

**Ministerio de Educación, Ciencia y Tecnología de la Nación
Dirección Nacional de Gestión Curricular y Formación Docente
Área de Desarrollo Profesional Docente**

Cine y Formación Docente 2006

Sábado 1 de julio en General Roca, Río Negro y lunes 10 de julio en la ciudad de Salta.

El 4 de agosto en San Luis; el 15 en La Rioja; el 18 en General Pico, La Pampa y el 24 en Posadas, Misiones.

Arte, política y desconcierto: la vanguardia estética y las prácticas de resistencia en los años 70

Por Marina Gutiérrez

Espero que la película de Hernán Andrade y Víctor Cruz les haya parecido interesante. No hablo de gustar o no gustar sino de movilizar y promover reflexiones, recuerdos, recovecos de la memoria, imágenes de hechos diversos, afectos personales, tomas de posición. La película tiene esa gran virtud de llevarnos hacia una historia particular, un tiempo personal de un grupo de jóvenes, de una generación y de una situación que marcó al país para siempre. La historia de esta película nos cuenta una noche en la que el cine habló sobre la censura. Y eso generó un gran desconcierto. Quiero agradecer a los realizadores del film *La noche de las cámaras despiertas*, Hernán Andrade y Víctor Cruz, por su gran amabilidad al facilitarme una copia de la película, que no está editada en video, y darnos el permiso para exhibirla.

Ustedes han discutido hoy sobre una película que recrea un hecho no muy conocido de la historia del cine argentino. También es un ejercicio de la memoria. *La noche de las cámaras despiertas* es un relato extraño, inquietante pero familiar. Una aproximación al arte y a la política de los años 70 en nuestro país, a su íntima relación y a su implacable diálogo. A viejas discusiones no saldadas en torno al arte y sus destinos. El arte de los 70 fue sin duda una práctica provocadora pero por sobre todas las cosas, una búsqueda desesperada por la identidad, la toma de la palabra y la libertad. Hablar sobre esa época es despertar heridas de nuestra historia, astillas. Es un tema lleno de silencios pero constantemente hablado, presente. Presente en películas, presente en las Madres y Abuelas, en los libros, en los medios. Presente en diversos modos e

intensidades. Es una herida abierta, traumática. ¿Y cómo pensar que el arte no fue expresión de ese trauma, que no es elaboración de esa experiencia traumática no solo para una generación sino para la historia y fundamentalmente para el futuro de toda una sociedad?

La obra de arte fue un modo de rasgar la piel dura de tanto silencio impuesto. Y los jóvenes son aquí los protagonistas. Porque la década del 70 los constituye en un actor social sin precedentes. Lo que no quiere decir que todos los jóvenes de esa generación fueran artistas, fueran militantes o artistas militantes. No todos los jóvenes de ese momento vivieron el país, el mundo y sus historias personales desde esos lugares. Incluso no sé cómo lo han vivido ustedes. Yo nací en 1976, tengo 30 años. Mis primeros recuerdos se remontan a la guerra de Malvinas. A cierto silencio, cierto estado de ánimo gris que flotaba en el aire. Fragmentos de todo tipo que tengo grabados en la memoria. Mi generación es otra, la llegada de la democracia, la década de los 90. Puntos de inflexión también. La militancia universitaria, pero ya otra militancia sin los fervores de antaño, en otro escenario distinto. Mi generación es la de los hijos de desaparecidos. Mi relación con los años 70 está dada por las ausencias, los silencios, los recuerdos. Es una presencia evidente, del después, pero aferrada a ese momento a través del dolor y de la esperanza del cambio. Y es distinta a la generación posterior. Los jóvenes de la década del 70 vivieron un período extraño de fervores, de rebeliones, de revolución cultural. Un período marcado por el dolor en nuestro país. Un período transformado en mito. Uno marcada por una nueva sensibilidad, por una presencia fuerte de lo

contestatorio y la distinción muy evidente entre las generaciones. La generación aparece por primera vez como principio vinculante entre los jóvenes de todo el mundo, como un modo de identificación y como un grupo social. Aparece la idea de los jóvenes y la juventud, sus valores, sus sentidos, sus culturas. Los jóvenes como una categoría distinta a la de trabajador, obrero o nación. Revolución cultural además de política. Porque una característica de esta época será la rebelión ideológica estudiantil. Los jóvenes son actores sociales. Se presentan como tales. La protesta estudiantil, fundamentalmente, junto con la moda y el rock. Los jóvenes y la crítica profunda que lanzarán a los sistemas educativos, a las universidades como instituciones muertas y cerradas, a la guerra. Los jóvenes fueron los protagonistas de una rebelión social, cultural, de las costumbres, de la política. Fueron los personajes centrales. Cuestionamientos a la sociedad, a las relaciones familiares, a la relación entre los géneros, a las relaciones entre el profesor y el alumno. Cuestionamiento a un modelo económico que llevaba a la miseria a millones de personas. Una nueva sensibilidad de la que los jóvenes fueron soporte y vehículo.

Es por eso que esta película provoca en mí sensaciones, afectos, recuerdos, recuerdos de recuerdos de lo que me contaron, espacios de búsqueda, sugerencias, indicios. Es una historia que no me pertenece en un nivel biográfico, personal, pero sí en el nivel colectivo, identitario. Y al verla se presentan muchas reflexiones posibles, cada vez diferentes. Porque sin duda el pasado existe en función de un presente que lo recrea, que lo ilumina, que deja en la oscuridad ciertos sucesos, nombres, estados de ánimo, para iluminar otros y ponerlos en foco. Los sentidos sociales son narrativizaciones sociales. : el tiempo y los sentidos propios que una sociedad instituye como propios y que necesariamente son cambiantes, mutables. Cuando los sucesos son tematizados, cuando los objetivamos, cuando los narramos, los restringimos a la vez que construimos la memoria (que inevitablemente siempre es simultáneamente social y personal). Esa

restricción es una restricción, podemos decir, positiva, ya que es la base necesaria para su comunicación. Narrar implica crear un comienzo y un fin de un contenido que establece a partir de su propia estructura narrativa diferentes series de relaciones. ¿Qué historia y qué relato dispara esta película en ustedes? Cuando se narra se construye una continuidad a partir de la fragmentación de una parte de esa vida. El sentido habitará así en la manera en la que esos fragmentos sean entrelazados. En el caso de las imágenes, a través del montaje. El acontecimiento aparece así susceptible de ser aislado, contado, separado. Los sujetos narradores son fraccionadores de acontecimientos o sucesos. El sujeto los ordena y les impone un sentido, su sentido. Por eso, ¿cómo contamos, cómo hablamos de esta época, de estos jóvenes, de estas cuestiones relacionadas con el arte, con los jóvenes y con la militancia? ¿Cómo construye la memoria social, colectiva, la historia de un pasado traumático como este? Hay una creación y construcción de la narración a partir del sentido que tiene para nosotros la situación en la que esa narración sucede. La historia apunta a un futuro, a una perspectiva del sujeto acerca de su propia situación. Como ha dicho Merleau-Ponty, no hay acontecimiento sin alguien al que le ocurre y cuya perspectiva finita funda su individualidad. Esa perspectiva es la fundante del relato, porque la narración habla también del narrador y su circunstancia, del modo de construir esa narración desde una perspectiva actual. Me gustaría poder hablar no solo de esa noche en la que unos jóvenes hablaron de la censura a través de sus cámaras, de la relación conflictiva entre los militantes y los artistas, sino hablar también de los narradores que la película crea. De todos aquellos que a través de las imágenes construyen cada vez un relato, no lineal, propio, personal y a su vez colectivo. Me interesa conocer las historias que ustedes se contaron al ver la película. Qué podemos construir con todos esos fragmentos de historias y qué podemos decir sobre los jóvenes y el arte en esa época y hoy en día. Qué podemos decir de nuestra Historia.

La película debe haber despertado en ustedes muchos recuerdos, o no, y

sentimientos diferentes. Ustedes viven en un lugar distinto al mío, y eso supone una vivencia distinta a la mía. Porque hay algo que la película también introduce, y es la relación diferente que los jóvenes podían tener desde su biografía personal y desde su lugar. Yo soy de Buenos Aires, los protagonistas del film también. Eso no quiere decir que todos los jóvenes de Buenos Aires en ese entonces fuesen artistas o militantes. Ese encuentro en Santa Fe supone que nos pongamos a pensar qué sucedió ese día en que se proyectaron los cortos, no solo entre militantes y las exigencias de un arte militante, sino entre jóvenes y sus experiencias personales. Porque no podemos afirmar que un joven de Buenos Aires vivió las mismas experiencias en esa época que uno de Salta o de Río Negro, por ejemplo.

La historia que nos cuenta el film es la de una noche que duró una eternidad. Un grupo de jóvenes cineastas y artistas se lanzaron a filmar cortos como gestos de resistencia ante la censura. Censura de la expresión pero también del yo, de la identidad, de la persona. El arte se transformó en un modo de recuperar la humanidad. Fue el caso del joven estudiante de arte Alejandro Méndez, que *atado a una silla, vendado, sistemáticamente torturado, en su calabozo recuperaba por momentos su humanidad imaginando cuadros. Era una manera de preservar su identidad. En la soledad de una lúgubre celda Alejandro Méndez recordaba que era Alejandro Méndez evocando formas, colores, pinturas.* (Giudici, 2006). Otros, comenta el crítico de arte Alberto Giudici, recurrieron a metáforas, a saberes cifrados para resistir y sobrevivir. Muchos seguían pintando para seguir vivos. Durante esta década los artilugios de supervivencia se multiplican. El arte es un modo de seguir respirando y de resistir. El arte era una búsqueda por hacer visible lo invisible de un horror implacable. Y especialmente quiero proponerles pensar en estos jóvenes que estudiaban en las escuelas de Bellas Artes, que estudiaban cine y que además pensaban que el arte era un gesto político profundamente potente. Gesto sin duda incomprendido muchas veces, rechazado otras. Inquietantes gestualidades, artes del desconcierto. Pero también en otros jóvenes que eran militantes, otros que se expresaban

a través del rock, de la moda, de las nuevas tendencias. Una sensibilidad nueva en un país que vivía una situación sin precedentes, una barbarie impensada, imposible de ser puesta en palabras. Y quizás por eso el arte fue tan escandalosamente político en ese entonces, tan escandalosamente indecoroso, volátil e incomprendido por ser la elaboración traumática de una situación más allá de todo.

La imagen de estos cortos filmados en una noche provoca una reacción ardiente, inexplicable. La política y el arte no se comprenden y se enciende una batalla entre los militantes y los artistas. El cuestionamiento de lo estético en oposición a lo ético. La historia de esa noche es relatada por Beatriz Sarlo en un capítulo de **La máquina cultural**. Sarlo comenta allí que esa noche se produjo *“una batalla campal provocada por un malentendido gigantesco”*. Esa noche de cámaras insomnes había sido el camino que un grupo de jóvenes de Buenos Aires, invitados por el Instituto de Cine de la Universidad del Litoral, había encontrado para hablar sobre la censura y circundarla. Un manifiesto fílmico, artístico. Jóvenes artistas de vanguardia que habían respirado la atmósfera del *Pop art*, el *happening*, la *action painting*, el *arte objetual* y el cine de Godard. Esa noche nos permite reflexionar sobre dos formas que se plantearon como opuestas en el arte, como práctica de resistencia: la línea social, de cine realista y arte realista de directores como Solanas, y una vanguardia estética que siempre había generado reacciones ardientes y violentas además de sentimientos de estafa. Para Sarlo, el episodio es prueba del conflicto y no de la relación entre el arte y la política. Es quizás también ejemplo de la antigua discusión entre lo latinoamericano y lo europeo, de la mirada, de la importación de estéticas, del sentimiento de periferia. Lo cosmopolita y lo tradicional, propio. La crítica al arte como extranjerizante era moneda corriente en este escenario caldeado políticamente. El Di Tella había presentado en sus salones escandalosas muestras de un arte que no se comprendía y al que se le pedía ser comprensible. Pero lo que había cambiado era la sensibilidad y la forma en la que el arte de allí en más iba a pensarse. Estos jóvenes artistas fundían en sus experiencias, a tono con el resto del mundo, diversos lenguajes y teorías. Estructuralismo,

psicoanálisis, reflexiones sobre los medios masivos, la industria cultural. Todo eso se articulaba en un escenario de violencia de Estado que reclamaba también al arte una posición de lucha clara y comprometida. Porque el compromiso será una exigencia por esos años. En un momento de la película, Filippelli, uno de sus protagonistas, lo expresa con mucho humor: **nuestras películas no pasaban más allá de la General Paz**. Es sin duda el viejo debate en torno al arte del siglo XX y fundamentalmente al arte posterior a la década del 60 y su vanguardia provocadora. El eterno diálogo del arte con la vida. El actor Tito Ferreyro, del corto de Fischerman, lo dice claramente: **había que experimentarlo todo**. Un arte desconcertante que estableció contactos diferentes con el espectador y con el propio artista, muchas veces como reacción a situaciones de crisis sociales que no podían ser puestas en palabras. ¿Pero las viejas fórmulas podían garantizar la eficacia ética de una obra de arte? En el film reaparece la oposición entre dos conceptos, que uno de los directores de esa noche expresa muy bien: la oposición entre verdad y realidad. Los cortos filmados traían a la pantalla la falsificación, la apropiación, la mezcla de lenguajes, de imágenes, de temas propios de la industria cultural y los productos masivos.

Esta situación, este malentendido gigantesco que sucedió en Santa Fe, nos lleva a plantearnos varias cuestiones centrales en relación con una época y una sensibilidad particulares. Por un lado, la expresión de una nueva sensibilidad que se instalaba entre los artistas y el público. Los artistas eran nuevamente insolentes, descarados, incomprensibles. A estos jóvenes artistas, esa noche, los llamaron degenerados. El arte, la vanguardia, suponía esta capacidad de escandalizar otra vez. En todo el mundo las luchas y los movimientos políticos se encendían. Y como ha dicho Susan Sontag, en esos años existía muy poca nostalgia y mucha utopía. Lo tradicional había perdido credibilidad. De allí que los opuestos básicos y centrales del debate fueran las categorías de lo alto y lo bajo, la forma y el contenido, lo estético y lo ético. Aunque en este film vemos que también se planteaba la existencia de una vanguardia política, militante, y una vanguardia artística definida como apolítica, burguesa, traidora. Por otro lado, esto

suponía pensar cuál era el lugar del arte en relación con la política. Qué sucede cuando el arte como dimensión autónoma se pone en relación con demandas políticas que muchas veces lo supeditan a cierto tipo de lenguajes y temas. ¿Podía ser en este caso el cine, como expresión artística, simultáneamente expresión de lo político, de una lucha, de una situación? Esto nos lleva a pensar en la década del 70 y en un debate dentro del campo artístico íntimamente ligado a este cuestionamiento. ¿Qué era la vanguardia artística en ese momento en el mundo y en la Argentina bajo un régimen de dictadura militar? ¿Qué tipo de jóvenes artistas formaba parte de esta vanguardia? ¿Qué otras experiencias había en el campo artístico? ¿Qué sucedía en otras provincias? ¿Qué otras experiencias de resistencia y lucha eran protagonizadas por los jóvenes de ese momento?

Eran épocas de militancia política. Y el arte vivía también sus efervescencias. El arte de vanguardia era un arte del que se desconfiaba: se lo acusaba de superficial, redundante, obvio y comercial. Eran obras que transgredían los parámetros con los que hasta ese entonces se pensaba el arte en términos de forma, lenguaje y resistencia. Objetos que intrigaban, imágenes, figuraciones e incorporación de prácticas y materiales no considerados desde el punto de vista del lenguaje artístico. Residuos, deshechos, retazos, goces y estafas. Todos esos elementos se combinaron para construir una imagen nueva de un arte decadente, complaciente y consumista. La definición tradicional y occidental del arte heredada de Platón asoció fuertemente la idea de la representación, la mimesis y la copia al arte y al artista. Y esta concepción se tradujo en la capacidad de escindir la forma del contenido, la materialidad de la significación. ¿Qué es lo que planteaba Platón al respecto? Platón había establecido la idea de una belleza eterna y absoluta que se manifestaba en parcialidades encarnándose en los objetos. En las artes existían modelos a seguir, formas de componer y de hacer. La creación no era desorden sino regla. El original es copiado, reproducido. Lo bello de un objeto es su adecuación a la proporción entre las partes, es lo beneficioso y agradable a través de los sentidos, es lo que guarda relación con una

forma. El objeto creado es mimesis de su arquetipo eterno o forma. Platón determina un hacer como mimesis de una belleza inmutable, se plantea la dualidad entre la apariencia sensible y la esencia intangible. En la *República*, Platón discute sobre la pintura (República, 595 a 1-608 b 2). Las pinturas son copias de las cosas naturales que a su vez copian las Ideas. Las creaciones de arte son situadas en el mismo nivel de realidad que las sombras y los reflejos. El arte es una ilusión sensorial. El imitador tiene un conocimiento superficial de lo imitado. Las artes se aprovechan de la fragilidad del sujeto como sujeto del conocimiento. El artesano, escribe Platón en la *República*, no construye la idea en sí. Y el pintor no imita lo que es tal cual es, sino su apariencia. El creador mira su modelo y el mundo es entonces imagen de algo. La única creación que cuenta es la de las formas y la forma está determinada por la esencia de la cosa. La forma deviene en lo que tenía que ser desde siempre y para siempre.

Susan Sontag señala que si bien el arte moderno ha descartado la idea de mimesis, ha preservado muchos rasgos de esa teoría en la necesidad de poner el acento en el contenido de la obra. Se mantiene la suposición de que una obra tiene un sentido que es su contenido, que una obra de arte dice algo. Eso genera una actitud de acercamiento a la obra de arte basada en la necesidad de interpretar un sentido en la obra. ¿Qué sucedió cuando en el local ferroviario se proyectaron los cortos de Fischerman y sus amigos? Una falta de respuesta a lo que sucedía en la pantalla. La reacción fue otra. Una respuesta de desconcierto, de búsqueda de una interpretación de un sentido que debía ser evidenciado a través de ciertas marcas, lenguajes y gestos formales destinados a expresarlo. El deseo de reemplazar lo que se veía por otra cosa, controlar la obra, explicarla para fijarla. La pantalla se transformó en algo espontáneamente inefable, con la piel dura y tersa a todo reclamo. Se resisitieron a ser comprendidas como formas que expresan un contenido. Porque se supone que la forma no debe aceptar estilos ni desvíos, subjetividades, sino ser el vehículo de un mensaje que la supera como mera materialidad. El film

debía ser solamente eso, el soporte de un mensaje que superaba toda intención, interioridad, búsqueda o expresividad.

Uno de los protagonistas de esa noche, Ludueña, lo explica claramente: ***nuestra actitud era lo que después llamaron actitud de vanguardia. Poner énfasis mayor en la forma considerando que ese es el contenido de un film.*** Es por eso que los films de Solanas o de la vanguardia política se pensaban como netamente políticos al sacrificar todo punto de vista o trabajo estético en función de un contenido. Lo espontáneo, lo improvisado, lo hermético de esos cortos se consideraba ineficaz, elitista, estéril, censurable. Pero ese lenguaje hermético, ¿tocaba a la gente o por el contrario era tan hermético que no llegaba al público como sostenían los militantes políticos? De hecho provocó un acalorado debate, un fuera de sentido, fuera del canon, fuera de lo que debía pensarse. Entonces podemos decir que su potencia política, moral, estética era real. Nos equivocamos si pensamos que los documentales *comprometidos* llegaban en masa al público. Circulaban también entre los circuitos intelectuales. Su narración, su énfasis en el contenido muchas veces clausuraba el sentido, la contradicción, la problematización de aquello que pretendía documentar y explicitar. Lo hermético no era necesariamente estéril sino algo más acorde a lo que se necesitaba para mover, hacer doler, provocar en una sociedad de simulacros, de imágenes, de masividad. Debemos preguntarnos, como lo hace Filippelli en el film, si la cámara puede usarse como fusil o no. La cámara, el cine, el arte, pueden usarse como un fusil o su trabajo sobre lo real y sobre quien aborda la obra es otro, tan profundo como una práctica revolucionaria. Como había dicho el propio Fischerman, ***la opinión de un cineasta solo puede ser filmada.*** Y el cine y la imagen no son lenguaje, no son palabras, sino creación de un sentido en otra dimensión que permite una apertura, una falta de control sobre lo dicho y sobre lo entendido.

¿Cómo puede ser el film crítico y ético sin dejar de ser estético? ¿El film debe ser una afirmación sobre algo y para tal fin supeditarse a ciertos lenguajes y modos? ¿O debe ser una experiencia antes que un

texto sobre el mundo? ¿Cómo articular lo ético y lo estético en la obra de arte? ¿Es esa relación posible, necesaria, realizable? La hermeticidad de esos cortos no fue lo que hacía de ellos un gesto inerte, sino justamente lo que los constituyó en gestos transformadores de una sensibilidad. Funcionaron desde la improvisación y lo espontáneo como un happening, conceptualmente e irrepitiblemente. No debemos descartar la potencia que este arte descatado podía tener. Generalmente el documental se piensa como puro contenido, archivo, documento, observación de lo real y se olvida que es imagen, cine, narración y también ficcionalización. La construcción tradicional, esperada, comprendida como accesible a la masa hacía que en el local ferroviario cualquier otra expresión no controlada ni estandarizada de lo que debía ser un arte político fuese censurada.

En el film de Andrade y Cruz hemos visto cómo se hace presente esa irreconciliable división entre el arte realista y de vanguardia que llevó a ese malentendido gigantesco del que habla Sarlo. Se acusa a los cineastas de pervertidos, de vendidos, de traidores. Sus films han desconcertado sin duda a un público que esperaba cierta comodidad en el diálogo con la obra que pedía un sentido antes que tenerlo. Vimos fragmentos de una película de Fischerman y de una película de Solanas. En las imágenes de Fischerman se hace presente cierto desconcierto, cierto sentimiento de estafa y una pregunta sobre su finalidad. La ficción y lo real como dos polos opuestos. Cómo un film así podía pensarse como un acto político, de denuncia desesperada, accesible, abierta, activa. El absurdo, la risa, la mezcla de lenguajes. Uno de los cineastas, Ludueña, comenta en el film: **buscábamos la realidad a través de la ficción de la ficción**. Se enfrentan el lenguaje accesible, de manifiesto, contra el lenguaje hermético, extraño, ajeno. Era el caso del Pop Art que llegaba a los salones del Di Tella y los happenings. La vanguardia estética, el realismo y la neovanguardia suponían el debate en torno a las capacidades resistentes del arte. Para un teórico muy conocido como Peter Bürger las nuevas experiencias estéticas eran irreconciliables. Se enfrentaban la resistencia y la complacencia. El triunfo de la industria cultural era el haber logrado

institucionalizar a la vanguardia y negar su integración con la vida. Estos cortos realizados se rechazaron como contrarios a una tradición del documental que siempre ha estado ligada al concepto de dato y de realidad. Documentar lo real se ha interpretado como un acto de mostrar algo que la cámara presencia y registra: el hecho. Bajo la idea de documentar se arraiga la oposición entre real y ficcional. Es común reducir los films a su aspecto artístico, a una forma de arte, un objeto estético y un producto fantástico-ficcional para entretener, en oposición a la verdad del dato y el hecho. Esta oposición arte/cine - verdad/ciencia proviene de un modo de pensar dicotómico que lleva a oponer cine de ficción-documental. Pero el cine no es la expresión de lo real sino su provocación, como decía el cineasta y etnógrafo Jean Rouch. Porque sin duda la imagen incomoda. Su plasticidad se traduce en su capacidad de expresar ideas, pensamientos y pasiones a través de lo afectivo, lo inmediato, lo íntimo de su presencia. La imagen activa mecanismos de memoria. Tiene la capacidad de poner ante la mirada del espectador la presencia incómoda, sugerente y abismal del cuerpo del otro. La potencia de su gesto, la sustracción de su mirada, lo inefable del sentido. La imagen es una forma de reflexionar sobre la significación. Ambigua, sin clausura, movediza. Los jóvenes cineastas que ese día en el local ferroviario proyectaron sus cortos filmados en una noche eran fervientes admiradores de un cine nuevo, chocante y desconcertante como el de Godard: un cine que planteaba al espectador el tema de la transformación de la realidad por las imágenes. Los films tenían un eje discursivo que exponía la convención cinematográfica, la evidencia del mecanismo de producción. Este cine opone placer visual /displacer intelectual. Se basa en técnicas para producir el distanciamiento y desinvertir el deseo frente a las imágenes. Las imágenes dejan de ser aquello que representa lo real y se tornan un producto cultural tanto como las palabras. Un cine que llama la atención sobre las reglas y normas de la significación cinematográfica, lo que hace es problematizar la representación, separar el proceso de significación de la realidad. Pero que sin duda formaba parte de una nueva sensibilidad. ¿Por qué ese día en Santa Fe

se cuestionó lo estético de estos cortos y no lo ético? ¿Por qué lo estético suponía la falta de moralidad de las obras presentadas? Susan Sontag considera que el arte satisface esa demanda moral con sus propias características, esto es, el desinterés, la contemplación, la atención y la forma de despertar sentimientos en el espectador. Esos elementos son parte de una respuesta moral ante la vida. Porque el arte transforma, mejor dicho, la experiencia estética transforma. Y esa transformación no está dada por una forma, una fórmula ni un modo de presentar la obra o en nuestro caso el film. El arte provoca la comprensión de lo inexpresable. Y eso nos lleva a pensar en otro punto importante de este problemático encuentro en Santa Fe.

Me gustaría tomar algunos planteos del crítico de arte Hal Foster que nos permitan acercarnos a esta década y a este arte que a simple vista parecía frívolo y sin pretensiones. La vanguardia artística se entendía como puro juego estético y no ético. Se exigía cierta moralidad entendida como un modo de construcción del sentido a partir de planteos formales estrictos. Esa mirada sobre la vanguardia transforma toda valoración del arte contemporáneo en denuncia de su incapacidad de crítica al orden establecido. Para el crítico Hal Foster, la teoría sobre la vanguardia de Bürger lleva a comprender este arte como un ejemplo de producto estéril y degenerado propio de la posmodernidad. El problema es cuando se analiza la vanguardia desde la única variable del lenguaje plástico puro y no se abren sus posibilidades a otros lenguajes, dispositivos y relaciones con el espectador. Andrea Giunta considera que si bien es verdad que el arte ha cambiado, varias obras demuestran que tal cambio puede valer la pena. La obra de arte, a partir de los 60, comenzaba a asemejarse más a un objeto seriado, repetible, abierto. Un arte que se desplazaba de la institución del museo y los circuitos comerciales, transformando los soportes materiales, la recepción de la obra y la participación del propio artista. Los cineastas que llegan ese día a Santa Fe eran en su mayoría publicistas. Sus producciones desconcertaron. Retomaron y reavivaron esa tradición fundiéndola en una práctica de provocación y de cumplimiento de las promesas del arte modernista que los

llevó a ese *malentendido gigantesco* con los militantes del local ferroviario. Representaban ese espíritu provocador de la vanguardia que irritaba las posturas más tradicionales del realismo. Utilizaban elementos y lenguajes de la cultura masiva, comercial. Ese es el espíritu que habitaba en el Instituto Di Tella también. Experiencias que se daban en todas partes y provocaban rechazos tanto de los sectores sociales dominantes como de los militantes políticos.

El Di Tella era el centro de la actividad cultural de Buenos Aires en los 60. Las manifestaciones comprometidas con lo social convivieron con un arte de vanguardia que se manifestaba a través de nuevos lenguajes. Y la censura fue moneda corriente en lo que a manifestaciones juveniles artísticas se refiere. La moda fue un modo de expresión juvenil además de la militancia y el arte. El propio Di Tella estaba rodeado por una zona llamada *la manzana loca*, identificada con la moda y las últimas tendencias. Allí se daban las polémicas sobre ese arte extraño, exclusivo, que indefectiblemente suponía una mirada diferente, en muchos casos, a la de la juventud militante. El pop, los happenings, los escándalos de la *Menesunda* de Minujín, la nueva música, lo cosmopolita, la psicodelia, el rock, los hippies. Todo se suma para construir la imagen de los jóvenes como elementos peligrosos de la sociedad.

Muchas veces las prácticas artísticas han sido modos de elaboración y creación de sentidos resistentes, opuestos, hostiles, aglutinantes de sujetos y grupos. Ese escenario es el que quiero describir para pensar las prácticas estéticas que estos jóvenes pusieron en marcha. Porque ellos eran parte de esta presencia de un arte que había cambiado, que era opaco, indirecto, irónico y desesperanzado. Jóvenes como Ricardo Longhini, que en ese entonces, en 1968 durante el gobierno de Onganía realiza una xilografía, *Los hombres proponen y el Tío Sam dispone*, y pierde para siempre la inocencia. La imagen muestra a un guerrillero vietcong muerto a manos de un policía survietnamita. Longhini cuenta que: *esta obra fue para mí la pérdida de la ingenuidad. Yo estaba en segundo año de la Escuela de Bellas Artes Manuel Belgrano, tenía 19 años,*

me presenté al concurso de fin de año con esta obra y me dijeron que tenía el segundo premio de grabado y el primero de xilografía, pero que no me lo podían dar porque esto no se podía mostrar... yo no entendía que no se pudiera mostrar algo que había hecho. Esto me significó que el año siguiente la profesora de grabado no me permitiera realizar los bocetos que yo presentaba. De ahí en más, el joven Longhini trabajará con las sobras, con la basura, con lo que queda. En 1976 volverá a ver una obra suya destruida en manos de los militares. El mural en homenaje a Felipe Vallese es destruido el 24 de marzo de 1976 en el sindicato de FOETRA, por la noche. Este joven artista, como tantos otros, buscaba a través del arte transformar esa profunda e inefable presencia de lo real. Por eso eran jóvenes peligrosos. Aun cuando esa tarea fuera interminable. Cómo el arte podía ser tan peligroso. Sin duda era un acceso a lo indecible, era la transformación formal y visual de un silencio. Y eran por sobre todas las cosas jóvenes artistas, estudiantes, inconformes. Pero no solo los jóvenes artistas de vanguardia eran los que vivían el arte como un medio de resistencia, de lucha, de cambio. También existían otros modos de comprender la finalidad artística. Otros lenguajes, otros ámbitos. ¿Qué saben ustedes de los artistas de Río Negro, de Salta o de Misiones en esas épocas, de la música, por ejemplo? ¿De la plástica, de los cineastas, de los militantes? ¿Cómo vivían los jóvenes esa realidad? ¿Cómo la viven hoy? ¿Cuál es la relación que tienen hoy los jóvenes con el arte, con ese período y con su mundo actual? Todas estas preguntas se presentan implacablemente cuando vemos esta película. Las podemos responder: esa es la invitación.

El arte de vanguardia, provocador, se presentó esa tarde en el local ferroviario pensándose político. El objetivo de esos cortos era hablar sobre la censura, sobre la libertad. Pero fueron recibidos más como una defensa de la autonomía estética del arte antes que una denuncia explícita. Era el reclamo de lo político lo que encendía la batalla entre los jóvenes cineastas y el público militante, el mismo reclamo que los artistas del Di Tella sufrían cada día. Se los llamaba reaccionarios, vendidos, vanguardistas frívolos, todo esto en medio de una reunión dedicada al repudio de la

censura. Y esos reclamos y cruces de palabras dependían de una caracterización previa que muchos tenían sobre lo que un artista debía ser. El artista aparece así como un trabajador del arte. La pregunta que se hacía presente y que podemos hacer presente es ¿Qué es un arte político? ¿Un arte político necesariamente debe renunciar a una especificidad estética? ¿Debe renunciar a la búsqueda, a la exploración, a la expresión? Este ha sido sin duda uno de los debates más ardientes del arte del siglo XX. Nunca saldado, por supuesto. Experimentación estética y política. ¿Dónde reside lo político del arte? ¿En la forma? ¿En el mensaje? Uno de los cortos de esa noche provocaba con la presencia de imágenes de consumo masivo, revistas, juegos, guiños con las imágenes de Hollywood. Desencadenó por supuesto parte de las reacciones y los gritos de vendidos a la Coca Cola. Los artistas del Di Tella así como estos jóvenes cineastas utilizaban íconos de la sociedad de masas y de la publicidad para construir un arte escandaloso, hermético, que hacía dudar al espectador. La explícita carga de sentido de esas imágenes era reformulada por los artistas a través de la presencia de imágenes que eran extraídas de su espacio común. La carga signíca de esas imágenes se pierde dejando lugar a una sintaxis que no pone acento en ningún contenido interno. La descarga no está al servicio del producto anunciado ni de nada. La imagen así desactivada encuentra en su propia forma y estructura la justificación y motivación de su presencia. El arte conceptual que provocaba desde el Di Tella era una experiencia inquietante. Quien fuera su director, Jorge Romero Brest, definía bien este carácter de arte vanguardista del momento: *fueron convocados un grupo de doce artistas jóvenes que coincidían en el espíritu destructor de la obra artística tradicional. Y deja en claro también cuáles son los objetivos: convocamos a los contempladores a relacionar imagen y concepto. Y a comprobar que, pese a las diferencias entre estas experiencias y lo que tradicionalmente se ha llamado obra de arte, la relación persiste. Que si la obra de arte, como cosa, tiende a desaparecer, según lo vengo sosteniendo desde hace años no desaparecerá el arte, el cual solamente cambiará de aspecto. No sólo sufrían persecuciones los jóvenes militantes o las*

manifestaciones culturales vinculadas a alguna vanguardia política, sino también toda forma de creación cultural que escapara a las formas preexistentes y hegemónicas. El Di Tella había sido acusado muchas veces de desacato, de ataque a la moral y las buenas costumbres. Como la instalación de Roberto Plate, llamada El Baño, que fue clausurada. Como resultado, los demás artistas participantes de la muestra Experiencia 68 retiraron sus obras y las destruyeron declarando que: *no es la primera vez que la policía suplanta las armas de la crítica por la crítica de las armas, atribuyéndose un papel que no le corresponde: el de ejercer la censura estética.* Estas experiencias suponen un quiebre cultural muy fuerte. Y no podemos decir que la vanguardia no asumiera un compromiso político. Porque era un arte que inducía cierta molestia en la actitud apática del ciudadano común, chocaba contra su anestesia emocional (Sontag). Lo violento y absurdo de muchas experiencias estéticas provoca la risa, el desconcierto, la ira y la incompreensión. Quizás con los cortos proyectados en Santa Fe sucedió esta transacción obra-espectador que puso nerviosos a los presentes. Algunos de esos cortos eran cómicamente crueles y terribles, no abordaban con un espíritu convencionalmente serio una situación de barbarie y violencia social. Al igual que los extraños happenings que rompían la solemne relación de distancia entre la obra y el espectador, estableciendo una agresión entre estos dos términos. Eran experiencias inesperadas.

Por esos años también había nacido la experiencia estética y política de Tucumán Arde. Fue también una expresión desde el arte contra la censura del gobierno militar. Un grupo de artistas exhibió material fílmico, carteles, fotos, grabaciones, que tenían como objetivo la denuncia política de lo que se vivía en Tucumán. La exposición hecha en Rosario, en un local de la CGT, no generó los mismos desencuentros ardientes entre militancia y arte que se produjeron en Santa Fe. Tucumán Arde era un llamado de atención sobre la situación en Tucumán y el llamado Operativo Tucumán puesto en marcha por el gobierno militar. La experiencia estética se construía a partir de la denuncia de la situación en los ingenios azucareros a través de diversos soportes. El

manifiesto mostraba una idea sobre el fin del arte en la sociedad: *El arte revolucionario nace de una toma de conciencia de la realidad actual del artista como individuo dentro del contexto político y social que lo abarca.* El arte se dirige a la modificación de la totalidad de la realidad social. El arte es un arte total. Los cortos que se mostraron esa tarde en Santa Fe, por el contrario, se presentaban como obras de arte personales, creativas y expresivas de sus autores. Eso era entendido como un arte frívolo, individualista y burgués. El manifiesto de Tucumán Arde establecía un lugar preciso entre el arte y el mundo: *El arte revolucionario, de esta manera, se presenta como una forma parcial de la realidad que se integra dentro de la realidad total, destruyendo la separación idealista entre la obra y el mundo, en la medida en que cumplen una verdadera acción transformadora de las estructuras sociales, es decir, un arte transformador.* Y fundamentalmente el arte es expresión de contenidos políticos. Ese es el arte entendido como arte social. Traigo al recuerdo esta experiencia estética que fue Tucumán Arde porque se produce en el mismo período que la de Santa Fe, con las mismas intenciones pero con dos resultados distintos. Y habla de estos desencuentros, de todas las búsquedas por decir, por denunciar, por modificar el mundo en el que se vivía. Fueron todas experiencias estéticas y políticas de jóvenes. Fueron provocadoras, apasionadas, desesperadas. Y por sobre todas las cosas no fueron repetitivas sino únicas, diferentes, particulares. Unidas por un denominador común que era la necesidad de tomar la palabra y cambiar no sólo un mundo sino a los propios hombres. Fueron experiencias que nos abren a reflexionar sobre el arte, sobre sus finalidades, sus intenciones, sus búsquedas, sus protagonistas. Nos abren a pensar sobre la política, sobre la historia de nuestro país, sobre una época de silencios, de violencia y de abusos. Y toda esa herencia es parte de nuestra identidad y de nuestra memoria. Pero la memoria es una responsabilidad de todo y la construimos cada día con los recuerdos y los olvidos que quedan en suspenso. Estas experiencias fueron experiencias de memoria y de identidad, con sus complejidades y desencuentros, sin duda. Nos solicitan. Porque el arte contemporáneo es un

organizador de la sensibilidad. Esas experiencias como las de Santa Fe o Tucumán Arde nos hablan de un arte y unos artistas que se abrieron a nuevos métodos y materiales además de lugares. Se abrieron también a un arte efímero fuera de los museos. La obra de arte no es solo expresión de ideas, de posturas éticas, sino fundamentalmente un objeto que modifica nuestra experiencia profundamente apática. Es por eso que el arte desconcertante del que hablamos, aun cuando pueda pensarse apolítico o poco ético, apunta a y modifica ese sentimiento de angustia y crisis en las sociedades actuales. En ese sentido Sontag lo define como una terapia de choque para abrir los sentidos. El arte violenta y es frustrante al proponer ese desconcierto.

Llegados a este punto es útil introducir algunos puntos de los planteos del teórico del arte Hal Foster. Foster asume que las obras de arte vanguardistas nunca son eficaces o completamente significantes en el momento en que aparecen por primera vez. Las obras de este tipo provocan un desorden del orden de sentido. Es por eso que Foster habla de trauma: son obras traumáticas que suponen una acción diferida que reprime una parte. La crítica de arte Andrea Giunta señala, por ejemplo, el caso de Tucumán Arde. Esa experiencia no fue un momento de clausura sino un momento diferido. El trauma que impone la obra, en este caso la negación del arte, postergó sus efectos. Recién pudo recodificarse en tiempos de democracia. Fue reestablecido su sentido en medio de las nuevas experiencias artísticas de los 80. Giunta considera a Tucumán Arde como uno de los paradigmas del arte de acción.

El arte posterior a los 60 fue un arte conflictivo. Minimalismo, arte procesual, happenings. Fue un arte de préstamos, tomando las palabras de Giunta. Ese arte confuso no podía ponerse bajo un mismo denominador, contexto o poética particulares. Lo que nos importa destacar es cierta relación y espíritu de época en el que los jóvenes se comprometieron con una práctica estética desconcertante para una sociedad que respondía a ciertos cánones estéticos más tradicionales. Los límites no son precisos, ni los propios jóvenes artistas eran definibles sino todo lo contrario, su obra

es móvil, cambiante y desafiante. Por esos años, una intelectual como Susan Sontag describía muy bien el sentimiento de muchos jóvenes de esas décadas. Algo estaba cambiando culturalmente, críticamente. Y traigo el recuerdo de Sontag porque es muy rico, porque ella habla de ese cambio, de esa inflexión. Y años más tarde hace una reflexión y crítica sobre eso que escribe en la década del 60. Habla del cine, de la literatura, del arte, de las imágenes. Las reflexiones de Sontag nos llevan hacia el terreno del cambio estético. Nos permite acercarnos a los problemas que rondaban en la cabeza de los jóvenes en ese entonces en el campo artístico. Escribe Sontag: *“Disfrutar de la impertinente energía y agudeza de una especie de actuación denominada happening no hacía que me preocupara menos por Aristóteles ni por Shakespeare. Estaba –estoy– a favor de una cultura plural, polimorfa. Entonces, ¿ninguna jerarquía? Si debo elegir entre The Doors y Dostoievski, entonces – naturalmente– elegiré Dostoievski. Pero, ¿tengo que elegir?”* La relación con el arte no es algo basado y fundado en lo intelectual, en lo alto, en la idea de un canon rígido. Lo interesante, lo relevante, es lo que la obra puede provocar y no lo que puede afirmarse que dice. Porque las obras de arte no emanan un sentido sino que lo piden a su espectador. No son sino opacas, indirectas. Pero simultáneamente entienden que esa postura ante el arte y la cultura dominante implicó la posterior transformación de aquello que hacía a la esencia de un arte irreverente en principios del propio capitalismo consumista posterior. Triunfaron los modos pero no los valores. Y eso nos empuja a nosotros a reflexionar en torno a la situación del arte hoy en día. No solo el arte y los circuitos comerciales sino qué tipo de relación establece con los jóvenes. El arte del que habla Sontag, el arte provocador de la vanguardia, en su gesto de transgresión, ¿fue domesticado en cierto sentido por el sistema económico? Y aquella postura de los jóvenes asociada a la transgresión y fundamentalmente a un arte político, ¿se diluye? ¿Cómo podemos pensar la relación entre el arte y los jóvenes sin caer en la idea de la ausencia, la apatía, la indiferencia? ¿Cómo comprender las expresiones contemporáneas y las relaciones nuevas y por explorar que se establecen entre los

jóvenes y el arte? ¿Cómo pensar en un acercamiento al arte dentro de la escuela? ¿Cómo enseñar arte, cómo provocar esa unión, esa acción? Y más aún, no olvidar el por qué es válido y esencial ese acercamiento. El arte es un modo de formular el mundo, de recordar y de decir, de construir y educar la sensibilidad.

El arte y la política siempre han establecido relaciones conflictivas. Las prácticas artísticas contemporáneas, en un medio como es el artístico, se piensan desde el punto de vista de la globalización y lo económico. Pero no podemos negar que existen y han existido siempre expresiones fuertemente políticas. Los escraches de H.I.J.O.S. son un ejemplo de esto. Las expresiones posteriores al 2001 también. Y en esas prácticas artísticas los jóvenes han tomado parte. Prácticas nuevas, creativas, en la calle, en intervenciones, en la constitución de grupos como puede ser ESCOMBROS, por ejemplo. En esas propuestas colectivas encontramos hoy las propuestas del arte de los 70, de un arte de acción. La presencia de una acción diferida. Esto le permite a Foster plantear que cualquier esquema del antes y del después o de la causa y del efecto son estériles. La neovanguardia es una acción diferida de la vanguardia. Acción reprimida por la vanguardia y que a través de las nuevas prácticas retorna. La obra vanguardista no fue eficaz en su momento porque era traumática y solo puede entonces desarrollarse, como todo trauma, en diferido. En ese sentido, las prácticas artísticas han sido modos de elaboración y creación de sentidos resistentes, opuestos, hostiles, aglutinantes del sujeto y de los grupos. Prácticas que se han ido desligando de antiguas restricciones a las que el arte y la conducta estéticas estaban ligadas y fijadas. Las prácticas artísticas crean y son ellas mismas estrategias de creación imaginaria de símbolos y sentidos sociales, como ha planteado Thomas Crow respecto del modernismo pictórico. Muchas veces son prácticas compensatorias. Crea un repertorio de objetos, usos, ocios, conductas, lugares, gestos opuestos a los espacios colonizados por la cultura de clase dominante. Las prácticas artísticas actuales llevan en su esencia la dinámica de la vanguardia modernista nacida a finales del siglo XIX.

Dinámica de creación de sentidos y prácticas marginales que intentan dar sentido a situaciones inexpresables, irresueltas, hostiles. El arte aparece así como respuesta traducida en un hacer de grupos. Las experiencias artísticas se han presentado como modos de trasgresión de los sentidos sociales aceptados, uso y abuso de significantes de clases, mezcla y resistencia de lo alto y lo bajo.

Podemos decir que todas estas experiencias fueron resistentes. Lo que hacía de estas imágenes una provocación era su capacidad de actualizarse ante la mirada, de interrogar, de violentar, de hacer doler los sentidos. La imagen es una experiencia cinematográfica que establece como una condición implícita su relación con la reflexividad. Cortar y armar, montar, suponen una construcción y una operación cognitiva íntimamente ligada con la memoria y sus procesos. Esas operaciones eran las que el arte adoptaba al abrirse a nuevos lenguajes y materiales considerados menores y masivos. Pero por qué se establece una relación diferente con la imagen, con el film; por qué se produce una situación de encuentro a través de la mirada como vía de conocimiento y de reflexión. Lo real-ficcional se articula como base del desencadenamiento de la reflexividad cinematográfica de la imagen: cómo mostrar lo que la imagen muestra. Comolli ha señalado la existencia de un saber inconsciente sobre la mirada del otro, saber que se traduce en una postura sobre el otro. Ser filmado es estar expuesto al otro. El film obliga a sentir la incomodidad de esa arquitectura de miradas, de la problemática, de la narración, de sus personajes-protagonistas. Busca mostrar, dar cuenta del otro y a su vez obliga y propone la activación de la mirada y de la memoria. Tiene la capacidad de poner ante la mirada del espectador la presencia incómoda, sugerente y abismal del cuerpo del otro. La potencia de su gesto, la sustracción de su mirada, lo inefable del sentido. La imagen es una forma de reflexionar sobre la significación. El arte, la obra, son modos de interrogación del mundo. A veces, sin duda, desesperados. El arte en tiempos de la dictadura fue un arte de supervivencias, de resistencias y de afirmación ante la anulación del otro. La obra de arte es así

ambigua, sin clausura, movediza. Lo visual establece relaciones complejas y diversas con la mirada. Relaciones diferentes a las que el lenguaje nos tiene acostumbrados. Sin establecer la primacía de uno sobre el otro, podemos decir que son dos modos originarios y articulables de acceso al sentido. Pero la imagen parece tener a su

favor cierto aire de cercanía, de familiaridad, de inmediatez. El film es una experiencia, una invitación a la reflexión y a la memoria como modo de iluminar un pasado desde un presente particular. La obra de arte, una incitación escandalosa a la significación que nunca acaba.