumiendo el vacío de la época nazi, a la cual ironizan y ridiculizan, entendiendo la vuelta de la pintura como el medio más eficaz para hallar la razón de su presente.

## **2.6 Las diferentes producciones de la época**

A continuación se hará un análisis de las obras más paradigmáticas de esta línea argumental, es decir de cada uno de estos movimientos/tendencias con el objetivo de ejemplificar.

### **2.6.1 Hiperrealismo**

Antonio Seguí

Nació en Argentina en la ciudad de Córdoba en 1934, estudió pintura y escultura en España y



Francia, países donde vivió entre 1951 y 1954. En 1957 realizó su primera exposición en la Argentina y al año siguiente emprendió un viaje por Sudamérica y América Central. En México se perfeccionó en la técnica de grabado. En 1961 regresó a su país y en 1963 se radicó en París, donde ese mismo año expuso con gran suceso en la Bienal de Pintura Joven. Desde entonces realizó más de 200 exposiciones individuales en los cinco continentes, representó a la

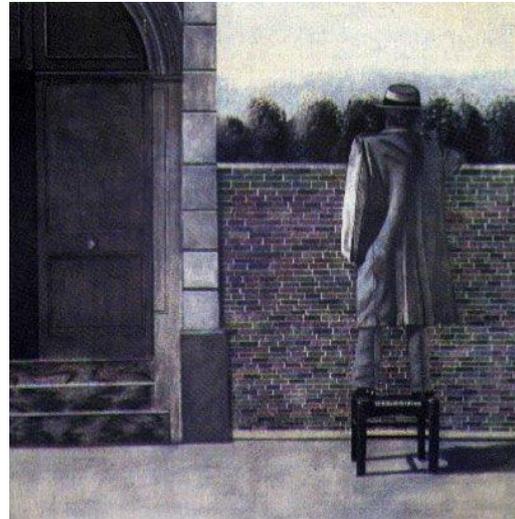


Argentina en la Bienal de Venecia y ganó casi cuarenta premios, algunos de ellos muy importantes.<sup>23</sup>

La obra elegida es *Distancia de la mirada* (1976)

Una serie de trabajos de 1976, con el sugestivo título de “Distancia de la mirada”, presenta hombres de espaldas con una mirada privilegiada, mientras que, para el espectador sólo resta la mirada de la imaginación para adivinar qué ve ese hombre que está mirando. Seguí reitera la figura masculina que mira lo que sucede detrás del muro.

En este caso, el hombre de espalda está ligeramente desplazado del centro de la composición y el muro compacto impide ver hacia el otro lado, a su vez este muro nos deja una extraña sensación que



adquiere la pared con esos ladrillos que aumentan de tamaño cuando van ganando altura. Esa pared que ocupa una parte considerable del cuadro y que el personaje debe subirse a un banquito para ver hacia el otro lado.

Por otro lado, la arquitectura tiene una enorme fuerza a través de la precisión de sus líneas y de la rigidez en su ornamentación geométrica. La paleta que utiliza es de grises y amarronados, salvo la iluminación de la manga y el azul del cielo, todo parece sombrío y extraño. A partir de la construcción y acentuado por el enfoque frontal, queda muy poco espacio ante nosotros y se precipita hacia adelante.

Este personaje y la naturaleza a lo lejos, son los únicos elementos vivos del cuadro. Este hombre de espalda del cual vemos solamente la ropa genera un clima de misterio por su oculto rostro, un hombre anónimo de la gran ciudad; y además por el espacio parcial, es decir que se logra ver de manera incompleta que hace que nos preguntemos, ¿qué hay detrás del muro? ¿qué hay detrás de esa puerta abierta invadida por la oscuridad? Genera una sensación de lo vedado, lo prohibido, de la imposibilidad de acceso. La angustia de no ver, de no comprender, aumenta la sensación de vacío. Podría pensarse esta imagen a partir de la tensión entre lo que no se puede ver (del todo), pero se sabe de alguna manera.

<sup>23</sup> Revista digital de cultura y noticias. Disponible en: [http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/seguir\\_bio.htm](http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/seguir_bio.htm). Fecha de consulta: 25/06/2012.

## Diana Dowek



Nació en Buenos Aires en 1942. En 1955 estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Prilidiano Pueyrredón. Dos años más tarde, obtiene el Primer Premio para Jóvenes. En 1964, ya culminada su carrera, viaja a Italia donde estudia en museos y academias; regresa un año después. En 1967 concreta su primera muestra individual en la Galería Lirolay. Perteneció al grupo "La Postfiguración" con los artistas J. Alvaro, M. Burton, N. Gómez, E. Soibelman y A. Heredia. Asimismo, a principios de la misma, impactada por una sucesión de hechos que se desatan en el país, comienza a trabajar a partir de los acontecimientos de su contexto, comprometiéndose a fondo a través de sus trabajos. Dowek expuso sus obras en salones, museos y galerías de Argentina, Chile, Uruguay, Brasil, México, Italia y Alemania, vive y trabaja en Buenos Aires.<sup>24</sup>

### La obra elegida es *La muñeca* (1978)

Diana Dowek, en su pintura retoriza una situación de violencia y de desaparición. Alude a una monstruosa realidad: la represión ilegal, la persecución y la desaparición de personas durante los años del gobierno militar recurriendo a la imagen fuertemente denotativa como el alambrado.

Entre los modos implícitos de referirse a lo indecible en medio del horror de la dictadura y la fuerte censura reinante, la metáfora ocupa un lugar relevante. En ese sentido, su obra *La muñeca* aparece precisamente una muñeca aprisionada por unos alambres que remiten a la censura, a la represión de la infancia, al recuerdo de lo prohibido es una construcción metafórica al menos a partir de tres elementos: el alambrado, la muñeca y el sillón. Así estaría simbolizado algo que no se podía decir explícitamente.



El alambrado en la historia argentina está asociado con la propiedad de la tierra, la delimitación de un territorio productivo y su diferenciación de la incierta "tierra de nadie", es decir un lugar dudoso que "nadie podía ver" qué pasaba. El uso del alambre como significante incrementa la angustia, la violencia y la incertidumbre.

---

<sup>24</sup>Maromuseo. Disponible en < [http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/d/dowek\\_diana.html](http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/d/dowek_diana.html) > Fecha de consulta: 25/06/2012



Por otro lado la muñeca está colocada sobre un enorme sofá negro, su dibujo en rombos juega con los rombos del alambrado. El mueble es oscuro, enorme e inacabable (sus límites exceden a la tela). Puede considerarse al sillón como metáfora de la vida cotidiana de la clase media, la vida familiar y también el “no ver” lo que ocurría fuera de ese ámbito preservado ya que en esa época marcó un previsible abandono de los espacios públicos y una reclusión en los ámbitos privados, más preservados. Aún allí, en el interior de la casa, podía irrumpir un operativo militar y llevarse con violencia a los integrantes de una familia.

En cuanto a la muñeca estamos ante un juguete típicamente femenino y pequeño, de colores claros y pastel en medio de un universo sombrío, maniatada con alambres de púa. La muñeca puede funcionar como metáfora de la infancia y de la inocencia brutalmente cercenada a muchos chicos que fueron víctimas del Terrorismo de Estado. A su vez, se puede ver un gran contrastes entre el sofá y la muñeca: el primero mullido, la segunda en posición rígida; el primero oscuro, la segunda de colores claros; el primero inabarcable por el encuadre; la segunda, diminuta. Quizás el mueble como lo oscuro del Procesos y la muñeca como sus víctimas.

## 2.6.2 Abstracción

### Ary Brizzi

Nació en Avellaneda, provincia de Buenos Aires, en 1930. Es pintor, escultor y diseñador.



Estudió en la Escuela Nacional de Bellas Artes "Manuel Belgrano", y "Ernesto de la Cárcova", de donde egresó en 1951 con el título de profesor superior de Dibujo y Decoración Mural. Formó parte del cuerpo de investigadores del Centro de Investigaciones en Comunicación Masia y Tecnología de la Ciudad de Buenos Aires (CICMAT) durante 1972-73. Desde 1972 es profesor de Pintura en la Escuela Nacional de Bellas Artes "P. Pueyrredón". En 1980-83 fue miembro del Directorio del Foro

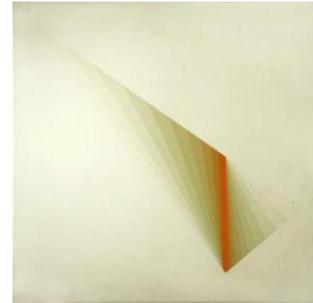
Nacional de las Artes. En 1991 fue elegido presidente de la Academia Nacional de Bellas Artes por el período 1992-94.

Desde 1958 lleva realizadas cincuenta y ocho exposiciones individuales, y participó en más de ciento sesenta exposiciones colectivas realizadas en galerías y museos de Argentina y del extranjero.

Obtuvo hasta el año 2008 treinta y un premios nacionales, entre ellos el Gran Premio de Honor del Salón Nacional en 1976, y cinco internacionales.<sup>25</sup>

La obra escogida es *Krypton 3* (1978)

La Obra de Ary Brizzi es producto de la geometría, es resultado de un enorme y muy lúcido poder de síntesis y de reflexión creadora; pinta bandas seriadas con gradaciones progresivas de valor y luminosidad, creando un juego de relaciones formales de extrema severidad. Un factor en la composición que aumenta el interés, es el plano de silencio en el que nada sucede y en un lugar pregnante estalla la acción en oposiciones serenas pero animadas, en diagonales donde no coinciden los ejes de la forma y los de la luz, ésta que se desplaza sobre los cuerpos y el color se introduce en ellos para definirlos cromáticamente y donde la percepción está estimulada por la presencia o sustracción de partes, que vuelven a las formas levemente.



Las bandas seriadas tienen diferente grosor en la parte superior e inferior de la máxima luminosidad, estas gradaciones seriadas, las bandas y las descomposiciones geométricas, logran un acuerdo de diagonales contrapuestas. El espacio parece flexible articulando la tensión hacia atrás y hacia adelante de manera que la superficie de la tela desaparece y sólo quedan campos energéticos vigorosos que dinamizan la acción visual en todos los sentidos. Brizzi recurre también a un juego muy sutil de la asimetría y a un oficio perfecto, donde ningún accidente de la materia desvía la atención.

## 2.6.3 Nueva Imagen

### Guillermo Kuitca



Guillermo Kuitca pintor nacido en Buenos Aires en el 1961. Es una relevante figura en la historia del arte latinoamericano. En el año 1974 realizó su primera exposición individual en la Galería Lirolay y en ese mismo año ingresó en el Instituto Libre de Segunda Enseñanza. Al año siguiente completó su bachillerato en el Colegio Nacional Sarmiento. En 1979 instaló su primer taller donde comenzó a dar clases de pintura. En 1991, con el auspicio de la Fundación Antorchas creó el programa de becas para artistas jóvenes. En 1993 se muda a su actual

<sup>25</sup>Academia Nacional de Bellas Artes. Disponible en: <<http://www.anba.org.ar/component/content/article/40-acadcos-de-no/323-ary-brizzi.html>>. Fecha de consulta: 25/06/2012



estudio en el barrio de Belgrano, ese mismo año presenta su primera muestra antológica "Guillermo Kuitca 1982-1993" en el IVAM de Valencia y en el Museo Rufino Tamayo de México DF. Kuitca exhibió su trabajo en los museos más importantes y forma parte de las colecciones más prestigiosas. Su trabajo ha sido incluido en un gran número de exhibiciones internacionales incluyendo en el 2007, la Bienal de Venecia. El artista vive y trabaja en Buenos Aires.<sup>26</sup>

La obra escogida es *El mar dulce* (1984)

En la pintura de Kuitca aparece un gran espacio y en cierto punto teatral, impregnado de ausencia y con gran interés por la arquitectura panóptica; hace uso a la inmensidad del espacio que contiene la esfera privada. Refleja ser un sitio no habitable, un lugar de melancolía, solitario, metáfora de una casa, de sus usos y recorridos. Se representa a través de planos borrosos, imagen desgastada por manchas oscuras, donde lo perfecto se cruza con el deterioro. Es un universo de signos, entre lo conceptual y lo expresivo donde el impacto del color es un elemento central que contrasta las camas solitarias por el plano del fondo monocromático.



El artista en esta obra utilizó como parte de la escenografía la imagen del cochecito rodando por la escalinata de Odessa tomada de una película rusa: "El acorazado Potemkin"<sup>27</sup> de Eisenstein. Una de las escenas más famosas en la historia del cine pertenece a esta película, cuando los cosacos disparan contra el pueblo para acabar con el apoyo a los rebeldes y en ese momento una madre es alcanzada por una bala mientras corre con un cochecito que se encuentra su bebé, que rodará escaleras abajo al morir la madre.

Kuitca crea un escenario dramático a través de un ambiente casi teatral y desolador. Los objetos que aparecen en el cuadro se resignifican y se vuelven misteriosos, esta obra pertenece a sus alegorías escénicas. Hay una historia familiar que el artista asocia a la película rusa, sabe que sus abuelos eran de Kiev y por lo tanto, como la mayoría de judíos rusos que llegaron al Río de La Plata, salieron de Odessa. Pues, el cochecito bajando la escalinata funciona como metáfora y metonimia del barco que trae a su familia hasta Argentina, como una ficción biográfica. Por otro lado, si el espacio de la cama

<sup>26</sup>Arte contemporáneo Argentino. Disponible en: < <http://www.latinartmuseum.com/kuitca.htm>>. Fecha de consulta: 25/06/2012

<sup>27</sup> Es una película muda de 1925 dirigida por el cineasta soviético Serguéi M. Eisenstein, que reproduce el motín ocurrido en el acorazado Potemkin en 1905, cuando la tripulación se rebeló contra los oficiales del régimen zarista.

suele ser un cuarto o una habitación como lugar de intimidad y los escenarios son partes de un teatro en la que se ejecutan espectáculos públicos y sobre la cual tiene lugar una actuación. Podría pensarse, en esta obra, en la intimidad como una actuación pública y abandonada, escena que el público y hasta los mismos actores han abandonado, con todas las sillas tiradas por el suelo, y al juntar esas camas de dos plazas se añade el componente sexual y desolador.

La épica de esta obra es la mezcla de grandes relatos: la inmigración judía, lo sexual, la referencias a películas, la relación con la arquitectura y el espacio. Pues bien, el cine, el teatro y la música forman parte del mundo de su pintura. Trabaja en obras de enormes dimensiones, llenas de objetos icónicos, escenarios vacíos, planos arquitectónicos de teatros; es así como lo escenográfico en el sentido teatral del drama que se instala en su pintura.

## **2.7 Performance**

El término *performance* o en inglés *performance art*, podría traducirse como teatro de las artes visuales o arte en vivo. Es una muestra escénica o un evento, muchas veces con un importante factor de improvisación que se plantea para un instante y lugar específico, a su vez puede tener cualquier tiempo de duración es decir la dimensión temporal no es previsible. La acción podrá durar tan sólo un instante o alargar su transcurso más allá de lo esperado. Nada queda predicho. En esencia la performance es un acto único realizado en un entorno que se ha apropiado y de un tiempo irrepetible. Esta acción artística involucra cuatro elementos básicos: tiempo, espacio, público y el cuerpo del artista o del performer. (PAVIS, Patrice. 2007)

En las performances puede intervenir sólo el artista, siendo la manera tradicional, como también uno o varios performers que representan las acciones propuestas por el artista. En la primera, no se permiten la separación del artista y su obra; reúne artista, obra y audiencia en un mismo momento; introduce lo efímero y la realidad. El artista al introducir explícitamente y materialmente su cuerpo en su obra introduce los aspectos particulares; la diferencia de raza, género, sexo y crea una nueva relación con el público activando una serie de impulsos que el cuerpo despierta en sí. Por otro lado, rompe con el imperio de la obra de arte como objeto, ataca al sistema establecido de mercado, no permitiendo la separación del artista de su obra; mezclando vida y arte. El aspecto principal de las performances que involucra a los artistas es justamente la presencia del artista en su creación, pasa a ser sujeto y objeto de la obra de arte, es decir el artista pasa a ser la obra de arte.

Mientras que en la segunda manera, no aparece el cuerpo del artista sino a través de un performer que representa las acciones. Esta persona no debe ser un actor que interpreta un papel, sino sucesivamente un recitador, un pintor o un bailarín “un autobiográfico escénico que establece relación



directa con los objetos y la situación de enunciación.”<sup>28</sup> El performer puede manipular diversos objetos o materiales como la música, el texto, la iluminación o medios tecnológicos. Siempre alrededor de la acción, como punto fundamental. Es decir, reposa en su presencia y en la utilización de accesorios, videos, música y un guión más o menos preciso, teniendo relación con determinados aspectos de la situación teatral.

Por estas cuestiones es que el término "Performance Art" es extraordinariamente abierto en su significación; su uso y difusión lo han hecho difícil para referirse específicamente a una forma concreta de arte. Es decir no es encasillable en una de las ramas específicas del arte. Su práctica puede tener correspondencias con el teatro, la música, la danza, la plástica y la voz, como elementos independientes capaces de ser tomados o dejados de lado según se acomoden o no a la práctica concreta que se manifiesta. Es por ello que se puede considerar como una arte híbrido y multidisciplinario, como una experimentación cruzada, que permita a los artistas traspasar y desdibujar los límites entre los medios y las disciplinas, entre el arte y la vida. A su vez, pudiendo ser uno o varios personajes, siendo el artista o el performer quien accione. Es decir, la fuerza del arte de la performance reside en su carácter indefinible e impreciso del término, cuya traducción directa abarca por igual los significados de actuación y de representación.

Por esta razón su base ha sido siempre anárquica. Por su propia naturaleza, la performance escapa a una definición exacta o sencilla más allá de la simple declaración de que es arte vivo. Cualquier definición más estricta negaría de manera inmediata la posibilidad de la propia performance. De hecho, ninguna otra forma de expresión artística tiene una manifestación tan ilimitada, puesto que cada intérprete hace su definición particular en el proceso y la manera propios de la ejecución.

La performance es un vehículo de ideas y de acción, es decir se pone el acento en lo efímero y lo inacabado de la producción más que en la obra de arte representada y acabada. El carácter efímero de las obras basadas en la acción cuestiona el estatuto del objeto artístico y la legitimidad de las instituciones que lo sustentan, desplazando el énfasis desde la materialidad del objeto hacia la temporalidad del acto. Es decir, la performance se contrapone a la pintura o la escultura (a los medios tradicionales de producción plástica), ya que no es el objeto sino el sujeto el elemento constitutivo de la obra artística; pues ahonda en el cuerpo, los datos sensoriales, la palabra y el gesto.

Este arte vivo es la realización de una o varias acciones en presencia de un público al cual, a diferencia de lo que ocurría en el happening, no se le pide que participe físicamente en él. La participación se producirá mental y sensiblemente, cuando la percepción del receptor se mantenga

---

<sup>28</sup> Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires.

abierta o activa; cuando la lectura del proceso no quede reducida al mero gesto de mirar lo representado. No sucede ningún tipo de intercambio con el performer. El receptor escucha, ve, siente y percibe desde otro lugar aquello que se muestra, que se manifiesta, que se expone. Se crea pues una distancia, una separación entre performer y receptor, que ayuda a éste a una individualizada reflexión sobre lo observado, a un enfrentamiento con su propia manera de ver. Se quiere situar al individuo en un entorno específico, a fin de mostrarle con otro lenguaje, algo todavía por descifrar que quizá podría influir en su modo de escuchar, de sentir o de hacer porque la performance, contrariando al happening, es en sí misma un regreso al espacio interior, a fin de mostrar lo no visible.

La historia de la performance en el siglo XX es la historia de un medio permisivo y sin límites fijos con interminables variables, realizadas por artistas que habían perdido la paciencia ante las limitaciones de las formas de arte más establecidas, y decidieron llevar su arte directamente al público. Esta liberación de sus ataduras, de la representación mimética de la realidad, fue uno de los principales objetivos de las vanguardias artísticas de principios de siglo. La necesidad de romper las barreras entre ficción y realidad, entre arte y vida; de cuestionar la tradición representativa puso en crisis el lenguaje pictórico. Uno de los elementos fundamentales en la superación de esas barreras fue la irrupción de la acción, performances, happenings y otros tipos de propuestas activas o participativas.

La acción seduce inmediatamente a los artistas. No sólo por su indiferencia respecto de los academicismos y la tradición de las Bellas Artes, sino también, por su promoción de la experimentación y la libertad creadora, esta sensación de liberación tanto de los artistas como de los espectadores era contagiosa. Esa emancipación vivida como energía liberadora, como canal de comunicación con el público, como vehículo para la expresión personal o como espacio de manifestación política, caracteriza a gran parte de las producciones artísticas de los años 60' y 70'.

La performance llegó a ser aceptada como medio de expresión artística en la década de 1970. En ese momento, el arte conceptual estaba en su apogeo y la performance fue a menudo una demostración, o una ejecución de esas ideas. De este modo, la performance se convirtió en la forma de arte más tangible del período; su espacio surgió rápidamente en los principales centros de arte internacional, los museos patrocinaron festivales, las escuelas de Bellas Artes introdujeron cursos de performance y aparecieron revistas especializadas. Ha sido considerada una manera de dar vida a muchas ideas formales y conceptuales en las cuales se basa la creación del arte. Los gestos vivos se han utilizado constantemente como un arma contra las convenciones de arte establecido.

### 2.7.1 En el mundo

Las revueltas estudiantiles a partir de la primavera del 68', inician prematuramente, lo que en la década del 70' sería un rechazo por parte de los jóvenes a la cultura tradicional, al mercado del arte y a



las formas de producción especulativas. Ese año los acontecimientos políticos inquietaron de manera severa la vida cultural y social de toda Europa y Estados Unidos. El estado de ánimo era de irritación y furia con los valores y estructuras predominantes. En tanto que los estudiantes y los obreros gritaban eslóganes y levantaban barricadas en las calles en protesta, muchos artistas jóvenes se acercaron a la institución de arte con igual desdén, si bien menos violento, cuestionando las premisas del arte aceptado e intentaban redefinir su significado y función. Más aún, los artistas se encargaron de expresar estas nuevas direcciones en extensos textos, antes que dejar esa responsabilidad al mediador tradicional, el crítico del arte. La galería fue atacada como una institución de mercantilismo y otras salidas que buscaban comunicar ideas al público.

El objeto del arte llegó a ser considerado enteramente superfluo dentro de esta estética y la noción de arte conceptual se formuló como un arte del cual el material son los conceptos. La indiferencia al objeto de arte estaba unida al hecho de que era visto como un mero instrumento en el mercado del arte; si la función del objeto de arte era ser objeto económico, entonces el arte conceptual no podía tener ese uso. Aunque las necesidades económicas hacían de esto un sueño efímero, la performance se convirtió en una extensión de una idea tal que aunque visible, era intangible, no dejaba huellas y no podía ser comprada y vendida. A su vez, la performance se consideraba que reducía el elemento de alineación entre el intérprete y el espectador, puesto que tanto el público como el intérprete experimentaban el trabajo de manera simultánea.

Aunque existen muchos antecedentes del performance en las vanguardias históricas y sobre todo en los movimientos del Dadá y del Surrealismo, no es hasta en 1966 que el artista británico, John Latham concibe una actividad que prefigura lo que posteriormente se conocerá con el nombre de performance y que consistió en arrancar las hojas del libro de ensayos de Clement Greenberg titulado Arte y Cultura, y darlas a masticar a sus invitados, para que produjeran una masa blanda a la que posteriormente se le añadiría ácido sulfúrico y levadura para crear una sustancia burbujeante, que Latham introdujo en un recipiente de cristal y etiquetó con el nombre de arte y cultura.

Un año después, el artista recibió una carta de la biblioteca de la escuela de arte donde trabajaba, reclamando el libro de Greenberg, a lo que Latham contestó con el envío del recipiente que contenía los restos del libro. En la historia de la performance hay una larga lista de artistas que hicieron uso de este medio, figuras como el compositor John Cage, el pintor Jackson Pollock y el artista Allan Kaprow han influido en el desarrollo de la performance como un nuevo género en la historia reciente del arte contemporáneo.

A mediados de la década de 1980, la contundente aceptación de la performance como espectáculo de vanguardia de moda se debió en su mayor parte al giro de la performance hacia los medios de comunicación y hacia el espectáculo desde más o menos 1979 en adelante. Más accesible, el nuevo trabajo prestó atención a la decoración y trajes, decoración e iluminación. Es interesante señalar que la performance vino a llenar el hueco entre espectáculo y teatro.

En efecto, el regreso a las Bellas Artes tradicionales por una parte, y la exploración del arte teatral tradicional por otra permitió a los artistas de la performance tomar algo prestado de ambos para crear un nuevo híbrido. Así, la división entre teatro tradicional y performance se volvió borrosa, hasta el extremo de que incluso los críticos teatrales comenzaron a cubrir performances, aunque hasta 1979 la habían ignorado casi por completo, dejando sus reseñas a los críticos de bellas artes o de música de vanguardia.

## 2.7.2 En la Argentina: Antecedentes en el camino hacia la Acción

La muestra de "Arte Destructivo" que Kenneth Kemble organiza junto a Enrique Barilari, Olga López, Jorge López Anaya, Jorge Roiger, Antonio Seguí, Silvia Torras y Luis Wells en 1961, señala un camino similar hacia la desvalorización del objeto artístico. La selección de los objetos destruidos, la intervención voluntaria sobre algunos de ellos, la integración de éstos a una ambientación en la que desaparecen las fronteras entre las obras y el público, y el ocultamiento de las marcas personales de sus autores, generan un entorno en el que se relativizan las preocupaciones escultóricas, poniendo en evidencia las nuevas relaciones del objeto artístico con su espectador.

Hacia fines de la década del 60', la situación socio-política del país se conmociona debido a múltiples agresiones internas y externas, la vanguardia plástica estaba circunscripta al ámbito elitista de las galerías, las bienales y el Instituto Di Tella, a pesar de tener en algunos de sus representantes un sentido crítico y revulsivo de circuito artístico tradicional. Pero el contexto por el cual se estaba viviendo era muy explosivo. La dimensión que iban tomando los acontecimientos de Vietnam en la sociedad de Estados Unidos y el eco que eso generaba en estos jóvenes siempre atentos a lo americano; la seducción a los intelectuales que ofrecía la Cuba de Fidel Castro y el Che Guevara, de una revolución que empezaba respaldar focos de rebelión en África y otras partes de América Latina, la simpatía que el mismo Che manifestaba hacia la revolución cultural maoísta, con todo el desafío y la excitación que esto generaba en los grupos intelectuales; eran algunos de los acontecimientos que motivaban a estos artistas a ir tomando posturas estético-políticas, aún antes del golpe de estado de 1966. Es decir, comienza el cuestionamiento del poder político a las instituciones artísticas y a sus espacios de poder. Los artistas expresan su inconformismo a través de acciones y manifestaciones.

En cuestión de meses, todas las audacias estéticas que caracterizaron los primeros años de la década del 60' comienzan a diluirse, y lo que antes del golpe era considerado como novedoso o alternativo cae invariablemente bajo el rótulo de sospechoso o subversivo. Los artistas de vanguardia, que hasta hace poco constituían la gran novedad, caen también bajo las garras de la censura. Ante este nuevo escenario, muchos de ellos deciden radicalizar sus propuestas y abandonar transitoriamente los lenguajes abstractos y herméticos para intervenir de forma más concreta en la realidad. Acerca de una



época artística con múltiples espacios de producción y ruptura, en la que algunos de sus movimientos protagónicos establecieron cambiantes relaciones de articulación y conflicto con su contemporaneidad política.

Finalmente, el golpe de estado del año 1966 a manos del general Onganía y su política de persecución a los intelectuales y censura, más la violencia social que desató la política liberal del ministro de economía Krieger Vassena, que desembocarán en el levantamiento obrero-estudiantil de la ciudad de Córdoba en el año 1969 denominado “El Cordobazo”, más los acontecimientos del denominado “Mayo francés” llevados a cabo un año antes 1968 en la ciudad de París, aceleró el proceso de radicalización política de muchos de los integrantes de estas vanguardias. El acontecimiento más emblemático de este proceso es la muestra denominada “Tucumán Arde”.

Desde el año 1968 el artista pasó de estar comprometido con el arte a estar comprometido con la política. Desde fines de los ´60 y principios de los ´70, las artes visuales fueron transcurriendo por una etapa de experimentación y radicalización de los lenguajes; de desmaterialización de las formas y materialización de los contenidos, desplazando la pintura y la construcción de objetos hacia la construcción de situaciones, happening, performances, ambientaciones, acciones, etc. Se dio un proceso de desmaterialización del arte, es decir, las tendencias estéticas heredadas de las vanguardias artísticas comenzaron a planear la idea de que el significado de una obra de arte no se encuentra en el objeto autónomo, sino en su contexto, tanto físico, institucional o social. Por lo tanto, a diferencia de los ´60, en la primera mitad de los setenta se buscó la producción de un arte popular, de una identidad nacional y regional latinoamericana.

La ocupación de espacios públicos y la realización de actos performáticos, algunos vinculados a los lenguajes y formas de las artes contemporáneas se hicieron casi cotidianos, cada vez más habituales entre los artistas de vanguardia. La combinación de la plástica tradicional con los lenguajes modernos de la televisión, la prensa gráfica y la publicidad, pronto atrae el interés de los medios de la época y de la crítica internacional. La obra se inserta en un contexto social, no para servirlo, sino para explicarlo y también para recrearlo. Para la sociología del arte de esa época debía ser reflejo de la sociedad, vehículo del mensaje del artista que explicita su compromiso social a través del arte concebido como un instrumento de agitación cultural que debe serle funcional a la militancia política.

En los últimos años hemos asistido a la proliferación de grupos, más que artistas individuales, que han tomado críticamente la herencia del arte colaborativo y político. Introduciendo conceptos como acción directa e intervención para aludir a sus prácticas, construyendo unos canales estéticos-comunicacionales. Surgieron colectivos que perduran hasta hoy y experiencias que marcaron modos de intervención y acción de espacio públicos.

### 2.7.3 Tucumán Arde

El itinerario del 68' es un grupo de artistas de vanguardia porteños y rosarinos que en el trascurso de ese año realizaron una serie de acciones en las que manifestaban tanto su ruptura con las instituciones artísticas (museo, galerías, el Instituto Di Tella) como con las formas canonizadas de hacer arte. Estos artistas pensaban sus realizaciones como parte efectiva de un proceso revolucionario.

Al alejarse de los lugares tradicionales de exposición, los protagonistas del movimiento se trasladaron a contextos donde se hallaban los mayores conflictos sociales del momento: en el caso de la obra colectiva "Tucumán Arde" la muestra se realizó en la CGT de los Argentinos, la elección de un local sindical y su alto contenido político reflejan los ánimos censores de la dictadura. La muestra se realizó en la ciudad de Rosario donde duró quince días y en la de Buenos Aires sólo unas horas, dado que por presión policial el sindicato decidió levantar la muestra.

Tucumán Arde es el punto culminante del proceso, como síntesis que conjuga de manera novedosa la acción política con la artística, pero la segunda está destinada a la muerte en aras de la primera, dado que la radicalización de la vanguardia artística llevó a esos artistas al abandono del arte. Aquellos que pensaban la salida política no sólo como natural sino también como la única posible para la vanguardia artística.

Tucumán Arde es hoy uno de los ejemplos más importantes de arte político en América Latina. A comienzos de 1968 un grupo de artistas, periodistas y sociólogos de Buenos Aires y Rosario emprendió un viaje a la provincia de Tucumán, donde cerraron sus puertas doce ingenios de azúcar tras un proyecto del gobierno para modernizar la industria azucarera tucumana, que lleva a la ruina a varios ingenios, arrastrando a sus pobladores a la desocupación y la miseria. Este grupo quiso denunciar desde el arte, la distancia entre la realidad y la publicidad. Concibieron un proyecto de investigación sobre las consecuencias nefastas de medidas económicas que fueron el puntapié inicial de la aplicación de políticas liberales en América Latina.

Finalmente, en el mes de noviembre del 68', en la sede rosarina de la CGT de los Argentinos, se presenta la muestra Tucumán Arde que se convierte en foco de una innovadora experiencia artística y buscan denunciar las políticas económicas de la dictadura militar de Juan Carlos Onganía. El espacio elegido, un local sindical, simboliza la unión cada vez más sólida, entre artistas de vanguardia y el movimiento obrero; por el lapso de dos semanas, los pasillos y los salones de la central sindical se ven invadidos por paneles fotográficos, láminas y proyectores de cine y diapositivas.



Exposición "Tucumán Arde", 1968

## 2.7.4 Muestra: Experiencias 68'

Ante la gravedad de la situación que se estaba viviendo en esta época, muchos artistas deciden radicalizar sus formas de expresión, y tomar una actitud de resistencia. Es así que en el año 1968, los intereses de varios artistas de vanguardia confluyen con los del Movimiento Obrero. A mediados de este año, en la muestra anual Experiencias 68, el artista Oscar Bony contrata a una familia de clase trabajadora para exponerla ante el público como una escultura viviente, como una obra de arte; donde un matricero, su mujer y su hijo posaban con el siguiente cartel a sus pies: "Esta familia está aquí porque se le paga más de lo que gana con su trabajo". En la misma muestra, el escenógrafo Roberto Platé instala en el medio del salón la réplica de un baño público, e invita a los asistentes a escribir grafitis en sus paredes. En pocas horas, las paredes de la instalación *El baño*, se llenan de insultos contra el gobierno e inscripciones de alto contenido sexual. El 23 de mayo, el gobierno de Onganía ordena retirar esta obra. Como reacción a la medida, el resto de los expositores sacan sus trabajos a la calle y lo destruyen a la vista del público.



Oscar Bony, Familia Obrera, 1968.

Este acto demarca el fin del romance entre muchos artistas de vanguardia y las instituciones culturales que los patrocinaban. A partir de este momento, para muchos artistas, la verdadera vanguardia consiste en enfrentar de manera concreta y directa a la dictadura.

## 2.7.5 Los setenta y los ochenta

Tras el cierre del Centro de Artes Visuales del Instituto Di Tella en 1970, el arte de acción sobrevive en el Centro de Arte y Comunicación (CAYC). Su director, Jorge Glusberg, promueve la realización de eventos a nivel internacional, incorporando a numerosos artistas de la performance que realizan acciones con un importante sentido de la puesta en escena, producto de su temprana conexión con el teatro. Sin embargo trascurren largos años de inmaterialidad, la década del '80 asiste a la restauración de la pintura. El medio artístico local acoge inmediatamente las pautas dictadas por la transvanguardia italiana y el neoexpresionismo alemán, reubicando a la pintura en el centro de la actividad plástica.

Las acciones no desaparecen, pero cambian su sentido. Ya no son la alternativa a un medio en decadencia ni la negación de la tradición pictórica, sino un medio más a disposición del artista, del cual puede hacer uso a voluntad, sin rechazar la posibilidad de alternarlo con los medios tradicionales.

Algunos artistas formados en las artes plásticas se acercan a la performance como una forma de ensanchar la productividad de su propuesta estética. A mediados de los '80, el retorno a la democracia había producido una euforia creativa y la necesidad de nuevos canales para su manifestación.

El Grupo Escombros comienza sus actividades reclamando la inserción de los artistas en el espacio público. En 1988 se apropia de un espacio debajo de una autopista con una exposición de pancartas. Al año siguiente, inaugura el "Centro Cultural Escombros" y "La Ciudad del Arte", convocando a cientos de artistas a manifestarse sin restricciones estéticas. Desde entonces, su actividad se ha orientado principalmente hacia la intervención urbana, desde una postura política ligada a la ecología y la crítica social.

La democracia trae, asimismo, la necesidad de nuevos espacios alternativos. Cemento, el Parakultural o el Centro Cultural Ricardo Rojas son algunos de los espacios donde se cruzan artistas provenientes de diferentes disciplinas en su intento por ampliar el circuito artístico. Nuevamente, las artes plásticas dialogan con el teatro, la música y la danza, tras un período de oscurantismo en el que toda reunión lleva las marcas de lo subversivo.

## 2.7.6 El Siluetazo

El denominado "Siluetazo" reinstaló de manera contundente el arte performático social y político y construyó en el imaginario colectivo otra forma de cuerpo vinculado al genocidio argentino. Tomando



quizás la referencia de Ives Klein<sup>29</sup>, la “silueta” es la huella testimonial y concreta de un acto acontecido pero presente, aquí lo estético se aborda desde el acto. La forma es sólo testigo, huella de ese acto indagador, abierto, esperando que el observador lo reciba para seguir desarrollándolo y no muera en una reflexión distante. La memoria del plan estratégico de desaparición forzada de personas perpetrado por la última dictadura militar de la Argentina, quedó conformada en esas siluetas y está vigente en la actualidad.

El historiador Roberto Amigo Cerisola desarrolla el contexto y el concepto de dicho acontecimiento: “(...) La representación de un genocidio a partir de las siluetas de las víctimas y el señalar la cantidad de las mismas en una relación numérica con su reproductibilidad se conservaron en «el siluetazo» (...) las siluetas hicieron presente la ausencia de los cuerpos en una puesta escenográfica del terror de Estado.”<sup>30</sup>

Esta acción colectiva se produjo cuando las artes visuales comenzaron a alejarse del silencio propio de los primeros años de la dictadura militar y fue una de las acciones colectivas más emblemáticas. Fue en 1983 cuando se realizaron miles de siluetas humanas en tamaño natural, estampadas sobre papeles que luego se pegaban sobre las paredes, árboles y columnas. Esta práctica se inició durante la noche del 21 de septiembre, en ocasión de la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo, y produjo un impacto notable no sólo por la modalidad de producción (los manifestantes prestaban el cuerpo para que cientos de realizadores tomaran su contorno, que pasaba a representar a uno de los desaparecidos) sino por el efecto que causó la multitud de silueta interpelando con un grito mudo a los peatones desde las paredes de los edificios céntricos a la mañana siguiente.

El procedimiento, que había sido iniciativa de tres artistas visuales (Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel) se convirtió en sucesivas movilizaciones de una contundente forma visual de señalar la presencia de una ausencia.

La propuesta de estos artistas consistía en hacer una obra de grandes proporciones que a partir de la escala pudieran dar cuenta del espacio físico que ocuparían los 30 mil desaparecidos; la acción fue aceptada y reformulada por las Madres de Plaza de Mayo y llevada a cabo por la movilización que las acompañaban. Se había pensado en una plantilla uniforme y las Madres pidieron que también estuvieran representados los chicos y las mujeres embarazadas. A su vez, se había especulado que las siluetas no tuvieron marca indentificatoria alguna, y espontáneamente la gente les escribió el nombre de un desaparecido y la fecha de su desaparición, o las cubrió de consignas.

---

<sup>29</sup> Fue un artista francés (1928 - 1962) considerado como una importante figura dentro del movimiento neo-Dadaísmo. Klein deseaba que sus obras se representaran por la huella que habían dejado: la imagen de su ausencia.

<sup>30</sup> Roberto Amigo Cerisola. 1995. APARICION CON VIDA. Las siluetas de detenidos-desaparecidos. Razón y Revolución N° 1, otoño de 1995. Reedición electrónica



Roberto Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel. El siluetazo, 1983  
Tercera Marcha de la Resistencia de las Madres de Plaza de Mayo.

La crónica de los diarios de la época ilustran el impacto causado por dicho acontecimiento performático:

(...) mientras las mujeres y sus acompañantes efectuaban los giros pasando frente a Casa de Gobierno, entonando estribillos contra el Gobierno y las Fuerzas armadas, llevando carteles con las fotos adheridas de sus familiares desaparecidos, banderas argentinas y algunas uruguayas, más de doscientos estudiantes universitarios -especialmente de la Facultad de Arquitectura y Urbanismo- se ubicaron en un sector para fabricar los carteles mencionados. Para esta tarea llevaron al paseo innumerables rollos de papel madera, toda clase de pinturas y aerosoles, pinceles y rodillos. A medida que los rollos eran extendidos sobre el césped o las veredas, algunos jóvenes se acostaban sobre el papel, y otros marcaban con lápiz el formato del cuerpo, que seguidamente era pintado con colores diversos y la inscripción "aparición con vida" o bien el nombre, apellido y fecha de desaparición de alguna persona. Instantes después, otros, muñidos de recipientes con goma de pegar y pinceles los adherían a cuanto elemento útil encontraban a su paso (...).<sup>31</sup>

La acción culminó en una gigantesca intervención urbana que ocupó buena parte de la ciudad. Como resultado, miles de siluetas realizadas sobre papel ocuparon las calles y quedaron estampadas en paredes, persianas y señales urbanas exigiendo verdad y justicia.

## **2.8 Danza Contemporánea**

La danza contemporánea surgió como reacción contra las posiciones y movimientos estilizados del ballet clásico, rechazando su estricto criterio tradicional y romántico, como sus códigos y reglas académicas. Su origen se remonta hasta finales del siglo XIX cuando empezaron a aparecer bailarines danzando descalzos y realizando saltos menos rígidos que los tradicionales en el escenario, propaga la

<sup>31</sup> Diario La Prensa, 22.09.83, en Amigo Cerisola. 1995. Op cit



libre expresión, dando independencia a los movimientos y dotando al cuerpo de mayor expresividad. Es decir, nace como una necesidad de expresarse más libremente con el cuerpo siendo portadora de una importante función, la comunicación.

Es un tipo de expresión artística que conllevaba menor rigidez de movimientos, procurando una danza más natural. Su ejecución no sólo se desarrolla en posición vertical, sino en diferentes posiciones y niveles; es decir tiene cambios de dinámicas y conecta continuamente el cuerpo y el piso mediante saltos, giros, rodadas y deslizadas; haciendo aún más interesante el trabajo de percepción. Si combinamos estas actividades físicas con una dinámica distinta, se puede crear un número indeterminado de movimientos. Puesto que, genera una manera de moverse propia y única, con el cuerpo libre y dispuesto; caracterizado por la simplicidad y elegancia de su técnica.

Con el tiempo, fue desapareciendo lo clásico e incluso se introducían movimientos de otros estilos de baile, como movimientos aflamencados, movimientos tribales, acrobacias, contacto físico. Hoy en día, las técnicas modernas dejan paso a un torbellino de mezclas de estilos, llegándose incluso a no dejar claro a qué estilo se asemeja o que patrones se siguen, sólo uno de ellos es permanente en la danza contemporánea de hoy: la libertad. Se dice que en la danza contemporánea "todo vale".

Los bailarines amplían los movimientos y utilizan el espacio con mayores posibilidades, es decir el empleo del espacio es muy diferente al tradicional del ballet, que exige el bailarín situado de frente al público y en relación al escenario. Los bailarines modernos mantienen una orientación multidimensional dentro del espacio escénico. Emplean todas las dimensiones del espacio y suelen colocarse de perfil o de espaldas al público, no siempre están erguidos y realizan movimientos en el suelo o sentados. El peso del cuerpo es un factor importante en la danza moderna, al contrario que en el ballet clásico, que las figuras parecen carecer de peso.

La técnica de la danza contemporánea es la fusión de destreza física, un estilo a través de formas determinadas y movimientos personales para obtener mayor expresividad, es decir un estilo creado para expresar los sentimientos a través del bailarín. Se utilizan movimientos originales que transmiten la emoción interna del bailarín. La suma de todos estos elementos dan como resultado la intensidad en la interpretación escénica.

Sonia Sanoja, bailarina Venezolana, señala que "Danza es construir, crear algo sólido desde donde contemplar y sondear el infinito. Danzar no es bailar. Bailar es dejarse arrastrar por un ritmo. Danzar es descubrir y hacer visible el movimiento dentro del ritmo. Danzar no es tan sólo seguir un esquema fijado en la mente. Uno sigue el sentido. La coreografía es como el cauce de un río."<sup>32</sup>

---

<sup>32</sup>Minuto.com. Disponible en: <http://www.mipunto.com/temas/01/danza.html>. Fecha de consulta: 26/10/2011

Una de las figuras pioneras de este estilo fue la norteamericana Isadora Duncan, quien a fines del siglo XIX, se revelaba contra los rigores del ballet clásico, y la rigidez de su falta de expresividad emotiva. Isadora prefería los movimientos libres y naturales, basándose en el cuerpo. Fue creadora de una serie de movimientos que caracterizaron su estilo.

Hay una serie de rasgos comunes a todas las manifestaciones de la danza contemporánea, como el coreógrafo-bailarín. Es tendencia en esta danza, que el mismo artista cumpla la función de coreógrafo y de bailarín. Los bailarines modernos crean su propio lenguaje, por lo que se hace necesario, que el coreógrafo sea quien baile. A su vez, la coreografía se realiza con mayor libertad ya que muchas veces los coreógrafos ocupan en lugar de música: sonidos, ruidos, un solo instrumento musical, percusiones o en el mayor silencio.

Otra característica distintiva es el uso de multimedia para acompañar las coreografías, como video e imágenes usados de fondo. Sin embargo, el cuerpo a través de su movimiento siempre constituye la parte predominante dentro de un conjunto de significantes yuxtapuestos; entre los cuales se encuentran la iluminación, la escenografía, la música, el vestuario, etc.

La danza clásica tiene una dramaturgia con principio, clímax y desenlace. La danza contemporánea puede seguir esta estructura o bien, contar historias de una forma no lineal. En efecto, no siempre tiene que contar una historia. Por otro lado, la danza clásica se construye a través de pasos ya existentes y siempre codificados mientras que la danza contemporánea busca la innovación y la creación de nuevas formas de movimiento de acuerdo con las necesidades del coreógrafo o el intérprete.

Esta danza es cien por ciento interpretativa, sus movimientos corporales rítmicos siguen un patrón, acompañados generalmente de música y se sincronizan tratando de comunicar un mensaje, sirven como forma de comunicación o expresión. Todo ser humano tiene la cualidad de expresarse a través del movimiento.

El lenguaje corporal humano es una forma de expresión que abarca múltiples planos, es comunicación espontánea e instintiva; pero al mismo tiempo calculada. El lenguaje corporal es un paralenguaje y acompaña a toda expresión verbal. El lenguaje del cuerpo puede ser independiente del lenguaje de las palabras cuando actúa conscientemente con gestos mímicos en la vida cotidiana o en el ámbito artístico.

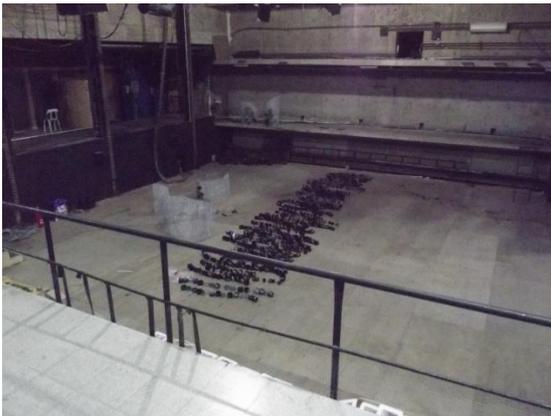
El sujeto hablante hace "uso" de la lengua para expresar un pensamiento personal. Podríamos argumentar que el habla en la danza contemporánea se asociaría, por un lado, con el coreógrafo, quien hace uso libre de esa combinatoria que le ofrece la lengua para crear una obra y, por el otro, del intérprete, el cual ejecuta dicha combinatoria de manera particular teniendo en cuenta posibilidades personales, de ritmo, dinámicas, sensitivas, entre otras.



Al mismo tiempo, en la danza contemporánea el habla se manifiesta en múltiples posibilidades de propuesta, así como múltiples variantes de abordaje de movimientos en función de cómo cada intérprete lo desarrolle y de cómo cada coreógrafo lo proponga. Esto está dado no sólo en la sustancia del movimiento sino en un conjunto de otras sustancias como iluminación, escenografía, espacio, vestuario; además de calidades, dinámicas, velocidades, ritmos, parámetros expresivos que puede tener en cuenta el intérprete y el coreógrafo, denotando así que la danza contemporánea es un sistema complejo en el que interviene más de una sustancia, donde la materialidad significativa es múltiple y compleja, de allí que la distancia entre el significado y el significante de una obra sea tan amplia para el público, es decir altamente elaborado.

## **2.9 Espacio: Teatro Argentino sala TACEC**

El Centro de Experimentación y Creación del Teatro Argentino de La Plata (TACEC) es una sala consagrada al arte experimental que convoca a artistas de diversas disciplinas con el objetivo de promover la producción y circulación de nuevas obras dentro del arte contemporáneo.



Se trata de un espacio cuya ductilidad permite albergar producciones de distintos estilos y formatos que van tanto de espectáculos de danza contemporánea u ópera experimental, hasta sala de proyecciones o conferencias. Las dimensiones y disposición del espacio escénico permiten a los artistas trabajar con uno o más

frentes, pudiendo disponer al público tanto alrededor del espacio escénico como dentro de él. Esta flexibilidad permite al TACEC sintonizar con el actual momento de cambio por el que atraviesa el arte contemporáneo, canalizando prácticas innovadoras que intentan responder a las nuevas búsquedas y necesidades de creadores.

A su vez, esta sala experimental se encuentra precisamente debajo de la sala principal "Alberto Ginastera"; la primera fue diseñada inicialmente como fosa para los cambios de escena de la sala principal. Donde el piso se abriría y subiría la otra escena ya armada en la actual sala TACEC, incluso hoy en día se pueden ver los herrajes por donde subiría el piso. Pero esto nunca se llevó a cabo y la sala principal no tiene esta posibilidad de cambio, quedando una fosa con las mismas dimensiones que ésta. Finalmente, la fosa se transformó en una sala para llevar a cabo un centro de experimentación desde el año 2009.

Por otro lado, la historia de este teatro se remonta a fines del siglo XIX, cuando el arquitecto Pedro Benoit fue el responsable de la planificación urbana de la Ciudad de La Plata, que incluía imponentes edificios públicos pero no preveía la construcción de un teatro. Conscientes de su necesidad vecinos, concibieron la idea de crear un teatro. Nació así, en 1885, la Sociedad Anónima



Teatro Argentino que adquirió la manzana que ocupa el actual edificio, el terreno comprendido entre las avenidas 51 y 53 y las calles 9 y 10, con el propósito de fundar una sala de espectáculos.

El proyecto de construcción fue llevado adelante por Leopoldo Rocchi, arquitecto italiano, quien ideó una estructura según los modelos de su país, dotando a la construcción de un estilo renacentista. Las obras comenzaron en 1887, cinco años más tarde se construyó el espectacular teatro, que con sus cinco niveles –entre palcos y galerías- tenía capacidad para albergar a más de 1500 espectadores. Finalmente, coincidiendo con el octavo aniversario de la ciudad, el 19 de noviembre de 1890, el Teatro Argentino levantó por primera vez el telón.

La sociedad administradora del teatro comenzó a tener problemas financieros, que provocó que el teatro permaneciera cerrado por un largo período. Esto terminó recién en 1937 cuando el Estado provincial tomó posesión de los bienes de la sociedad anónima, por lo que a partir de allí el Teatro Argentino se constituyó en una institución cultural de carácter oficial. Tras una profunda refacción del edificio, las autoridades creyeron necesaria una estructura que le permitiera montar íntegramente sus propios espectáculos, por lo que en 1938 se crearon la Orquesta y el Coro Estables, y ocho años más tarde, el Ballet. Estos Cuerpos tuvieron el apoyo de los distintos sectores técnicos con los que el Teatro emprendió destacadas temporadas, alternadas en época estival con el Anfiteatro Martín Fierro del Paseo del Bosque.

En 1977 el Teatro Argentino vivió la jornada más dramática de su historia, durante un habitual ensayo del ballet estable, un sospechoso incendio (siempre se dijo que había sido intencional) destruyó una mínima parte de las instalaciones y sin afectar la estructura del edificio. Apenas se consumió una porción menor de su techado.

El gobierno militar de entonces, a pesar de los fuertes reclamos de la sociedad argentina e internacional por la reconstrucción del edificio, decidió demolerlo y llamó a un concurso público para la construcción, en el lugar, de un nuevo y moderno centro cultural que continuara la gloria del antiguo Teatro Argentino. Las obras comenzaron en 1980 con una estimación de cuatro años para su finalización, pero éstas sufrieron constantes retrasos y paralizaciones.



Finalmente, el 12 de octubre de 1999 se inauguró la sala principal, a la que posteriormente se denominó Alberto Ginastera, del Centro Provincial de las Artes Teatro Argentino. La sala posee la forma tradicional “a la italiana” en herradura, y entre plateas y los tres niveles de palcos y galerías está en condiciones de albergar a 2000 espectadores. La maquinaria escénica de avanzada permite ofrecer obras de difícil montaje, con plataformas móviles y un sistema computarizado de iluminación de última generación. Con la recuperación de su sede propia, el Teatro Argentino volvió a contar con condiciones óptimas para cumplir con su noble objetivo: acercar a sectores cada vez más amplios de la población las más jerarquizadas manifestaciones artísticas.





# Producción Plástica

---

## 3.1 Proyecto Performático

### 3.1.1 Performance

En la producción plástica se llevará a cabo una performance. Esta elección se debe a su característica contestataria; a la suma de lenguajes posibles como el movimiento del cuerpo, el sonido, la luz, el video, las instalaciones escenográficas, los gestos, etcétera que confluyen en una sola obra y en una totalidad de expresión artística multidisciplinaria. Esto hace que sea uno de los medios más completos e idóneos y una vía adecuada para la denuncia de la insatisfacción que provoca las injusticias, aberraciones y la inhumanidad del sistema dictatorial de 1976.

La fuerza del arte de la performance reside en su carácter indefinible e impreciso del término, cuya traducción directa abarca por igual los significados de actuación y de representación. Como el artista veterano de la performance, Joan Jonas (1936) explicaba en una entrevista concedida en 1995:

“Lo que me atrajo de la performance fue la posibilidad de mezclar sonidos, movimientos, imagen, un gran número de elementos diferentes para crear un mensaje complejo. En lo que no era bueno era en realizar una manifestación única, simple, como puede ser una escultura.”<sup>33</sup>

Esto de algún modo justifica la reivindicación de la performance como el mejor medio para muchos artistas, y para dicha obra.

En la performance se expresan las preocupaciones y esperanzas, en tanto miembro de una comunidad y de una cultura determinada no se puede dejar de expresar sus contenidos propios. En la obra se pretende glorificar nuestro ser y nuestro mundo poniendo en evidencia lo mejor de nuestra existencia; nuestras luchas, nuestros ideales, nuestra entereza, nuestro valor; pero para ello se debe remarcar todo lo que hizo arduo aquella aspiración. Es decir, expresar no sólo lo bueno y maravilloso que es luchar por los ideales sino denunciar todo aquello que vaya contra ella: la injusticia, la

---

<sup>33</sup> Any Dempsey. Estilos, escuelas y movimientos. Guía enciclopédica del arte moderno. Buenos Aires. La Isla S.R.L., 2002.

arbitrariedad, el ultraje, la opresión y todas aquellas perversidades que se asumen durante el proceso. Por ello, la obra, toma un carácter de reivindicación, de reclamo, de política en el buen sentido, tratando de dejar un mensaje de lucha por la restitución de la justicia, la libertad y la dignidad.

Es decir, se intenta reflejar la lucha sin descanso de una sociedad tapada de injusticias que mantuvo sus ideales para un bienestar común. El desafío de esta acción será emocionar, señalar, provocar, inquietar y poner en cuestión el contexto sociopolítico; desatar la reflexión del público. Unir arte y vida; transgredir o hacer borrosos esos límites e intentar eliminar las distancias desde diversos puntos de vista: espacial, temporal, formal y técnico.

De allí el objeto de esta obra es denunciar la desaparición, agresión y represión de la sociedad por parte de la dictadura militar como un brutal e inhumano sistema para resolver los antagonismos sociales y, al mismo tiempo, reafirmar los principios de esperanza, integridad, valor, tolerancia y respeto mutuo como elementos básicos en las relaciones humanas en un marco de paz y justicia.

En éste evento los intérpretes serán los performers y los bailarines, la acción de éstos tiene una voluntad y una elección delimitada por mi parte, donde van apareciendo acciones con un hilo narrativo que fueron pautadas y combinadas con improvisaciones guiadas, es decir constará de un inicio, un climax y un desenlace ya analizado. En otras palabras, hubo previamente un guión de sensaciones y de acciones, que fue reconstruido por los propios bailarines y coreógrafos. Este arte vivo tendrá una duración regulada por la música de quince minutos, que condensa en ese tiempo innumerables situaciones, sensibilidades, ideas, sensaciones, hechos y símbolos.

De alguna manera, la performance va a requerir una participación más activa del público; éste es testigo y se producirán lecturas continuas, críticas y personales, ya que no se dará ningún indicio claro de que se habla de la dictadura, pues el fin de esta muestra es que cada uno de acuerdo a las experiencias vividas o a la generación que pertenezca lo relacione a su manera. Por otro lado, al ser un arte contextual elimina las barreras de la obra con los espectadores y trata de interactuar con éstos involucrándose con la realidad y los problemas sociales.

La performance consta de cinco elementos inseparables: los performers, la acción que despliegan, el espacio, la escenografía y el público. A su vez se proyectará un video sobre la escenografía y los bailarines.

### 3.1.2 Danza contemporánea

La elección de la danza contemporánea se debe a que es un baile expresivo, y es justamente esa expresión la que interesa transmitir y movilizar a los espectadores tratando de comunicar mi manera de ver y de ser quien desarrolla este trabajo. Esto se debe al primer impulso de comunicar, de



expresar; sólo con el lenguaje del cuerpo acompañado de música pues todo ser humano tiene la cualidad de expresarse a través del movimiento que abarca múltiples planos.

La danza, en el sentido que le da Jean Gerorges Noverre "(...)" como expresión del alma puesta en movimiento. (...)”<sup>34</sup>, es globalmente una especie única, sin importar el lenguaje que utilice cada expresión, pues éstas sólo son los medios para representar sentimientos.

El periodo elegido (1976-1983) de nuestra historia está marcado a fuego por una profunda crisis política y ética, por la censura y el terrorismo de estado; esta expresiones artísticas, la danza, va a producir visiones metafóricas y retóricas sobre la opresión y la tortura; que pone más aún en evidencia la realidad como una de sus características principales.

Esta acción plástica busca una nueva relación entre el performer/bailarín y el mundo. No se trata de producir una obra alienada que pretenda imitar fielmente una realidad externa e inamovible, sino una acción plástica que intervenga en el entorno para expresar los conflictos en los que viven o vivieron todas las personas. Esto es, la unidad entre el individuo, la sociedad y la historia. De igual manera, en la danza se busca expresar, a través del bailarín, una idea, un sentimiento y una emoción. Asimismo, el cuerpo del bailarín es sujeto y objeto al mismo tiempo, el performer al explorar su propio cuerpo reflexiona sobre la relación del ser humano con su mundo.

Por último, se intenta que el espectador se reapropie de la experiencia estética como el momento de la acción y no el de la contemplación, reservando el calificativo de artístico para su acción transformadora, más que para el objeto creado.

## **3.2 Proyecto escenográfico**

Partiendo del tema elegido sobre la dictadura militar, se llevará a cabo dicha performance que será realizada por un cuerpo de baile que constará de dos grupos, uno serán lo que representen a los oprimidos y otros a los opresores; ambos interactuarán con rejas, telas, barrotes y su propio vestuario.

Habrán elementos escenográficos, como la reja, que connota el encierro y la falta de libertad de los oprimidos. Éstos intentarán trepar y salir de ese encierro, que se le tornará difícil por la manipulación que los opresores les generan, como por ejemplo moverles las rejas, impedir sus movimientos, encerrarlos.

Por otro lado, los barrotes en punta acentuarán aún más esa opresión pero quizás con un dejo más hiriente; ya que en un momento determinado algunas bajarán de parrilla para encerrar a los

---

<sup>34</sup> Historia General de la Danza en la Argentina.- 1ª ed.- Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2008.

oprimidos que se verán acorralados entre esas puntas. Además, habrá unas telas suspendidas desde la parrilla donde los oprimidos estarán enroscados e intentarán desprenderse tironeando de éstas. Por último el vestuario de los reprimidos se unirá de algún modo con las telas escenográficas, ya que justamente la vestimenta se compondrá con retazos de tela que se irán desprendiendo por la violencia realizada por los represores, dejando a muchos casi al desnudo.

A su vez, los oprimidos intercambiarán una venda para taparse los ojos; donde en el trascurso de la acción, todos al menos por un momento la habrán usado, haciendo referencia a que todos finalmente son tomados como subversivos. Como declaró el General Ibérico Saint Jean, Gobernador de la Provincia de Buenos Aires, Mayo de 1977: “Primero mataremos a todos los subversivos, luego mataremos a sus colaboradores, después (...) a sus simpatizantes, enseguida (...) a aquellos que permanecen indiferentes, y finalmente mataremos a los tímidos.”<sup>35</sup>

Cabe señalar que el espacio elegido, la sala TACEC del Teatro Argentino, se puede describir como un lugar con formas bien geométricas que genera gran rigidez, con una paleta fría y a su vez por su materialidad: cemento, hierro, cables y maquinarias se perciben la frialdad y lo inacabado. Es un espacio con total oscuridad, ya que no posee ventanas, generando encierro. En fin, crea una sensación de aislamiento y brutalidad, donde predominan el hormigón y las líneas. Se puede decir que la sala escogida, creada justamente en la época de la dictadura, se adapta a la estética de un centro clandestino de detención, por su sobriedad, tenebrosidad y por lo imperfecto.

En esta producción artística es interesante la búsqueda disciplinas con diferentes lenguajes artísticos que son: la escenografía, la proyección, la música y la danza, convirtiéndose en un trabajo interdisciplinario con cierto eclecticismo, propio de nuestra contemporaneidad.

### 3.2.1 Paralelismo y resignificación

En el golpe de estado del 76', surge un arte Hiperrealista, que utilizó las más diversas estrategias discursivas para enfrentar esta situación y responder a ella, muchas de sus obras permitieron que los artistas escondieran diversas metaforizaciones para decir todo aquello sobre lo que no podía decirse. Siendo así un arte comprometido que obstaculiza a aquella verdad única e inapelable, opuesto a las manifestaciones culturales oficiales. La obra del artista se convierte en un contradiscurso, en resistencia.

---

<sup>35</sup> Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Coordinación Administrativa Producción: Dirección de Gestión Informática. Disponible en: <http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/frases.html>. Fecha de consulta: 10/09/2011



Precisamente este tipo de lenguaje retórico que utilizan los Hiperrealistas permitió dar cuenta del momento que transitaban, comprometidos con su contexto a través de sus obras que requieren una lectura entre líneas; esto es lo que se intenta rescatar para abordar la producción plástica.

Esta estrategia discursiva se va a reflejar en la obra a realizar, ya que no se van a dar señales claras que se habla de la dictadura, justamente para que cada espectador con ciertos elementos y acciones dadas pueda hilar su propia visión de acuerdo a su generación, contexto, personalidades y sentimientos, al fin de dar un significado o sentido a la obra. Como plantea Fèvre:

A través de la obra el “contemplador” recibe múltiples mensajes, de modo tal que se recrearán en él situaciones semejantes a las vividas por el artista. Por eso el buen contemplador de las obras de arte no sólo se deja enriquecer por ellas sino que, de algún modo, enriquece a la obra con el aporte de sus propias experiencias. Como decía el crítico literario I.A Richards, “un poema es la experiencia de un buen lector”<sup>36</sup>.

A su vez, este lenguaje metafórico se va a reflejar esencialmente en los elementos escenográficos, en las rejillas y las puntas; en el vestuario; en el maquillaje; en la proyección y en las acciones de los performers, la suma de estos elementos van a transmitir de algún modo la opresión, la falta de libertad, el impedimento de diversas acciones, la rebelión, la angustia; son varios indicios para que el espectador construya su postura y su análisis crítico, tendrá el “cierre” que cada uno le quiera dar. En consecuencia, se puede decir que no es una puesta escenográfica literal sino una puesta retórica y metafórica; que alude, que se puede leer entre líneas.

Por otro lado, en los años 80’ comienza a gestarse una reivindicación de la pintura, un lugar de transgresión que se da por la mezcla de recursos y la supresión total de la manifestación estilística; una retórica libre en la técnica. Además, una afirmación y negación simultánea de la vanguardia. Si la pintura y el realismo de los años precedentes habían utilizado una pincelada contenida, ahora en la Nueva Imagen (en la mala pintura) estallan las formas, las paletas y los temas. Era, al mismo tiempo, una reacción frente al conceptualismo, una reivindicación de la posibilidad de volver a una pintura exaltada y expresiva. La cita, lo kitsch, la parodia, la fragmentación fueron rasgos recurrentes de un estilo sin estilo, en el que más que la unidad, primó el eclecticismo.

Así pues, tomo de la Nueva Imagen para la acción artística justamente este eclecticismo, esta mezcla de estilos y técnicas. Que se ve en el uso de la performance, la danza contemporánea, la proyección, la escenografía para representar mi experiencia y visión subjetiva. Como señala Danto:

(...) ya no existe una estructura objetiva para definir un estilo, o, si prefiere, que debe haber una estructura histórica objetiva en la cual *todo es posible*. Si todo es posible, nada está históricamente mandatado: por decir así, una cosa es tan buena como otra. Y en mi punto de vista ésa es la condición objetiva del arte posthistórico (...) La obra de arte no tiene que ser de un modo especial. Y éste es el presente y, como dije, el momento final en la narrativa maestra. Es el fin del relato, es decir (...) cualquier

---

<sup>36</sup> Fèvre, Fermín. La Colección Chase. Arte Argentino Contemporáneo. Buenos Aires. Ediciones en Arte Gaglianone, 1993.

nuevo arte no podía sustentar ningún tipo de relato en el que pudiera ser considerado como su etapa siguiente. Lo que había llegado a su fin era ese relato, pero no el tema mismo del relato<sup>37</sup>.

A su vez, la danza contemporánea se puede decir que es uno de los bailes más expresivos y eso es justamente lo que se quiere transmitir, movilizar a los espectadores tratando de comunicarles reflexiones y esperanzas. El interés por expresar la particularidad, definiendo en acciones la percepción personal del mundo. Al igual que lo hicieron los artistas de la Nueva Imagen con la vuelta a la necesidad de la expresión individual; no como un arte nuevo, sino crear desde lo subjetivo que sería su capacidad de transformación y de producción poética del mundo; hacia un horizonte abierto a la expresión y a la subjetividad con la búsqueda de los fundamentos de la verdad y de la libertad.

Ahora bien, los artistas de la mala pintura se apropian del pasado concibiéndolo como un territorio disponible tanto para el saqueo como para su resignificación. Se puede crear una comparativa con el hacer de estos artistas y con la producción plástica que se llevará a cabo, respecto a la temática abordada (la dictadura del 76'), ya que de la misma manera en esta performance se pone la mirada en el pasado, relacionado con el ritmo y la trasgresión, la referencia a otra época con una visión retrospectiva, sería mi mirada de hoy como artista. Como dice Danto: "En cierto sentido lo que define al arte contemporáneo es que dispone del arte del pasado para el uso que el artista le quiere dar (...) El paradigma de los contemporáneo es el *collage*."<sup>38</sup>

Para concluir la realización plástica, como ya se ha mencionado, consiste en un evento performático con elementos de danza contemporánea, donde se tratará este tema tan controvertido de la manera menos dura y más austera que se pueda. Intentado no dejar un sabor amargo a los espectadores y sí un acento de esperanza. Justamente estas prácticas artísticas ayudan a generar otro ritmo y clima a un tema tan fuerte, a diferencia de una obra estática y literal que puede perturbar al espectador.

---

<sup>37</sup> Danto, A. Después del fin del ARTE. Barcelona, Paidós. 2011. Cap III: "Narrativas maestras y principios críticos"

<sup>38</sup> Danto, A. Después del fin del ARTE. Barcelona, Paidós. 2011. "Introducción: moderno, posmoderno, contemporáneo".



## 3.3 Composición musical

### 3.3.1 Shostakóvich

Dmitri Dmitrievich Shostakóvich (San Petersburgo, 1906-Moscú, 1975) fue un compositor ruso



durante el período soviético, y uno de los más reconocidos compositores del siglo XX. Shostakóvich tuvo una relación difícil con la burocracia estalinista, precisamente con el Partido Comunista de la Unión Soviética; que tenía continuas persecuciones y condenas, bajo la acusación de realizar una música antipopular y en exceso moderna. Todo ello dejó su huella en el estilo de sus últimas composiciones, caracterizadas por un tono amargo y sombrío, así como también por una crudeza que contrasta con el espíritu jovial y desenfadado de las primeras.

El Partido Comunista denunció públicamente su música en 1936 y en 1948, que progresivamente fue convirtiéndose en prohibida. A pesar de ello, con el paso del tiempo recibió halagos por su música dentro de la URSS e incluso reconocimientos del Estado. A pesar de la controversia, su trabajo fue popular y bien recibido. Shostakóvich fue creando un estilo muy personal, su música incluye contrastes agudos y elementos grotescos, con un componente rítmico muy destacado.

Tras la muerte de Stalin en 1953, la música de Shostakovich se tradujo en una larga serie de partituras presididas por la idea de la muerte. Es el caso de las tres últimas sinfonías y de sus cuartetos de cuerda, un género que el compositor convirtió en el medio idóneo en el que expresa sus preocupaciones y miedos de una manera privada, sin necesidad de recurrir a máscaras o disfraces.<sup>39</sup>

### 3.3.2 Composición

La música elegida Cuarteto de Cuerdas N.º 8 en do menor fue escrito en tres días (12 a 14 julio en 1960) por Shostakóvich y se estrenó ese mismo año en Leningrado por el Cuarteto Beethoven. Tiene una duración de unos veinte minutos.

La obra evoca los sentimientos de tristeza y melancolía, su compositor le dio una dedicación firmemente identificada con la tragedia: "En recuerdo de las Víctimas del Fascismo y la Guerra"<sup>40</sup>. Esta

<sup>39</sup> Epdlp. Disponible en: <<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1134>>. Fecha de consulta: 25/06/2012

<sup>40</sup> Cuartetos de cuerda de Shostakovich. Disponible en: <http://www.quartets.de/compositions/ssq08.html>. Fecha de consulta: 06/07/2012

dedicación sombría se adapta a la gravedad del cuarteto cuyos estados de ánimo a través de sus movimientos refleja cinco tonos distintos de negro. La angustia del cuarteto, de acuerdo con Shostakovich, refleja sus pensamientos sobre la visita a la ciudad en ruinas y sintetiza la amarga experiencia universal es "la música escrita con la sangre del corazón"<sup>41</sup>, por ello se la considera como una obra maestra del siglo XX.

Quizás es necesario aclarar desde dónde compuso Shostakovich, qué y cómo se estaba viviendo en aquella época. Porque justamente, al escuchar esta música provoca esa melancolía y hasta una cierta ira y perturbación en la que se vivía, que al comprender desde dónde compone se logra entender aún más su música.

En la producción plástica, la acción está pautada por la música, por estos ritmos tan contrastados entre lentos y rápidos que van a generar un dinamismo en toda la obra, con ciertos vaivenes es decir idas y vueltas; esperanzas y desolación; lucha y desazón. Es decir, transmitir acciones de profunda tristeza y melancolía contrapuestas con momentos rápidos de desesperación en lucha de la libertad, con esa esperanza de ser libres.

### **3.4 Iluminación**

En las variantes espaciales lo que interesa, especialmente para la luz, es cuántos lados tienen visibilidad, es decir, desde qué lugares el espectador visualiza el espacio escénico. En esta producción plástica el espacio va hacer en U, esto es rodeado por tres lados de público, y detrás el fondo.

La iluminación se va a desarrollar con contraluces desde el suelo en diagonal; luces de calles a dos metros de altura, haciendo que los pies de los bailarines queden a oscuras, esto es que se los visualice "sin piso" o con piso de otro color, combinados con un ambiente. De esta manera se definiría la luz de tipo "funcional", permitiendo la continua visibilidad de la acción. Y por otro lado, la luz ambiental define el espacio plásticamente, es decir que genera el clima que requiere el tema. A su vez, se complementa con contraluces desde la parrilla, que delinean las siluetas y cenitales, para la iluminación de escena, además de la luz ambiental y de acción.

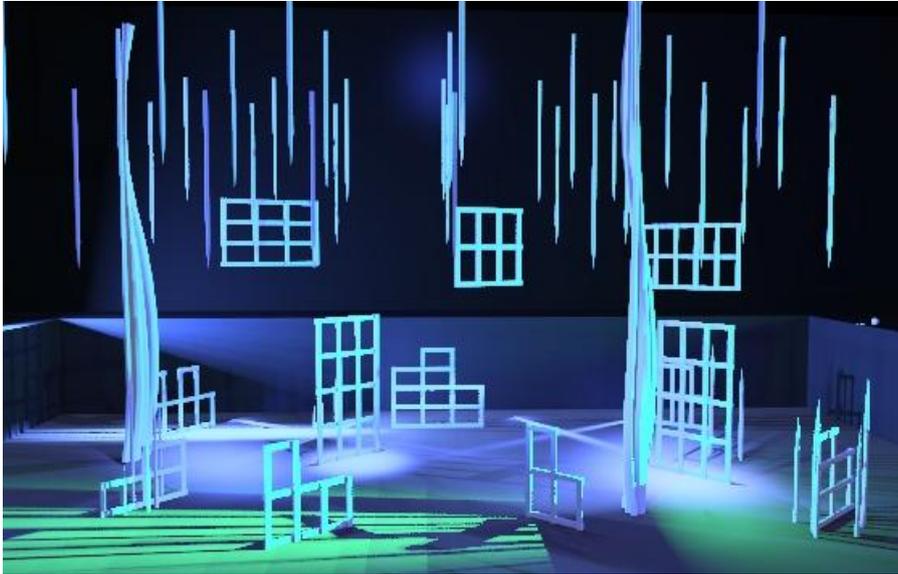
Las paletas que se utilizarán en su mayoría serán dos; la primera en el momento de tensión, de falta de libertad, de angustia será con colores fríos y apagados; mientras que la segunda en el momento de libertad, de esperanza será de colores cálidos y vivos con gelatinas ámbar.

---

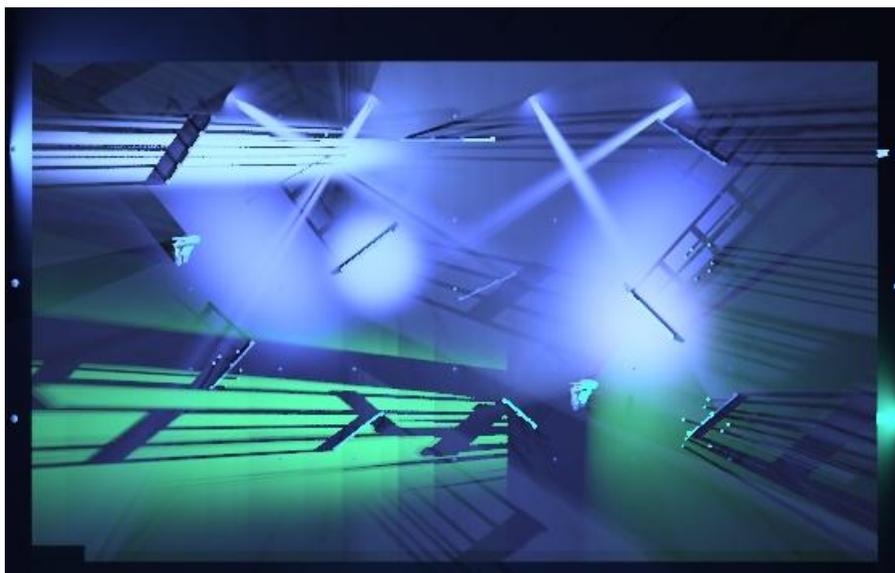
<sup>41</sup> Cuartetos de cuerda de Shostakovich. Disponible en: <http://www.quartets.de/compositions/ssq08.html>. Fecha de consulta: 06/07/2012



**Paleta Fría:**



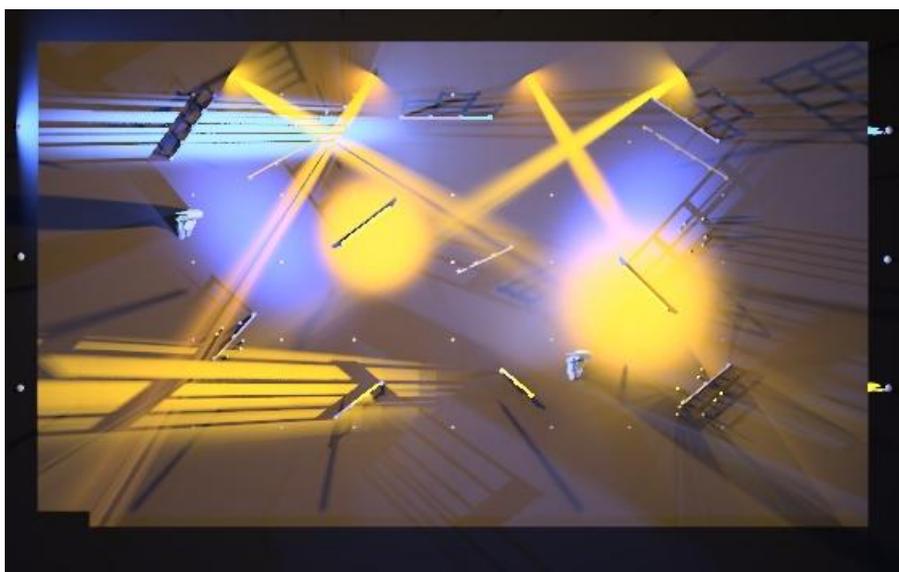
**Planta de Luces:**



Paleta Cálida:



Planta de Luces:





# Conclusión

---

La dictadura militar del 76' también llamada "guerra sucia" se vale de la ilegalidad del enfrentamiento entre el poder militar contra la misma población civil, precisamente por esto no podría considerarse guerra civil; por la violencia sistemática por parte de los dictadores que determinó la inmediata suspensión de los derechos y garantías constitucionales a toda la población. El término guerra civil es un argumento de los dictadores para justificar la represión indiscriminada. Una de las consideraciones tenidas en cuenta es la disparidad de víctimas de ambos lados, que hace inadecuada la definición de guerra civil y en su lugar genocidio.

Este genocidio se vislumbra en lo desigual, en lo nocturno y macabro que pretende borrar el alma de una población, no sólo sus cuerpos, sino su historia, sus ideales y su memoria; arrasa una cultura con la práctica del asesinato y del terror. Y eso hubo en el país a partir de 1976, por eso es tan importante la reflexión sobre aquellos años de nuestra historia, para que se abran nuevos caminos a una sociedad mejor.

Precisamente el análisis de este trabajo se ha centrado en las particularidades de los cambios y creaciones en las producciones plásticas ante la Dictadura Militar del 76' en la Argentina, esperando que funcione como una ayuda-memoria para todos nosotros sobre aquello que no queremos olvidar. Pues se ve la necesidad de estudiar y hacer conscientes que la finalidad de algunos artistas es hacer visible lo que la dictadura intentaba invisibilizar y que fue una resistencia de gran importancia para la época, sobre todo aquellos artistas hiperrealistas. El delito de pensar se pagó con la muerte, la tortura, la cárcel y el exilio de numerosos intelectuales. Dentro del país se intentó dar continuidad a la cultura, como una forma de resistencia frente al autoritarismo, esta actitud ética fue compartida por artistas de diferentes tendencias estéticas que intentaron reflejar las condiciones de nuestra sociedad durante la dictadura militar.

Se demuestra que muchos artistas están ligados a su tiempo y sometidos a los cambios de los que son partícipes y protagonistas, sus obras de arte son un medio por el cual el autor transfiere ideas, sentimientos y valores que responden a una visión de la realidad, es decir una creación comprometida y ruptural. No sólo con la tradición académica o con la teoría del arte sino que también con formas convencionales de entender el problema socio-político. Significa una determinada comprensión de la



sociedad, una posición frente a la coyuntura política y a la vez un intento de integrar en ese mundo, la tarea creadora del artista. Esto quiere decir, en definitiva, que el arte aquí se cuestiona y es cuestionado y por lo tanto concibe dialécticamente la relación arte-ideología, arte-política y arte-sociedad.

Además, las obras se insertan en un contexto social, no para servirlo, sino para explicarlo y también para recrearlo; siendo capaz incluso de modificarlo. El arte logra aunar y sintetizar los valores más incongruentes en un constructo simbólico que permite socializar experiencias y nociones difícilmente expresada por otras vías. Lo que caracteriza este tipo de arte es que materializan estéticamente un orden de significaciones y lo hacen así comunicable, promoviendo diversas interpretaciones, es decir, uno lleva ante una obra de arte una masa de información y presunciones, surgidas de la experiencia general. Es por ello que la interacción de las artes con el contexto es algo vivo y en constante evolución. Es tanto el contexto el que modela el sentido del producto artístico como viceversa. Lo obra de arte hace emerger nuestra propia imaginación y sensibilidad, formada por valores y categoría culturales propias del receptor, que podrían llegar a anudarse con las del creador. Y este es el gran valor del arte como sistema de significación.

Para concluir, el campo artístico argentino en esta época giró en torno a la censura, la represión, el miedo y la muerte; donde las obras reflejaron de un manera subjetiva el clima que rodeaba al país, aprovechando de algún modo que la obra de arte puede ser interpretada de diversas maneras, y el lenguaje que utiliza puede mostrar cosas que otras fuentes no, debido al mensaje oculto que conlleva.





# Bibliografía

---

## 5.1 Libros

- Pavis, Patrice. Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología. Buenos Aires. Paidós, 2007.
- Edward Lucie-Smith. El arte hoy, Del expresionismo abstracto al nuevo realismo. Madrid. Ediciones Cátedra, S.A., 1983.
- Dempsey, Amy. Guía enciclopédica del arte moderno: Estilos, escuelas y movimientos. Buenos Aires. La Isla, S.R.L., 2002.
- Eli Sirlin. La luz en teatro, manual de iluminación. Buenos Aires. Instituto Nacional del Teatro, 2005.
- Guash, A.M. Op. C it. Cap.10 “La trasnvanguardia italiana”.
- Danto, A. Después del fin del ARTE. Barcelona, Paidós. 2001. “Introducción: moderno, posmoderno, contemporáneo”. Cap III “Narrativas maestras y principios críticos”.
- Longoni, A. “Tucumán sigue ardiendo?”
- R, Cippollini. Apuntes para una aproximación a la historia del arte argentino. Dialéctica 89/90. Romana, recista de artes visuales N°7, Buenos Aires, noviembre de 2000.
- Escena de los 80’. Fundación PROA (Textos y críticas de la exposición.
- Giunta, A. “La vanguardia como problema”, en Vanguardia, Internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta.
- Groys, B. “La topología del arte contemporáneo”.
- R. Morgan. “El perdurable arte de la década de 1960”, en El fin del mundo de arte y otros ensayos. Buenos Aires. Eduba, 1998.
- Giunta, A. VII. “Las batallas de la vanguardia entre el peronism y el desarrollismo” Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política.
- López Anaya, Jorge. Arte Argentino. Buenos Aires. Emecé Editores, 2005.
- Burucúa, José Emilio. Nueva Historia Argentina. Arte, sociedad y política. Buenos Aires. Editorial Sudamericana S.A., 1999
- Arte Argentino. Un Paisaje al Bicentenario. La Plata. Julio/agosto 2008.

- Siglo XX Argentino, Arte y cultura. Centro cultural Recoleta. Diciembre de 1999-Marzo del 2000.
- Brughetti, Romualdo. Nueva Historia de la Pintura y la Escultura en la Argentina. Buenos Aires, Argentina. Ediciones en Arte Gaglianone, 1991.
- Fèvre, Fermín. La Colección Chase. Arte Argentino Contemporáneo. Buenos Aires. Ediciones en Arte Gaglianone, 1993.
- López Anaya, Jorge. Ritos de fin de siglo. Buenos Aires. Emecé, 2003.
- Varios Autores. Temas contemporáneos y de arte Argentino. Buenos Aires. Editorial MINERVA, 1998.
- López Anaya, Jorge. Historia del arte argentino. Buenos Aires. Emecé, 1997.
- Centro Argentino de investigadores en arte C.A.I.A. Arte y poder. Buenos Aires. 5ta Jornada de Teorías e Historia de las artes. Facultad de Filosofía y Letras (UBA) del 8 al 11 de septiembre de 1993.
- Glusberg, Jorge. Arte en la Argentina. Del Pop-art a la Nueva Imagen. Buenos Aires. Ediciones en Arte Gaglianone, 1985.
- Fèvre, Fermín. Treinta años de Arte Argentino. Buenos Aires. Editado por Fundaciones Pettoruti, 1997.
- Fèvre, Fermín. La pintura Argentina. Cap: La crisis de las vanguardias. Buenos Aires. Centro Editor de América Latina S.A., 1975.
- Tomás Eloy, Juan Forn y Andrea Giunta. Pintura Argentina, Panorama del Período 1810-2000. Volúmen dedicado a: Final del siglo veinte I. Buenos Aires. Editor Banco Velox, 2001.
- Pedro Orgambide, Juan Forn y Andrea Giunta. Pintura Argentina, Panorama del Período 1810-2000. Volúmen dedicado a los Pintores de los 70. Buenos Aires. Editor Banco Velox, 2001.
- Saucedo, Calixto. 7 veces 7. Arte y conurbano Argentino siglo XXI. Buenos Aires, 2008.
- Vasiliev, Vladimir. Historia General de la Danza Argentina. Buenos Aires. Fondo Nacional de las artes, 2008.
- Ferrer, Mathilde. Grupos, movimientos y tendencias del arte contemporáneo desde 1945, Buenos Aires: La marca, 2010.
- Guash, A. M. O p. c it. Cap. 9 "El neoexpresionismo alemán"
- Guash, A. M. O p. c it. Cap. 10 "La transvanguardia italiana"

## **5.2 Páginas Web**

- La Plata ciudad para todas, Municipalidad de La Plata. Disponible en:  
<<http://www.laciudad.laplata.gov.ar/edificios-emblematicos-/teatro-argentino->>. Fecha de consulta: 2/11/2011



- Héctor Coda, El Teatro Argentino de La Plata, a 25 años de su incendio. Disponible en: <<http://www.lanacion.com.ar/443325-el-teatro-argentino-de-la-plata-a-25-anos-de-su-incendio>>. Fecha de consulta: 2/11/2011
- El historiador, Historias para escuchar Dictadura /1976-1983). Disponible en: <<http://www.elhistoriador.com.ar/escuchar/dictadura.php>>. Fecha de consulta: 18/10/2011
- Comisión Provincial por la Memoria. Dossier Educación y memoria: Censura cultural y dictadura. Disponible en: <<http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyense%C3%B1anza/dossiers/12.pdf>>. Fecha de consulta: 18/10/2011
- Minuto.com. Disponible en: <<http://www.mipunto.com/temas/01/danza.html>>. Fecha de consulta: 26/10/2011
- Flickr. Disponible en: <<http://www.flickr.com/photos/luluthebest/3283157808/>>. Fecha de consulta: 2/11/2011
- Argenpress.info, prensa argentina para todo el mundo. Disponible en: <<http://www.argenpress.info/2011/02/propiedad-privada-y-educacion.html>>. Fecha de consulta: 26/10/2011
- Dios, M. Alicia y Alatsis, C. Gabriela. Circulación de las Artes Plásticas en tiempos de dictadura: La Galería Arte Múltiple. Disponible en: <<http://asri.eumed.net/1/mdca.html>>. Fecha de consulta: 16/03/2012
- Memoria y Dictadura. Proyecto diseñado por la Comisión de Educación de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos. Disponible en: <<http://www.apdh-argentina.org.ar/publicaciones/archivos/dictadura%20y%20memoriadef.pdf>>. Fecha de consulta: 11/03/2012
- Ministerio de Educación de la Nación. Subsecretaría de Coordinación Administrativa Producción: Dirección de Gestión Informática. Disponible en: <<http://www.me.gov.ar/efeme/24demarzo/frases.html>>. Fecha de consulta: 10/09/2011
- Cuartetos de cuerda de Shostakovich. Disponible en: <<http://www.quartets.de/compositions/ssq08.html>>. Fecha de consulta: 06/07/2012
- Performología. Todo sobre Arte de Performance y Performancistas. Disponible en: <<http://performancelogia.blogspot.com.ar/2007/04/en-torno-la-accin-rodrigo-alonso.html>>. Fecha de consulta: 2/05/2012
- Acerca de una posible semiótica de la danza. Disponible en: <<http://www.movimiento.org/profiles/blogs/acerca-de-una-posible>>. Fecha de consulta: 5/06/2012
- Malba. Fundación Costantini. Disponible en: <[http://www.malba.org.ar/web/prensa\\_det.php?id=87](http://www.malba.org.ar/web/prensa_det.php?id=87)>. Fecha de consulta: 20/04/2012

- Museo Nacional de Bellas Artes. Disponible en:  
<[http://www.mnba.org.ar/detalle\\_sala.php?opcion=VISITA\\_VIRTUAL&piso=1&sala=52](http://www.mnba.org.ar/detalle_sala.php?opcion=VISITA_VIRTUAL& piso=1&sala=52)>. Fecha de consulta: 19/04/2012
- Diccionario de Artistas Plásticos de Córdoba. Disponible en:  
<<http://www.arteuna.com/talleres/lab/ediciones/diccionario-digital.pdf>>. Fecha de consulta: 19/04/2012
- Carlos Alonso. Mal de amores y Otros hombres. Disponible en:  
<<http://issuu.com/fundacionalon/docs/mal-de-amores-completo>>. Fecha de consulta: 20/04/2012
- Revista La Pupila. El arte argentino desde Joaquín Torres García hasta León Ferrari. Disponible en: <<http://www.revistalapupila.com/pdf/r6.pdf>>. Fecha de consulta: 19/04/2012
- Revista digital de cultura y noticias. Disponible en:  
[http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/segui\\_bio.htm](http://www.solesdigital.com.ar/artesvisuales/segui_bio.htm)>. Fecha de consulta: 25/06/2012.
- Maromuseo. Disponible en < [http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/d/dowek\\_diana.html](http://www.macromuseo.org.ar/coleccion/artista/d/dowek_diana.html)>  
Fecha de consulta: 25/06/2012
- Academia Nacional de Bellas Artes. Disponible en:  
<<http://www.anba.org.ar/component/content/article/40-acadcos-de-no/323-ary-brizzi.html>>. Fecha de consulta: 25/06/2012
- Arte contemporáneo Argentino. Disponible en: < <http://www.latinartmuseum.com/kuitca.htm>>. Fecha de consulta: 25/06/2012
- Epdlp. Disponible en: <<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=1134>>. Fecha de consulta: 25/06/2012