

¿Qué sucede con los procesos de memoria en imágenes evocativas del pasado y del presente de la historia argentina cuando pasan de la calle al museo?

Mercedes Vannini*

Antecedentes de casos de intervenciones callejeras en espacios institucionales

Un antecedente de estudio de caso y de intervención callejera paradigmática en Buenos Aires es el de *El siluetazo*. Consistió en el trazado sencillo de la forma vacía de un cuerpo a escala natural sobre papeles, luego pegados en los muros de la ciudad, como forma de representar “la presencia de una ausencia”, la de los miles de detenidos desaparecidos durante la última dictadura militar, en la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo el 21 de septiembre de 1983. Fue iniciativa de tres artistas visuales: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel y su concreción recibió aportes de las Madres, las Abuelas, otros organismos de derechos humanos y militantes políticos. A partir de ese momento se convirtió en un frecuente recurso visual en las marchas y su uso se expandió. “¿Qué aspectos del Siluetazo redefinen la práctica artística? Como señalan Coco

Bedoya y Emei, aunque fuera transitoriamente, por su dinámica de creación colectiva, el Siluetazo implicó la socialización de los medios de producción y circulación artísticos en la medida en que el espectador se incorpora como productor. El hecho visual “es hecho por todos y pertenece a todos”. Esta radical práctica participativa promueve la apropiación masiva de una idea o concepto, y de formas y técnicas artísticas sencillas pero contundentes en la repetición de una imagen.” (Longoni, 2006: 40). A los veinte años del Siluetazo se organizó la edición de un libro colectivo y una pequeña muestra en la sala de exposiciones del CeDInCI (Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina), que se concretó a fines de 2003. Se trata de un espacio al margen del circuito artístico que funciona en un centro de documentación independiente, en donde se muestran habitualmente registros de intervenciones de arte en la calle. La propuesta era la de reunir las fotos que muestran las distintas fases de la acción en una pared, y colocar las cinco o seis siluetas que se conservan en el archivo, en la otra.

“Kexel se opuso, argumentando que: “la exhibición de las siluetas originales en el interior de una la [...] traicionaba el sentido mismo de su existencia. [...] Colgarlas

* CV Mercedes Vannini, 2011: Residencia para el Profesorado de Artes: Escuela Lola Mora, 1er año (dos meses).

-Pasante en VI Congreso Internacional de Teoría e Historia de las Artes – XIV Jornadas CAIA, Buenos Aires, octubre 2011; Ponencia: “Arte callejero de poscrisis” en I Encuentro Internacional de Estudiantes de Artes, Buenos Aires, FFyL, 2011.

de la pared es cosificarlas, privarlas del contexto y del contenido y de la magia que depositaron en ellas quienes las hicieron, quienes las pegaron en las paredes de la ciudad, quienes las portaron en el ámbito de las manifestaciones. [...] También me parece que resultaría en una falta de respeto imperdonable para con los mismos desaparecidos cuyos nombres figuren en esas siluetas. No son cosas y me llena de tristeza y de bronca que formen parte de una ‘colección’”. Flores, por su parte, aclara: “nosotros nos hemos siempre negado a exponer las siluetas, ya que lo que hay que exponer es el Siluetazo, todo el suceso”. (Longoni, 2006: 48)

Se desprenden dos cuestiones para reflexionar: por un lado el desplazamiento de lo producido a partir de una acción en un contexto de protesta y reclamo en la calle a una muestra en un espacio cerrado veinte años después, y, por el otro, el papel de la fotografía como registro del acontecimiento. Sobre la primer cuestión cabe preguntarse cómo considerar a las siluetas producidas: cómo obras de arte, cómo documentos, cómo conmemoración de los desaparecidos. Es pertinente tener en cuenta los contextos de presentación de las mismas para poder dar un diagnóstico acertado. Bien se sabe que una vasija precolombina cuya función original era la de un objeto de uso práctico se convierte en una obra de arte en exhibición dentro de un museo. El registro fotográfico del acontecimiento se convierte en un documento del mismo, pero, a su vez si se exponen esas fotografías ¿se convierten en fotografías artísticas?

En 2006, en conmemoración de los 30 años del golpe militar, se organizó una muestra en el Centro Cultural Recoleta *Estéticas de la memoria* y en 2011 la muestra en el mismo sitio *Argentina 1848-2010 Imágenes e historias* que contaban con la presencia del registro fotográfico del *Siluetazo*. Las fotografías en este caso no cumplen una función única ya que pueden desplegarse tanto por dentro como por fuera de búsquedas artísticas con una especificidad histórica y de conmemoración. Entonces, de estas dos cuestiones se pueden discutir las categorías estancas que pretenden congelar las propiedades de un objeto como excluyentes entre sí. Tanto las siluetas como su registro fotográfico ¿no pueden ser arte, documento y protesta política simultáneamente? Los contextos de realización y exhibición hacen también al objeto, influyendo a su vez, en la recepción. En un principio las siluetas fueron pensadas para un contexto de exhibición en el Palais de Glâce luego, al ver que resultaba imposible llevarlo a cabo en un espacio cerrado, se lo propusieron a las Madres. Ese acontecimiento no fue comprendido en su momento por la crítica como “arte” (a excepción de E. Shaw en su crónica del *Buenos Aires Herald*). Más tarde con las exhibiciones del registro fotográfico de *El Siluetazo*, ciertas investigaciones sobre lo acontecido y la publicación del libro *El Siluetazo*, se pone en evidencia el debate acerca de si las intervenciones callejeras pueden

ser consideradas arte o no, ya que carecen de las características propias de una “obra de arte”. Se trata del fenómeno de *solemnización* de la obra de arte que propone Pierre Bourdieu y que incluye: comentarios, reflexiones y análisis de las obras, catálogos, revistas de arte, instituciones de registro y de conservación, reproducciones, etc., es decir, operaciones que constituyen el discurso de la obra. ¿Cómo influyen estas apropiaciones y recontextualizaciones de la acción callejera en su percepción?

Avanzando en el tiempo, otro caso que merece atención es el del Grupo de Arte Callejero (GAC). Desde 1998, el GAC genera la gráfica de los escraches junto con la agrupación HIJOS. Son característicos sus carteles que subvierten el código vial, simulando ser una señal de tránsito habitual (para un espectador no advertido podrían incluso pasar desapercibidos o confundirse con una señal vial auténtica) e indicando, por ejemplo, la proximidad de un ex centro clandestino de detención (“El Olimpo a 500 m.”), los lugares de los que partían los llamados “vuelos de la muerte” o la demanda de juicio y castigo a los represores.

La decisión del GAC de presentar el proyecto *Carteles para la Memoria* para el emplazamiento del Parque de la Memoria en 1999 constituyó un primer acercamiento a una entidad institucional. La obra fue aceptada, para sorpresa del grupo, y consiste en una serie de señalizaciones inspiradas en las señales del tránsito.

“Cada señal fue pensada en función de representar una situación o acontecimiento relacionado con el terrorismo de Estado, sean actos de represión o medidas económicas, como así también el surgimiento de acciones de resistencia. Al ser símil de señales viales -en este caso, con materiales y soportes que se usan en vialidad-, conservan la idea de un respeto de los códigos que, sin embargo, al aplicarse a los hechos que son objeto de sus denuncias, adquieren un sentido totalmente nuevo. Algunos de los carteles presentan pequeños textos con la intención de complementar la imagen a la que hacen referencia.” (GAC, 2009: 83). El conjunto de esos carteles se situó a lo largo de la franja costera del Parque, siguiendo las técnicas establecidas de educación e información vial. Para el grupo la decisión de presentarse con un proyecto conllevó una serie de debates:

“Lanzarnos al espacio de significación y al problema de cómo construir o pensar el homenaje a los desaparecidos nos generó dificultades varias; sobre todo vinculadas a cómo abordar un proyecto de denuncia que fuera capaz de profundizar en la dinámica histórica de los últimos cuarenta años sin aceptar el recorte cronológico propuesto por la institución convocante. Además de ampliar nuestra perspectiva en cuanto a las resignificaciones icónicas y al relato construido, este

proyecto nos enfrentó a dos problemas concretos: por un lado, empezar a pensar cómo hacer un homenaje y, por el otro, cómo se encaran los planteos de institucionalización o monumentalización de nuestras prácticas de denuncia. Estas problematizaciones se fueron amasando con el tiempo.” (GAC, 2009: 82).

La participación del GAC en el Parque de la Memoria conllevó un corrimiento de las prácticas habituales del grupo. En primer lugar por la inserción dentro de un espacio, que si bien se encuentra al aire libre como un espacio público, es institucional y de gestión estatal. En segundo lugar porque los carteles de señalización fueron hechos espacialmente para el emplazamiento, no son carteles preexistentes intervenidos. Lo efímero, lo anónimo y la participación de cualquier transeúnte, propiedades que conllevan las intervenciones callejeras, se esfuman. Las señalizaciones se asemejan a esculturas o monumentos, imponiendo un cierto grado de distancia frente al receptor, corriendo el riesgo de descontextualización y neutralización de su intensidad original en los escraches, como una cierta “petrificación” de prácticas vivas y dinámicas. Esto no significa que la reminiscencia activa de la memoria configurada desde el presente de estas señalizaciones sea menos o más efectiva, en todo caso se activa el proceso de evocación desde diferentes ámbitos y espacios. Según explican los integrantes de este grupo sobre sus intervenciones: “La intención [...] es transformar el espacio físico de tránsito cotidiano en lugares cargados de significado, espacios para la memoria y para la denuncia; dejar la huella histórica en el suelo de la ciudad y que los transeúntes participen en la construcción de este espacio”. En un espacio como el Parque de la Memoria, hay una responsabilidad institucional sobre aquello que se quiere transmitir, que conlleva una reflexión más profunda sobre los soportes de recuerdos fijos anclados a un sitio específico como este.

La intención no es hacer un juicio sobre cuál manera es más eficaz o asertiva para hacer memoria sobre hechos traumáticos de la historia argentina, es probable que estos espacios promovidos desde las instituciones no clausuren la dinámica del recuerdo sino, más bien, se sume y complemente un repertorio de prácticas de memorias plurales y “performativas”, como pueden ser las de las intervenciones callejeras.

Luego del 2001

A partir del 2001, la profunda crisis económica y social desató que la gente salga masivamente a protestar de manera que el espacio urbano recobró y reapropió significado. “Se produjo una eclosión de artistas que comenzó a redefinir ámbitos públicos (como marcaciones

territoriales) desde conceptos visuales múltiples, a manera de contradiscurso. Intervenciones urbanas y señalamientos se sumaron a las acciones y escraches de grupos preexistentes.” (Doberti, 2009 s/p). Fue en el año 2001, “con una nueva crisis económica "terminal" de la Argentina, cuando se profundiza el fenómeno actual de arte callejero a nivel local. La potencia que inyectó la crisis generó la posibilidad de nuevos rumbos para la disciplina. Se multiplicaron los grupos y artistas en las calles. Esta explosión consolidó nuevos estilos dentro del ámbito local.” (Jacoby, 2007). A los grupos preexistentes se le sumaron nuevos como TPS y Arde Arte que acompañaron el activismo de las asambleas barriales y la protesta.

Sobre la emergencia de estos grupos callejeros surgidos o enfervorizados con la crisis, Rodrigo Alonso y Andrea Giunta enuncian que muchas manifestaciones artísticas tendieron a desplazarse al ámbito público. Todas estas manifestaciones del 2001, y de dos o tres años después, compartían:

“una nueva forma de situarse frente a las instituciones del arte marcada por la distancia, por un grado de indiferencia. No es en este caso el complot, el juego conspirativo en relación con la trama institucional, tan recurrente en las expresiones de la vanguardia argentina, sino la decisión de situarse afuera. Éste fue un rasgo distintivo y visible hasta, aproximadamente, el 2003-2004, cuando las instituciones comenzaron a superar el estado de excepción (de crisis radical) que marcó el año 2001.” (Giunta, 2009: 62-63).

Igualmente, Longoni explica que estos grupos al elegir un espacio público como la calle para expresarse ponen en cuestión los espacios de exposición artística tradicionales.[†]

Algunos autores señalan que el *boom* del arte callejero duró dos o tres años luego del 2001, radicalizado por la crisis, y que luego se apaciguó. "tal eficacia tampoco puede medirse por su accionar anti-institucional. Hoy, la calle es una escena previsible y aceptada para el arte. Ya no puede sostenerse, por ejemplo, que tales prácticas sean marginales respecto de la historia del arte que desde una perspectiva crítica se ha estado escribiendo durante los últimos años." (Giunta, 2009: 148).

Muchas de estas manifestaciones e intervenciones callejeras durante el periodo de poscrisis tuvieron participación dentro de instituciones artísticas. Guillermo Martín Quiña explica que varios grupos que venían trabajando en estos temas estrictamente por fuera del circuito que conforman las

[†] Ver Longoni, A. “Tucumán sigue ardiendo?” en publicación digital arteamérica, n°8, www.arteamerica.cu/8/dossier/longoni.html (s/f)

instituciones legítimas del campo han sido invitados a exponer su obra en espacios legítimos consagrados, tal es el caso del grupo Escombros, que expuso en la galería Archimboldo, Centro Cultural Recoleta y Arte BA 2004[‡]. Longoni también hace referencia a este fenómeno:

“la mayor parte de los jóvenes que integran los grupos actuales ocupaban hasta el 2001 en el campo artístico la posición de recién llegados con escaso capital simbólico, y quedaron de golpe colocados en un lugar de tremenda exposición a partir de la proyección internacional que alcanzaron al ser invitados a importantes eventos (el GAC en la Bienal de Venecia en 2003, el GAC y Etcétera en “Ex Argentina” en 2004, y varias otras convocatorias) y la consiguiente atención local desatada sobre ellos. [...]Esta inédita parábola (del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito artístico internacional o el académico, sin paradas intermedias) generó indudables tensiones al interior de los grupos, particularmente en el GAC, que resolvió no volver a mostrar sus producciones en espacios convencionales de exposición.” (Longoni, 2005: 236).

A diferencia de los ´90, en donde las prácticas de intervención callejera asociadas al activismo político eran silenciadas e invisibles para el campo artístico, lo ocurrido en 2001 produce no sólo la eclosión de este tipo de activismo callejero sino también su sobreexposición y visibilidad en el campo artístico internacional, que veía en el caso argentino un cierto atractivo social y cultural, y en el nacional. Cabría preguntarse qué sentido retienen estas prácticas nacidas al calor de la revuelta callejera al extrapolarse a un contexto tan distinto de exhibición en un espacio cerrado. Claramente llevando ese repertorio de imágenes a un nuevo contexto se activa un nuevo impacto y sentido mientras que se desactivan otros.

Se podría decir que en el periodo 2001-2002 comienza en el campo artístico local un desplazamiento de los intereses y una aproximación hacia los formatos populares. El reconocimiento de las instituciones de este tipo de manifestaciones implicó la ampliación del circuito artístico.

Una serie de debates del año 2004 recopilados en el libro *Arte, política y pensamiento crítico*, que se refieren a prácticas artísticas como el *Siluetazo*, *Capataco* y *Escombros*, resultan pertinentes para plantear diferentes problemáticas en torno al tema. Sobre el concepto de *Institución Arte*, Horacio Zabala hace una distinción: "Cuando los artistas muestran sus obras en

[‡] Ver Quiña, GM. "Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte" en Wortman, A. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea*, Buenos Aires, Eudeba, 2009, pp. 221-222.

una institución, por ejemplo en un museo, éste no sólo las difunde en el público de arte, sino que las ampara y custodia. En cambio, en las calles y plazas públicas las obras de arte no se dirigen a un público específico. En ellas, el artista está menos limitado para realizar su obra, pues en la calle no rigen las normas restrictivas de las instituciones.” (Bedoya, 2006: 70). Con respecto a estas manifestaciones María Teresa Constantín enuncia que

“Este tipo de arte o de acciones artísticas están cuestionando todos los parámetros que nos permitían medir todas las acciones artísticas. Se cuestiona al realizador, en tanto autor de una obra; se cuestiona, ya lo dijimos, el espacio tradicional del arte, son artistas que buscan la calle; se cuestiona además la situación misma del espectador. El espectador ya no es más el espectador que va a un Centro de arte sino que toda la ciudad es posible, y todo transeúnte de la ciudad es parte y es espectador. (Bedoya, 2006: 67).

¿Qué pasa cuando esas mismas obras que circulan en la calle se trasladan a la institución? Muy oportuno resulta entonces el cuestionamiento que hace Laura Malosetti Costa: “¿Es contradictorio intervenir en acciones que estarían por fuera del circuito del arte y, a su vez, tener una producción dentro del circuito para sostenerse? Me parece que, en este sentido, esta reflexión respecto de la clase social apunta a politizar todos estos problemas, es decir, a pensarlos en términos políticos.” (Bedoya, 2006: 78). Con respecto a esta problemática Máximo Jacoby enuncia: "Esto no significa que el *Street Art* haya renegado de sí misma, al contrario: el arte oficial lo ha acogido reconociendo su carácter específico como un valor ineludible a la vez que una expresión de nuestro tiempo." (Jacoby, 2007). Entre los propios artistas o grupos encontramos posiciones encontradas con respecto al tema. Según entrevistas en distintas publicaciones[§] algunos no consideran que lo hacen es arte, otros reniegan de la institución, otros ven de manera casi natural su ingreso al ámbito institucional.

Sobre el caso particular de la participación del GAC en el Parque de la Memoria y luego en muestras internacionales, el mismo grupo explica que: “Si bien nunca hubo una fórmula para calcular el grado de aprovechamiento, sí existió un consenso sobre cómo considerar los potenciales usos que el grupo podría hacer de ciertas propuestas institucionales. Básicamente, identificamos tres modalidades, las cuales se pueden presentar juntas en una misma situación: 1) el uso de las instituciones como espacios de

[§] Entrevistas a grupos que producen stencil: *BsAs Stencil* y *Rundontwalk* mayo-junio 2011, publicación en *Ramona, revista de artes visuales*, Buenos Aires, Fundación Start, julio/agosto 2003, n°33 y entrevista al Grupo Fase www.reflexionesydebates.com.ar/site/18-septiembre/fase.html

infiltración, aprovechando las “grietas” para evidenciar conflictos desde adentro; 2) como espacios de apropiación de recursos materiales para su desvío hacia otros fines, y 3) como espacios de intercambio creativo y político con otros grupos afines.” (GAC, 2009: 234). Como ya se enunció, luego de algunas experiencias que consideraron como fracasos, el GAC decidió no volver a exponer en espacios institucionales. Dentro de las modalidades no estaba contemplado el impacto en el espectador. En este caso la meta del grupo no era la inserción institucional, la legitimación o mayor visibilidad en el campo, eran convocados desde las instituciones.

De la calle al museo y los procesos de memoria

Retomando la pregunta de Malossetti Costa, ¿se puede desenvolver el activismo artístico tanto dentro como por fuera del circuito artístico/ institucional? En la calle la intervención se reactualiza constantemente, según el espacio de emplazamiento, hay un borramiento de la figura del artista individual, el transeúnte puede participar, tapar o modificar la obra, es una relación dinámica; o también puede pasar desapercibida, no se impone como algo a ser especialmente observado. Dentro de un museo/ institución se impone un orden, las obras son inamovibles, inmodificables, existe una responsabilidad institucional sobre lo que se quiere transmitir. Evidentemente los procesos evocativos y de memoria difieren de un contexto a otro.

Luego de la efervescencia del activismo artístico a partir del 2001, y de dos o tres años después, se produjo un apaciguamiento de estas prácticas de protesta, no desaparecieron completamente, pero sí tomaron nuevos rumbos. Muchos de los grupos surgidos al calor de la revuelta desaparecieron, los que siguieron existiendo ya no tienen una postura tan activista, a su vez surgieron muchos otros artistas y colectivos de arte callejero ligados más a lo lúdico y estético. Varios de estos últimos, buscaron nuevas formas de visibilidad dentro del campo artístico. Asimismo, hubo nuevas propuestas de gestión cultural desde las instituciones para asimilar estas prácticas como museificables. ¿A cuáles causas podrían responder estas nuevas modalidades y formas del arte callejero en la etapa poscrisis 2001? ¿Cómo influyen en los procesos de memoria las nuevas formas de circulación del arte activista callejero?

El interés por parte de las instituciones en este tipo de manifestaciones artístico-callejeras fue una novedad, no sólo en Argentina sino también en otras ciudades del

mundo, otorgándole una nueva visibilidad y legitimidad dentro del campo artístico, se las coloca como museificables. Se produjo un pasaje de la decisión de circular estrictamente en las calles hacia un desbordamiento de las fronteras de la institución artística.

A partir de mediados del 2003, tras la asunción de la presidencia de Néstor Kirchner, se produjo en el país una cierta estabilidad política y económica que hizo que la fuerza de los movimientos sociales se disgregara y perdieran la dinámica que tuvieron. Como así también, como enuncia Andrea Giunta, “En términos generales, no deja de ser una paradoja sorprendente que, mientras el país se sumió en una de sus crisis más dramáticas y profundas, tuviera lugar uno de los momentos de máxima expansión institucional en el campo de las artes visuales. La inauguración de nuevos espacios y colecciones en el ámbito público demostró que las iniciativas institucionales no sólo eran posibles en el circuito de las actividades privadas.” (Giunta, 2009: 72). Otro acontecimiento importante es el del 24 de marzo de 2004: la entrega del edificio de la ESMA por parte del gobierno de Kirchner a los organismos de derechos humanos para la construcción de un lugar de memoria. Sumado al antecedente del proyecto para el Parque de la Memoria, los grupos de activistas de arte callejero quedaron expuestos a una inédita situación con respecto a la política de derechos humanos impulsada desde el gobierno. Varias discusiones surgieron en torno a lo que se denominó la *institucionalización de la memoria*. El debate sobre la memoria no es el mismo desde que se conquistaron estos espacios y monumentos: se impone ahora una reflexión sobre las políticas de la memoria. Los interrogantes sobre la posibilidad de recordar a través del arte nos involucran en problemas más amplios que el de la representación y nos trasladan al terreno de la praxis desde los modos de participación y de gestión.

Partiendo de la consideración de una memoria histórica convocada y reconfigurada desde el presente, el arte se presenta como una forma válida para la elaboración de una memoria colectiva. Acaso el arte sea apto para “hacer memoria” porque al manifestarse metafóricamente permite interpretaciones no condicionadas, presentándose como signo abierto y disparador.

En cuanto a la circulación de imágenes evocativas del pasado histórico argentino, en la calle o en la institución, se podría relacionar con lo postulado por Andreas Huyssen que advierte que, si bien no cualquier opción resulta aceptable, “debemos estar abiertos en principio hacia las diferentes posibilidades de representar lo real y sus memorias”. Según el pensador alemán, “no se puede cerrar la brecha semiótica con una única representación, la única correcta” (Huyssen, 2002: 26), tampoco con un único espacio apto o válido para mostrar esas representaciones.

En casos como *El Siluetazo*, la participación del GAC en los escraches en los '90, el activismo artístico luego de la crisis del 2001, todas prácticas que pueden llamarse “performativas”, el recuerdo no se materializa mediante la consagración de memoriales o la construcción de museos, sino que se realiza en las prácticas mismas de los actores sociales. Allí la memoria no es tanto un contenido a ser transmitido sino casi un acontecimiento colectivo que se reactualiza, un modo de inscribirla en la ciudad sin querer eternizarla sino suscitarla en lo cotidiano. Implican modos alternativos de adueñarse física o simbólicamente del espacio público.

Por ello, las discusiones sobre la representación del pasado a través del arte han consignado la importancia de desplegar formas alternativas de memoria que burlen los modos tradicionales de rememoración proponiendo, en cambio, gestos antimonumentales que le confieren a los receptores protagonismo. Esta reivindicación de procedimientos no convencionales se inscribe al interior de transformaciones intensas en el escenario estético contemporáneo que ampliaron las fronteras del arte, pusieron en crisis sus soportes y categorías: como la de obra, de autor y de público, otorgaron suma importancia a la recepción en términos de experiencia, y como observa el filósofo Arthur Danto establecieron la inoperancia de interrogantes que tengan que ver con problematizar si determinado objeto es o no una obra de arte (Danto, 2005: 53).

Las apropiaciones de *El Siluetazo*, los Escraches realizados por H.I.J.O.S desde 1997 junto a colectivos de arte como Etcétera o el GAC, por citar algunas de las numerosas performances e intervenciones urbanas emplazadas, fueron desplegadas como praxis políticas a la vez que estéticas. El objetivo de estas reflexiones es advertir sobre las distintas formas de la memoria presentes en el accionar estético que entiende la memoria de nuestro pasado como algo en construcción, y pone en tensión los mecanismos tradicionales. ¿Qué pasa cuando se insertan dentro de esos espacios tradicionales? La memoria aparece entonces como el espacio donde emerge el conflicto, por ello según observa Battiti “tanto las políticas de la memoria que incluyen el arte contemporáneo en el núcleo de sus programas como las elaboraciones estéticas que reflexionan sobre la memoria del pasado reciente se inscriben en un campo de batalla de ‘memorias en conflicto.’ (Battiti, 2007: 311).

A propósito de la injerencia de estas transformaciones en las estéticas de la memoria contemporáneas, cabe destacar las palabras de Ana Longoni a este respecto:

“Los límites para definir si estas prácticas callejeras son o no arte, o en todo caso cuáles son, se vuelven nebulosos ¿depende de la definición que hagan los propios realizadores? ¿de su condición de artistas? ¿de la lectura de críticos y curadores? ¿del juicio del medio artístico? Pienso más bien, –continúa Longoni–, en un reservorio de público, una serie de

recursos socialmente disponibles para convertir la protesta en un acto creativo.” (Longoni, 2005: 234). A su vez, este episodio pone de manifiesto que el arte de la memoria de nuestro pasado reciente despliega estrategias de evocación que exploran múltiples dimensiones de la memoria y evitan dar un relato armonizante, antes bien, reivindicando la pluralidad de voces que conforman el pasado y destacan sus tensiones en el presente.

Obviamente que la evocación del pasado a través del arte dentro de espacios institucionales, que conllevan una responsabilidad política y ética, tendrá un impacto diferente a las conmemoraciones propuestas desde el activismo del arte callejero. Igualmente estas memorias “performativas” y aquellas ancladas a sitios institucionales específicos no se contradicen ni se excluyen sino que se refuerzan y complementan mutuamente y expresan en cierta forma dos maneras de un mismo proceso dinámico de memoria.

Bibliografía

Alonso, R. 2003 “Entre lo parainstitucional y la reactivación de lo público. Arte de Acción Argentino en el Cambio de Milenio” en http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/intimidad.pdf

Alonso, R. 2003 “Reactivando la esfera pública” en http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/esfera.pdf,

Alonso, R. 2000 “La ciudad escenario. Itinerarios de la Performance Pública y la Intervención Urbana.” En http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/ciudad_escenario.pdf

Alonso, R. 2003 “El afiche artístico en el espacio público” en http://www.roalonso.net/es/pdf/arte_cont/afiche.pdf

Battiti, F. 2007. “Arte contemporáneo y trabajo de memoria en la argentina” en Lorenzano S., Buchenhorst R. *Políticas de la memoria* (Buenos Aires: Gorla)

Bedoya, F. 2006 *Arte, política y pensamiento crítico* con Fernando Bedoya; María Teresa Constantin; Guillermo Fantoni; Alberto Giudici; Eduardo Grüner; Ana Longoni; Laura Malosetti Costa; Miguel Melcon; Alejandro Méndez; Luis Felipe Noé; Ernesto Pesce; Diana Weschler; Horacio Zabala (Buenos Aires: Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini)

Bourdieu, P. 1995 *Las reglas del arte* (Barcelona: Editorial Anagrama)

Constantín, María Teresa 2006 *Cuerpo y materia Arte argentino desde 1976 a 1985*, Buenos Aires, Fundación Osde, en [http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_\\$147.pdf](http://www.fundacionosde.com.ar/backend/upload/files/img_$147.pdf)

Danto, A. 1999 “Introducción: moderno, posmoderno y contemporáneo” en *Después del fin del arte* (Barcelona: Paidós).

Danto, A. 2005 *El abuso de la belleza* (Buenos Aires: Paidós).

Doberti, M.P. 2005 “Citas, rescates y apropiaciones en acciones callejeras”, en *III Congreso Internacional de Teoría e Historia del Arte - XI Jornadas del CAIA, Original-Copia... Original?*, Buenos Aires.

- Doberti, M.P. 2004 "Acerca de la noción de autoría y la idea de público en el arte callejero." en VI Jornadas de investigación del Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Doberti, M.P. 2009 "Imágenes de la memoria: stencils, wall papers, graffittis y afiches intervenidos en las calles de Buenos Aires". Seminario Internacional sobre arte público en Latinoamérica
- Flores, Julio. 2008 *La Silueteada*. Tesis para la licenciatura en Artes Visuales con orientación en grabado y arte impreso, en www.scribd.com/doc/52194834/la-silueteada-julio-flores
- Gandara, Lelia. 2002 *Graffiti* (Buenos Aires: Eudeba).
- Giunta, Andrea. 2009 *Poscrisis: Arte Argentino después del 2001*. (Buenos Aires: Siglo XXI).
- Huysen, A. 1992 "Discurso artístico y posmodernidad", en Picó, J. (comp.) *Modernidad y Posmodernidad* (Madrid, Alianza).
- Huysen, A. 2002 "Escapar de la amnesia: los museos como medio de masas", en *En busca del futuro perdido* (México: FCE).
- Indij, Guido. 2008 *1000 stencil!* (Buenos aires: La marca).
- Jacoby, Máximo. 2007 Texto para curaduría de la muestra *Street Art* (Buenos Aires: Centro Cultural Rojas).
- Jajamovich, G. 2009 "De la calle al mercado y de la crisis a la normalidad: un análisis de los stencils en Buenos Aires" en Wortman, A. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea* (Buenos Aires: Eudeba).
- Kozak, C. 2004 *Contra la pared. Sobre graffittis, pintadas y otras intervenciones urbanas*. (Buenos Aires: Libros del Rojas).
- Kuroda, F. 2008 *¿Qué dicen las paredes?*, Buenos Aires, en www.walterbenjamin.org.ar/down/quedicenlasparedes.pdf
- Lobeto, Claudio. 1996 "Rituales urbanos. Fragmentos de globalización" en Weschler, D. y Lobeto, C (comps.) *Ciudades. Estudios socioculturales sobre el espacio urbano I*, (Buenos Aires: Instituto de desarrollo, Ediciones Nuevos Tiempos).
- Longoni, A. 2005 "Tucumán sigue ardiendo?" en publicación digital arteamérica, n°8, www.arteamerica.cu/8/dossier/longoni.html
- Longoni, A. y Bruzzone, G. (comps.), 2008 *El Siluetazo* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora)
- Longoni, A. y Mestman, M. 2000 *Del Di Tella a "Tucuman Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino* (Buenos Aires: El Cielo por Asalto).
- Marchesi, Mariana. 2009 "Cuerpos des-hechos: destrucción y reconstrucción del cuerpo en las artes plásticas argentinas durante el Proceso" en *II Seminario Internacional Políticas de la Memoria*, CCCHCONTI.
- Quiña, GM. 2009 "Cultura y crisis en la gran ciudad. Los colectivos de artistas y el desarrollo de una nueva legitimidad en el arte" en Wortman, A. *Entre la política y la gestión de la cultura y el arte. Nuevos actores en la Argentina contemporánea* (Buenos Aires: Eudeba)
- Rancière, J. 2010 "Las paradojas del arte político" en *El espectador emancipado* (Buenos Aires: Manantial).
- Wolkowicz, D. 2006 "El stencil en Buenos Aires", en FOROALFA www.foroalfa.com/A.php/El_stencil_en_Buenos_Aires/26