

REESCRITURAS DE LA MEMORIA HERIDA

Transformaciones en la obra de Perla Benveniste y Eduardo Rodríguez

Cristina Rossi*

Hacia fines de los 60 y mientras crecía el interés por el cinetismo en el arte argentino, Rodríguez y Benveniste eran dos jóvenes artistas interesados por el estudio del movimiento y de los fenómenos de la percepción. Ya en 1970 Rodríguez obtuvo el Gran Premio de Honor y Benveniste logró una Mención en el *I Certamen de Investigaciones Visuales*. Ante los acontecimientos políticos de la época ambos tomaron posición y realizaron propuestas como las que enviaron al *Cuarto Salón de Artistas con Acrílicopaolini*: “Audiohistoria”, en el caso de Rodríguez y “Proceso a nuestra realidad” –conocida como “Ezeiza es Trelew”– realizada por Benveniste conjuntamente con Juan Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo. Sin embargo, la censura imperante en los años de la dictadura provocó un repliegue en sus poéticas.

En julio de 2011 realicé la curaduría del proyecto **DESDE OTRO LUGAR. Perla Benveniste - Eduardo Rodríguez** en la Fundación Jorge Federico Klemm, donde se exhibió un grupo de obras que ambos artistas realizaron entre 1964 y 2011. La hipótesis sobre la que se basó el guión curatorial consideró, precisamente, que el proceso de censura y autocensura los llevó a expresarse *desde otro lugar*, tal como reflejaba el título de la exposición.

En el marco de este encuentro, me propongo analizar los desafíos que se presentan a la hora de plantear este tipo de propuestas de exposición, aclarando de antemano que no pretendo sostener que mi curaduría salió airosa frente a todos esos retos. No obstante, me interesa abrir la reflexión acerca de las posibles lecturas o “encasillamientos” en los que suelen caer las exposiciones, para preguntarnos por, ejemplo, si sólo fue visitada como una exposición de arte cinético, si pudo ser leída como una muestra retrospectiva, si la presencia de los retratos de los fusilados o la consigna “Ezeiza es Trelew” la ubicaba, sin más, en el lugar de una exhibición de “arte político” o si lograba reflejar, a través de la reelaboración de las poéticas de cada uno de ellos, parte de los procesos de la memoria histórica de nuestra sociedad.

El relato visual

El relato visual siguió un cierto ordenamiento cronológico que respondía a tres momentos de la producción de cada uno de los artistas: una etapa temprana ubicada cerca de la entrada, la de posicionamiento político que ocupaba el área central y el momento de reelaboración hacia el final de la sala. Al mismo tiempo la espacialización de las obras se organizó respetando la alineación derecha, para las obras de Rodríguez, y la izquierda, para Benveniste.

En una vista general de la sala se puede observar que la etapa inicial estuvo representada por obras históricas correspondientes a algunas colecciones privadas y, en el caso de Benveniste, se reconstruyó la obra “Espacio inhabitable” (1970) que, el día de inauguración, fue presentada con la correspondiente *performance*¹. El momento que reflejó expresamente la toma de posición frente a la actualidad política se presentó a partir de las obras enviadas al polémico *Salón de Artistas con Acrílicopaolini*, mediante la documentación fotográfica de esta propuesta colectiva y “Audiohistoria” y el “Luminomóvil” reconstruidos por Rodríguez, ya que se trataba de dos obras que no se conservaron. En la etapa de reelaboración se presentaron las tallas en bajo-relieve de Rodríguez, cuyas tramas captan cualquier destello o reflejo y lo

* Cristina Rossi es Doctora en Historia y Teoría del Arte (UBA), Profesora de Historia del Arte Americano II (UBA) y de Relatos Curatoriales II-Arte Latinoamericano (UNTREF), se desempeña como Curadora Independiente, es miembro del CAIA, AACA e AICA.

¹ Ver: http://www.fundacionfjklemm.org/Muestras/Muestras_anteriores/2011/DESDE_OTRO_LUGAR_-_GUION_CURATORIAL_CRISTINA_ROSSI

transfieren a la tela blanca como un dibujo lumínico y, en el caso de Benveniste, mediante los videos que registraron sus performances y los “Imagojuegos”, que retomaron una línea lúdica.

El relato histórico: Rodríguez-Benveniste, dos artistas cinéticos

El catálogo incluyó un ensayo curatorial que buscó inscribir estos impactos en la trayectoria de cada uno de los artistas y, a su vez, estas producciones en el relato histórico del arte de los 60 y, más precisamente, en el desarrollo del cinetismo argentino.

Eduardo Rodríguez se graduó en 1964 en la Escuela Prilidiano Pueyrredón y, pronto, Jorge Romero Brest –quien ya había visitado su taller– seleccionó dos trabajos para una muestra que organizó en la Galería Guernica. Se trataba de obras en las cuales intervenía el sonido y el movimiento sobre el color y la luz producido por pequeños fragmentos de metal. Luego trabajó sobre el mismo principio en la obra que envió al concurso de arte sacro, organizado por la revista *Criterio* para realizar la cruz del altar de Nuestra Señora de Fátima de la localidad bonaerense de Martínez. Sostenidas por agujas, las delgadas hojas de metal oscilaban a partir del calor que producían las velas que se encendían debajo. La obra cautivó al Jurado que le otorgó el premio².

En 1966 la Cámara Argentina de la Industria Plástica patrocinó un certamen que desafiaba a los artistas a experimentar con plásticos (acrílico, poliéster, epoxi, etc.). Rodríguez fue premiado con una estructura formada por planchas acrílicas cuadrangulares que ascendían iluminadas por un juego de luces dirigidas. La torre aprovechaba la refracción de la luz para producir un efecto que le imprimía cierta dinámica.

Mientras el cinetismo había ganado un espacio propio en el Centro de Artes Visuales del ITDT, Romero Brest incluyó en la muestra *Más allá de la geometría* estructuras en las que Rodríguez hacía intervenir el movimiento de las luces reflejadas sobre los acrílicos o celuloideos. También incluyó proyecciones luminodinámicas en la sala oscura que presentó en la muestra de *Arte Nuevo*, en otra muestra patrocinada por *Fiat Concord* y en *Beyond Geometry*, la versión de *Más allá de la geometría* presentada al año siguiente en Nueva York³. Si bien había realizado proyecciones de color-luz en el espacio posterior del ITDT⁴, la “Proyección luminodinámica” anunciada en el catálogo neoyorquino no pudo concretarse en aquel ámbito. Sin embargo, continuó su interés en estos trabajos que aprovechan tramas lumínicas originadas por pequeños destellos reflejados sobre algunas planchas de acetato o superficies espejadas.

La beca de perfeccionamiento del Fondo Nacional de las Artes lo llevó a París para intercambiar experiencias con los grupos cinéticos. La coincidencia con el Mayo del ‘68 sumó la vivencia de la rebelión estudiantil y del movimiento obrero francés, donde compartió con sus amigos del *Groupe de la Recherche d’Art Visuel* (GRAV) una jornada en el taller popular de afiches montado en la Sorbonne para apoyar la protesta.

Al regresar, comenzó a desarrollar sus cajas lumínicas, se interesó por las transparencias de los acrílicos de color y exploró las posibilidades del movimiento aplicado sobre las formas. Para ese momento, a la iniciativa de la Cámara del Plástico se había sumado la Unión Industrial

² Más tarde, continuó estos trabajos con pequeñas placas de metal que giraban a partir de un movimiento programado, como la “Columna lumino-dinámica” presentada en la Sección Escultura del Salón “Manuel Belgrano”.

³ *Arte Nuevo* se presentó en el Instituto Nacional de Salud Mental en noviembre de 1967, *Fiat Concord Arte e Industria* en 1967 en el Museo de Arte Moderno y *Beyond geometry. An extension of visual-artistic language in our time* en el Center for Inter-American Relations, New York, en marzo de 1968.

⁴ El artista nos ha manifestado que esta exhibición fue realizada en un período de tres días libres dentro de la programación del Centro de Artes Visuales y, precisamente, por haberse realizado fuera de programa no contaron con catálogo ni quedaron registradas. Entrevista con la autora del 23-3-10. Una proyección de esta serie fue presentada en las exposiciones realizadas en julio de 2004 en el Centro Cultural General San Martín de Buenos Aires y en *Materia, tiempo, movimiento*, Centro Cultural Recolecta, 2010.

Argentina apoyando la inclusión de las nuevas técnicas y materiales en las propuestas artísticas y, más tarde, otros empresarios tomaron la iniciativa de reunir salones anuales como Italo-Argentina, Acrílico Paolini, Benson & Hedges, Alba o la Fundación Lorenzutti. Muchos de ellos contaron con obras de Rodríguez, especialmente los salones de *Artistas con Acrílicopaolini*, cuya primera versión fue un concurso realizado por invitación para concebir *Objetos Útiles e Inútiles* que –tal como señaló Osvaldo Svanascini en el prólogo– se alineaban con las experiencias de diseño de la Bauhaus. Rodríguez presentó objetos útiles especialmente diseñados para niños (una mesa y dos elementos para pieza) y tres luminomóviles grandes, dentro de la sección inútiles.

Por su parte, en los años 70 Perla Benveniste era una joven que prefería presentarse como una “investigadora visual” interesada en trabajar en grupos interdisciplinarios. Sostenía tanto la transformación de la idea inicial –mientras fuera necesario y el material lo permitiera– como la interacción de la plástica con la danza, la música o la expresión corporal. En 1969 había comenzado a realizar las primeras cajas cinéticas que llamó “Retroanteroversión”, en cuyo interior se producían juegos cromáticos que el espectador podía visualizar a través de las barras de acrílico fijadas en la cara frontal de la caja. Las diferentes formas y colores que giraban en un disco colocado en la parte posterior se reflejaban en permanente transformación. Macizas y transparentes, esas barras de sección redonda actuaban como lentes distorsionantes generando caprichosas mezclas de colores.

Algunas de estas cajas fueron seleccionadas por Romero Brest para presentar entre las nuevas expresiones del arte cinético *Luz, color, reflejo, sonido y movimiento*. Benveniste integró esa exposición realizada en el ITDT con cuatro obras de “Retroanteroversión”⁵ y también presentó “Irradiación” (1969), en la cual una forma circular perfecta e iluminada interiormente contenía un manejo de tubos cortados transversalmente. A través de los orificios que mostraban la sección cortada del tubo, la caja “irradiaba” luces que, continuamente, se encendían y apagaban en su interior.

El conjunto se completaba con la obra-espectáculo “Espacios inhabitables”, que contaba con una coreografía de Silvia Vainberg, Música de Gabriel Brnčić y Rafael Aponte-Ledé. Se trataba de una caja cinética grande con barras de acrílico en la parte anterior y dos tramas de colores planos con perforaciones que –colocada en la parte posterior– giraban hacia ambos lados. En tres horarios programados durante el día se retiraba la trama y su sistema de iluminación y la bailarina desarrollaba su coreografía bajo las luces de colores que arrojaban algunos spots cubiertos con acetatos. Esas barras frontales, entonces, devolvían una imagen del cuerpo en movimiento fragmentada, distorsionada y siempre cambiante.

Luego Benveniste presentó diferentes versiones de sus cajas cinéticas llamadas “Retroanteroversión”, que diseñaba con el carácter de obra múltiple, en la sección Experiencias Visuales del *III Festival de las Artes de Tandil*, en la exposición *Cajas y Cajitas*⁶ y continuó produciéndolas.

En 1970 empleó este sistema de cilindros para delimitar dos recintos de planta circular. Diseñó las paredes con una doble fila de tubos y, entre una fila y la otra, colocó un acrílico con formas de colores rojo, azul y blanco. Dado que los tubos contenían agua, cuando el espectador se desplazaba frente a esta pared percibía la trama de colores en continua transformación y, a su vez, el interior de ese perímetro circular recibió una cubierta espejada que multiplicaba la imagen de la trama y sus deformaciones. Estas áreas circulares proyectadas por Benveniste formaron parte las dos pequeñas salas de estar del stand del Banco de Londres, diseñado por el Arquitecto Luis Caffarini en la Sociedad Rural Argentina (s/d, 1970:4).

⁵ Previamente presentó estas cajas en La Casona, organizada en la residencia de Molina y Vedia arrendada por Cristina Mena de Brito y Pablo Pasturenzi y, luego, en *Agua, luz y sonido*, realizada en la Sociedad Hebreaica en noviembre 1969.

⁶ El *III Festival* se realizó en 1970 y *Cajas y Cajitas* fue organizado por el Centro Cultural General San Martín en agosto 1971.

En diciembre de ese mismo año participó en la primera convocatoria de *Acrílicopaolini* enviando dos objetos útiles: un juego educativo y una silla-mesa para niños, y dos propuestas para la sección de objetos inútiles. En este caso no se trataba de sus pequeñas cajas, sino de una “Retroanteroversión” de 40 x 170 cm y un “Espacio inhabitable” de 200 x 200 x 200 cm, que integraba una coreografía de Teresa Monsegur para dos bailarinas con cintas y tules, musicalizada por Gabriel Brnčić. En consecuencia, las propuestas cinéticas de Benveniste planteaban una apertura hacia la integración del espacio –a través de las aberturas o la delimitación espacial– y tendían hacia la conformación de un objeto híbrido que empleaba los movimientos mecánicos y corporales. El jurado de premiación integrado por Fermín Fèvre, Aldo Pellegrini, Basilio Uribe y Svanascini otorgó un segundo premio a sus cajas “Retroanteroversión”.

En el marco del *aggiornamento* del Salón Nacional en 1970 el *Gran Premio de Honor* del I Certamen correspondió a la obra “Espacio temporalizado” de Rodríguez. Se trataba de una caja lumínica de gran porte –un metro de lado– cuyos discos de acrílico transparente estaban pintados con colores y círculos en negro, y generaban efectos al moverse. Benveniste presentó las obras “Alternancias”, “Retroanteroversión” e “Irradiación alternada”, y obtuvo una Mención para esta última obra. Esa misma primavera de 1970 el Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC) debía realizar el censo poblacional obligatorio. El CAyC abrió un concurso para realizar un logotipo y afiches, donde el proyecto presentado por Benveniste fue distinguido con la segunda mención. La propuesta retomaba la presencia femenina multiplicada tras los tubos de acrílico que contenían agua, y fue empleada con una inscripción sobreimpresa que decía: “debemos conocernos, de usted depende”.

Lugares de resistencia colectiva

En los convulsionados 70 y en el marco del gobierno de facto de Alejandro Agustín Lanusse, los salones oficiales actuaron como lugares de resistencia a la censura. Aunque el Certamen de Investigaciones Visuales apuntaba especialmente a las propuestas experimentales que en esos días tendían hacia la geometría, los objetos cinéticos o el arte pop; varias obras presentadas reflejaron la situación política.

Es una práctica habitual que los ganadores de los Salones Nacionales integren el Jurado del próximo concurso. En consecuencia, Rodríguez formó parte del Jurado del II Certamen, en el cual se otorgaron los dos primeros premios a “Made in Argentina” de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra y a “Celda” de Gabriela Bocchi y Jorge de Santamaría⁷, obras que hacían foco en la situación represiva que imperaba. Sin embargo, esos premios legítimamente concedidos fueron desconocidos por las autoridades que procedieron a declarar “desiertas” las dos primeras posiciones, provocando una reacción de la comunidad que contó con una importante repercusión en los medios.

En este período, también en Brasil imperaba un régimen dictatorial que censuraba a la prensa y asediaba a los intelectuales, artistas y estudiantes. Desde México, David Alfaro Siqueiros propuso boicotear la *X Bienal de San Pablo*, mientras el crítico francés Pierre Restany –que preparaba la exposición *Arte y Tecnología* para ese encuentro– decidió renunciar a la organización y se puso al frente del boicot desde Europa. Aunque la Bienal de 1969 se realizó, el boicot obtuvo un importante consenso. Para la versión de 1971 un grupo de artistas convocó a dar la espalda a la bienal paulista participando en el libro *Contrabiennial*⁸ para el cual Benveniste envió un trabajo realizado con fotocopias y, además, ambos adhirieron a través de una nota remitida desde la Argentina.

⁷ La primera obra presentaba el tema de la picana eléctrica y la segunda una celda, en cuya ventana con barrotes se veía reflejado el espectador que se asomara. También integraron ese Jurado Alejandro Puente, Luis Felipe Noé, Gyula Kosice y Osvaldo Romberg.

⁸ Se trata de Porter, Camnitzer et. al. (1971).

Rodríguez integró los colectivos preocupados por la situación latinoamericana, participando en el *Encuentro de Artistas del Cono Sur*, reunido en 1972 en Santiago de Chile, y envió sus obras al *Encuentro de Plástica Latinoamericana*, realizado en la Casa de las Américas, en La Habana. Aunque en los salones *de Artistas con Acrílicopolini* prevalecía la tendencia constructiva y cinética, las obras presentadas fueron tomando posición contra las políticas represivas, adecuando las estrategias tanto para poder manifestarse como para ajustarse al empleo del material pautado.

En agosto de 1972 Rodríguez presentó la obra “Vorágine” en el *Tercer Salón de Artistas con Acrílicopaolini*. Al año siguiente su propuesta planteó la proyección de una trama lumínica en una pared de la sala sobre la cual se intercalaban las imágenes de los jóvenes masacrados en Trelew el 22 de agosto de 1972, con algunos textos y gotas de sangre. Bajo el título “Audiohistoria”, el trabajo se completaba con una caja luminodinámica donde se leían pronombres personales que giraban sobre un fondo móvil, en alusión a la participación social en las acciones políticas⁹.

Para ese *Cuarto Salón* Benveniste presentó –conjuntamente con Juan Eduardo Leonetti, Luis Pazos, Juan Carlos Romero y Edgardo Vigo– la intervención “Proceso a nuestra realidad”, obra conocida como “Ezeiza es Trelew” por la inscripción realizada sobre el muro de ladrillos que atravesaba la sala. El uso del material que pautaba la participación en el salón quedó confinado a un trozo de acrílico rojo con la forma de una gota que se entregaba con un hilo rojo para que el espectador se la pudiera colgar¹⁰.

En octubre de ese año se presentó otra versión sobre este mismo tema en un patio interno de la Facultad de Derecho, que llevaba los afiches con los fusilados en Trelew y la inscripción: “la sangre derramada no será negociada”. Esta vez no hacía referencia a Ezeiza y desde el formato de una cruz ubicada horizontalmente sobre una plataforma, adoptaba el aspecto conmemorativo de los monumentos¹¹. Esta obra resultó destruida y, más tarde, los artistas presentaron los registros documentales de las peripecias de estas propuestas en la Galería Arte Nuevo, bajo el título “Investigación de la realidad nacional”. El análisis de Longoni observa la “infiltración” de la denuncia en un salón –para la cual obraron teniendo en cuenta el efecto sorpresa– y señala el pasaje a la intervención en un espacio ajeno al campo artístico y su reinserción en el circuito comercial (Longoni, 2001).

Tiempos de reelaboración

El recrudescimiento de la censura progresivamente fue confinando a estas prácticas artísticas, que resultaron desplazadas y, finalmente, excluidas del ámbito público. En esos años Rodríguez y Benveniste habían formado un hogar y compartían círculos de acción en los que, pronto, repercutieron los efectos de la persecución ideológica. Entre ellos, Ricardo Roux fue secuestrado y torturado en abril de 1976. Precisamente, desde 1969 y por consejo de Samuel Paz, Roux había comenzado a frecuentar el taller de Rodríguez donde inició sus primeras experiencias cinéticas (Rabossi, 2006:31). No sólo el clima de tensión y censura, sino también las desapariciones y torturas, provocaron la suspensión y el repliegue en las producciones de Rodríguez y Benveniste.

Al preguntarse por las razones y direcciones de las mutaciones que ocurrieron durante los 70, Florencia Garramuño retomó un neologismo propuesto por Hélio Oiticica: la

⁹ Por error lo he consignado como proyectado sobre el muro de Ezeiza es Trelew en Rossi (2010).

¹⁰ Sobre este tema también Longoni (2001). Algunos participantes se manifestaron contra el arte contemplativo y mercantilizable, suscribieron una declaración señalando que no necesitaban ser juzgados y premiados por unos pocos y los jurados optaron por distribuir las recompensas equitativamente entre todos los participantes, véase: Monzón (1973a:19).

¹¹ Tal como fue interpretado por Monzón (1973b:19).

euxistênciateca de lo real (o *egoexistenciateca*), que alude a la expresión de experiencias de una singularidad sintomática pero no ensimismada. Esta autora encuentra en la literatura de esa época marcas que se sustraen del “deseo de explicar para convertirse en la pura exploración emocional de los efectos que determinadas circunstancias y acontecimientos –en este caso, manifiestamente históricos– producen sobre las subjetividades (Garramuño, 2009). Línea de ideas en cual, también, podrían pensarse las transformaciones que se operaron en los trabajos de Rodríguez y Benveniste en el período de la dictadura.

Rodríguez, al abrigo del material

Rodríguez recuerda que, ya a fines de los 50, en los debates sobre el perfil de los egresados que se daban en el Centro de Estudiantes de Artes Plásticas (CEAP) donde participaba, las opiniones se dividían entre la posibilidad de formarse para la creación artística o para lograr una mejor inserción en el mercado laboral. Los alumnos adquirían competencias para trabajar la forma y los materiales y, en circunstancias diversas, llevaban adelante proyectos que se situaban en esa divisoria de aguas que separa las obras artísticas de los diseños de autor¹². Algunos desarrollos en acrílico de Rodríguez son deudores de los trabajos realizados para diseño de objetos de uso cotidiano y decoración. De hecho, fue adquiriendo destrezas a partir de algunos encargos a los que accedió por intermedio de Samuel Paz, de Amancio Williams o de Luis Caffarini, entre otros.

A la estructura y la simetría que subrayaban las clases de Composición Visual de la Escuela, Rodríguez sumó la seducción del espacio en movimiento. Las posibilidades del acrílico moldeado en caliente insinuaron la continuidad hacia el infinito de las cintas de Moebius, formas con las que también experimentó al realizar obras en metal. Promediando los 80, trabajó esculturas en acrílico termo-moldeado, prismas tallados cuyo facetado refleja las variaciones de la luz y, finalmente, formas torneadas que fueron complejizando su composición con la incorporación del color en la materia.

Las tramas lumínicas también fueron parte de los ensayos realizados para responder a algunos encargos; experiencias que, más tarde, continuó desarrollando con libertad creativa. Para el año 2000 sus exploraciones se orientaron hacia el aprovechamiento de las luces exteriores que inciden sobre la superficie del acrílico. Finamente talladas en bajo-relieve, sus tramas captan cualquier destello o reflejo que se produzca y generan su propio discurso sobre la tela blanca del soporte. Se trata, casi, de una vuelta al dibujo, pero sin lápiz ni pincel.

Situadas en el período maduro de su trayectoria, estas tramas lumínicas sintetizan el conocimiento de la materia, el dominio de la técnica y la poesía expresada a partir de los mínimos recursos. Sin abandonar la seducción del movimiento, las tramas ponen en escena muy sutilmente los juegos de la luz, el reflejo y la línea. Son formas cóncavas y traslúcidas colocadas sobre bastidores blancos, que contraponen a las luces potentes y lineales, los suaves grises provocados por las sombras.

Benveniste, el cuerpo como espacio de trabajo

Benveniste emprendió una investigación corporal, formándose a partir de las técnicas de Fedora Aberastury, con las maestras Nélide Lanzieri y Nusha Teller. Esta vía de trabajo corporal aspiraba a lograr la liberación de lo imaginario. De esta manera, la joven artista reencauzó su actividad hacia la práctica performática y la docencia en el área de la creación artística. En el campo de la enseñanza, entre 1979 y 1982 sumó a sus tareas docentes la coordinación de los trabajos de expresión corporal y creó la “Escuela de Formación de Maestros

¹² Para mencionar sólo algunos ejemplos, a mediados de los '50 Enio Iommi diseñaba joyas y decoración de interiores y Alfredo Hlito, Lidy Prati, Antonio Fernández Muro, Miguel Ocampo y Sarah Grilo realizaban diseños para telas.

en Artes Plásticas”, donde desarrolló una metodología que priorizaba la vivencia corporal del color, la forma y el espacio.

En su producción personal también adoptó una concepción de “creación artística” como búsqueda y proyección más allá de los condicionamientos, comenzó a indagar su propio cuerpo, el movimiento, las formas e, incluso, su propia cara. En un trabajo sobre el contorno de su retrato –tras haber vaciado una fotografía– experimentó que era ese mismo vacío el que movilizaba los nuevos contenidos. En el período en el cual las desapariciones y sustracciones de identidad imprimían su huella en la memoria de las sociedades latinoamericanas, Benveniste encontró en el cuerpo un refugio para sentir su propio cuerpo vivo, dado que según ha manifestado:

Habitar mi propio cuerpo dentro del autoexilio era un trabajo vital, en lugar de la tortura; era un lugar protegido que permitía no darle entidad al miedo. En esos tiempos de “miedo al miedo”, constituía un acto de valentía¹³.

En este marco, el regreso de Ricardo Roux de su exilio motivó un trabajo grupal performático consistente en una puesta en acto de la situación de amordazamiento, tortura y desesperación. Benveniste recuerda la experiencia como un juego frente al espejo que, ya en las fotografías, se le reveló con una carga dramática pero también con su energía positiva:

Me impactaron mucho. Era como una contradicción: apareció la emoción al desnudo. Y esas imágenes me estimularon para hacer una serie de dibujos de grandes dimensiones donde se priorizó la boca y parte de los ojos (Maack, 1990).

En el comienzo de los ochenta –marcado por la recuperación de la democracia– surgieron distintas prácticas estético-políticas que, basándose en la imagen fotográfica o la silueta realizada a partir de la “cesión” del cuerpo de quienes intervenían en la acción, aludían a los *desaparecidos*¹⁴.

Las investigaciones sobre las vivencias corporales reforzaron el interés de Benveniste por los proyectos performáticos, que desarrolló integrando el movimiento y los recursos plásticos de la danza, realzando las formas, texturas y colores a través del empleo de telas y diferentes calidades de papeles –celofán, metalizado, etc.– e incluyendo el sonido a través de la participación de un músico. Aunque las performances que tituló “Esculturas Vivientes” presentadas desde 1985 podían tomar distinto carácter según el trabajo plástico, siempre apuntaban a articular el movimiento del cuerpo en el espacio y las sensaciones percibidas a través de los sentidos. Al respecto Benveniste expresó:

Lo mio nada tiene que ver con el body art, que viene a ser la exhibición del propio artista. Aquí se trata de vivenciar sensaciones para ver qué pasa con el cuerpo en función siempre de la imagen. [...] Uno adquiere, entonces, un mejor conocimiento de uno mismo y comienza a aceptar sin inhibiciones sus historias acumuladas y reprimidas que ahora corren en libertad (Maack, 1990).

En 1986, Benveniste y la fotógrafa Mónica Magrane plantearon una exposición que retomaba los retratos que registraron la experimentación y la presentaron bajo el título “Nuestros rostros” en el Centro Cultural Recoleta. En el prólogo, explícitamente, proponían buscar la emoción por debajo de la piel de sus rostros, es decir, “hacer visible lo invisible”. Los trabajos de Benveniste tomaban como punto de partida los rostros fotografiados e incluían “Sobre las caras de mi propia cara”, un poema escrito en 1985 que evocaba el juego de identidades que imbricaba las caras que fueron su propia cara.

Mientras en el ámbito de la docencia entre 1987 y 1995 realizó experiencias grupales

¹³ Entrevista con la autora del 9-9-10.

¹⁴ Sobre el tema: Amigo (1995), Longoni (2008), entre otros.

que llamó “Taller de lo Diferente”¹⁵, con “Imagojuegos” retomó la línea de investigación sobre el movimiento y la percepción así como la posibilidad de integración del espectador en el desarrollo de la obra; aspectos que, históricamente, se alojaron en el programa del arte cinético. Presentado en las Jornadas de la Crítica de 1988 este trabajo lúdico estaba realizado con cintas, cordones, resortes y esferas de telgopor blancas colgadas sobre un fondo negro e iluminadas con luz negra.

La interpretación curatorial

Al indagar el repliegue en las poéticas de Rodríguez y Benveniste queda en evidencia que el trabajo reflexivo sobre la “memoria herida” siempre exige una labor de rememoración crítica y de duelo; actividad que, por supuesto, presupone una toma de posición¹⁶. De hecho, con el retorno de la democracia Rodríguez retomó el trabajo creativo y su obra resurgió, acusando la seducción y el virtuosismo en el dominio del acrílico. El movimiento y la luz, que en los 60 constituyeron un recurso para potenciar los juegos cromáticos, tras su replanteo tendieron a buscar la desmaterialización de la obra.

Los bastidores blancos de las tramas se presentan como un territorio de pura ausencia, no hay en ellos formas ni color. Sin embargo, la talla capta hasta el más sutil reflejo y traza un dibujo lumínico sobre el fondo blanco. En esas tramas es la luz quien dibuja. Trazadas por la luz, esas tenues siluetas lineales se transforman en puro acto. Son dibujos que se modifican según cambie la iluminación y, en el pasaje de la sombra a la luz, muestran aquello que aparece y desaparece. Cabría, entonces, preguntarnos acerca del significado de esa huella lábil, acerca del silencio que habita ese blanco, en definitiva, reflexionar acerca de las maneras en que se transitaban aquellos territorios de ausencia.

Los trabajos de Benveniste asumieron el lugar del testigo. La voluntad de reinscribir y documentar, a través del registro fotográfico, constituyó la necesidad de re-presentar la existencia “real” del detenido-desaparecido desde su lugar de testigo. La propia noción de “*egoexistenciateca* de lo real” ensaya una articulación novedosa entre la idea de archivo y experiencia, dado que el artista –dice Garramuño– no archiva la experiencia como un “cadáver” porque en su trabajo no hay un afuera, un exterior, sino que se presenta como un “residuo opaco, ya elaborado y, por lo tanto, *otra cosa* que ese otro exterior” (Garramuño, 2009).

Al pensar los dilemas de la memoria José Fernández Vega ha observado que, desde la perspectiva psicoanalítica un “recuerdo” que no puede ser “tramitado” en términos *freudianos*, se instala en algún lugar al precio del trauma y exige un “trabajo constructivo, porque la verdad del pasado jamás se encuentra lista para ser recuperada; antes bien, debe ser elaborada” (Fernández Vega, 1999:58-9). Sostiene entonces que la memoria social –que nunca es homogénea– puede hallar en la voz de los diversos actores una contribución “al autoconocimiento y al autoesclarecimiento” para una sociedad en crisis tras el trauma de la dictadura” (Fernández Vega 1999:59).

Podemos entonces pensar que así como el viraje experimentado en la obra de estos artistas a partir del proceso de censura/autocensura constituye un testimonio silencioso de ese quiebre en la trama social, la vitalidad en sus nuevas propuestas testimonia, también, el trabajo de elaboración del trauma histórico que guió el replanteo de sus propias poéticas.

¹⁵ En 1997 publicó *Crearte, ¿enseñar a crear o crear enseñando?*, donde relata sus experiencias docentes y recoge testimonios.

¹⁶ Nos referimos al concepto de *memoria herida* planteado por Paul Ricœur, en Ricœur (1999:39) *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Editorial Arrecife, Madrid, 1999, p. 39.

Anclajes de la voz curatorial: de la redundancia a las reverberaciones

El gui3n curatorial, entonces, se propuso revisar el impacto de las pol3ticas autoritarias de los a3os 70 sobre las po3ticas de Rodr3guez y Benveniste lo cual, en un sentido m3s general, tambi3n supone reflexionar sobre nuestra memoria hist3rica. Como toda curadur3a de artes plante3 una situaci3n discursiva apoyada en el relato visual de las obras elegidas y su gui3n se fue articulando mediante el sistema de signos disponible, es decir: la espacializaci3n, iluminaci3n, se3alizacion, piezas gr3fica, fichas did3cticas, etc. Incluso, para que no se diluyeran los sentidos privilegiados por la hip3tesis de la muestra, se busc3 reforzar mediante el uso estrat3gico de la redundancia informativa. El t3tulo de la muestra se apoy3 en ese “otro lugar” de enunciaci3n construido tras la censura, la Fundaci3n Klemm public3 el relato hist3rico en un cat3logo de 28 p3ginas y entrega gratuita, la documentaci3n y las obras reconstruidas fueron acompa3adas por fichas explicativas y las comunicaciones a la prensa hicieron hincapi3 en los cambios que registraron las po3ticas de Rodr3guez-Benveniste pre y post dictadura.

Incluso, se sum3 la organizaci3n de una mesa redonda, que gir3 alrededor de la elaboraci3n del trauma hist3rico, junto a una nueva presentaci3n de la *performance* de “Espacio inhabitable”. El panel cont3 con la participaci3n de Ana Longoni –quien se refiri3 al *Impacto de la radicalizaci3n pol3tica en las pr3cticas art3sticas de los primeros a3os setenta*– y N3lida Lanzieri, m3dica y bailarina con quien Benveniste profundiz3 el trabajo corporal vinculado a la liberaci3n de lo imaginario, que habl3 sobre *El cuerpo como escenario de la vida*.

De todos modos, el discurso expositivo –como el de las obras de arte– siempre tiene un grado de apertura que no asegura la eficacia de la comunicaci3n. En este marco *Desde otro lugar* desafi3 ciertas convenciones tipol3gicas. Por un lado, la inserci3n en el programa de una fundaci3n privada permiti3 costear la recuperaci3n de tres obras hist3ricas que no se conservaban, as3 como contar con los recursos t3cnicos y humanos necesarios para la documentaci3n de “Ezeiza es Trelew” (y sus sucesivas exhibiciones) y para la presentaci3n de las *performances* y, al mismo tiempo, desde un espacio del circuito consagrado –como es la Fundaci3n Klemm ubicada en Plaza San Mart3n– permiti3 reunir un conjunto de obras de una tendencia muy apreciada por el mercado de arte actual –el arte cin3tico– junto a las propuestas ligadas a contenidos y consignas pol3ticas.

Por otro lado, pensada como una exposici3n sobre la memoria postdictatorial, *Desde otro lugar* se desmarcaba de los lugares reservados para este tipo de tem3ticas; abri3ndose a un p3blico m3s amplio que el que tradicionalmente las frecuenta. Una vez en la sala, el espectador que tal vez no hubiera elegido una exhibici3n sobre los fusilamientos de Trelew, pod3a encontrar que no siempre la reflexi3n sobre los temas pol3ticos se expresa en un registro altisonante y panfletario sino que –como parte de las vivencias y elaboraci3n de la memoria colectiva– puede reaparecer a trav3s del tiempo en replanteos y manifiestaciones sutiles que, nuevamente, presentan un grado de apertura que no asegura una comunicaci3n precisa y, mucho menos, un3voca. No obstante, frente a estos desaf3os la muestra gener3 un buen eco en los visitantes aunque, desafortunadamente, no logr3 ninguna nota period3stica que expandiera la informaci3n hacia un p3blico mayor y, mucho menos, comentarios de la cr3tica especializada.

BIBLIOGRAFIA

Amigo, Roberto, 1995, “Aparici3n con vida: las siluetas de detenidos-desaparecidos”, en *Arte y violencia, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte* (M3xico, UNAM)

Fern3ndez Vega, Jos3, 1999, “Dilemas de la memoria. Justicia y pol3tica entre la renegaci3n personal y la crisis de la historicidad”, en *Revista Internacional de Filosof3a Pol3tica*, RIPP (Madrid, n. 14, 14 de diciembre)

Garramu3o, Florencia, 2009, “Los restos de lo real”, en *La experiencia opaca. Literatura y desencanto*. (Buenos Aires, Fondo de Cultura Econ3mica)

Longoni, Ana, 2001, “El arte, cuando la violencia tom3 la calle. Apuntes para una est3tica de la

violencia”, en “*Poderes de la imagen*”. *I Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes. IX Jornadas del CAIA* (Buenos Aires, CAIA).

Longoni, Ana - Bruzzone, Gustavo, 2008, *El siluetazo* (Buenos Aires, Adriana Hidalgo)

Maack, Anamaría, 1990, “Juego de imágenes visuales y verbales”, en *El Sur* (Concepción, Chile, 14 de enero)

Monzón, Hugo, 1973a, “Obras polémicas y planteos ideológicos en la nueva edición del Premio Acrílicopaolini”, en *La Opinión*, Buenos Aires, 10 de agosto, p.19.

1973b, “Esencial base política de una muestra de Arte Nuevo”, en *La Opinión* (Buenos Aires, 20 de diciembre, p. 19).

Porter, Liliana, Camnitzer, Luis et. al, 1971, *Contrabienal*, (Nueva York, s/d)

Rabossi, Cecilia. 2006, *Ricardo Roux* (Buenos Aires Fundación Vittal)

Ricœur, Paul, 1999, *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* (Madrid, Editorial Arrecife)

Rossi, Cristina, 2010, “Cuando la forma acontece”, en *Materia, tiempo, movimiento* (Buenos Aires, Centro Cultural Recolecta)

s/d, 1970, “Banco de Londres”, en *La Nación* (Buenos Aires, 2da. sección, 4 de noviembre, p. 4).