

El Archivo Caminante y el caso del Cristo Guerrillero.

Eduardo Molinari

Introducción. En el interior de la encrucijada.

“Un monstruo americano camina en la noche. Mira al cielo y mira a su alrededor. Parece extraviado, pero sigue su estrella. Mientras lo hace, mueve su lengua. Pronto, son muchos los que lo acompañan. Juntas, sus voces, dicen: preguntando caminamos.” (Molinari, 2011: 70)

Toda práctica artística se desarrolla al calor de un mundo de ideas y, tanto el trabajo estético como la respectiva construcción de pensamiento son siempre labores situadas. No hay texto sin contexto. Desde esta perspectiva se trata de un conjunto de reflexiones, recuerdos y visiones puestas en común y debatidas al interior de un territorio (el predio de la ex ESMA) absolutamente comprometido con la experiencia del dolor y el terror, un paraje teñido por la muerte, el exterminio y el silencio ocultador. Daré relieve entonces a una de las ideas surgidas de mi labor indagatoria de las relaciones entre arte e historia - que enlaza una tarea investigativa con el caminar como práctica artística- : la historia y la memoria pueden percibirse como territorios y en consecuencia, ser transitados, revisitados y habitados. Paso a paso, a lo largo de mi ponencia, llegaremos al interior de una encrucijada, sitio (metafórico, conceptual, pero también físico) de cruce, encuentro e interpelación que me permitirá proponer algunas relaciones entre memoria y arte, entre la experiencia del dolor y la creación de imágenes, entre los recuerdos y las potencias alojadas en ellos y por último entre las consecuencias del terror genocida y la imaginación (estético-política) que es preciso desplegar para superarlo. He ordenado mi ponencia a través de tres capítulos o llaves visuales-conceptuales:

1) ¿Pueden las mulas cruzar el océano?

Reseña acerca de mi práctica artística, introducción a las dinámicas del *Archivo Caminante*, archivo visual en progreso desde 1999.

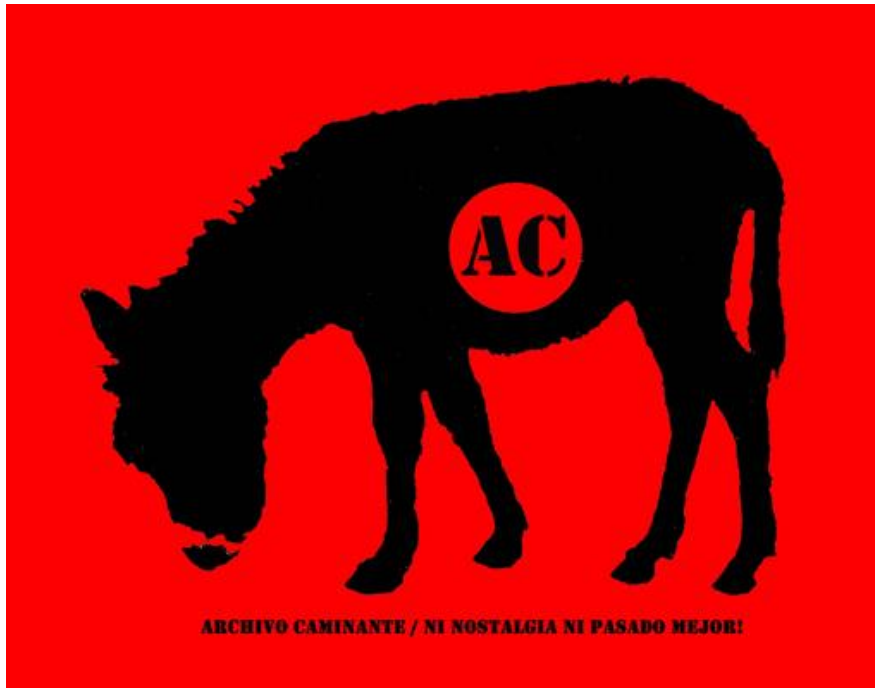
2) El Cristo Guerrillero.

Crónica del encuentro con una pieza escultórica (en 2003, durante la realización de la instalación *El camino real*) que abrió una serie de interrogantes ligados de modo especial con las inquietudes del presente Seminario.

3) La estética del jarrón roto.

Puñado de reflexiones e inquietudes vinculados al entramado entre el sistema de arte contemporáneo y la política: la herencia de los 90 y el nuevo contexto surgido luego de la crisis del 2001.

1) ¿Pueden las mulas cruzar el océano?



“La historia como ciencia nace justo cuando nos independizamos de la tradición oral, cuando aparecen los ‘documentos’: expedientes diplomáticos, tratados, actas y legajos. Pero nadie recuerda la historia de los historiadores. La aversión que sentimos hacia ella es irresistible y parece infranqueable. Todos la han sentido en las horas de clase. Para el pueblo la historia es y seguirá siendo un haz de relatos.” (Enzensberger, 2002:14)

La imagen utópica de las mulas cruzando el mar -siendo animales asociados especialmente a su contacto con el terreno-, permite introducir una reseña de mi trabajo artístico que articula el andar como práctica estética, una investigación en archivos, bibliotecas y hemerotecas, y la acción colectiva interdisciplinaria. Al interior de las dinámicas que esta articulación generan, los archivos son percibidos como parajes: un lugar, un sitio, pero por sobre todo, un *estado, ocasión y disposición* de algo. En mi labor, ese “algo” son los recuerdos y memorias de una comunidad. Estos archivos-parajes entonces, están y se disponen ocasionalmente como oficiales y públicos, también privados. La mayoría de las veces son geografías que dan cuenta del principal accionar que sobre la memoria social ha ejercido la cultura neoliberal: el borroneo de los límites entre lo privado y lo público, confundiendo (en el peor sentido) las narrativas de las experiencias sociales colectivas o comunitarias con relatos íntimos. Este proceso *privatizador de la memoria* implica una *flexibilización y tercerización* del trabajo de reconocimiento de la historicidad de nuestras propias vidas, una *precarización* de nuestra sensibilidad para reconocer las potencias emancipatorias que laten en nuestros recuerdos. Se debilita así nuestro poder para imaginar y fabricar un propio espacio y tiempo, nuestra propia historia. Se generan las condiciones necesarias para un segundo accionar: el despliegue hegemónico de un discurso recombinante y des-politizante, que simula no tener ideología, al servicio del mejor postor. En este contexto surgió el *Archivo Caminante*.

“Y he aquí el problema. Se puede relatar un viaje fotográficamente, por el lado de los finales de todos nuestros encuentros, pero también se lo puede relatar por el lado del

asombro original que nos suscitaban al principio, antes que pudiéramos decir ‘es un indio’, cuando aún sentimos que se nos cae la realidad encima, y levantamos el brazo para protegernos.” (Kusch, 1994:18)

En 1999 realicé mi primer visita al Departamento Fotográfico del Archivo General de la Nación en Buenos Aires. Del asombro producido por el primer contacto con los documentos visuales oficiales surgieron dos cambios radicales en mi práctica artística: a) habiendo sido formado en la pintura, abandoné dicha práctica, compré una máquina y comencé a tomar fotografías, b) para producir dichos registros, salí de mi estudio y realicé mis primeras caminatas. A ellos se sumó un viaje al NOA que despertó mi interés por las cosmovisiones originarias prehispánicas. En este campo de fuerzas se origina el *Archivo Caminante*, archivo visual que habita el movimiento, una constelación de imágenes en tensión, un *haz de relatos* en torno a las relaciones existentes e imaginarias entre arte, historia y política.

El AC propone dos operaciones centrales: la construcción de un pensamiento crítico respecto de las narrativas históricas dominantes y un accionar contra los procesos de momificación de la memoria social y cultural. La historia no es pensada como ‘tema’, tampoco como recurso para generar imágenes que ‘representen’ nada. Se procura en cambio ser un actor más, sumar el cuerpo y la voz junto a otros actores sociales en las luchas de memoria, verdad y justicia y contra la hegemonía cultural neoliberal.

Dos grupos de interrogantes surgen durante aquélla primera investigación: uno vinculado a la ciencia archivista y otro con la estético

. Del primero las preguntas más persistentes son: ¿son objetivos últimos deseables del archivismo la acumulación y el orden? ¿quiénes determinan las categorías que ordenan un archivo? ¿por qué una imagen es un documento y otra no? ¿son los archivos espacios de acceso democrático? ¿qué subjetividad o encarnadura historiador-archivista será hoy la más vital para narrar nuestras experiencias valiosas?

El segundo se orienta hacia cuestiones de lenguaje visual, sobre la fotografía: *desaparecidos* los protagonistas, los objetos, los escenarios, la arquitectura, los monumentos, *aparecen* los dibujos, pinturas, imágenes impresas, fotografías, fotomontajes, películas. La fotografía es pensada como *documento de las apariencias*, nunca de verdades. Por último, la fotografía nos permite tornar al *mundo familiar y portátil*. Entonces: ¿qué clase de articulación entre imágenes y palabras resulta deseable? ¿qué tipo de narrativas visuales son las más adecuadas para transportar las potencias ‘invisibles’ alojadas en los recuerdos?

Desde el punto de vista material el AC se compone de más de 50 cajas que contienen tres tipos de documentos: 1) Fotografías blanco y negro, fruto de las visitas al AGN, 2) Fotografías de mi autoría, obtenidas en caminatas en ciudades y en la naturaleza y 3) Documentación “chatarra” o “basura”: fragmentos y residuos de la cultura de masas: revistas, libros, diarios, volantes, afiches, postales, mapas, videos, grabaciones, encontrados en las calles o donados por personas que conocen mi interés por este tipo de material.



Las cajas del Archivo Caminante. Foto: Geraldine Lantieri.

De la unión de estas tres materialidades surgen los llamados DOC AC / Documentos del Archivo Caminante, en forma de collages manuales, dibujos y fotografías intervenidas. Por los viajes, recorridos y colaboraciones que alojan en su interior, por su discurso y despliegue espacial ulterior, los defino como *documentos poéticos expandidos* o *documentos de un archivismo performativo*. Estos artefactos bidimensionales, han ido transformando su forma de ocupar el espacio: enmarcados y en vitrinas al comienzo, en instalaciones luego, interactuando con mobiliario de la vida cotidiana, interviniendo en sitios específicos y en el espacio público. También adoptaron soporte fílmico y gráfico, impreso. Este último soporte - las ediciones del AC- es fundamental para la creación de procesos colectivos interdisciplinarios y de nuevos lazos, a partir de su circulación en todos los sectores sociales, no solamente en circuitos artísticos. En el siguiente punto de esta ponencia haré referencia especial a la publicación *El libro plateado y real*, parte de la instalación *El camino real* (2004)¹.

¹ Obra que integró la muestra Pasos para huir del trabajo al hacer (Museo Ludwig, Colonia, Alemania), primera etapa del proyecto ExArgentina, coordinado por los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann, con el auspicio del Goethe Institut Buenos Aires y el Fondo Federal de Cultura Alemana. Este proyecto propuso un trabajo colectivo de investigación del que participaron alrededor de 30 artistas de distintas nacionalidades, en torno a las causas y consecuencias de la crisis del 2001 en Argentina. Su hipótesis central

El montaje de mis obras es fruto de sus relaciones con conceptos y tradiciones provenientes de prácticas artísticas pero también filosóficas, historiográficas y militantes: las cosmovisiones prehispánicas americanas, la especial relación entre imagen y palabra que proponen los Quipus andinos, el pensamiento y trabajo visual del filósofo alemán Aby Warburg, la lógica de los indicios proveniente de la escritura y formas investigativas de Rodolfo Walsh, la noción de pensamiento situado del filósofo y antropólogo argentino Rodolfo Kusch y las reflexiones respecto a las subjetividades de los narradores del historiador italiano Carlo Ginzburg.

Mis primeras conclusiones, al calor del trabajo realizado, son: el AC percibe a la historia como punto de partida, no de llegada. No acumula ni ordena una narración unilineal de la historia, se suelta de la cronología y presta atención a las *potencias supervivientes en los recuerdos*, el núcleo de su trabajo de transportación. Si los archivos son parajes, si la historia y la memoria son territorios, toman relevancia las siguientes preguntas: ¿qué tipo de *brújula* nos brindará la mejor orientación en dichas geografías? ¿cuáles serán los puntos cardinales de dicha brújula?

Como las mulas, animales dotados de una fuerte intuición que les indica cuando moverse y cuando detenerse en la difícil espacialidad de las montañas, el AC transporta preciados cargamentos: recuerdos-potencia de un sitio a otro, de una persona a otra, de un colectivo social a otro, de una generación a otra. Como las mulas que transportan cargas ocultas, el AC transporta historias que podrán o no ser develadas, cuyo olvido, secreto o desciframiento estará sujeto a las necesidades comunitarias en el contexto de su historia. ¿Pueden las mulas cruzar el océano?

2) El Cristo Guerrillero.

Analizaré aquí la experiencia ocurrida en 2003, durante el proceso de trabajo investigativo previo a la realización de la instalación *El camino real*. Lo haré desde la inquietud planteada por el título de la Mesa, los límites éticos y estéticos en el abordaje del dolor: ¿cuáles serían algunas manifestaciones de esos límites? ¿puede una obra de arte ‘representar’ ese dolor producto del terrorismo de Estado?

Dan título a *El camino real* los circuitos mercantiles existentes en el territorio que conforma hoy los estados nacionales de Argentina, Bolivia y Perú, correspondientes a los Virreinos del Río de la Plata y del Perú, dependientes de la Corona Española durante los siglos XVIII y XIX. Dichos circuitos unían a Buenos Aires con Lima y Potosí. También unían a Buenos Aires con las metrópolis europeas, a través de los puertos de Cádiz y Sevilla. El camino es *real* pues dependió de la monarquía española, pero sobre todo, *se torna real al ser retransitado, revisitado y habitado como espacio simbólico y territorio de memoria en el presente*.

consistió en pensar dicha crisis como un laboratorio de experimentación de los efectos de las políticas neoliberales por parte de los organismos internacionales de financiamiento durante la década del 90.

Metodológicamente, siguiendo a Francesco Careri², la palabra *camino* hace referencia a tres distintos niveles de experiencia: 1) al acto de atravesar un espacio (el recorrido como acción), 2) a la línea que atraviesa dicho espacio (el recorrido como objeto arquitectónico) y 3) al relato del espacio atravesado (el recorrido como estructura narravita).

Nuestro pasado e historia poseen rasgos propios de un país de origen colonial, no especialmente distinto a ejemplos africanos o asiáticos. Dichos rasgos se manifiestan en la tensión estructural profunda de sus sociedades, sus sistemas institucionales y su cultura. Podríamos reconocer en sus clases dirigentes una suerte de “mentalidad de sigilo”, actitud temerosa y pendiente de la mirada y aceptación de los centros de poder de las metrópolis. Este dato tan simple como obvio –el haber sido colonia- ha sido ocultado o tergiversado por las narrativas históricas dominantes, bajo el manto del discurso oficial “civilizatorio”, antecedente y fundamento del pensamiento neoliberal actual. La presencia de determinadas subjetividades (el indio, el negro, el gaucho) ha sido invisibilizada, desaparecida de dichos relatos. Peor aún, su dignidad humana ha sido erradicada de esa narración para satisfacer los objetivos políticos y económicos de un sector social. Las continuidades y persistencias entre la estructura de dominación colonial y la existente en nuestro país al momento de la crisis del 2001 fueron los principales objetos de interés para *El camino real*. Desde esta toma de posición (física y conceptual, ética y estética) y de un hacer colectivo interdisciplinario, salí a andar con mi cámara fotográfica y mi cuaderno de apuntes en busca de sitios específicos, encrucijadas en las que se tocaban mundos coloniales, luchas de los años 60’ y 70’ y los efectos de las políticas hegemónicas de los años 90. Intenté jalar de un hilo que pudiera mostrarnos una trama: el accionar de maquinarias dominantes, generadoras en distintos períodos históricos de terror y dolor.



El camino real, detalle de la instalación, *ExArgentina*, Museo Ludwig, Colonia, 2004.

² Francesco Careri (Roma, 1966) es arquitecto, investigador y miembro del laboratorio de arte urbano Stalker.



El camino real, detalles de la instalación, Museo Ludwig, Colonia, 2004.

Centralmente, sin embargo, mi objetivo era detectar la existencia de otro hilo invisible, aquél hilo rojo³ que permita hilvanar las potencias alojadas en los recuerdos de las resistencias y luchas sociales y culturales. Los sitios específicos elegidos fueron: las ciudades capitales de Córdoba y San Salvador de Jujuy y las localidades de La Calera y Tilcara. En las capitales busqué encontrar las huellas físicas de dos edificios de alto contenido simbólico en relación a la estructura colonial: las Aduanas Secas establecidas por la Corona Española para controlar el contrabando en el Camino Real. En las localidades más pequeñas había otra intensidad simbólica: las huellas provenientes del accionar de la militancia política, social y cultural de los años 60' y 70' en Argentina. En La Calera en 1970 ocurrió la segunda aparición pública de la organización peronista Montoneros. En Tilcara en 1973, una serie de testimonios hablaban de acontecimientos anudados por el encargo de una obra escultórica, la historia del *Cristo Guerrillero*. Me explayaré sobre esto en los párrafos siguientes. Finalmente, en ambas provincias podía localizar hitos en las luchas populares de resistencia a distintas dictaduras militares pero también a los gobiernos que durante de la década del 90 fueron la continuidad del mismo proyecto: saqueo, privatizaciones, endeudamiento externo, desocupación y exclusión.

Centralmente, sin embargo, mi objetivo era detectar la existencia de otro hilo invisible, aquél hilo rojo⁴ que permita hilvanar las potencias alojadas en los recuerdos de las resistencias y luchas sociales y culturales. Los sitios específicos elegidos fueron: las ciudades capitales de Córdoba y San Salvador de Jujuy y las localidades de La Calera y Tilcara. En las capitales busqué encontrar las huellas físicas de dos edificios de alto contenido simbólico en relación a la estructura colonial: las Aduanas Secas establecidas por la Corona Española para controlar el contrabando en el Camino Real. En las localidades más pequeñas había otra intensidad simbólica: las huellas provenientes del accionar de la militancia política, social y cultural de los años 60' y 70' en Argentina. En La Calera en 1970 ocurrió la segunda aparición pública de la organización peronista Montoneros. En Tilcara en 1973, una serie de testimonios hablaban de acontecimientos anudados por el encargo de una obra escultórica, la historia del *Cristo Guerrillero*. Me explayaré sobre esto en los párrafos siguientes. Finalmente, en ambas provincias podía localizar hitos en las luchas populares de resistencia a distintas dictaduras militares pero también a los gobiernos que durante de la década del 90 fueron la continuidad del mismo proyecto: saqueo, privatizaciones, endeudamiento externo, desocupación y exclusión.

Las preguntas que enunciaré funcionaron como brújula de mi práctica (hasta hoy siguen haciéndolo) y dan lugar a la transcripción de fragmentos de la crónica que escribí en 2003, *El libro plateado y real*, parte de la instalación *El camino real*:

¿Puede una obra de arte transportar las potencias alojadas en los recuerdos, durante el transcurso del devenir histórico de una comunidad?

³ “La potencia es el pasado del acto, de cualquier acto, aunque esté situado en épocas remotas, apunto de cumplirse precisamente ahora o aún por venir. Es el antecedente no crónológico de cada evento datable [...] Ese ‘antes’ al que no corresponde nada real es el hilo rojo que hilvana y une la trama del devenir; hace de fondo constante del ayer, el hoy y el mañana del calendario...” (Virno, 2003:145)

¿Qué cualidades precisarían poseer las imágenes artísticas para cobijar y transportar dichas potencias vitales que sobreviven a la experiencia del dolor? ¿Se puede ‘representar’ ese dolor?

Pues bien, allá fuimos en 2003, al encuentro de un artefacto artístico que logró *encarnar el dolor* padecido por el cuerpo comunitario tilcareño:

“Realicé dos viajes a la provincia de Jujuy durante el año 2003. El primero fue en el mes de Abril, en coincidencia con los preparativos y la celebración de la Semana Santa en Tilcara, en la Quebrada de Humahuaca. En ese viaje participé de la peregrinación hacia el Santuario del Abra de Punta Corral. También estuve en la capital jujeña, desarrollando una investigación en los archivos, hemerotecas y bibliotecas locales y al mismo tiempo, realizando caminatas por la ciudad, produciendo un registro fotográfico.” (Molinari, 2004: 15,16)

[...] “En el año 1999 realicé mi primer viaje a Tilcara, en Jujuy. En la plaza central de Tilcara se desarrollan importantes actividades tanto para los habitantes permanentes como para los visitantes ocasionales. Un mercado compuesto por pequeños puestos rodea los bordes del parque [...] Desayunando en esa plaza escuché los primeros detalles: existe un santuario en los cerros hacia el cuál se dirigen los peregrinos. Personas de todas las edades, en su mayoría gente de trabajo procedente de localidades de toda la provincia, caminan día y noche, acompañadas por bandas musicales, para buscar a la Mamita y volver con ella hasta el pueblo. La devoción de la Virgen de Copacabana de Punta Corral tiene más de un siglo y medio de historia. Las honras tienen como epicentro en la actualidad dos localidades: Tumbaya y Tilcara. La imagen de la Virgen es semejante a la que se venera a orillas del lago Titicaca en Copacabana, Bolivia. La denominación conjuga el nombre de dos lugares: el del nacimiento de la devoción (S.XVI, Copacabana) y el de la aparición de la Virgen [...] Pablo Méndez y Jacinto Torres, de Punta Corral, Departamento de Tumbaya, vieron por primera vez a la ‘señora blanca, de cabellera reluciente’, en el mes de Julio de 1835. Antes de que la aparición se diluyera, Don Pablo oyó que le recomendaba que al otro día volviera a buscarla. Señaló con piedras el lugar y volvió a su casa. Pocos días después regresó al lugar, pero no vio nada más que una piedrita blanca, extraña, que le recordaba a la forma de la Virgen de Copacabana, conocida y venerada en el Norte desde los días de la Colonia. La piedra fue llevada a la Iglesia de Tumbaya, pero al poco tiempo desapareció para volver al lugar de origen. En 1891, luego de curarse de una fiebre persistente, Jacinto Torres construyó allí una capilla. No se sabe con exactitud cuáles fueron los motivos que llevaron a un enfrentamiento entre los fieles de las localidades de Tilcara y Tumbaya. Quienes narran el conflicto recuerdan los roces entre las autoridades de la Iglesia de Tumbaya y el ‘esclavo’ (aquél que ejerce el voluntario vitalicio cargo de cuidador y propietario de una imagen de culto católico). Ante la negativa de los descendientes del ‘esclavo’ original de Tumbaya de llevar la imagen a Tilcara durante la Semana Santa de 1972, los fieles tilcareños van en su rescate y resuelven apropiarla. Se produce un enfrentamiento en los cerros y la imagen queda en poder de la comunidad de Tilcara. Intenvienen las autoridades eclesiásticas provinciales y la disputa llega a los estrados judiciales. Los descendientes del ‘esclavo’ son los legítimos propietarios. Así lo decide la Justicia. La imagen es propiedad privada, la Virgen vuelve a Tumbaya. La comunidad tilcareña entonces (año 1972) resuelve tener su propia imagen y su propio santuario. Se levanta otra capilla, a 7 kms. De Punta Corral, esta vez dentro del Departamento propio. La denominación de la imagen cambia: “Virgen de Copacabana del Abra de Punta

Corral”. Desde entonces, se realizan dos procesiones para la misma época. La decisión de la Comisión cercana a la Iglesia de tener su propio santuario incluyó también la imagen de un Cristo. El artista seleccionado para realizar la escultura fue Edmundo Diego Villareal. Una vez iniciados los trabajos [...] plantea dificultades personales para cumplir con los plazos determinados. Una tragedia familiar, la muerte de una hija, lo había desequilibrado profundamente. Aún así, logra finalizar su tarea. La Semana Santa de 1973 –el país estaba gobernado por el Tte.Gral. Lanusse- Tilcara aguardaba ansiosamente la llegada de la imagen del Cristo. Mientras la ceremonia tomaba su curso, y ante la sorpresa de la multitud congregada, se hacen presentes el ejército y la policía. Las fuerzas de seguridad, enviadas por el gobierno nacional, buscan al *Cristo Guerrillero*. La población presente impide que se lleven al Cristo [...] La memoria popular lo recuerda con rasgos especiales, casi femeninos. Se dice que además de las heridas tradicionales de Cristo, la pieza presentaba otras heridas, como de bala. El escultor Villareal contó su historia: su hija era Ana María Villareal de Santucho y había sido fusilada a sangre fría en Trelew el 22 de Agosto de 1972 junto a 19 presos políticos que se habían dado a la fuga. Este suceso puede considerarse el genesis del terrorismo de Estado en el país. El *Cristo Guerrillero* [...] era una pieza de arte, un objeto que fue hecho por encargo, pero que comenzaba a concentrar fuerzas y que, ya desde su inicio, ponía cualidades nuevas al espacio preexistente. Durante los años que siguieron a este episodio no fueron pocos los habitantes de Tilcara que sufrirían persecución y violencia por su participación en aquella defensa.

‘Pero entonces agarro, y con el dedo y con la sangre (me acuerdo que mojo el dedo) empiezo a escribir cosas en las paredes. Enseguida se apiolan y viene uno con un tarrito y borra enseguida.

- ¿Qué habías escrito?

- L.O.M.J.E.

- ¿Lomje?

- L.O.M.J.E., Libres o Muertos, Jamás Esclavos. Ya había escrito: Papá, Mamá y no sé que más. Lo borraron y después volví a escribir de nuevo. Pero mientras estaba escribiendo ya me vieron y lo volvieron a borrar.

- ¿Y qué escribiste esta vez?

- Escribí lo mismo. Cabeza dura... (Urondo, 1988)

Desde el año 1973 hasta 1995 el *Cristo Guerrillero* estuvo en el Santuario de la Virgen de Copacabana del Abra de Punta Corral. En el contexto del tramo final de la campaña política que conduciría al entonces Presidente Carlos S. Menem a su reelección, sucedieron los hechos siguientes: en los últimos días de Abril el Cristo sufrió un violento ataque. ‘Alguien’ hizo el difícil camino de ascenso hasta el Santuario y destrozó a martillazos la imagen. La cruz quedó con un brazo aún fijado a ella. El tronco fue arrastrado, golpeado sin poder ser partido, y el resto de los miembros estaban separados del cuerpo. La cabeza del Cristo nunca fue encontrada, sí la corona de espinas, que estaba en el suelo.



Edmundo Villareal y el Cristo Guerrillero. Foto: Diario El Tribuno, S.S.Jujuy, 1972.

Alfredo Yacussi es convocado en Mayo de 1995 por la Comisión de la Virgen. ‘El escultor tiene 53 años de edad, reside en Buenos Aires, es especialista en restauración y, a pesar de estar convaleciente de una afección física, llegó a Jujuy ante el requerimiento efectuado por todo el pueblo en la persona de Titina Gaspar’, dice la nota ‘Tilcara está dividida’, en el Diario Pregón del 7 de Mayo de 1995. En un primer momento, la decisión era de restaurar el *Cristo Guerrillero*. Una vez llegado el escultor y luego de una serie de conversaciones, la intención fue otra: realizar una nueva imagen y ‘que el Cristo destrozado quedaría depositado dentro de una urna de vidrio, la cual sería expuesta en uno de los camarines del templo tilcareño’ (misma fuente). En la Semana Santa de 2003, sin embargo, por decisión eclesiástica, el Cristo roto se encuentra en el piso, bajo una mesa y cubierto por un liezo, en el coro del templo. Permanece ‘invisible’, sustraído a la mirada de los habitantes y visitantes.



Doc AC / 2003. El Cristo Guerrillero de Edmundo Villareal, Iglesia de Tilcara.

Luego de 40 días de trabajo, el escultor –que llevó adelante su labor en la misma casa donde se había presentado oficialmente la figura anterior, y el lugar adonde fueron velados los restos de Lavalle- fue permanentemente acompañado por el pueblo durante la realización y finalizó la imagen. Realizada en madera de algarrobo negro, con rasgos coyas y con una cruz de cardón, la nueva figura fue presentada a la comunidad el 26 de Junio de 1995. Siguiendo una antigua tradición, el pueblo pudo depositar en un espacio dejado ex-profeso por el escultor en la espalda de la imagen y en el interior de la cruz, sus peticiones, oraciones y coplas. El 22 de Julio del mismo año fue ascendido a los cerros, lugar adonde permanece hasta hoy.” (Molinari, 2004: 17, 21)



Doc AC / 2003. El Cristo de Alfredo Yacussi, Capilla del Abra de Punta Corral.

La intensa historia del *Cristo Guerrillero* afirmó en mí la idea de que es posible que una obra genere, anude y fortalezca lazos comunitarios. “La singularidad del arte como modo de expresión y, por ende, de producción de lenguaje y pensamiento, es la invención de posibles, que adquieren cuerpo y se presentan en vivo en la obra” (Rolnik, 2005: 478).

Una escultura es, en este caso, el cuerpo que encarna y presenta en vivo múltiples posibles: potencias supervivientes en los recuerdos de las luchas de la comunidad tilcareña contra la opresión y por superar el dolor provocado por el terror (de la conquista española, de las dictaduras militares y por el neoliberalismo).

Al responder a la pregunta por las cualidades que las imágenes artísticas deberían tener para poder transportar estas potencias, lo primero que apareció fue que las obras de Villareal y Yacussi, siendo frutos de una práctica situada en la que ambos artistas interactúan como uno más junto a los distintos actores comunitarios en lucha contra el dolor que el terror instala, son obras que *no buscan representar nada ni a nadie* sino, por el contrario, dar cuenta de los *lazos presentes, ser una presencia más de lo vivo o susceptible de vivir*.

3) La estética del jarrón roto.

“Y hacer el relato por el lado de la semilla es difícil. Implica hacer jugar la pura vida, aún antes de saber si se trata de un indio o de un árbol. Ahí se halla pegada la realidad aún a nuestra carne, fundida con nuestra piel, como si se creara recién el mundo, en su primer balbuceo, antes de que haya cosas.” (Kusch, 1994:18)

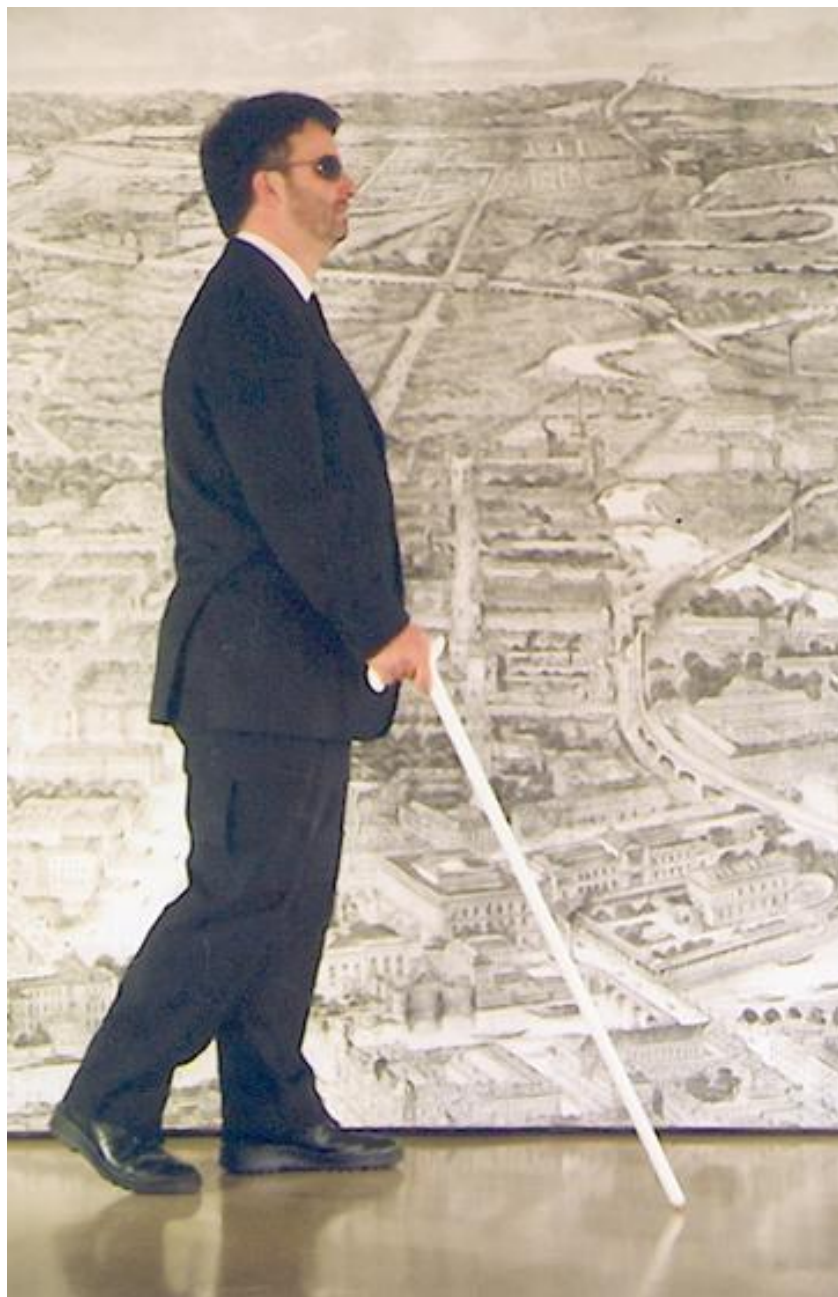
“El fascismo posmoderno permite algo extraordinario: que la vida misma sea la auténtica forma de dominio [...] Es aparentemente la apoteosis de la diferencia, cuando en realidad es el consenso más fuerte y opresivo. Pero su presentación jamás es política sino cultural. [...] Ahora bien, esa diferencia ha sido completamente limada de aristas políticas. Los enfrentamientos que se producen, los problemas que emergen, son reconducidos a una simple cuestión de gustos, a opiniones personales, todas con derecho a existir. Desaparece la confrontación en la medida en que no hay espacio político, sino tan sólo una esfera pública hecha de opiniones. La opinión o el experto, no hay otra opción. [...] No hay otra manera de hablar. Por otro lado, lo público y lo privado se funden haciendo de la opinión un relato íntimo. Entonces la despolitización alcanza su expresión máxima” (López Petit, 2009: 89,90)

Para finalizar compartiré algunas reflexiones sobre los modos narrativos dominantes y su relación con el contexto argentino contemporáneo. El AC busca seguir la propuesta operativa de Rodolfo Kusch: hacer relatos “por el lado de la semilla”. Esto es, intentar mantener la realidad pegada a nuestra carne, presentarme y presentar mis imágenes junto a otros actores sociales, desarrollar una imaginación política compartida.

Vamos entonces a las narrativas dominantes: el Estado y los intereses privados producen archivos y también los destruyen. La propiedad de los documentos abre enormes interrogantes en torno a los modos de acceso a las memorias documentadas. Tanto en la lógica estatal como en la de las corporaciones transnacionales hay archivos “secretos”: recuerdos que es mejor olvidar. Olvido y secreto son así también generadores de narrativas que todo archivo activa. Es aquí cuando *la subjetividad del historiador-archivista* (también el artista-narrador) da cuenta del espíritu de una época, de su pertenencia o no a una *hegemonía cultural*: ¿quiénes deciden qué recordar y qué olvidar, qué se debe guardar en secreto? ¿Existe algo así como la propiedad de la memoria?

Entre junio de 2007 y marzo de 2008 viví en Alemania. En una caminata visité Potsdam, en las afueras de Berlín. El Palacio allí está rodeado de enormes jardines y andando encontré dos esculturas que llamaron mi atención: bustos de mármol negro, retratos de esclavos africanos, un hombre y una mujer. Mi acompañante contó que eran “ejercicios” escultóricos para aprender el oficio, para manejar mármoles de distinto color. Un detalle me detuvo ante ellos: el negro de sus rostros contrastaba con el vacío de sus ojos blancos, ciegos.

El historiador-archivista nos narra historias de aquello que nunca vió, de experiencias de las cuáles no fue parte, hace visibles o invisibles a sujetos, objetos y lugares que nunca conoció. Hasta aquí, todo “normal”, nada novedoso, aunque pueda sonar inquietante. Serán entonces las diversas *encarnaduras*, las distintas relaciones entre cuerpo, ideas e ideales de esta subjetividad historiador-archivista, las que definirán éticas y estéticas narrativas. La encarnadura que me interesa analizar (en el contexto del período 1989-2001 y los tiempos inmediatos y posteriores a la crisis del 2001) es la de un *historiador-archivista ciego que camina en el presente*, pero hay realidades y sujetos que decide no ver. Simula y/o parodia no verlas y las subordina, transformándose en una herramienta de juzgamiento. Éste narrador es percibido como un hilo que si jalamos de él, nos ayudará a conocer la trama que lo soporta. Claro, no todos estos hilos son fácilmente localizables: una de sus habilidades consiste en adoptar una textura camuflada lo suficiente como para garantizar la continuidad del tejido hegemónico dominante.



El Historiador-Archivista ciego, en Tras los pasos de los Hombres de Maíz, Film, 15', Berlín, 2008.

Sin pensamiento crítico y debate público respecto de las políticas de la memoria y su relación con las instituciones ligadas a la construcción de narrativas y a la formación de sensibilidades (museos, escuelas, universidades, medios de comunicación) estaremos convalidando y renovando dos operaciones culturales herencia de la trama neoliberal-menemista aún con grandes porciones de poder legitimador camuflado en las artes visuales argentinas, que son: afianzar *la noción de “arte y política”* y promover *el trueque de historia por memoria*.

“*Arte y política*” fue la precarizada categoría conceptual con la que a partir del 2001 buena parte del establishment teórico-crítico-historiador y del mercado de arte local respondió a las prácticas artísticas resistentes al modelo neoliberal, perdiéndose una oportunidad histórica para generar nuevos conceptos y narrativas. Desde mi perspectiva la letra “y” en el medio es síntoma de la dificultad de un sector social para incluir en su imaginario aquellas imágenes no fundamentadas en la representación y aquellas prácticas cuestionadoras de los modos de producción y circulación vigentes. En rigor, todo arte es político. Se recurre, aún hoy, a categorías del pasado, la noción setentista de “conceptualismo político”, para satisfacer las demandas globales del mercado, evidenciando la importancia para las narrativas dominantes de colonizar el imaginario y el archivismo de dichas luchas.

Respecto del trueque (te doy la memoria pero te quito la historia), se nos condiciona para concentrar nuestros esfuerzos culturales en recordar las luchas del pasado en lugar de activar la central historicidad de nuestras vidas contemporáneas. Se anestesia nuestra sensibilidad para con el dolor producto del terror genocida, congelada tras una rígida pátina de “diversidad poética” que impide habitar el silencio y tomar contacto con la muerte instalada por los genocidas en los centros clandestinos de detención, hoy convertidos en sitios de memoria, y favorece el olvido. Con este comentario pretendo aportar y sumar al proceso de políticas de memoria, verdad y justicia que desde 2003 viene desarrollando el proyecto de Néstor y Cristina Kirchner, procurando evitar su banalización y momificación.

Todo acto de transformación es mutado por los *historiadores-archivistas ciegos*, convertido en un acto de comunicación. En esta línea de empobrecimiento de las prácticas artísticas no importa nada el contenido de lo que se comunica, importa celebrar la habilidad para crear mensajes lo suficientemente ambigüos, disponibles al mejor postor del mercado⁵. La élite transnacional que celebra dichas destrezas es heredera del plan de la última dictadura militar y del saqueo y las privatizaciones de los 90’ en Argentina y es la que necesita de instituciones de educación artística privada que asumiendo –paradójicamente- su carácter “vanguardista”, formateen una sensibilidad infantil e ingenua y originen prácticas que dicen utilizar el arte como “herramienta de inclusión” pero explicitan su carácter “no militante” y “no ideológico”.⁶

“Pensamos en estos artistas (y también en todos los colaboradores, profesores, residentes) como agentes –culturales- del CIA”
(http://www.ciacentro.org/quienes_somos)

Caminando al interior de la ‘república de la soja’ nos encontramos con una nueva expresión de la cultura neoliberal: la cultura transgénica. Luego de la descontextualización y deshistorización de las prácticas hegemónicas de los 90, los

⁵ Caso emblemático: la performance del Grupo de Arte Suspendido / G.A.S., “Hasta la Victoria Ocampo” el 15.7. 2008, durante el conflicto por la Resolución 125, en la que los artistas vendían remeras en las concentraciones de las dos fuerzas políticas enfrentadas).

⁶ Sugiero prestar atención a las siguientes instituciones formativas surgidas recientemente: CIA / Centro de Investigaciones Artísticas, UTDT.

mismos protagonistas se camuflan y su lenguaje camaleónico precisa hoy de referirse a los artistas con el nombre de *agentes*. Me pregunto: ¿Cuáles serán las causas profundas de esta necesidad narrativa? ¿Qué tipo de encarnadura es un agente? ¿Cuál será la obra, la misión, la alteración o el mensaje que este tipo de subjetividad deberá poner en acción? ¿Qué clase de imaginación política tiene un agente? ¿Para quiénes trabajan estos nuevos agentes?

“Se podría decir que la imagen desmonta la historia como el rayo desmonta al jinete, lo derriba de su montura. En este sentido, el acto de desmontar supone el desconcierto, la caída.” (Didi Huberman, 2008:173)

“El comisario de a bordo permanece junto a la puerta. La belleza de la azafata no alcanza para tranquilizar a los pasajeros. Ellos escuchan sus indicaciones, los pasos a seguir en una emergencia. En su asiento, un Hombre de Maíz mira por la ventanilla. Su mirada busca un pliegue en el cielo. No tiene miedo. ¿Hacia qué lugar se dirige?” (Molinari, 2008:3)

Desde el lado de la semilla, en cambio, el *historiador-archivista ciego*, propone desplegar los resultados de otra facultad surgida de lo profundo de la oscuridad que enfrenta: *las iluminaciones fulgurantes de su poder vidente*. Prestemos atención a dichas energías, breves, electrizantes y luminosas, como rayos de nuestro andar, hacer y compartir. Seres, objetos o sitios que anudan tiempos y saberes, que pulsan nuestra sensibilidad e imaginación.

¿Pueden las imágenes desmontar la historia? ¿Pueden las operaciones de desmontaje y montaje de las imágenes desconcertar hasta hacer caer al jinete dominante y transgénico, al jinete historiador-archivista ciego, aquél que escribe la historia unilineal, con una única voz? ¿Pueden las imágenes hacer presentes las potencias alojadas en la memoria del dolor que generó el terrorismo de Estado?

Los Hombres de Maíz fueron el tercer intento de creación de la humanidad por los dioses Quichés, habitantes de la actual Chichicastenango, en Guatemala. Se relata su historia en el Popol-Vuh o “Libro del Consejo”. Tres rasgos posibilitaron su supervivencia frente a las calamidades, evitando el desamparo: su memoria, ser muchos en uno y poseer una visión lejana, profunda. Su imagen me permitió metaforizar los esplendores de las experiencias sociales y culturales en torno a la crisis del 2001: las fábricas recuperadas por los trabajadores, los movimientos piqueteros y cartoneros, las asambleas, Madres y Abuelas de Plaza de Mayo, HIJOS y la Mesa de Escrache, las radios comunitarias, los clubes de trueque, los colectivos artísticos, todos modos de resistencia y de reconstrucción de lazos sociales.

Propongo conceptualizar las imágenes surgidas de estas experiencias, que nutren el proceso cultural e histórico que estamos atravesando, como *estética comunitaria*. Distinguir las de este modo del gesto -ligado a la citada “mentalidad de sigilo”- que implica adoptar miméticamente la noción hegemónica de estética relacional. Una estética comunitaria es aquella que, surgida de un hacer horizontal e interdisciplinario, borra las fronteras entre lo artístico y lo político y es capaz de generar más y más lazos comunitarios, creando amparo. Pero también propongo pensar estos procesos artísticos al calor de un segundo concepto: *estética del jarrón roto*. Con este término intento dar cuenta de un fenómeno que funciona como telón de fondo desde 2001 (caída de Torres Gemelas + crisis): el estallido de la noción tradicional occidental de la representación, política, económica y en el específico campo del lenguaje visual.



Tras los pasos de los Hombres de Maíz, Tinta, collage s/ papel, 24 x 25, 2008.

Luego de ese estallido resulta estéril y absurdo intentar “pegar ese jarrón”, procurando volverlo a su sitio como si nada hubiera pasado. La vitalidad y luminosidad de los procesos instituyentes desarrollados desde 2001 estarían dadas, por el contrario, por no pretender invisibilizar o disimular las grietas y fisuras en el cuerpo de la representación, sino por habitar esos intersticios, desplegando un nuevo lenguaje y una imaginación política, redefiniendo la dimensión de lo público y lo común, repensando los límites de lo privado. El rayo desmonta al jinete. Cómo rayos, cotidianamente, vemos el accionar de quienes iluminan cambios que están sucediendo, que están protagonizando, evitando el desamparo, procurando mayor justicia, igualdad, biodiversidad, fertilidad y abundancia para la comunidad. Recordando, imaginando y compartiendo. Me gusta vibrar junto a estas energías guiando nuestra lucha por más libertad y descolonización.

*

Eduardo Molinari (1961)

Vive y trabaja en Buenos Aires. Artista visual y docente del Departamento de Artes Visuales, Instituto Universitario Nacional de Arte, IUNA.

El caminar como práctica estética, la investigación con métodos artísticos y las colaboraciones interdisciplinarias están en el centro de su labor. En 2001 fundó el *Archivo Caminante / AC*, archivo visual en progreso que indaga las relaciones entre arte, historia y política, desarrolla un pensamiento crítico respecto de las narrativas históricas dominantes y un accionar contra la momificación de la memoria social.

Desde 2010 es co-director junto a Azul Blaseotto del espacio cultural *La Dársena_Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística*, Buenos Aires.

www.archivocaminante.blogspot.com / www.plataformadarsena.blogspot.com

Bibliografía:

Bifo Berardi, Franco 2007 *Generación Post-Alfa: patologías e imaginarios en el semiocapitalismo* (Buenos Aires: Tinta Limón / UNIA Arte y Pensamiento)

Careri, Francesco 2002 *El andar como práctica estética* (Barcelona: Editorial Gustavo Gili SA)

Didi Huberman, Georges 2008 (2000) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes* (Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora)

Enzensberger, Hans Magnus 1998 (1972) *El corto verano de la anarquía. Vida y muerte de Durruti* (Barcelona: Editorial Anagrama)

Guattari, Felix – Rolnik, Suelly 2005 *Micropolítica: cartografías del deseo* (Buenos Aires: Tinta Limón / Traficantes de Sueños)

Kossov, Boris 2001 *Fotografía e historia* (Buenos Aires: Editorial La Marca)

Kusch, Rodolfo 1994 (1966) *Indios, porteños y dioses* (Buenos Aires: Secretaría de Cultura de la Nación / Editorial Biblos)

Levi, Primo 2006 (1958) *Trilogía de Auschwitz* (Barcelona: El Aleph Editores)

Lopez Petit, Santiago 2009 *Breve tratado para atacar la realidad* (Buenos Aires: Tinta Limón)

Molinari, Eduardo 2008 *Tras los pasos de los Hombres de Maíz* (Chemnitz: Weltecho Art Center)

Molinari, Eduardo 2011 (2004) *El libro plateado y real* (San Diego: Fiction Department / UAG. University of California)

Molinari, Eduardo 2011 *El Camaleón* (Medellín: Fondo Editorial Museo de Antioquia)

Molinari, Eduardo 2011 *The soy children* (Nueva York: Minor Compositions / Autonomedia)

Virno, Paolo 2003 (1999) *El recuerdo del presente: ensayo sobre el tiempo histórico* (Buenos Aires: Editorial Paidós)