

VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata, 2010.

# Indagaciones estéticas en torno al arte público contemporáneo: memoria y espacio urbano.

Melendo, María José.

Cita:

Melendo, María José (2010). *Indagaciones estéticas en torno al arte público contemporáneo: memoria y espacio urbano*. VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología, La Plata.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-027/716>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/eORb/Qvr>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/2.5/ar>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

*VI Jornadas de Sociología de la Universidad Nacional de La Plata*, Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 9 y 10 de diciembre de 2010.

### **Indagaciones estéticas en torno al arte público contemporáneo: memoria y espacio urbano**

María José Melendo  
Universidad Nacional del Comahue, CONICET.  
mariajosemelendo@hotmail.com

Es preciso tener en cuenta que en la actualidad el concepto ‘arte público’ remite a una constelación de objetos, pues no sólo se llama ‘arte público’ a esculturas y monumentos tradicionales que se emplazan en el espacio urbano sino también a performances, intervenciones efímeras callejeras, entre otras modalidades estéticas, las cuales en su contundente diversidad sólo parecen compartir el hecho de anclar en la ciudad, ya sea en forma permanente o por un tiempo determinado.

Esta pluralidad semántica en torno al denominado concepto se debe a que se disolvieron los criterios para determinar taxativamente el dominio de este tipo de arte y esto responde a que el arte como institución viene atravesando una serie de transformaciones que por su trascendencia involucran a su esencia, ya que desde el siglo pasado se indaga en forma insistente en torno a qué es el arte, por qué determinados gestos son considerados artísticos, quiénes son sus autores y acerca de la eficacia de los mismos. Por ello, se habla con insistencia de crisis del arte e incluso algunos plantean un estado de desdefinición que implicaría una crisis sin precedentes y eventualmente su estado agonizante.

El arte público contemporáneo no escapa a estas encrucijadas, cristaliza lo que éstas plantean y concibe artefactos que ponen en jaque las distinciones y criterios tradicionales de referencia en el arte, por lo que es importante indagarlas apuntando particularmente a aquellas que inciden en el arte público de nuestro presente para evaluar su alcance, los retos y beneficios que se le plantean.

En el presente trabajo atenderemos a tales metamorfosis en el arte contemporáneo en general y en la modalidad pública en particular procurando delimitar críticamente aquellas posibilidades y dilemas que aquéllas generan. A su vez -y como caso de aplicación de estas consideraciones- analizaremos ciertas prácticas estéticas que trabajan la memoria del pasado reciente dictatorial argentino, intentando exponer que

dichas acciones urbanas buscan desafiar las dificultades inherentes a la representación de un pasado de tal magnitud y mostrando que en la respuesta al cómo hacerlo se materializa la cuestión de la eficacia del arte conmemorativo. Así, el análisis de estas prácticas concretas permitirá determinar que no escapan a la efervescente dinámica del arte público actual: a su disruptivo proceder, a su elocuencia, pero también a sus eventuales dilemas.

### **El arte y sus desafíos actuales**

Desde el fin de las vanguardias estéticas se habla con insistencia de la crisis del arte debido a la radical metamorfosis que atraviesa, la cual involucra el trastocamiento de sus pilares más fundamentales: obra, autor y público.

Diversos diagnósticos fueron propuestos para referirse a su presente donde se ha llegado a decretar la muerte del arte; no obstante autores como Arthur Danto plantean la necesidad no de advertir que el arte ha muerto sino que lo que caducó fue un paradigma con el que se producía y legitimaba el arte. Danto denomina ‘posthistórico’ al presente del arte, el cual es definido como un tiempo donde impera un pluralismo sin precedentes<sup>1</sup> y no hay un estilo monopólico sino que las fronteras se expandieron de modo inusitado. Así, este panorama de libertad y de incorporación de los más diversos procedimientos<sup>2</sup> y estrategias artísticas en el arte da lugar a una serie de reestructuraciones en su interior a la vez que supone la necesidad de aceptar ciertos ‘postulados’ sin los cuales no se comprende cómo autores como Danto defienden que *cualquier cosa* en el presente puede ser considerada arte pero no *cualquiera* efectivamente puede serlo pues su incorporación dependerá de que tal o cual objeto sea incorporado en el denominado ‘mundo del arte’. Es importante entonces no pasar por alto la innegable problematicidad de esta afirmación, pues plantea el problema de delimitar quién determina los márgenes de tal mundo, quiénes lo integran y quiénes no, por citar alguno de los numerosos interrogantes.

---

<sup>1</sup> Danto, Arthur, *Después del fin del arte*, Buenos Aires, Paidós, 2003.

<sup>2</sup> Según señala el crítico Nicolás Bourriaud, el arte ya no busca representar utopías sino construir espacios concretos, y sólo puede definirse como un lugar de importación de métodos y de conceptos, una zona de hibridaciones en: Nicolás Bourriaud, *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006. Otra perspectiva del panorama actual del arte puede encontrarse en el libro de Ives Michaud, *El arte en estado gaseoso*, México, FCE, 2007.

A su vez y en directa vinculación con la injerencia del criterio de producción y consagración del arte en la recepción, emerge un nuevo espectador y se afianza la idea de experiencia estética, por ello mostraremos la incidencia de tales desplazamientos en la forma de recepcionar el arte público.

La especialista en arte Elena Oliveras, destaca la relevancia de enmarcar la actual fisonomía del espectador del arte del siglo XXI y repara en la importancia de poseer un saber previo para el acercamiento a las obras, de cierta formación e información respecto a las mismas, pues para ella la obra de arte contemporánea se convierte en un objeto para el pensamiento. Así, cuando vamos a una exposición tenemos que ir preparados a pensar quizás a la manera de un filósofo o de un teórico. Para no sentirse agredido por las obras y para no responder con ofuscación el nuevo espectador deberá tener algún conocimiento de la historia del arte y podrá así apreciar en qué medida el nuevo paradigma niega sus predecesores.<sup>3</sup>

Si bien la intertextualidad, esto es, la referencia de ciertas obras a otras, es un recurso presente a lo largo de la historia del arte que requiere competencia para aprehenderla, y se trata de un gesto legítimo pues hace a la especificidad de cada campo disciplinar, cuando en la actualidad se hace referencia a la necesidad de poseer competencia, se apunta a una competencia para poder no sólo entender sino aceptar gestos que intuitivamente están en las antípodas de lo estético, como por ejemplo el irreverente gesto del italiano Piero Manzoni al enlatar en serie porciones de su propia materia fecal las cuales fueron luego vendidas como arte; el hecho de que puedan ser arte es verdaderamente un desafío para el pensamiento, y es él quien debe construir sentidos en torno a ese objeto para convertirlo en artístico.

Efectivamente desde mediados del siglo pasado la emergencia de ‘obras’, artefactos, performances, etc. de radicales procedimientos ha instalado la necesidad de reflexionar críticamente sobre las mismas y en cómo la emergencia de tales procedimientos ha puesto en jaque categorías centrales como la de obra, la de autor y la de público, en tanto compartimientos autónomos escindidos unos de otros. Intentaremos mostrar cómo esta metamorfosis en el escenario pos apocalíptico del arte, merece ser puesta en consideración críticamente: en sus avances tanto como en los debates que generan. En relación con esto destacamos la densidad de la frase de Daniel Bell de que “Si hay un

---

<sup>3</sup> Elena Oliveras (editora) *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, Buenos Aires, Emecé, 2008, p. 14.

hecho psicológico fundamental en la cultura modernista se le puede resumir en la frase ‘nada es sagrado’<sup>4</sup> debemos entonces reparar que en este proceso de desacralización se dan claroscuros y según intentaremos exhibir, es en la intersección entre luz y sombra que es posible trazar la visibilidad del arte actual.

Comencemos por la categoría de autor la cual ha sufrido una transformación ya que si bien todos los gestos estéticos tienen promotores hay una modificación en el modo como se vive la noción de autoría. Pensemos en la emergencia de obras anónimas, obras colectivas, obras que no buscan consagración alguna y que por tanto se ubican por afuera de los criterios estándares que rigen en el mercado del arte como los *graffittis* por ejemplo.

El autor desaparece en diversos modos de ser, como agente meramente catalizador del gesto estético que tiene lugar, recusando la firma, la potestad sobre la ‘obra’. Si parafraseamos la muerte del autor de la que hablaba Roland Barthes, esta situación del creador de la obra lo pondría en una situación de horizontalidad respecto a los sentidos que las mismas pueden despertar. Defendiendo la sentencia nietzscheana de que no hay hechos sino interpretaciones, por un lado el autor no tiene la potestad hermenéutica sobre las obras, por el otro y precisamente en virtud de esto, se abriría un juego entre la obra y su recepción que termina revitalizando notablemente el rol del intérprete, no como espectador sino como ‘actor’.

Si bien estas observaciones son pertinentes respecto al desplazamiento en el modo de concebir la autoría, también es preciso advertir que existen obras que parecen impedir esta libertad en el modo en que el intérprete construye una exégesis, por tratarse de obras que en su hermetismo, o en su impenetrable conceptualismo acaso parecen necesitar de un manual de instrucciones provisto por el autor para volverse significativas.

Esta cuestión de la construcción de sentidos nos remite al concepto de ‘obra’ que también ha mutado, ya que la obra como dijimos recién no habla por sí misma sino que eventualmente lo hace a través de la lectura de los intérpretes, del obstinado proteccionismo de sus demiurgos, e incluso de la interpretación de críticos y curadores que pueden hacer que el más anodino e inverosímil de los gestos devenga en ‘arte’. A su vez, se critica la denominación ‘obra’, porque qué ocurre hoy con la ‘presencia’

---

<sup>4</sup> Daniel Bell, *Las contradicciones culturales del capitalismo*, Madrid, Alianza, 1977 p.161

material de ésta frente a gestos que interpelan esa materialidad en su condición evanescente, fugaz, efímera. Qué ocurre con aquellas que no acusan criterios de originalidad, de virtuosismo técnico, o de magnificencia en su dimensión, sino que optan por valores como la inventiva del gesto, la elocuencia de sus procedimientos según ocurre -por citar algún ejemplo de gestos de esta naturaleza en el espacio público- con las célebres envolturas del artista Christo en edificios emblemáticos como el *Reichstag* en Berlín en el año 1995; ese gesto simple y contundente de envolver el edificio por un tiempo determinado logró precisamente volverlo visible interpelando a los ciudadanos a tener una experiencia estética que consiste en no naturalizar el espacio urbano en el que viven sino ‘verlo’ planteando una distinción ontológica entre *ver* y *mirar*. Estos gestos efímeros ponen de manifiesto que en el arte contemporáneo no se requieren habilidades específicas sino una idea, una intención, una meta. En muchos casos la intención se sobrepone incluso a lo que se entiende por obra como ha ocurrido recientemente en proyectos estéticos como el de las vacas en Buenos Aires o los elefantes en Ámsterdam que fueron ‘intervenidos’ por artistas convocados y emplazados en el espacio público para luego ser subastados y el dinero destinado a un fin noble.

Cabe destacar que el hecho de que este tipo de ‘obras’ no involucren criterios estéticos tradicionales es visto con desconfianza pues frente a una hibridación de esa magnitud, frente a procedimientos compartidos con otras disciplinas, se plantea la pregunta acerca de cuál es la especificidad del arte que nos remite nuevamente a los criterios consagrados de lo ‘estético’ ya que son criterios *ad hoc*.

A su vez, si retomamos el tema de la accesibilidad de las obras, y cómo algunas pueden volverse intangibles, inentendibles, no artísticas por un intérprete no iniciado, es preciso tematizar el lugar ocupado por el ‘público’; su consideración exhibe cómo en el presente es imposible separar los componentes de la tríada; por el contrario, es en el solapamiento de una en la otra, en su simbiótica vinculación que se converge en el gesto estético que finalmente acontece. Es por ello que autores como Umberto Eco defienden la idea de ambigüedad como un rasgo bienvenido de las obras, y declara que la obra es un mensaje fundamentalmente ambiguo, una pluralidad de significados que conviven en un solo significante.<sup>5</sup>

---

<sup>5</sup>Umberto Eco en: Elena Oliveras (editora) *Cuestiones de arte contemporáneo. Hacia un nuevo espectador en el siglo XXI*, ob. cit., p. 77.

Por otra parte, si bien es cierto como ya advertimos que el público en el arte contemporáneo ocupa un lugar protagónico donde el intérprete resulta co-creador de las obras pues éstas cuentan decisivamente con dicha participación, también es cierto que la idea de público es muy vasta planteando a una gran paradoja en la recepción según Oliveras ha indicado, ya que cada vez son más los que se acercan al arte y cada vez son menos los que merecen el calificativo de ‘público’: cada vez son más los paseantes y los mirones. El público parece consumir la cultura como si se tratase de un objeto más entre los que ofrece la ciudad; los museos de arte del mundo están colmados de visitantes y sin embargo se comprueba que en promedio el público se detiene menos de 35 segundos en las obras, mientras que sí se pasan horas en los *artshops* comprando posavasos, postales y demás *souvenirs*, demostrando que la experiencia del espectador tiene más que ver con su estadía de compras y en las cafeterías que con las piezas de arte que tuvo frente a sí.

Mencionamos esto porque tener presente qué tipo de público de arte existe actualmente permite entender o imaginar cómo ese público hiper estimulado por diversos bienes de consumo va a comportarse en el espacio público y va a comportarse frente al arte que allí se emplaza.

### **Arte y espacio público**

Frente a estas consideraciones en relación al público del arte, es preciso reparar en cómo el público se comporta en el espacio urbano y cómo es posible llamar su atención en la dispersión en la que se encuentra. Resulta muy elocuente el análisis de Zygmunt Bauman respecto a la metamorfosis del espacio público en el presente debido a que su transformación supone un nuevo público y plantea la necesidad de desplegar otras estrategias por parte de las ‘obras’ para volverse visibles en un espacio atiborrado de signos, pero escasamente *habitado*.

Así, Bauman señala que en las ciudades contemporáneas hay muchos sitios que reciben el nombre de espacios públicos<sup>6</sup> que para el autor pueden agruparse en dos categorías que se apartan del modelo ideal de espacio civil; en primer lugar, espacios públicos como por ejemplo *La Défense* en París a orillas del Sena, donde los transeúntes sólo habitan el espacio público para desplazarse en dirección al metro pero no lo viven. La segunda categoría de espacio público pero no civil está destinada a prestar servicios a

---

<sup>6</sup> Zygmunt Bauman, *Modernidad líquida*, Buenos Aires, FCE, 2007, p. 104.

los consumidores o más bien, convertir al residente de la ciudad en consumidor, en shoppings, cafeterías, sitios de exhibición, etc. El hecho de compartir el espacio físico con otros actores abocados a una actividad semejante añade importancia a la acción, le da sello de aprobación numérica y de ese modo corrobora su sentido, lo justifica sin necesidad de mayor argumentación. Según lo esgrimido en ambos ejemplos, el espacio público parece un espacio vacío, por lo que quien se dispone a través del arte a pretender la permanencia en el mismo debe tener en cuenta la necesidad de desplegar estrategias que saquen al público de la apatía y del solipsismo.

En virtud de estas consideraciones cabe preguntar cómo es entonces la fisonomía actual del espacio público como soporte para un tipo específico de arte y también, cuáles de los problemas referidos al arte contemporáneo son los que se dan en el arte público.

En el presente, el espacio público se extiende como un territorio colonizado por diversos intereses y son necesarias estrategias no convencionales pues el arte público ornamental, aquel que monumental se encontraba en el espacio público como signo inerte e inmortal de antiguas hazañas, duelos o contiendas mostró su fracaso al ser ignorado, omitido, invisibilizado por los transeúntes. Así, el arte público tradicional es interpelado y se proponen nuevas estrategias las cuales combaten aquello que recusan, como la pasividad en el espectador, la transcendencia, la autoría, entre otras, pero también despiertan controversias.

Es interesante lo que Beatriz Sarlo señala en *La ciudad vista* en relación al espacio público y el arte que se emplaza allí. Sarlo destaca que la ciudad intervenida por el arte convierte al *flaneur* en un *performer* que entrega su voluntad a las instrucciones de recorrido inscritas en la obra o en los folletos y noticias de prensa que la acompañan. Pero como esa obra es una intervención in situ porque es precisamente *site specific* corre el riesgo (alegremente asumido como teoría)<sup>7</sup> de hundirse en el sitio y perder su especificidad de obra para ser absorbida en su continente. Preguntarse si la presencia del hombre dormido sobre el mural (en alusión a un homeless que en constitución dormía sobre el marco de un mural) era la obra de un artista urbano es en sí, un síntoma del tipo de intervención del arte en la ciudad.

Indudablemente el presente del espacio público no es ajeno a infinitos cambios, y si pensamos en el arte público memorial se ve claramente cómo el arte conmemorativo actual debe modificar su predecible fisonomía monumental y su aparente condición de

---

<sup>7</sup> Cf. Beatriz Sarlo, *La ciudad vista*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 169 y ss.

mostrarse siempre ‘al alcance’. Naturalmente este rasgo ha sido cuestionado pues la ecuación entre presencia material- e intensidad en la recepción estética no es proporcional según lo indica la crítica a aquellas formas memoriales en el espacio público, que aún en su porte monumental resultan invisibles a los transeúntes, sirviendo en cambio de morada a palomas que construyen allí sus nidos.

Sin embargo, existen propuestas que se erigen como contramonumentales y terminan también ellas siendo inalcanzables, volviendo nuevamente a plantearse como ocurrió con el arte memorial tradicional el problema de la eficacia. Así, baste considerar acciones herméticas o demasiado conceptuales. ¿Qué ocurre con este tipo de obras? Se vuelven muchas veces ‘hostiles’ al espacio público que las acoge, el cual no está irrestrictamente disponible, y eso parece una paradoja, porque se repite lo ocurrido en el arte memorial tradicional y su accesibilidad, aunque por otras razones. Sucede con ciertas prácticas que debido a lo que podríamos denominar su sistema constructivo son inaccesibles para quien no está al tanto del mismo, de las intenciones de quienes promovieron el gesto. Tal podría ser el caso del Monumento contra el fascismo o Monumento invisible diseñado por Jochen Gerz junto a la artista Esther Shalev, el cual fue construido en Hamburgo en 1986 y consistía en una columna de doce metros de altura recubierta en todas sus caras por una placa de plomo virgen. Instrucciones de uso lo acompañaban redactadas en ocho lenguas e invitaban a los lugareños a estampar algo sobre el monumento, grabándolo en plomo, a cuyo efecto se habían puesto estiletes. El monumento estaba preparado para hundirse gradualmente a razón de 200 centímetros por año, de modo que en noviembre de 1993 la columna se encontraba bajo el suelo; Gerz denominó a esta metamorfosis cambio de identidad del monumento volviéndose así visible pero desde la invisibilidad. Este ‘monumento invisible’ fue muy criticado porque para algunos era inaccesible en su invisibilidad; para otros, esta condición reviste una importancia particular pues plantea la necesidad de que alguien hable por el monumento y lo haga hablar, o que lo pase por alto, ya que no recuerda la ausencia sino que la exhibe e incluso despliega una visión irónica de la verticalidad erguida de los memoriales representada en el hundimiento total del monumento.

Reparar en los problemas que plantean determinadas estrategias contemporáneas no debe suponer que se está defendiendo volver al antiguo paradigma, por el contrario, la recusación que las estrategias nuevas llevó a cabo es verdaderamente reivindicable, de lo que se trata es de indagar críticamente los alcances y las limitaciones de las mismas,

de celebrar el pluralismo al que asiste el arte donde definitivamente ningún criterio explicativo de este escenario actual es sagrado, no hay recetas para la rememoración paradigmática, y ningún intento evocativo será él autosuficiente.

Encontramos atinado lo que señala Ralph Buchenhorst -quien ha reflexionado sobre el modo en que el arte contemporáneo recuerda pasados límites: en su caso el Holocausto- al preguntarse si el arte contemporáneo dispone de medios expresivos para llevar a la representación al menos una aproximación del hecho histórico y si existe alguna estética de los monumentos sólida y acorde a la época. Frente a los monumentos tradicionales que están en el espacio público y en virtud de la actual problematización de su eficacia, acordamos con Buchenhorst en que pretender que *un memorial* simbolice de manera universalmente válida uno de los acontecimientos en todo sentido decisivos de la historia de la humanidad representa una clara sobre exigencia para el arte.<sup>8</sup> Es por ello que en Alemania, después de la caída del Muro comenzó a reivindicarse formas de memoria contramonumentales<sup>9</sup> que proponían estrategias no convencionales de representación de pasados traumáticos, que como vimos en la propuesta ‘contramonumental’ de Gerz resultan tanto alabados como maldecidos sus criterios radicales de evocación.

Según ya señalamos, el arte contemporáneo tematiza lo irrepresentable y la memoria de pasados traumáticos desde el recurso a estrategias radicales, apuntando al extrañamiento del público, a dejarlo atónito. No obstante autores como Antonio Bentivegna destacan que si bien el intento de muchos de estos artistas es realmente apreciable, el efecto de la mayoría de sus propuestas parece ser casi siempre el mismo: inquietar, trastornar, perturbar, confundir, irritar e incluso aburrir y el autor desacredita estas formulas artísticas que, negando todo placer estético, acaban con una simplificación final que se reduce literalmente al silencio y a la renuncia absoluta a la comunicación.<sup>10</sup> La mencionada observación nos enfrenta nuevamente a la cuestión de la eficacia de este

---

<sup>8</sup> Ralph Buchenhorst, “¿Qué forma tiene la memoria consensuable? Sobre el intento de Ilustración del genocidio” en: Actas del Centro Argentino de Investigaciones de Arte, CAIA, Buenos Aires, Septiembre 2003, p. 527. Para un análisis del arte y la representación de pasados límites véase la compilación de Sandra Lorenzano y Ralph Buchenhorst (editores) *Políticas de la memoria*, Buenos Aires, Gorla, 2007.

<sup>9</sup> El especialista en memoriales del Holocausto James Young acuñó la expresión ‘contramonumentos’ para describir el trabajo memorial de los artistas de la década del noventa. Véase: Young, James, *At Memory 's Edge*, Estados Unidos, Yale University Press, 2000.

<sup>10</sup> Cf. Antonio Bentivegna, “La estética de los nuevos monumentos. Estrategias de desvíos, injertos y palimpsestos sociales” en: Revista *Observaciones Filosóficas*, n° 6, 2008, formato digital: ([www.observacionesfilosoficas.net](http://www.observacionesfilosoficas.net))

tipo de prácticas, que sumada a la intención de evocar que tiene el arte público conmemorativo, redobla la problematización de la recepción. Aquí creemos que es muy importante lo que se haga con el arte, es decir, el papel que desempeñan los intérpretes. De acuerdo a estas consideraciones, analizaremos el tratamiento que ciertas estrategias estéticas en el espacio público dan a pasados considerados límites como es el caso de nuestra última dictadura militar. Dicho análisis se propone mostrar aquellos alcances y problemas ya planteados en un plano teórico. La selección de los gestos fue deliberada en la medida en que quisimos destacar los distintos usos que pueden darse del espacio público que van desde la conmemoración, la denuncia, la apropiación.

### **Arte y memoria en el espacio público: a propósito de nuestro pasado reciente**

Los artefactos estéticos en cuestión se proponen enfrentar las aporías inherentes a la representación de un pasado límite como el de nuestra última dictadura militar y permiten indagar los problemas respecto a cómo estrategias de representación estética antimemorial que se plantean en tanto alternativas al arte público tradicional también suponen problemas que son los que pondremos en consideración.

Es importante entonces reparar en el desafío que supone para las formas conmemorativas evocar un pasado de tal magnitud, donde entran en escena preguntas tales como cómo se debe recordar, desde qué estrategias, cómo transmitir memorias, entre otras.

Los artefactos seleccionados para su análisis se emplazaron en la ciudad de Buenos Aires por ser ésta es un palimpsesto de memoria. En nuestro país, el espacio público y la memoria del pasado reciente poseen lazos por demás significativos, y uno de los lugares de memoria emblemático es la Plaza de Mayo, como soporte para la denuncia y el recuerdo según lo muestran las incansables marchas de los jueves por la tarde encabezadas por madres y abuelas en la Plaza alrededor de la Pirámide. Desde el arte, esta forma de apropiación del espacio público llevada a cabo por Madres y Abuelas, tiene lugar a través de gestos de resistencia, denuncia, conmemoración los cuales en su multiplicidad aluden a las distintas caras de la memoria que encuentran en el espacio público el ámbito propicio para que este hacer memoria acontezca, según lo demuestran acciones como el célebre *Siluetazo*<sup>11</sup>.

---

<sup>11</sup>El 'Siluetazo' fue una iniciativa de tres artistas visuales: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel y para su realización estuvieron las Madres, las Abuelas de Plaza de Mayo y otros organismos de derechos humanos el 21 de septiembre de 1983; consistió en el trazado de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles que luego fueron realizados en aquella jornada de lucha en la

La selección estética propuesta busca exhibir estrategias que en su diversidad resultan ejemplares, a la vez que cristalizar lo que mencionamos eran problemas en el arte. Para ello escogimos tres criterios artísticos que permiten ordenar los recursos rememorativos situados en el espacio público a los que llamamos: arte ‘oficial’, es decir, aquel ejecutado por el estado, arte ‘callejero’ donde interviene un fuerte componente combativo, de resistencia y repudio, y finalmente arte ‘efímero’ de intervenciones en el espacio público que se extinguen en su realización.

Como ejemplo de lo que llamamos ‘arte público oficial’ tomamos el Parque de la Memoria emplazado en el año 2001 en Buenos Aires, a orillas del Río de La Plata, por tratarse de un proyecto que si bien fue impulsado por Organismos de Derechos Humanos fue ejecutado por el Estado. En diciembre de 1997, representantes de diez organismos de derechos humanos presentaron a los legisladores de la ciudad de Buenos Aires la iniciativa de construir un monumento y emplazar un grupo de esculturas junto al Río de la Plata, para recordar a los detenidos-desaparecidos y asesinados por el terrorismo de Estado de la última dictadura militar. La Legislatura aprobó la Ley 46, que dispuso un espacio para que sea construido el Parque de la Memoria. A raíz de dicha aprobación, se integró la Comisión Pro- Monumento, en la que se llamó a un Concurso de Esculturas; fueron presentados 665 proyectos escultóricos de artistas de todo el mundo.<sup>12</sup> De las catorce esculturas que se emplazarán en el Parque, ocho corresponden a los proyectos ganadores del concurso, las restantes serán realizadas por artistas invitados por la Comisión Pro-Monumento.

La propuesta del Parque de la Memoria y el proyecto del memorial a los detenidos-desaparecidos fueron introducidas en las bases del “Concurso Parque de la Ciudad Universitaria” convocado por el Gobierno de la Ciudad y la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Resultó ganador el proyecto del estudio Varas-Lestard asociados con Ferrari y Becker. Se prevé también la construcción de un Monumento a los Justos entre las Naciones, y de un Monumento a las víctimas del atentado a la sede de la AMIA.

---

Plaza y sus autores fueron la multitud allí congregada. Las siluetas fueron pegadas en distintos puntos de la ciudad: el Cabildo, la Catedral, la Avenida de Mayo, como forma de representar la presencia de una ausencia: la de los treinta mil detenidos desaparecidos.

<sup>12</sup> Los proyectos del concurso fueron compilados en la publicación *Escultura y memoria*, Buenos Aires, Eudeba, 2000.

El ‘Monumento a las víctimas del terrorismo de Estado’ fue inaugurado en noviembre de 2007 y es una herida abierta sobre una colina artificial de seis metros cubierta de césped que atraviesa el Parque; dicha cicatriz desemboca en el río y está jalonada por dos plazas ceremoniales donde el paseante podrá detenerse. Una sala de exposiciones enterrada en la colina permitirá traer muestras itinerantes. La intención de los arquitectos ganadores del concurso, era desplegar una cicatriz con forma de *zig-zag*. Claudio Ferrari - uno de los arquitectos involucrados en el proyecto – expresó que el Parque es un espacio público y no un epitafio, es un lugar que tiene que expresar la imposibilidad del duelo, la cicatriz abierta. Rampas cavadas en la colina previenen al visitante de ver el paisaje hasta que arriba a la cima; no hay nada para ver, donde gente ‘desaparecida’ está siendo recordada. En este sentido, los arquitectos del proyecto conciben la ausencia de significado como un modo de expresar el pasado, a partir de espacios desprovistos de funcionalidad, ‘vacíos’ que están para ser inteligidos en sí mismos y la visita al monumento deviene ciertamente en una singular experiencia.

Desde su emplazamiento, el Parque generó múltiples controversias. Para algunos su ubicación ‘marginal’ da cuenta del poco interés político del gobierno que promovió esa iniciativa, en recordar tal pasado. Se criticó su marginal ubicación pues si hubo un rasgo que definió las estrategias de rememoración de la última dictadura militar fue anclar las mismas en espacios públicos densamente constituidos como la Plaza de Mayo, o la señalización y demás intervenciones urbanas de centros clandestinos de detención los cuales están ubicados en el entramado urbano de la ciudad; el Parque en cambio forma parte de un itinerario sólo para quienes recorren la bici senda por la costanera en una actividad de esparcimiento. Si tenemos en cuenta que las prácticas estéticas en el espacio público sólo cobran sentido en un espacio de circulación constante, es justa la crítica a la ubicación del Parque.

También se ha criticado la decisión de sumar catorce esculturas que acompañan al monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado pues en definitiva las mismas vuelven redundante al edificio; incluso se han referido al parque como un “cementerio de esculturas”<sup>13</sup> También se observó que si lo que el monumento procuró fue enaltecer

---

<sup>13</sup> Sobre el Parque de la Memoria y sus discusiones véase: Elizabeth Jelin; Victoria Langland, (compiladoras), *Monumentos, memoriales y marcas territoriales*, España, Siglo XXI, 2003; Leonor Arfuch (compiladora), *Identidades, sujetos y subjetividades*, Buenos Aires, Prometeo, 2002; Revista *Ramona*, n° 9-10, Dossier sobre el Parque de la Memoria, (formato digital); Estela Schindel “Las ciudades y el olvido” en: revista *Puentes*, julio 2002, pp. 26-33; Graciela, Silvestri, “Memoria y monumento” en: revista *Punto de vista*, n° 64, 1999, pp. 42-44.

el espacio en tanto que vacío, las esculturas desafortunadamente lo llenaron, es decir, vaciaron el vacío pretendido por el monumento.

En relación a los recursos de las esculturas, se objeta que en su abstracción no logran cautivar a los interlocutores evocando así la cuestión de la eficacia ya que en tanto marcas de memoria deberían aspirar a despertar sensaciones, de allí los alcances éticos de este tipo de gestos.

La eficacia también vuelve a plantearse cuando se criticó el proyecto ganador presentado por el colectivo de arte GAC (Grupo de Arte Callejero) el cual desde fines de los noventa trabajó junto a H.I.J.O.S en la realización de ‘escraches’ a ex dictadores, para los que ideó una señalización que jugó con los recursos de los carteles viales pero que señalaban el mapa subterráneo de la ciudad de Buenos Aires, aquel signado por la impunidad. Así, la Gráfica de los escraches consistía en carteles que subvierten el código vial simulando ser una señal de tránsito habitual que indica por ejemplo la proximidad de un ex centro clandestino de detención (El Olimpo 500 mts) o el domicilio de un ex represor (a 50 mts Jorge Rafael Videla genocida Cabildo 639). Para el concurso el GAC decidió trasladar dicha señalización al Parque de la memoria; esta decisión fue criticada debido a que al sacarlos de contexto los carteles perdían su eficacia, no señalaban *algo* sino que estaban allí como inertes objetos que no sirven para nada.

Por otra parte, dentro de lo que denominamos ‘arte callejero’ reparamos en una acción estética que reeditó la experiencia del ‘Siluetazo’. La convocatoria fue realizada por artistas y organismos de derechos humanos que invitaron a realizar siluetas en materiales duraderos colocadas el 11 de diciembre de 2004 en la reja perimetral de la ESMA en una acción estética colectiva que exigía la restitución de la ESMA y el traslado de las instituciones militares que allí funcionaban. Destacamos este gesto estético porque al igual que el primer ‘Siluetazo’ ubica al espacio público como el soporte para la denuncia y la conmemoración. Cabe destacar que a pesar de que la ESMA está situada en el entramado urbano, resulta invisible para muchos habitantes de la ciudad, por eso la necesidad de conferirle visibilidad colocando Siluetas que la hagan

---

hablar e intercepten la cotidianeidad del paisaje urbano, estableciendo continuidades reflexivas entre el pasado y el presente. De este modo, como advierte Estela Schindel la memoria es suscitada imprevisiblemente en el trayecto cotidiano del peatón, pues éste no busca el sitio conmemorativo sino que es sorprendido por él.<sup>14</sup>

Sin embargo, algunos consideran que esta reedición no logró aprehender la esencia legítima del ‘Siluetazo’ del 83, no repitió la parte espontánea colectiva que ésta tuvo donde participó todo aquel que quería y los artistas fueron sólo los promotores del gesto, mientras que acá se trató de artistas. A su vez, a diferencia del ‘Siluetazo’ del 83 en que las siluetas fueron quitadas, voladas por el viento o esfumadas por la lluvia, las siluetas de la ESMA fueron realizadas en materiales resistentes, por lo que para algunos atentan contra la esencia performática del arte callejero. No obstante, cabe advertir que las siluetas fueron ‘intervenidas’ con frases como ‘vamos muchachos por otros 30 mil’, y es precisamente esta reacción la que habla de la elocuencia del gesto y de cómo no resulta indiferente a ciertos sectores de la población.

Otro ejemplo paradigmático de ‘arte callejero’, por sus recursos y por las controversias que han despertado son los Escraches. El ‘Escrache’ es un señalamiento que se expresa mediante *performance*, graffiti, bombas de pintura y revela a quienes perpetraron atrocidades durante la última dictadura militar dejando manifiesto su lema: “si no hay justicia, hay escrache”. Los escraches comenzaron a hacerse a fines de los noventa impulsadas por la agrupación H.I.J.O.S y ésta convocó a colectivos de arte como Etcétera o el GAC para realizar prácticas impregnadas de la gestualidad de la protesta donde su resultado como ocurre con otras acciones estéticas de memoria, se sustrae a una diferenciación tajante entre obra, acción y público. Las estrategias de los Escraches varían de acuerdo a la coyuntura, y según advierte Andrea Giunta este tipo de prácticas dan cuenta de la existencia de “Grupos de artistas que participan del desafío de tensar las formas con los contextos, de buscar las estrategias más propicias y adecuadas para las que el problema de la eficacia vuele a ser tema de debate y de análisis político y estético”<sup>15</sup>. Merece mención la cartografía “Aquí viven genocidas”, que consistía en planos de la ciudad de Buenos Aires en los que se señalaron los domicilios de los represores que viven en Buenos Aires donde la semejanza con los mapas de los

---

<sup>14</sup> Estela Schindel, “Las pequeñas memorias y el paisaje cotidiano: cartografías de la memoria” en: Cecilia Macón (coordinadora), *Trabajos de la memoria. Arte y ciudad en la postdictadura argentina*, Buenos Aires, Ladosur, 2006, p. 61.

<sup>15</sup> Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 160.

subterráneos es deliberada, y exhibe una ciudad ajena, pero propia. Cuando se cumplieron 25 años del golpe de Estado se empapeló la ciudad con estos mapas que según el decir de Ana Longoni evidencian la actualidad de la denuncia del escrache pues un cuarto de siglo después, muchos de ellos están entre nosotros.<sup>16</sup>

Si reparamos en el entrelazamiento de estos gestos entre la estrategia estética y la intención ético política de los mismos, cobra fuerza la objeción a que sean descontextualizados como ocurrió con los carteles del GAC en el Parque de la Memoria o cuando el colectivo participó en la Bienal de Venecia exportando los carteles a un espacio cerrado.<sup>17</sup>

Como hemos visto, este tipo de gestos exhiben todos aquellos aspectos del arte contemporáneo actual; aquéllos son celebrados y repudiados, la radicalidad de sus estrategias es censurada, considerada no ‘artística’, y también son alabados en la medida en que efectivamente a través del impacto de las performances sacuden al medio, le impiden la pasividad a los transeúntes.

Finalmente el tercer tipo de arte público conmemorativo que queremos señalar es aquel que llamamos ‘efímero’, se trata de ejercicios de memoria realizados por la artista Mercedes Fianza denominados “Desexilio”, una acción que concibe a la memoria como mediación del recuerdo. En sus dos intervenciones colectivas de intento de reparación del exilio, realizadas en el año 2006 y 2007 en plazas de la ciudad de Buenos Aires la artista envió una convocatoria abierta en forma electrónica en la que invitaba a ‘desexiliarse’ y llevar a la plaza un objeto propio del tiempo de exilio: podía tratarse de un elemento significativo del país de exilio o del país del exiliado, un juguete, una prenda, cualquier elemento que después de la intervención colectiva le era devuelto a los participantes. Las *performances* consistían en colgar del espacio aéreo de los árboles de la plaza las vestimentas utilizadas durante el exilio, dispuestas en perchas pendían de tanzas que cruzaban enlazadas entre las ramas. De acuerdo con la artista la invitación a ‘desexiliarse’ no apunta al olvido sino a la elaboración de la experiencia del pasado,

---

<sup>16</sup> Cf. Ana Longoni, “¿Tucumán sigue ardiendo?”, en: Revista *Brumaria*, n° 5, Madrid, verano de 2005, p. 232.

<sup>17</sup> Cabe destacar que a raíz de las controversias en torno a la participación en la bienal el colectivo decidió no aceptar más invitaciones de este tipo.

procurando intentar relacionarse y reconstruir lazos culturales fragmentados, marcando un entrelazamiento entre pasado y presente.

Por tratarse de un gesto efímero, cabe preguntar qué tipo de aproximación puede tener quien no presenció la performance; a su vez, como la artista se exilió junto a su familia en México durante la dictadura, cabe también preguntar por el carácter transitivo de este tipo de prácticas para quienes no vivieron un acontecimiento similar. Sin embargo, también es posible pensar que la condición efímera del gesto aún en su subjetividad plantea el hacer memoria no con inmortales y definitivas interpretaciones de la experiencia del pasado que se persigue evocar sino como un proyecto plural abierto al futuro.

Los casos citados permiten entonces entrever la compleja apariencia del arte contemporáneo y cómo es inapropiado para aprehender esa vastedad proponer un criterio explicativo monocausal, pues resultaría desmentido por situaciones estéticas que lo niegan; de lo que se trata en cambio es desplegar el abanico, ver luces y sombras, tarea en la que debe convocarse al pensamiento. Vayan entonces algunas consideraciones finales, que sin duda no tienen tono culminante sino provisorio, o en todo caso, perspectivista; nada más atinado que asentir con la frase de Bell arriba citada de que nada es sagrado, no hay entonces explicaciones verdaderas y absolutas sino interpretaciones de la coyuntura artística contemporánea: diagnósticos.

Así, en relación al arte contemporáneo y los desafíos que se le presentan, es preciso reconocer su actual estado de desdefinición, el cual supone nuevos márgenes, y por tanto nuevas posibilidades, de allí que los viejos criterios para pensar el arte deban aggiornarse a lo que actualmente acontece, y en este sentido, es preciso vislumbrar cómo el pensamiento crítico, aquél que proviene de instituciones, de críticos, de curadores, construye el modo en que el arte entra en escena; al estar caduco el paradigma anterior podemos encontrar obras que no poseen 'autores' en el sentido tradicional; autores que no realizan 'obras' sino gestos efímeros, o intenciones que sólo acontecen a través de un intérprete que dota de sentido lo que ve, toca, escucha. Es así como el público no es aquel que pasivamente recibe sino quien edifica, y frente a los infinitos –y muchas veces intrincados según se vio- deseos de los autores, es el público del arte, es la experiencia que ellos vivencian, la que determina el destino de dichos gestos: su mentada eficacia.

Hemos visto en este trabajo cómo la cuestión de la eficacia es de importancia decisiva en las indagaciones teóricas sobre el arte actual pues no sólo se recusan las estrategias clásicas sino las emergentes, las que se propusieron como alternativas a aquéllas que resultaron también cuestionadas. Esto es particularmente visible en el caso del arte público conmemorativo, ya que los monumentos tradicionales que se erigen para redimir al pasado fueron severamente criticados y surgieron propuestas fuertemente contrastantes pero que también plantearon sus problemas, como vimos con el análisis de las prácticas aquí propuestas, por ser unas conceptuales, otras demasiado herméticas o efímeras y siempre controversiales. Evidentemente la extensión del arte a territorios profanos, no artísticos supone un desafío a los propios prejuicios de quien se involucra con el pensamiento estético y ve con legítimo estupor cómo determinados artefactos son consagrados 'artísticos' por el mundo del arte.

Creemos que en este paisaje de marchas y contramarchas, de celebraciones y rechazos taxativos el arte contemporáneo delimita su identidad. A su vez consideramos que es preciso plantear críticamente los alcances y las limitaciones de las prácticas estéticas del presente -buscando ser justos a la profunda diversidad de recursos disponibles- y concediendo a la actividad intelectual, a la interpelación reflexiva la posibilidad de decirle al arte quién es, quién puede ser.