

Graciela Sacco y el arte de la instalación como espacio de resistencia

Laura Pomerantz¹

Resumen

¿Qué sucede cuando las paredes exteriores de un centro de exterminio emiten sonidos desgarradores? Graciela Sacco se mueve entre situaciones límite, márgenes y fronteras, exilio y desplazamientos, violencia y poder, realidades urbanas, sociales y políticas, a la vez que indaga la pérdida de los tan anhelados espacios propios, amenazados por circunstancias cotidianas y los que son, en definitiva, ámbitos transitables, en transición o en tránsito.

La video instalación Entre blanco y negro, con la que se inaugura la sala PAyS del Parque de la Memoria, es una reflexión sobre la violencia, al reunir su cualidad instalacionista de no-lugar , y proponer la relación entre dos espacios efímeros: una empalizada externa, a la que accedemos voyeurísticamente para visualizar el interior, y éste último, desde el que se emite una grabación sonora de tiros, cuya asociación inmediata nos conduce a los ex-centros clandestinos de detención, tortura y exterminio, predios recuperados desde el 2002 e integrados a la memoria urbana.

El sitio específico, imposible de transgredir, deja entrever la cualidad temporaria del armazón improvisado así como la vida efímera del edificio de finalidad genocida, transformando la obra de la artista rosarina en un espacio de resistencia.

¹ UNAM, Universidad Nacional Autónoma de México. laura.pomerantz@gmail.com

Graciela Sacco y el arte de la instalación como espacio de resistencia

I

Cuando el arte impacta fuerte en la sensibilidad, se transforma en una fuerza: refuerza la capacidad de resistencia, de soportar lo insostenible. Produce efectos en el plano personal y en el colectivo. Anuncia cambios y movilizaciones, los acompaña y los denuncia: expresa angustias.

Graciela Sacco (Rosario, Argentina) se mueve entre márgenes y fronteras, exilio y desplazamientos, violencia y poder, realidades urbanas, sociales y políticas, a la vez que indaga la pérdida de los tan anhelados espacios propios, amenazados por circunstancias cotidianas y los que son, en definitiva, ámbitos transitables, en transición o en tránsito. Tópicos que, a través de la fotografía, el video y la instalación, irrumpen los lugares habituales al crear un asiduo diálogo con los mismos. El emplazamiento de las obras oscila entre circuitos públicos, privados o urbanos, entretejiéndose con los anuncios publicitarios, en una esquina inesperada del museo, volando en una tarjeta postal o tras una instalación in situ. Aquello que hubiera pasado desapercibido se eleva, identificando objetos y conceptos, en contextos aparentemente arbitrarios y viceversa. De este modo, la pieza artística interfiere el discurso hegemónico, interactúa con sus elementos y provoca una mayor participación del público, receptor en el que confluye el proceso creativo.

La artista recorre las realidades hasta localizar su propia mira y detener la partícula temporal -tan agraciada para el fotógrafo al azar- que le atrae: instante de elección y de consecuente revelación (o bien de proceso inverso). Lejana a la duplicación fiel del original, fusiona la imagen escogida con la superficie y el entorno en el que se circunscribe el soporte. El resultado establece el fragmento de un macromundo, plausible de crear una extensa red de relaciones o bien de elaborar un montaje de ilusiones que de otro modo, no hubiera existido. La arbitrariedad de las relaciones, en este sentido, deviene infinita.

Las reproducciones se perciben en general borrosas y se ubican en ambientes sombríos sin enfatizar la proveniencia, aunque en ocasiones, se originen en la fotografía documental o periodística. Dependiendo del sitio expositivo así como de la geografía que las enmarquen, se aproximan a múltiples enunciados, resignificándose en cada presente de exhibición. En este sentido, cada espectador se identificará con ellas de acuerdo a su bagaje personal, sin necesidad de recrear marcos concretos o delimitados.

II

“Sucumbiremos sin haber aprendido nada. En todos nosotros, en lo más recóndito, parece haber algo granítico e incorregible. Nadie cree realmente, pese a la histeria en las calles, que estén a punto de destruir el mundo de tranquilas certezas en que hemos nacido. Nadie puede aceptar que hombres con arcos y flechas y viejos mosquetes oxidados que

viven en tiendas y nunca se lavan y no saben leer ni escribir hayan aniquilado a un ejército imperial. ¿Pero quién soy yo para burlarme de las ilusiones que nos ayudan a vivir? ¿Hay algún modo mejor de pasar estos últimos días que soñando con un salvador que espada en mano disperse a las huestes enemigas y nos perdone los errores que otros han cometido en nuestro nombre y nos conceda una segunda oportunidad de construir nuestro paraíso terrenal?” (Coetzee, 2013:119)

Como parte de la vanguardia rosarina y el movimiento *Tucumán arde* de finales de los sesenta, testigo del Terrorismo de Estado (1976-1983), Graciela Sacco se inserta en el recorrido iconográfico de resistencia, cuyo despliegue artístico corre paralelo al proceso recuperatorio que atraviesa su país natal en materia de derechos humanos, política que aún funge de gran factor sensibilizador al promover reformas en el sistema judicial, entre otras, frente a un amplio abanico de desigualdades, elevando un arte que históricamente ha ido y continúa reaccionando a las impunidades, a las injusticias socio-políticas y a los asuntos bélicos, haciéndose presente incluso, en las tragedias ajenas.



F.1.- *Retrato*, de la serie Tensión admisible, instalación, medidas variables, 2012-2014

Tras el panorama planteado, indagaremos la obra de la artista a modo de corte transversal, la que si bien en un principio podría desprenderse de circunstancias locales, se acerca ultimadamente a fibras abarcadoras de una amplia gama de latitudes geográficas. Enmarcada entre modos de transigencia-intransigencia, los que afrontan un abanico de situaciones a la vez que proponen soluciones, eleva actitudes de tolerancia que difieren del común denominador y emite enunciados inesperados: un cuchillo clavado en la pared nos amenaza sorpresivamente, unos pares de ojos atestiguan nuestros movimientos, o una vela proyectada sobre un ventilador, por razones obvias, no será plausible de apagarse.



F.2.- *Esperando a los bárbaros*, instalación, heliografía sobre papel y madera, medidas variables, 1995-2014

El horizonte temático se va acrecentado al aludir a tópicos migratorios y de exilio, a través de *retratos en movimiento* iluminados por cajas de luz, en los que pares de pies y piernas, divididos en fragmentos de acrílico, emergen como si conformaran un rompecabezas o construyeran escaleras. Las sombras que caminan sin fin, transitan en pisos transparentes sin rumbo aparente ni indicación alguna de ascenso y/o descenso, actitud brumosa que se hace eco en otras imágenes fotográficas, como la que describe un hombre difuminado detrás de una cortina, al percibirse delineado quasi cinematográficamente en movimiento, en un contexto demarcado aunque al mismo tiempo desplazado, y el cual sugiere una mirada voyeurística. Estas características de espacio limitado y desdibujado, de presencias y ausencias implícitas, lindan con otro de los motivos recurrentes de su producción artística, como el de la dimensión mínima e ineludible para vivir, aquel que requiere de un entorno de contención que cubra los requisitos básicos de nuestros ámbitos contemporáneos, los que acarrearán de modo implícito la lucha por la pertenencia y la actitud de *resistencia*.



F.3.- *El otro lado*, de la serie Tensión Admisible, heliografía sobre caja lumínica, 70cm x 100cm, 2000-2014

III

A lo largo de su trayectoria, uno de los soportes utilizados han sido los tablones de madera encontrados, los que, apoyados o colgados en la pared, absorben la impresión heliográfica, procedimiento fotográfico de intensa fuente de luz que permite imprimir en una diversidad de medios. Una de las series que acompaña frecuentemente su proceso artístico-conceptual, se enmarca en el principio de Tensión Admisible, al aludir al máximo grado de resistencia que soporta un material en el momento de ser utilizado, noción tomada de la física que se traducirá en la heliografía sobre madera *Cuerpo a cuerpo*. La escena desplegada en la superficie rústica no es sino la reproducción de la captura fotográfica periodística de una manifestación callejera reprimida por militares, refotografiada y expuesta de manera fragmentada, al transcribir con gran fuerza expresiva la información que anuncia el instante previo al desenlace: momento de choque de fuerzas, que a su vez detalla el paradójico caos de orden desordenado. La imagen apropiada, pues, genera el alto grado de tensión, la que se conjuga con la memoria atesorada en las tablas, últimas que se revelan también como las armas básicas de defensa y ataque.



F.4.- *Cuerpo a cuerpo*, de la serie *Tensión admisible*, instalación, heliografía sobre palos de madera, 270 × 220 cm, aproximado, 1996-2014

La idea de imagen como lenguaje universal en la fotografía periodística y de reportaje constituye un paradigma abierto desde la modernidad, al emitir un *trozo de realidad*, cuya valoración estética acerca el arte a la cotidianeidad. (Fontcuberta (ed.), 2004: 149) Si desde Walter Benjamin, el aura se encuentra en la presencia del sujeto fotografiado, siendo irrepetible, en la postmodernidad y desde la multiplicación de las copias hasta la fabricación seriada minimalista, el aura se vacía-se agota. Este fenómeno conduce a una crisis hacia la década del '70 del siglo XX, al subvertir el concepto de aura, el cual renacerá en la impresión fotográfica, no como recuperación sino dislocación: la calidad de copia se eleva sin tapujos, en tanto que su representación, traducida en acumulación de citas, legitima la ausencia del original. (Crimp, 2004:158) En el caso de Graciela Sacco la pérdida del aura sufre una transformación más: se expone a modo de presencia, aunque fantasmal. No es la copia de la fotografía impresa la disparadora del recuerdo en *Cuerpo a Cuerpo* sino su concepto, el que, impregnado en los tablones, adquiere la calidad de portador de la memoria. Mientras la imagen y su proveniencia pierden peso, el ensamblado lo absorbe.

Por otro lado se produce un diálogo entre los espacios de las tablas y el protagonismo de la reproducción fotográfica: entre los primeros se crea la fisura que advierte la situación inesperada, en tanto que desde la imagen periodística de represión, se va delineando el instante previo a su irrupción. La madera interferida no solo respira a través de sus propios poros sino incluso por medio de las sombras que se filtran desde la pared del fondo y del piso, concediéndole a la obra una mayor sensación de conjunto. Dicho diálogo va generando a su vez, una interacción de tipo gestual y tangible entre los componentes de la instalación y la concurrencia: al mismo tiempo que los tablones provocan un intenso impacto en el espectador, lo transforman en parte activa de la pieza y lo confrontan con la acción manifiesta de la impresión fotográfica. Es así como reproducción, material encontrado, dimensión silenciosa, sombras y marco expositivo, se fusionan y causan un amplio horizonte de opiniones divergentes, en el que el campo de los significados se abre a una variedad de latitudes, y ubica a la artista tras el planteo de resistencia, sin inscribirse en las disquisiciones de cada conflicto en particular. “ [...] la obra que hice para el Parque de la Memoria de Buenos Aires con la que se inauguró la sala PAYS, -me comentó en una charla telefónica del 2 de abril del 2013- es una reflexión sobre la violencia, [...] es una experiencia, [...] a mi me encanta ubicarme justo en ese punto antes de que esa situación tenga un nombre y apellido. Si bien esta obra está inspirada en un sentimiento real que he tenido estando en la calle siendo una estudiante de arte de la facultad [...]”, apela a situaciones que por sus similitudes y circunstancias, no se deslindan del ámbito universal, sumándose a las violaciones de los derechos humanos que trascienden todo límite fronterizo.

Tras fragmentos de realidades tangibles, Graciela Sacco concibe registros que dejan constancia de testimonios, así como de espejos que reflejan homenajes, cúmulos de reacciones a procesos de injusticia socio-políticos, cuyas riendas son guiadas por la soberbia del poder y su intención de eliminar fortuitamente grupos sociales determinados. Tales vestigios se acentúan al interior del arte de la instalación, cuya vertiente planteada en este artículo se enmarca en los parámetros de la resistencia. Realicemos pues, el ejercicio de análisis desde la vivencia instalacionista y de experimentación sensorial de la obra que inaugura el Parque de la Memoria (noviembre del 2011), *Entre blanco y negro*.



F.5.- *Entre blanco y negro*, de la serie Tensión admisible, video instalación, 10 x 8.80 metros, Parque de la Memoria, 2011

Al entrar a un espacio oscuro del museo, una estructura cerrada se alza. Compuesta de palos rústicos en vertical, -originariamente utilizados en construcciones para armar empalizadas- nos permite acceder a ella sólo si nos asomamos por los orificios entre las tablas de madera. Una vez que voyeurísticamente visualizamos el interior, una proyección en la pared del fondo se divisa, acompañada de una grabación sonora, que de hecho venimos oyendo desde nuestra entrada al espacio museográfico. La imagen visual interna consta de la suma de manchas intercaladas: por momentos tinta negra cae sobre la pantalla/pared blanca o viceversa, mientras el espectro estruendoso de tiro disparado, enfatiza el cambio de color: por cada detonación, una salpicadura irrumpe el montaje. Sin embargo resulta imposible percibir la proveniencia de las descargas así como la mira a quienes van dirigidas, efectos que producen un ambiente de anonimato. El concepto de impacto nos remonta estéticamente a la pistola de aire utilizada por el muralista mexicano David Alfaro Siqueiros en la década de los '30 del siglo XX, y su consecuente continuidad en el dripping de Jackson Pollock. (Imagínense las obras de estos dos artistas acompañadas de audios!). Graciela Sacco, desde el arte contemporáneo, arma la empalizada, eleva a una potencia mayor la gravedad de las circunstancias y exhibe su concepto de carga represiva, en el espacio icónico, el monumento a las víctimas del Terrorismo de Estado.

Por la relación sugerente entre la *escenografía* elaborada y los lugares escogidos a modo de campos de detención forzada, a lo ancho y largo del país tras el golpe miliar de 1976, ubicaremos a *Entre blanco y negro* como parte del proceso de recuperación histórica de la última dictadura. Puesta en escena y espacios de tortura no dejan de proponerse efímeros. La empalizada artística – estructura virtual, de imagen y sonido- adecuada *in situ* al museo, eleva la voz de eventos violentos, los cuales se asocian en el consciente colectivo argentino a la lucha por los derechos humanos tan aclamada en la actualidad. Los *ex-centros clandestinos de detención, tortura y exterminio*, inmuebles existentes, adaptados a tales finalidades, contaron con una vida limitada y cubrieron las necesidades del momento. En ambas edificaciones, artística y de práctica genocida, hablamos de sitios específicos y temporarios, acomodados a la situación imperante: superficies de encierro e injusticias, imposibles de transgredir y, de siquiera, imaginar su vida del otro lado de las fachadas.

La pieza realizada con fragmentos de materiales de producción masiva y de armazón improvisado, enfatiza la cualidad perecedera, transmitiéndole al público una actitud casual y pasajera, como si caminara por la ciudad y se topara con una obra en construcción, termómetro de un deambular cotidiano y de su revelación en el paisaje. Hasta aquí, nada inusual. Ahora bien, ¿qué sucede cuando las paredes exteriores de tales estructuras emiten sonidos desgarradores, producto de una brutalidad oculta tras un centro de exterminio?

En el año 2002 la Argentina emite una ley por medio de la cual se crea el “[...] *Instituto Espacio para la Memoria y entre sus atribuciones tiene la de recuperar los predios o lugares de la Ciudad* (de Buenos Aires) *donde hubieran funcionado Centros Clandestinos de Detención o hubieran ocurrido otros acontecimientos emblemáticos de la época, promoviendo su integración a la memoria urbana.*” (<http://www.institutomemoria.org.ar>) De tal recuperación se desprende que aquellos inmuebles que habrían alterado su función habitual para transformarse y ser ambientados a finalidades *insospechadas*, adquieren la calidad conmemorativa luego de casi treinta años, como parte de un proceso de políticas públicas de la memoria, modificando su fisonomía. De concreta y clandestina, dan un paso más al manifestarse desde un marco estético, en cuyo interior los alaridos acallados por el Terrorismo de Estado, se perciben condensados, en

tanto que los tablones de madera, intrincados en la realidad desgarradora, devienen en esta ocasión, portadores del peso de la represión. Del otro lado del armazón se encuentra acorralada la memoria que envuelta en una agresividad pasiva y silenciosa, no puede sino condicionar a la audiencia a estremecerse ante tal sonido ensordecedor. Es en estos momentos cuando se aclara aún más la proveniencia de los tiros y su dirección, los que no solo configuran el ámbito de anonimato sino que también extienden el panorama temporo-espacial a una situación atemporal, evitando todo marco referencial, bajo un continuum de hostilidad y opresión, que, a modo de corte transversal, se adscribe a una humanidad en la que el hombre se revela como protagonista principal.

Los parámetros comentados nos conducen a indagar el arte de la instalación, su génesis y desarrollo, al marcar un giro en el medio artístico a partir de la década de los '90, de énfasis histórico-social, documental y de registro, así como al proponer un paradigma incluyente, ya no de unicidad (estética modernista), sino de ruptura de la dicotomía arte-vida (Marcel Duchamp). El espacio expositivo gana terreno, adquiere el rol de marco de contención de la propuesta, la que al deber adaptarse al lugar –in situ-, rebasa los límites convencionales e invita a la exploración de una variedad de soportes y de avances tecnológicos, conocidos bajo el amplio término de multimedia (imagen, video, sonido, texto, informática, electrónica, cine, televisión, entre otros). El artista de instalación articula la espacialidad del sitio, se adapta a él y produce una pieza que convive con el presente de exhibición y con la mirada de la audiencia, fusión que dará a luz un tiempo múltiple y no lineal. “Cohabitando con el medio, la instalación entra en la categoría de interpretación, de tal modo que es vivida. Convergencia dada por la parte física y el uso de materiales comunes. Puede también comentar algo acerca de la condición humana. Marco del espacio involucrado, íntimo, de identificación.” (Rosenthal, 2003:27) No se trata de congelar o perpetuar la elaboración plástica sino de presentarla en tiempo real, escenificarla para los asistentes, quienes deambulan en un ambiente pasajero: una suerte de no-lugar, “[...] un cruce de elementos en movimiento, donde [...] los caminantes son los que lo transforman [...]”. (Auge, 2005:85) Tal es el caso de *Entre blanco y negro*, instalación que inmersa en la categoría de transitable, no requiere de compromiso alguno ni de comprensión del entorno para su absorción: impacta de acuerdo al bagaje de cada destinatario, resultando a-histórico o exactamente su proceso inverso.

La misma *puesta en escena* fue exhibida en una galería de arte de Santa Mónica, California, tras una curaduría de mi autoría (*Resistencia en Tránsito*, 2013), al haber adaptado la estructura de obra en construcción a los parámetros del estado de la costa suroeste del país norteamericano. El producto expresivo así como la reacción de la concurrencia fue totalmente diferente, acentuándose una vez más las características intrínsecas del lenguaje instalacionista: desde la latitud que se ofrezca y escenografía que se eleve, plantea una paradoja entre el espacio de anonimato y aquel de resistencia, coyuntura en la que se desplaza la audiencia y se funde con la nueva estructura socio-artística, “[...] testimonio [...] de los motivos temáticos que pueblan la época contemporánea [...]”. (Auge, 2005: 89) Este aclamado lenguaje artístico va consolidando nuevas rutas e itinerarios al crear relaciones ficticias para quien se adentre e interactúe con él, al mismo tiempo que por su diversidad multifacética pareciera que propone cierto orden de acontecimientos, desde el momento en que ofrece una cantidad de información tal, como si necesitara llenar los vacíos propios de nuestra era.



F.6.- *Entre blanco y negro*, de la serie *Tensión admisible*, video instalación, medidas variables, ADC & Building Bridges International Art Exchange, Bergamot Station, Santa Monica, California, 2013

III

A la luz de la conciencia contemporánea, la obra de Graciela Sacco puede ser interpretada tras la valorización de lo colectivo/individual, o acaso tras la valorización de la esencial interacción social como lenguaje que impregna al hombre actual. Su arte transfiere al objeto -el sujeto en sociedad- una relación de identificación con su devenir cotidiano y ubica a sus personajes, artefactos y soportes en un palco escénico, de modo tal que al sobresalir de la dimensión común y del contexto temporal, el público se cuestione y reparare en ellos. Observadora empedernida, captura todo aquello que la circunda, haciendo hincapié en "[...] lo que a uno le corresponde por derecho y lo ganado por deseo" siguiendo sus palabras. (www.gracielasacco.net),

La actitud presentada en su corpus creativo parte de circunstancias límite, apela a la violencia, a desplazamientos y a la otredad. Sin emitir juicio valorativo alguno, traduce las sutilezas *imposibles* de presagiar, enfatizando momentos de reflexión al designar instantes relacionados al desenlace. Centrada en aquella tensión, su obra dirige la atención al momento anterior al derrumbe que ningún plano de ingeniero hubiera permitido, si se hubiera previsto la tensión admisible. Es entre esta dinámica de variedad de medios y en la postura de cuerda tensa donde se disuelven los límites del arte, se establece el diálogo entre la artista y el espacio, así como se estrecha la relación entre fuente de información y destinatario, concibiendo en suma, los recovecos donde mora la memoria, aquella que mantiene vigente presencias que de otro modo, irían cayendo en el olvido. Presencias que nos interpelan desde aquel palco escénico, eslabón de la cadena del arte de resistencia y de rupturas, que hacen eco de las políticas de la memoria tan arraigadas en un país que, desde su entrada al sendero democrático, ha persistido de modo imperativo y entrañable en su proceso de develación, en el que los derechos humanos se plantean como política de Estado. Ante semejante actitud no necesitamos sino gestos de solidaridad, gestos de resistencia.

Referencias bibliográficas

- Augé, Marc 2005 (1992) *Los no lugares, Espacios del anonimato. Una antropología sobre la sobremodernidad*, (Barcelona: Editorial Gedisa)
- Fontcuberta, Joan (ed.) (2004), *Estética fotográfica, una selección de textos*, (Barcelona: Gustavo Gili)
- Rosenthal, Mark (2003) *Understanding Intallation Art. From Duchamp to Holzer* (Berlin-London-New York: Prestel Publishing)

Artículos en libros

- Crimp, Douglas 2004 (1993) “*La actividad fotográfica de la posmodernidad*”, en Ribalta Jorge (coord.) *Efecto real, debates posmodernos sobre fotografía* (Barcelona: Gustavo Gili)

Catálogo

- Pomerantz Laura (2013), *Resistance in transit/Resistencia en tránsito*, ADC & Building Bridges International Art Exchange, Bergamot Station, Santa Monica, California

Páginas web

- *Virrey Cevallos*, Boletín Espacio Memoria, Instituto Espacio para la Memoria, Buenos Aires, recuperado de <http://www.institutomemoria.org.ar> 05-04-2013
- www.gracielasacco.net, consultado en diferentes momentos

Lista de imágenes

- F.1.-*Retrato*, de la serie Tensión admisible, instalación, 2012-2014
- F.2.- *Esperando a los bárbaros*, instalación, heliografía sobre papel y madera, medidas variables, 1995-2014
- F.3.- *El otro lado*, año, Tensión Admisible, heliografía sobre tres cajas lumínicas, 70cm x 100cm, 2000-2014
- F.4.- *Cuerpo a cuerpo/El incendio y las vísperas*, Tensión admisible, heliografía sobre palos de madera, 270 x 220 cm, aproximado, 1996-2014
- F.5.- *Entre blanco y negro*, Tensión admisible, video instalación, medidas variables, Parque de la Memoria, 2011
- F.6.- *Entre blanco y negro*, Tensión admisible, video instalación, medidas variables, Santa Mónica (California), 2013