

Imágenes inestables. Artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires.

Viviana Usubiaga.

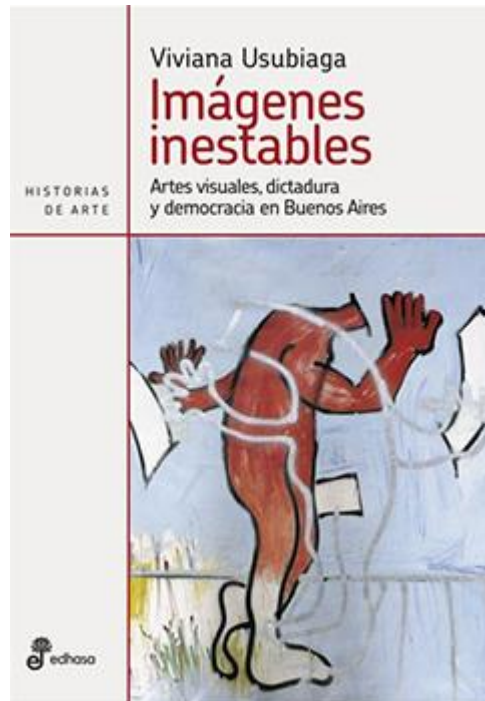
Buenos Aires: Edhasa, 2012.

Por **Gabriela Cristina Alatsis**

Facultad de Ciencias Sociales-UBA/Instituto de Altos Estudios Sociales-UNSAM.

En este libro, fruto de su tesis doctoral, la docente e investigadora Viviana Usubiaga se propone analizar un conjunto de imágenes artísticas producidas en la ciudad de Buenos Aires entre 1981 y 1989. La autora sostiene que el estudio de las mismas -qué temáticas trataron, cómo fueron exhibidas, cuál fue su recepción en la crítica- y de los testimonios de los protagonistas de la escena del arte, permiten comprender “un período de inestabilidad”, marcado por un proceso de cambios y reacomodamientos políticos, sociales, y culturales, que va desde los últimos años de la dictadura militar argentina hacia la redefinición del sistema democrático. Asimismo, a partir de la aproximación a las obras, aborda varias polémicas relativas al campo artístico que florecieron en aquella época: los discursos acerca de la posmodernidad, la aparente “vuelta” a la pintura, el fin de los estilos definidos, el cuestionamiento a las adopciones de las poéticas internacionales, y las condiciones de producción de los artistas.





Portada del libro.

El libro está estructurado en seis capítulos y cuenta además con una introducción y una breve sección de consideraciones finales. Los capítulos no organizan el libro según un recorrido cronológico, sino que responden a distintas cuestiones que la autora intenta examinar: la construcción de la memoria colectiva de la postdictadura en imágenes, las diversas lecturas de la producción artística de los '80, las relaciones entre las estéticas locales y las internacionales, y la reconfiguración del campo artístico argentino durante el retorno de la democracia.

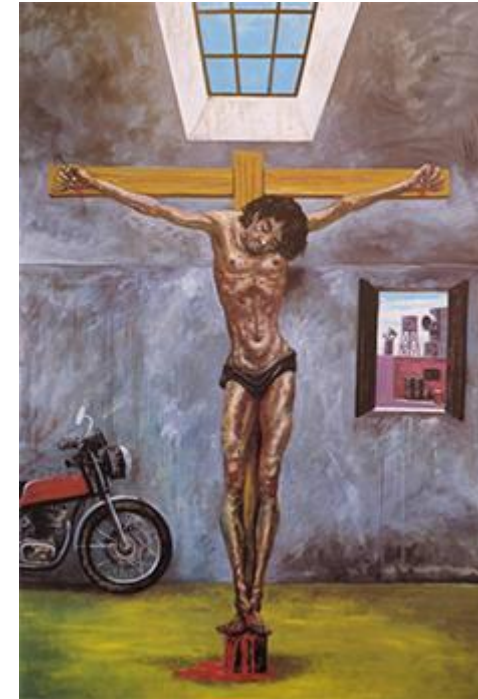
En la introducción, Usubiaga se encarga de justificar el recorte del período elegido y desplegar algunas de las hipótesis que guían su investigación. Para comenzar, señala que a principios de la década del 80 se manifestó un debilitamiento del régimen impuesto por el golpe militar de 1976. En 1981, punto de partida de su trabajo, sucedieron algunos hechos clave que ocasionaron profundas transformaciones en el devenir de la historia argentina. En el transcurso de ese mismo año, las pugnas entre las diferentes facciones militares en el gobierno se hicieron evidentes, lo que dio lugar a modificaciones en la conformación de la cúpula militar. A su vez, se llevaron a cabo movilizaciones sindicales que fueron reprimidas, y aumentó la repercusión pública de las denuncias sobre el terrorismo de Estado y los reclamos de los organismos de Derechos Humanos. Los principales partidos se unieron en la Multipartidaria para exigir la apertura de la participación política. Estos factores, entre otros, que se sumaron a la derrota de Argentina en 1982 en la guerra de las Islas Malvinas, y a la debacle económica, provocaron un proceso de transición de la dictadura hasta la salida democrática en 1983.

Por otra parte, en lo que respecta al arte, en 1981 murió uno de los protagonistas de la vanguardia artística local, Antonio Berni, quien influyó en muchos artistas en los años posteriores. También ese año Achille Bonito Oliva, autor e impulsor de la *Transvanguardia italiana*, visitó el país por primera vez¹. Al respecto, Usubiaga argumenta que en un clima internacional de crisis de la idea de vanguardia, el sistema artístico argentino se convirtió en receptor de programas estéticos extranjeros. Éstos fueron reelaborados y promovidos por la crítica local, dando lugar a la organización de exposiciones donde las imágenes de los artistas de una nueva generación funcionaron como “reflejos” de las obras de los artistas internacionales. Si bien la investigadora admite la influencia que ejercieron las poéticas europeas y norteamericanas en las obras producidas en Buenos Aires, destaca que las imágenes refieren a situaciones locales y se vinculan a un *nuevo regionalismo*. De esta manera, a lo largo del texto, Usubiaga intenta demostrar que la producción plástica de la época es multiforme, ya que da cuenta del dolor colectivo tras la dictadura y revela indicios de la experiencia subjetiva frente a la indefinición de las formas. En este sentido, Usubiaga define como *imágenes inestables* “[...] a una serie de producciones plásticas que se caracterizan por mostrar composiciones abigarradas de elementos que niegan sus propias correspondencias, espacios desequilibrados y una figuración precaria en cuanto a la precisión de sus formas”. (Usubiaga, 2012: 17-18)

Según esta hipótesis, frente a un proceso de cambios y conflictividad social, los principios de organización de las imágenes estaban alterados: las figuras humanas aparecen representadas de forma imprecisa *inestable*, aludiendo a las circunstancias de incertidumbre y exaltación del período analizado. A su vez, estas imágenes inestables fueron susceptibles de lecturas vacilantes. Según propone la autora, las producciones de la década del 80 fueron estigmatizadas por algunas lecturas estereotipadas, que las vinculaban al retorno de la pintura en el circuito internacional sin detenerse en los vínculos del arte de ese período con el grupo argentino de la Nueva Figuración de los sesenta y la obra del artista Antonio Berni.

El primer capítulo del libro se inicia con la cita a un artículo escrito por Antonio Berni en 1981, poco antes de su muerte, donde reflexiona sobre los alcances de las vanguardias artísticas en los países latinoamericanos y advierte sobre la utilización de las obras de artistas jóvenes por parte de operadores culturales con intereses propagandísticos o ideológicos. Como puntapié inicial, Usubiaga retoma este escrito para referirse a los debates vigentes a principios de los años '80 en torno al estado de la producción local y a la obra de Berni en esa época. A partir del estudio de las últimas pinturas de este artista, que a través de la iconografía cristiana aluden a la represión y al duelo, la autora intenta avanzar a lo largo del libro sobre ciertas referencias epocales de otras imágenes realizadas en el período.

En ese capítulo Usubiaga también menciona a la *Transvanguardia Italiana*, atendiendo especialmente a la recepción de sus postulados en el ámbito artístico porteño. Al respecto, señala que si bien Achille Bonito Oliva planteó que uno de los puntos centrales que se proponía este movimiento internacionalista era no perder de vista las especificidades culturales e históricas del lugar de producción de cada artista, para así evitar la uniformidad de los lenguajes, con el correr de los años la misma campaña de difusión mundial de la tendencia produjo la homologación en la apariencia de ciertas obras, y la multiplicación indiferenciada de las lecturas y críticas sobre la producción de los 80. La autora afirma que en la Argentina lo que contribuyó a comprender de forma deficiente la densidad de los fenómenos locales fue no tener en cuenta las diferencias materiales y espirituales del lugar, además del deseo impulsado por los gestores culturales y artistas de posicionar a la producción local en diálogo con los centros artísticos mundiales sin poseer una estrategia efectiva y diferenciadora. Fue así como Jorge Glusberg, uno de los operadores del arte de la ciudad, adhirió a la postulación de la transvanguardia como un fenómeno “casi universal” extensible a sus correlatos en la *Nueva Imagen*. Con este nombre, traducido literalmente del título de una exposición que se hizo a fines de los '70 en Nueva York, agrupó bajo premisas similares a la producción de artistas argentinos con improntas y lenguajes diferentes.



Antonio Berni, *Cristo en el garage*, 1981, óleo sobre tela 200 x 135 cm.

El segundo capítulo se centra en el análisis del proyecto -impulsado por agentes culturales durante la guerra entre Argentina y Gran Bretaña por la soberanía de las Islas Malvinas- de creación de un museo de Bellas Artes en las islas el día en que fueran reconquistadas. A partir de esta iniciativa, Usubiaga pretende dar cuenta del rol del arte en las formas de representación de la Nación y las imágenes que se realizaron a instancias de los hechos bélicos en medio de una dictadura militar que ya mostraba signos de agotamiento. La autora afirma que los mentores de este plan museístico veían en él la posibilidad de ocupación simbólica del territorio. En relación a esto, sugiere que al aproximarse la democracia el ámbito de las artes visuales exhibía un “movimiento dual” en la presentación de muestras en las instituciones porteñas: no sólo se organizaron exposiciones que intentaban replicar a escala las curadurías internacionales, sino que también se presentaron otras que se desvincularon de las poéticas extranjeras. Finalmente, tras la derrota que sufrió Argentina en la guerra, el proyecto del museo pasó al olvido.

El capítulo tres se dedica al estudio de la producción y circulación de las artes visuales en democracia. En el primer apartado, Usubiaga asevera que desde fines de la dictadura, y con más fuerza en tiempos democráticos, los “jóvenes” se constituyeron en un actor social que protagonizó un renovado activismo cultural.

Fue así como por esos años la noción de “juventud” comenzó a evidenciar cambios en su significación. Lentamente pasó de ser sinónimo de subversión del orden a tener un valor positivo, y el apelativo a lo “joven” se convirtió en una marca de la época. En el campo cultural, los artistas jóvenes fueron convocados a ocupar espacios institucionales de gran visibilidad y a expresar sus opiniones. A su vez, la investigadora recorre en este capítulo distintos aspectos de la cultura *underground* porteña, fenómeno que empezó a gestarse a principios de la década del 80 y se extendió hacia la postdictadura. La posibilidad de reunirse y la inauguración de nuevos espacios de producción y exhibición en un clima más distendido, favorecieron la asociación entre artistas de diferentes orígenes y lenguajes, y aceleraron el incremento de actividades grupales experimentales. De ese modo, en paralelo al circuito más institucionalizado del arte, surgió otro inmerso en la cultura *underground*.

La autora también analiza ciertas imágenes producidas durante la redemocratización que representan la figura humana y, al hacerlo, refieren al trauma de la violencia y sometimiento de los cuerpos durante la dictadura. La obra de Juan José Cambre en esos años le permite reforzar una de las principales tesis de su trabajo. Las figuras que aparecen en las pinturas de este artista no están definidas con precisión.



Juan José Cambre, *Autorretrato*, 1983, óleo sobre tela, 130 x 120 cm.

Cambre, al igual que otros artistas, destaca que a pesar de que la dictadura había “terminado”, se percibía una cierta continuidad, no había estabilidad, los temores permanecían latentes, y se vivía una especie de “libertad condicionada”. Por último, Usubiaga se detiene en diversos proyectos realizados por los artistas en varios lugares urbanos, al cesar la actuación del sistema represivo en las calles y el estado de sitio.

En el cuarto capítulo la autora examina la intervención del Estado en el terreno cultural, durante el nuevo período democrático. El gobierno radical del presidente Raúl Alfonsín impulsó en 1984 el Plan Nacional de Cultura, que se fundó en los siguientes principios: el ejercicio de la libertad de expresión, la descentralización del poder, y la equidad en el acceso a los bienes simbólicos. La segunda parte del capítulo se focaliza en el Centro Cultural Ciudad de Buenos Aires (CCCBA). Si bien este espacio comenzó a funcionar desde 1980, fue a partir del cambio de gobierno y la designación de un nuevo director cuando el Centro se convirtió en uno de los principales sitios de circulación del arte contemporáneo. En este sentido, Usubiaga sostiene que el CCCBA fue el que acompañó con mayor eficacia el proceso de democratización cultural y renovación de los espacios de exhibición oficiales promovido por el gobierno, brindando una oferta artística diversa y logrando así la multiplicación del público.

El quinto capítulo se centra en la 18ª Bienal Internacional de San Pablo (BISP) de 1985, y, en especial, en el análisis de las gestiones impulsadas por Jorge Glusberg y los funcionarios del Ministerio de Relaciones Exteriores de Argentina, con respecto a la organización y elección de la representación argentina en la Bienal. Usubiaga afirma que la BISP se presentó como una exposición en consonancia con el “fenómeno universal” de los lenguajes neoexpresionista. No obstante, la autora indica que este nuevo canon, construido por los relatos de la crítica, se vio confrontado por ciertas imágenes que resquebrajaron la supuesta homogeneidad de las poéticas. A modo de ejemplo, Usubiaga alude a la obra del artista Alejandro Puente, presente en la Bienal, que reelabora las formas prehispánicas, a través de lenguajes informalistas y minimalistas, introduciendo así una afirmación identitaria, “regionalista”. Destaca además que la participación de la delegación argentina en la Bienal fue productiva en dos sentidos: en primer lugar, los creadores locales alcanzaron una gran visibilidad, y, en segundo lugar, la gran exposición posibilitó a los artistas cotejar su producción e identificar diferencias no reparadas por la crítica.

La hipótesis del último capítulo del libro señala que a fines de los años 80 se aplacó el entusiasmo inicial con respecto a las poéticas internacionales y empezaron a circular distintas críticas a las mismas. Algunos relatos afirmaban que la propuesta de Bonito Oliva era contradictoria porque defendía las particularidades de las culturas nacionales, pero esta defensa del “espíritu local” no era viable en la periferia del mundo.

De esta manera, los artistas de la periferia se veían obligados a reciclar o robar los productos creados por los artistas del primer mundo. Otros se referían a la transvanguardia como un modelo interpretativo de las obras locales con el cual, a pesar de las negociaciones de los promotores culturales, no se logró internacionalizar el arte argentino. A lo sumo, circularon algunas obras de una serie de artistas como extensión de lo que se hacía en los centros. Según Usubiaga, esos mismos artistas demostraron tener una producción que excedía lo meramente imitativo, el problema era que aquellas producciones estéticas no habían sido acompañadas por un aparato crítico que profundizara en los sentidos de las imágenes. Sin embargo, los artistas aceptaban las reglas del juego y continuaban recurriendo al curador y gestor cultural Jorge Glusberg, porque manejaba los mecanismos de difusión discursiva y era una especie de garantía de circulación e inscripción de sus obras en espacios reconocidos. Luego, la autora se concentra en diversos grupos de artistas -el Grupo Babel, el Grupo de la X y el Grupo Periferia- surgidos a mediados de la década, tratando de señalar entre ellos hubo diferencias y similitudes que posibilitan dar cuenta de los debates y poéticas de aquel momento. A modo de cierre del último capítulo, Usubiaga sostiene que a fines de los 80 la decepción que produjo en la sociedad el fracaso del proyecto de una verdadera democracia y justicia social, contribuyó en el campo artístico a formar una visión negativa del arte de la década que desestimó las imágenes producidas en la inestabilidad de los tiempos de recomposición.

El libro de Viviana Usubiaga es en suma un aporte valioso al conocimiento del ámbito de las artes visuales en los años 80. La producción del período había sido aplanada por una interpretación negativa elaborada a principios de los años noventa. Ejemplo de esas posiciones es la que asumió el crítico de arte Carlos Basualdo, quien propuso que el arte argentino de los 80 se había caracterizado, exceptuando algunos casos, por un “internacionalismo mimético” (que consiste en copiar las obras sin reflexionar acerca de las condiciones locales en las que han sido producidas), a la vez que por un “localismo retrógrado” (obras o artistas que pretenden un contacto más íntimo con los orígenes y una presunta identidad nacional, pero que para ello utilizan estrategias estilísticas imbuidas de modernidad, y, por tanto, de un tácito internacionalismo). A contramano de esas propuestas, el análisis de Usubiaga devuelve la complejidad a los fenómenos artísticos de una década inestable y controvertida.

Notas

1. Para Oliva el arte de la transvanguardia era un arte que iba más allá de la vanguardia. Se liberaba de la presión de lo nuevo y expresaba una nueva subjetividad del artista tanto en el placer de sus pulsiones como en el reencuentro con la materia de la pintura.

Bibliografía

Basualdo, Carlos

1999. **“Viajes argentinos”**. *Lápiz. Revista Internacional de Arte*.

Publicaciones de Estética y Pensamiento, año XIX, N° 158/159, Diciembre 1999/Enero 2000, pp. 157-161.

Madrid.

Battistozzi, Ana María, Lucas Fragasso y Roberto Amigo

2011. **Escenas de los '80: Los primeros años**. Fundación Proa. Buenos Aires.

Bonito Oliva, Achille

1982. **La trans-vanguardia**. Rosenberg-Rita. Buenos Aires.

Constantin, María Teresa

2006. **Cuerpo y Materia: arte argentino entre 1976 y 1985**. Fundación OSDE. Buenos Aires.

Glusberg, Jorge

1985. **Arte en la Argentina. Del Pop-Art a la Nueva Imagen**. Gaglianone-Carbide. Buenos Aires.

Herrera, María José

1999. **Los años setenta y ochenta en el arte argentino. Entre la utopía, el silencio y la reconstrucción.** En: *Nueva Historia de la Argentina: Arte, sociedad y política. José Emilio Burucúa (coord.)*. Tomo II, Editorial Sudamericana, pp.119-173. Buenos Aires.

Usubiaga, Viviana

2003. **“Memoria histórica y memoria pictórica en el arte argentino de la redemocratización”**, en: AA.VV., *Discutir el canon. Tradiciones y valores en crisis. II Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes*, X Jornadas del Centro Argentino de Investigadores de Arte, Buenos Aires, CAIA, pp. 75-85.