

■ Cristina Piffer

De silencios y furias elocuentes

por **Fabián Lebenglik**

Nota publicada en Pagina 12, Miércoles, 19 de Enero de 2005 para la Muestra “Entre el silencio y la violencia”. Espacio Fundación Telefónica.

Link: <http://www.pagina12.com.ar/diario/artes/11-46301-2005-01-19.html>

Una muestra de arte argentino de los '70 que se exhibió en Nueva York a fines de 2003, se presenta ahora, ampliada, en Buenos Aires. Artes visuales e historia reciente.

“Entre el silencio y la violencia” se centra en el arte conceptual de los años setenta y en el modo en que las artes visuales dieron cuenta del clima político, social y cultural de la Argentina de esos años. La exposición que se presenta en el Espacio de la Fundación Telefónica es una versión ampliada de la que arte-BA presentó –entonces y ahora con curaduría de Mercedes Casanegra– en las salas de Sotheby’s de Nueva York, en noviembre de 2003, en el marco de una gran subasta de arte latinoamericano.

Según Casanegra, las dos líneas fundamentales de la exposición son “el Conceptualismo, más tarde Neoconceptualismo, que identificamos como Silencio, que surgió en la Argentina a finales de los años sesenta; y la otra es la de aquellos artistas que desde enfoques diversos abordaron el tema de la violencia primordialmente por la vinculación de este término con la historia argentina”.

La exhibición incluye a 15 artistas de primera línea con algunas de sus obras paradigmáticas, realizadas entre 1962 y 2002.

En el caso de Luis Bedit (1937), las piezas elegidas remiten a la concepción del arte como laboratorio, en donde cada obra supone un funcionamiento de la cultura y la sociedad argentina, precisamente como laboratorio cultural y social. Las fuentes de Bedit siempre remiten -con ironía y distancia– a la memoria y la genealogía: personal, familiar, histórica, territorial, ficcional. Pareciera que para Bedit la patria es un concepto territorial, de modo que el lugar define el estilo. Sus obras juegan a la neutralidad del informe. Muestran, en



clave, supuestos datos, circunstancias y documentos que rodean un hecho, o bien, un enigma.

En Oscar Bony (1941-2002) el tema del tiempo, de la muerte y del suicidio son permanentes en su obra. La obra elegida consiste en una serie de fotografías y autorretratos baleados en los que los balazos, el polvo de vidrio, las fisuras y las rasgaduras pasan a integrar las obras. Todas trabajan sobre distintos niveles de violencia, de la representación práctica de la violencia como crítica de la violencia. La violencia positiva del arte –de todo acto creativo– mezclada con la negativa violencia social urbana, transforman las obras de Bony en crónicas que juegan entre lo conceptual y lo real.

La obra de Juan Carlos Distéfano (1933) tiene como centro de reflexión la figura y la idea del cuerpo humano. Se trata de la evocación de un cuerpo que, entre lo real y lo metafórico, está expandido hacia todas las posibilidades de su corporeidad. Todas estas modulaciones convergen en una suerte de narrativa visual que podría sintetizarse como el relato de los padecimientos y violencias que se ejerce sobre los cuerpos a través de la historia, especialmente de la historia argentina.

Roberto Elía (1950) maneja una particular idea de realidad en la que siempre la vida rutinaria adquiere un carácter mágico y una dimensión nueva. Cada pieza surge de la inspirada intersección de materiales, funciones, ideas, culturas, lenguajes, saberes y placeres. Una de las piezas es un pincel cuyas cerdas están hechas de fuego. Otra de las obras La mesa, consiste en una mesa servida, en donde todos los elementos están revestidos de un mapa celeste. La relación estrecha entre el cosmos y la cotidianidad es una constante de su trabajo.

De León Ferrari (1920) se seleccionaron sus escrituras y caligrafía y una foto de su célebre Cristo crucificado en un avión de combate norteamericano (Civilización occidental y cristiana), exhibido en la retrospectiva del Centro Cultural Recoleta. Hace varias décadas que la obra artística de León Ferrari coloca en primer plano la relación entre poética y política, entre ética y estética. Su obra denuncia, de un modo cáustico y creativo, la violencia de Occidente y los mecanismos que generan esa violencia.

Los “huesos” y la “parrilla” de Norberto Gómez (1941) constituyen la serie más lacerante y menos ambigua que se haya hecho en la Argentina en relación con la



tortura y la muerte durante los años de plomo, para denunciarlos y exorcizarlos. Carnes, tripas y osamentas transidas y atormentadas como trágica evocación de la razón criminal –en verdad una razón de Estado: un plan de exterminio y desaparición del opositor y del sospechado de tal– que lo volvió Estado terrorista. La fuerza de esa obra está dada en parte por su sincronía con la tragedia: su realización evocaba crímenes próximos y tanto muertes recientes cuanto inminentes.

El conceptualismo de Víctor Grippo (1936-2002), desde mediados de los años sesenta, se expresa a través de una producción en la que la idea de la obra se concreta en piezas de una gran sensibilidad y cualidad reflexiva. Sus sistemas, construcciones, herramientas, objetos, experimentos e instalaciones exhiben una notable carga poética y una realización muy refinada. Su trabajo ha girado siempre en relación con la vida cotidiana, el mundo del trabajo, la comida y una extraña convergencia entre la ciencia y el arte, donde encontraron cauce, aunque en otra dimensión, sus estudios de bioquímica. Varias de sus obras evocan situaciones de laboratorio, raras experiencias científicas, en que los resultados traducen leyes químicas en función artística.

En Alberto Heredia (1924-2000) siempre se percibe un desorden salvaje y provocador, pero que, en su aparente desarreglo, visto de cerca está elaborado con gran cuidado y apego por el detalle. Cada eslabón en la cadena de desechos que constituyen sus obras está tratado como una joya o, en todo caso, como la falsa joya del bijouterie. Todo ese montaje caótico está controlado con precisión por el artista. Otro de los aspectos sorprendentes de la obra de Heredia es su anticipación de la espiral de violencia argentina de los setenta. Bocas que gritan amordazadas, expresiones crispadas, dentaduras vendadas, cuerpos atados y torturados, niños comestibles... son parte del repertorio siniestro y corrosivo.

En la obra de Jorge Macchi (1963), el arte es un resto que se filtra por los agujeros de la realidad y, del mismo modo, aunque invirtiendo los términos, la realidad es un resto que se cuele por los orificios del arte.

Cada trabajo del artista tiene como punto de partida el quiebre de la lógica cotidiana: abre un rumbo en la estructura rutinaria de la vida de todos los días, establece una nueva relación entre el objeto y la percepción del objeto.

Por su parte, Cristina Piffer (1953) utiliza grasa, tripas, carne y cuero vacunos para fabricar sus bellos objetos. La historia argentina, así como la conformación



y funcionamiento del Estado, están narrados en clave por Piffer como lo que son: una saga de degüellos, un relato de violencia sobre los cuerpos del enemigo, un encadenamiento faccioso de sucesivas carnicerías.

La cantera donde Liliana Porter (1941) va a buscar la materia prima de su obra es la niñez: juguetes, adornos, souvenirs... objetos de la cultura de masas que traen consigo una carga simbólica cristalizada, la cual, según el caso, será neutralizada, potenciada, desviada o contrariada por la artista. Pero también hay otra cantera, igualmente inagotable, a la que recurre con insistencia: la de los objetos producidos por la llamada “alta cultura”: obras de arte y libros que la han marcado y que Porter recupera, precisamente, en su calidad de objetos, tal vez más allá del mundo de imágenes e ideas que conllevan. Las múltiples procedencias de sus objetos, las diferentes temporalidades que les eran propias, así como los distintos planos de representación; todo esto converge en cada obra.

De Juan Carlos Romero (1931) se recrea la instalación *Violencia*, de 1973), en la que el artista, a través de fotografías, reproducciones de diarios y revistas, libros y material documental da cuenta –desde la misma cultura letrada– no sólo de la violencia de aquellos años sino también de la que se venía.

Graciela Sacco (1956) piensa las ciudades como máquinas sociales, políticas y arquitectónicas. Como conjuntos de signos, textos e imágenes a ser leídos. Como continuo urbano a la vez administrado y caótico, mecanizado por rutinas y rituales y a la vez sorprendido por movimientos sociales y manifestaciones públicas. Tapizada de afiches y graffiti, la ciudad es también una trama visual y social dinámica, un mapa económico y geopolítico en transformación perpetua. En su obra las imágenes impresas sobre objetos generalmente son imágenes del cuerpo, que remiten a reacciones básicas: son cuerpos en estado de necesidad, al límite de distintos grados de disolución visual y que expresan o padecen distintos grados de violencias (sociales, políticas, ideológicas, fisiológicas).

En el caso de Edgardo Vigo (1928-1997), desde mediados de la década del cincuenta hasta comienzos de los años noventa fue un artista casi secreto. Su proverbial discreción y su militancia en pro de los canales alternativos para su pensamiento y su obra múltiple e inclasificable lo mantuvieron a prudencial distancia de cualquier operación consagratoria. Y esa distancia siempre la midió desde su ciudad refugio de La Plata. Vigo fue un pionero del arte conceptual y uno de los primeros en América latina en dedicarse al arte por correo, a través



del cual estableció fluidos vínculos internacionales: la comunicación a distancia de su arte portátil le permitió ser un lúcido viajero inmóvil, generando contactos y participando de circuitos alternativos y originales. Tal vez, más que un artista secreto, Vigo haya sido un artista clandestino, en el sentido de la politización voluntaria y estratégica del secreto.

De Horacio Zabala (1943) se incluyen sus Anteproyectos de cárceles de comienzos de los setenta, que resultaron premonitorios de la violencia política argentina y latinoamericana. Si las cárceles del genial Piranesi en el siglo XVIII eran prisiones sociales, las de Zabala son celdas individuales, para artistas e intelectuales y para los opositores en general.

Con dos curadores generales en poco más de un año de funcionamiento –Andrés Duprat durante parte de 2003 y Corinne Sacca-Abadi durante casi todo 2004–, resulta obvio que las autoridades administrativas de la Fundación no encuentran el rumbo cultural deseado para su Espacio. Es de esperar que allí se sigan presentando exposiciones y produciendo catálogos de arte contemporáneo con la misma calidad y el mismo riesgo que lo realizado hasta ahora. Tal como puede verse en la Fundación Telefónica en Madrid, donde el arte contemporáneo –incluidas sus aristas polémicas y conflictivas– resulta capital, también en el capítulo latinoamericano, al que le dedica grandes exposiciones. (Arenales 1540, hasta el 13 de marzo).