

La estetización de la violencia: efectos disruptivos del arte en los '70

Lucía Cañada
UBA- IDAES (UNSAM)
Argentina

Introducción

Se cuenta que en 1940, un oficial alemán, ante la foto de una reproducción del Guernica, le preguntó a Pablo Picasso si era él quien había hecho eso. El pintor respondió: «*No, han sido ustedes*»

En 1966 la inestable democracia argentina fue interrumpida por un golpe militar encabezado por Juan Carlos Onganía. A partir de entonces se estableció una dictadura militar que se mantuvo hasta 1973, cuando volvieron a celebrarse elecciones. Durante ese período la censura y el control de los distintos ámbitos de la vida se hicieron frecuentes, así como también la violencia ejercida desde el Estado. Esto provocó a su vez la radicalización política de distintos sectores de la sociedad (principalmente jóvenes y trabajadores) que comenzaron a denunciar el clima de opresión.

En ese contexto, en diciembre de 1971, el Salón Nacional de Arte (una institución de enorme trayectoria en el país) inaugura las puertas de su *II Certamen de Investigaciones Visuales* sin las obras que habían obtenido los primeros premios. El gobierno del General Lanusse argumenta que las mismas ofendían los valores tradicionales de la patria. ¿Qué mostraban las obras? Una hacía referencia al uso de la piqueta eléctrica y otra a la existencia de presos políticos, ambas eran expresión de la Argentina del momento.

Nuestro problema de investigación se construye entonces en torno a las articulaciones entre el arte y la política establecidas por la vanguardia artística en Argentina en 1971, y a cómo las obras de arte presentadas en el mencionado Certamen asumen el carácter de práctica política.

Sostenemos que las obras se vinculan en un doble sentido con la violencia: en tanto que la toman como temática, pero también ya que son objeto de ella.

Por lo cual indagaremos cómo se materializa esta trama: Violencia política- estetización de la violencia -violencia, en el caso del *Certamen* analizado.

Si bien existen múltiples obras y muestras que, dando cuenta de la situación que atravesaba nuestro país, fueron censuradas¹, tomaremos dos trabajos que nos resultan, por su recorrido, particularmente interesantes. Se trata de: *Made in Argentina*, de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra y *Celda*, de Gabriela Bocchi y Jorge de Santa María. Ambas fueron censuradas en noviembre de 1971, antes de la inauguración del Salón, por el gobierno militar y no se las expuso hasta el año 2002.

Desde 1966, la dictadura militar prohibió los partidos políticos, censuró diarios, reprimió manifestaciones populares y cerró muestras de arte. A partir de entonces se multiplicaron los presos políticos y los muertos a causa de la represión. Casi a diario aparecían en los periódicos noticias sobre acciones violentas que eran realizadas tanto por las organizaciones de izquierda o de derecha, como por el Estado. La violencia había tomado las calles y los artistas se hicieron eco de esa situación.

A principios de 1970 la vanguardia artística, fuertemente vinculada a la Nueva Izquierda², realizó una serie de obras con un fuerte sentido disruptivo que denunciaban las torturas, la existencia de prisioneros políticos, los fusilamientos, la censura, en otras palabras, la violencia política. Si bien el vínculo entre el arte y la política no era nuevo, sí lo era la denuncia del fuerte autoritarismo que era ejercido desde el Estado.

Este cruce del arte y la política supondrá una profunda revisión de los límites del campo³, ya que se cuestionaba tanto el sistema de dominación política, como los modos de funcionamiento del aparato cultural. Si en la década anterior los artistas habían llevado el arte a las calles, en este momento la calle era llevada al museo.

En los tempranos setenta la denuncia llevada adelante a través del arte se centró fundamentalmente en el autoritarismo. En este artículo intentaremos dar cuenta de cómo la generalización de la violencia política llevó a los artistas a presentar de distintos modos hechos violentos de esa realidad, pero que al mismo tiempo, ellos y sus obras fueron víctimas de aquello que denunciaban. Son esas creaciones y/o artistas

perseguidos y violentados; lo cual, en ocasiones, multiplica su repercusión y potencia su discurso.

Partimos para nuestro análisis de la noción de *violencia política*, en tanto aquellas acciones que implican la fuerza y que son realizadas por personas o grupos con la intención de destruir o modificar el sistema político y social vigente para reemplazarlo. Para que la violencia sea política, su intencionalidad debe ser política. En un Estado de Derecho, éste no debería ser sujeto de este tipo de violencia ya que estaría violando los Derechos Humanos. Pero en el caso que analizamos, el gobierno *de facto* la utiliza, como sucede en otros momentos históricos, para intimidar a la sociedad.

Otras nociones que acompañan nuestro análisis son las de *violencia simbólica* y *violencia declarada o abierta* desarrolladas por Pierre Bourdieu. Entendemos por el primer concepto aquel tipo de violencia que, en tanto imposición, es ejercida desde el poder hegemónico con el objetivo de imponer sus representaciones y la ideología oficial, principalmente a través de la cultura y la educación. Lo que distingue a este tipo de violencia es que es aceptada y reconocida como legítima por los dominados, es incorporada de manera inconsciente como natural (Vázquez García, 2002). Junto a la simbólica coexiste un tipo de violencia declarada, abierta, directa, tanto física como económica. Esta última, por su carácter más brutal, se expone a la reprobación colectiva, a generar una respuesta violenta o la fuga de la víctima. (Bourdieu, 2008)

Por último, para analizar las obras del período recurriremos a la noción de *estética de la violencia* desarrollado por Ana Longoni (*El arte*). Entendemos por este concepto un conjunto de elementos estilísticos y temáticos que pretenden mostrar la violencia, con la intención de generar cierta sensibilidad, generar un impacto en la percepción, los sentidos, el pensamiento e incluso la inmovilidad del espectador.

A lo largo de este trabajo procuraremos indagar de qué modo se materializó la secuencia violencia - estetización de la violencia – violencia, es decir, cómo las obras pasan de visibilizar la violencia a ser objeto de ellas. Asimismo intentaremos dar cuenta de cómo el arte censurado se transformó en un acto político que colaboró a la visibilización de la problemática.

Para ello analizaremos brevemente la situación argentina de principios de los 70, veremos luego cómo lo que sucedía en aquél entonces es tomado por la vanguardia artística, que desarrolla de ese modo una *estética de la violencia*. Indagaremos posteriormente sobre el contenido y el recorrido de las obras mencionadas y, finalmente, su repercusión en el medio artístico y la prensa. En síntesis, nuestro trabajo se propone un itinerario por esa trama: un contexto histórico signado por la violencia política – la visibilización de la misma a través del desarrollo de una estética particular – la violencia directa y declarada sobre las obras.

La violencia en los tempranos 70

El 28 de junio de 1966 las Fuerzas Armadas dieron en la Argentina un golpe de Estado, el quinto en la historia de nuestro país. La Corte Suprema de Justicia fue removida y el presidente reunió las funciones ejecutivas y legislativas. El General Onganía, a cargo del golpe, contó con el apoyo de: una amplia capa de la sociedad, la cúpula de la Iglesia Católica y la CGT vanguardista. Pero principalmente recibió el sostén de la burguesía ligada al capital más concentrado y a los grandes capitales extranjeros, principalmente norteamericanos.

La autodenominada “Revolución Argentina” se presentó a sí misma como fundadora de una nueva República, que pretendía reconstruir la sociedad en su totalidad. Se planteó un proyecto dividido en tres tiempos: uno económico, uno social y, por último, uno político, en el que la sociedad ya reestructurada podría volver a decidir democráticamente.

De acuerdo con la Doctrina de Seguridad Nacional, Onganía buscaba eliminar a lo que consideraba subversión. Para ello intervino las universidades y los sindicatos. Apenas asumió prohibió los partidos políticos y transfirió sus bienes al Estado. Combatió todas las actitudes que, según el régimen, atentaban contra el estilo de vida occidental y cristiano. Una campaña moralista se extendió por diversos ámbitos, se censuraron medios de comunicación y películas. La política cultural del gobierno *de facto* también adquirió un claro matiz autoritario, cerraron publicaciones, clausuraron

salas de teatro, radioemisoras fueron sancionadas y se establecieron nuevos reglamentos para las muestras de arte.

Sin embargo, la persecución y la represión no lograron frenar la protesta social, muy por el contrario la misma se radicalizó. Ejemplo de ello es la rebelión encabezada por trabajadores y estudiantes en Córdoba en mayo de 1969, conocido como Cordobazo. Nicanoff y Rodríguez sostienen que “A fines de los sesenta, la crisis de dominación de la burguesía argentina tenía su punto de partida en la convergencia de una diversidad de reclamos que, conjugados, marcaban un grado de desafío inédito al poder” (283). Esta crisis involucraba a los distintos planos de la realidad, tanto el político, como el social, el económico y el cultural.

A principios de los 70 existían en nuestro país distintos sectores y organizaciones que cuestionaban al gobierno *de facto* y el autoritarismo que éste imponía. Entre ellos podemos mencionar a sectores del movimiento obrero vinculados a la CGT de los Argentinos y al clasismo combativo, el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo, las Ligas Agrarias y las organizaciones armadas (Fuerzas Armadas Revolucionarias, las Fuerzas Armadas de Liberación, el Ejército Revolucionario del Pueblo y Montoneros, entre otros).

En junio de 1970, las Fuerzas Armadas destituyeron a Onganía del poder y nombraron en su lugar al General Roberto Marcelo Levingston, quien intentó reestructurar las alianzas de la dictadura y modificar el modelo económico. Para lograr eso, sostuvo que la dictadura duraría al menos cuatro o cinco años más. Sin embargo, en marzo de 1971 se desató nuevamente en Córdoba un estallido popular, conocido como Viborazo, el cual desestabilizó al gobierno. Levantamientos populares se sucedieron a lo largo de otras ciudades del interior. Nueve meses después de asumir, Levingston fue reemplazado por Lanusse, quien continuó con la política represiva.

Este breve análisis del contexto nacional nos permite visualizar, como plantea Tortti, que a principios de los 70 se produjo un proceso de activación social y de radicalización política (205). Ésta se dio de forma paralela al incremento de la represión y el ejercicio de la violencia llevada adelante por el Estado. Ante el aumento de la

violencia abierta, como afirma Bourdieu, se produce una radicalización política entre distintos sectores de la sociedad, entre ellos un grupo de artistas.

El arte en los tempranos 70

A principios de la década del 70 nos encontramos con una nueva escena en el arte argentino. Si bien la vanguardia artística mantuvo muchos de los rasgos característicos del período (la innovación constante, la utilización de nuevos formatos), encontramos cambios y particularidades que hacen de éste un momento particular.

Los artistas continuaron con la exploración de materiales y formatos no convencionales, persistió también el uso de la palabra tanto en manifiestos, como utilizada en gestos de ruptura y siguieron produciendo obras y muestras de carácter colectivo con un fuerte contenido de denuncia (Costantin). Sin embargo, después del fuerte rechazo a las instituciones que había caracterizado a la década del 60, en este período los artistas buscaron ocupar, "copar" (Longoni, *El arte*) todos los espacios disponibles: calles, museos, premios, muestras de homenaje y repudio. Si bien siguieron realizando acciones en espacios no convencionales como plazas y sindicatos, volvieron a participar (aunque estratégicamente) en las instituciones. Aprovecharon estos lugares para presentar obras con un fuerte contenido político, de modo que se constituyeran en un ámbito de denuncia y difusión ya que a lo que aspiraban era a potenciar el discurso político. En este sentido Cristina Rossi sostiene:

Precisamente dentro del circuito de circulación del arte, los Salones y Bienales actúan como grandes vidrieras que aseguran una potente visualidad no sólo para la difusión consagradoria de las últimas producciones de los artistas, sino también para los reclamos individuales o grupales. En este sentido el espacio institucionalizado del Salón Nacional o las representaciones del país en certámenes internacionales actuaron como lugares de resistencia a la censura y a las políticas represivas de los gobiernos militares. (Amigo, Rossi, Dolinko, 208).

Los acontecimientos históricos, fundamentalmente la violencia, el autoritarismo y la represión tuvieron un fuerte impacto en los artistas de período, obligándolos a tomar posición. Esto llevó a que muchos utilizaran el arte como una herramienta de denuncia.

Tanto los hechos ocurridos a nivel internacional (por ejemplo la Guerra de Vietnam ocurrida entre 1964 y 1975, o el Mayo Francés de 1968), como el Golpe de Estado de Onganía partirán al campo cultural y artístico. Como explica Andrea Giunta, la política represiva del gobierno *de facto* actuó como catalizador de posiciones políticas en el espacio artístico. Las obras de arte se constituyeron en prácticas disruptivas de esa realidad. La vanguardia artística puso sus producciones al servicio de la política con la intención de visibilizar el estado de opresión.

A diferencia de la década anterior, en este período las obras aludían de forma directa a la violencia política, ya no en términos abstractos sino como parte de la realidad. Daban cuenta de acontecimientos específicos como los fusilamientos de Trelew o los nombres de los prisioneros políticos. En ese momento, la violencia en nuestro país era ejercida de forma directa, visible y no solamente de manera simbólica, los artistas entonces procuraron tematizarla y así visibilizarla. Como asevera Andrea Giunta "La violencia, trama que en ese momento daba sentido a todas las articulaciones sociales, ya no era una estrategia de la creación ni un instrumento de cambio revolucionario, sino un tema para el arte" (80).

Para visibilizar aquello que el sistema procuraba ocultar, los artistas desarrollaron lo que Longoni llama una *estética de la violencia*. La misma tenía una intención didáctica dado que se proponía no sólo informar sino también conmover, involucrar, implicar. Ana Longoni (*El arte*) plantea ciertas características para esta estética:

1. La experimentación por parte del espectador, la cual pretende hacer más efectivo y repulsivo el mensaje.
2. La realidad aparece como materia del arte. No es el arte lo real, sino lo que sucede en la calle. El arte intentaba establecer un vínculo con la realidad, ya que está inmerso en ella. Los artistas toman fragmentos de la misma (una picana eléctrica, una celda) y les dan estatuto artístico al presentarlos en un contexto diferente. No buscan representar la violencia sino presentar hechos o acciones políticas como acciones estéticas.

3. Se utilizan imágenes y técnicas propias de las organizaciones políticas, es decir, externas a la práctica artística. Por ejemplo el uso de afiches de partidos políticos.

4. La violencia es trabajada de modo explícito, tanto en títulos, presentaciones y consignas. Es percibida en algunos casos como el camino de la liberación, pero en otros como causa de muertes, torturas y censura.

5. El arte es pensado como concientizador ideológico del público. Tiene un uso didáctico el cual lo subordina a la política.

6. Se utilizan conceptos, procedimientos y técnicas propios de las Ciencias Sociales.

Obras que estetizan la violencia

Como mencionamos anteriormente, existen una gran cantidad de obras que estetizan la violencia que atravesaba nuestro país. Podemos pensar en la muestra *Violencia* y en *Ezeiza es Trelew* de Juan Carlos Romero, en los *Anteproyectos* para cárceles de Horacio Zabala, todas de 1973, entre otras. Para este trabajo analizaremos dos que nos resultan, por su recorrido, muy interesantes: *Made in Argentina* y *Celda*. Dos obras de carácter colectivo que fueron presentadas en el *II Certamen de Investigaciones Visuales* en el año 1971.

Ambas obras buscan romper con un arte inmerso en la lógica de la violencia impuesta por el Estado autoritario. A partir del desarrollo de una estética en particular procuran generar, desde su interior, una ruptura en el campo artístico. La estrategia utilizada no es generar un espacio contrahegemónico, sino romper la relación de fuerzas o generar una pequeña ruptura al interior de propio campo. Es por ello que ambas obras son presentadas en el Salón Nacional, una institución que, como sostiene Longoni, la dictadura promovía como “paladín en el resguardo de la 'tradición cultural argentina” (*Investigaciones visuales*, 192).

Made in Argentina, de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra, hacía referencia a la picana eléctrica; un invento argentino introducido como método de tortura durante la dictadura de Uriburu y utilizado por la policía⁴ durante la de Onganía.

La obra de un intenso realismo consistía en una caja transparente en cuyo interior se encontraba una silueta humana realizada en acrílico, boca abajo, doblada a la mitad. Las piernas y el torso se encontraban atados con un cable eléctrico que terminaba en una picana. En el lugar de la boca tenía una cruz realizada con una cinta, la cual era utilizada por la policía para callar los gritos de los torturados. En la base había una picana real y un tablero eléctrico con el comando y un regulador de voltaje que demostraba la científicidad con que se regulaba la tortura. Al lado podía leerse la frase: “Picana eléctrica: instrumento de horror para la explotación y el coloniaje”, en letras rojas.

Made in Argentina exhibía una situación de tortura, de violencia abierta: un hombre atado, boca abajo con la boca tapada. A lo cual los autores le agregaban un instrumento de tortura moderno, la picana. Parte de la realidad era llevada y exhibida en un Salón con la intención de violentar, de movilizar al espectador, pero también de dar a conocer y concientizar a quien observaba. Algo que estaba oculto buscaba ser visible. La violencia era exhibida de manera explícita, interrumpiendo de este modo el discurso hegemónico instalado por la dictadura.

En una entrevista publicada en la revista uruguaya *Marcha*, los autores de la obra señalaban que: “Encerramos en una caja transparente, aséptica, de 1,40 x 0,80 x 0,40 una pesadilla que muestra el carácter objetivo del miedo. Un clima general que crece en el país y afecta a todos” (Citado por: Longoni, Investigaciones Visuales, 205)

La silueta estaba rodeada por una caja de acrílico transparente, un material que nos permite observar, saber de qué se trata, pero no experimentar, manipular, transformar. Podemos pensar que esta caja representa de algún modo la situación de encierro y castigo en que se llevaba adelante la tortura. Una realidad que podemos conocer pero que nos resulta inaccesible, a no ser que seamos esa silueta que está siendo torturada y violentada. Una silueta sin rostro, sin gesto, no representa a nadie en particular, es la negación de la identidad, y por eso mismo puede ser cualquiera, cada uno de nosotros podría ser esa persona.

El título de la obra “*Made in Argentina*” tiene, a nuestro entender, un triple sentido, quizás existan otros. En primer lugar, hace referencia a que la picana eléctrica fue inventada en nuestro país e introducida por Lugones durante la dictadura de

Uriburu. En segundo lugar, a que esa situación de tortura presentada era parte de la realidad del momento en Argentina. Como mencionamos, la misma aparece como materia del arte, es estetizada y presentada como un hecho artístico. En tercer lugar, la picana para los autores no sólo es un elemento de tortura sino también de coloniaje por ello el título aparece en inglés. No podemos dejar de tener en cuenta que Onganía estaba fuertemente vinculado con los capitales internacionales, principalmente norteamericanos.

En esta obra quedan plasmadas algunas de las características de la vanguardia artística, como son el uso de un formato y materiales no convencionales, como es el acrílico, y el uso de la palabra para acentuar el mensaje. Pero también encontramos elementos propios de la mencionada *estética de la violencia* como son: un claro contenido de denuncia -la utilización de la picana como método de tortura-, cuyo objetivo es concientizar; un tratamiento explícito de la violencia, nadie que viera la obra podía pensar que se trataba de otra cosa; un vínculo directo con la realidad; y la aparición de conceptos propios de las Ciencias Sociales, como son explotación y coloniaje, muy en boga en la década del setenta.

Celda, nombre con que se conoció posteriormente a la obra sin título de Gabriela Bocchi y Jorge de Santa María, denunciaba la existencia de presos políticos en nuestro país. La obra consistía en una puerta de una celda tamaño real construida en telgopor, con un gran cerrojo y una pequeña ventana con rejas. Tras ellas había un espejo en el que el espectador se veía a sí mismo y podía leer: “El próximo puede ser usted”. Al lado los artistas habían colgado una lista con 250 nombres de presos políticos. Podía leerse: “Nómina incompleta de detenidos políticos y sociales de todo el país al 4/10/71”.

Celda suponía que el espectador experimentara la sensación de estar prisionero. La puerta estaba construida en tamaño real, por lo tanto un adulto de pie frente a la obra se veía a sí mismo prisionero. Al incluir la leyenda: “Usted puede ser el próximo” los artistas daban a entender que uno podía estar en ese lugar, que los presos políticos eran hombres y mujeres como cualquiera del público, que incluso figuraban en

la obra con nombre y apellido. Era un intento por acercar a las personas a esa problemática, la experimentación potenciaba el discurso.

La obra incluía en su elaboración el uso de la palabra, la cual servía para hacer más efectivo el mensaje. Uno no sólo se podía ver “prisionero”, sino que los artistas advertían directamente que el espectador podía ser el próximo. Por otro lado, la palabra era utilizada en la lista de nombres como una forma de denuncia y difusión de esa realidad. La problemática a ser visibilizada era clara. Subyacían de la obra nociones menos explícitas, como la existencia de censura, persecución, autoritarismo, imposibilidad de participación política. Éstas quedaban implícitas a partir de pensar en la existencia de presos políticos.

Como explicábamos anteriormente, durante los primeros 70 la realidad y la calle eran tomados como tema del arte y llevados a los museos, los concursos, las instituciones artísticas. Esta es la estrategia de los autores de *Celda* y *Made in Argentina*, una fracción de la realidad, la existencia de cárceles con presos políticos o la utilización de la piqueta eléctrica para la tortura, es llevada a un concurso de prestigio. Así los artistas procuran denunciar lo que sucedía bajo el gobierno militar, hacer visible lo que el gobierno buscaba invisibilizar. Para entender esto resulta muy elocuente la respuesta de Ignacio Colombres y Hugo Pereyra, ante la censura sufrida por su obra:

Por lo tanto, manifestamos enfáticamente que nuestra obra es una clara y evidente manifestación de repudio a las torturas, a las represiones populares y a la entrega del patrimonio nacional al imperialismo y sus sirvientes, y que el verdadero decoro y dignidad nacional se revelarían terminado una vez por todas con el feroz aparato represivo y con una política digna puesta al servicio del país. Si ello ocurriera, obras como la nuestra serían, como parece ser el gusto del Señor Comandante de la Fuerza Aérea, simples juegos de formas y colores vacíos de todo contenido. (*Arte y*, 276)

En ambas obras, la problemática no es tratada de forma abstracta, ni alegórica, sino directa y explícitamente. La estética elegida por los artistas busca movilizar al espectador, generar cierta sensibilidad frente a la existencia de una violencia directa, pero enmascarada. Contienen en sí mismas un mensaje disruptivo, que procura generar una fisura en el discurso hegemónico. Sin embargo, ninguna de las dos

llegará a ser expuesta, muy por el contrario, serán objeto de esa misma violencia que denunciaban.

Las obras como objeto de violencia

Durante la dictadura, la censura y clausura de muestras de arte fueron frecuentes. Existía una reglamentación para los Salones Nacionales de Arte que prohibía las obras que “atentaban” contra el tradicional estilo de vida occidental y cristiano. El Salón Nacional de Artes Plásticas, creado en 1911, tenía un reglamento interno que se fue modificando a lo largo del tiempo según las necesidades del momento. En 1966 al artículo 2, acerca de las obras que eran recibidas, se le agregó el texto: “y no puedan considerarse lesivas a los principios de la tradición cultural argentina”. (Citado en: Longoni, Investigaciones visuales, 201) En este sentido, Leopoldo Presas y Raúl Lozza de la Sociedad Argentina de Artistas Plásticos (SAAP), en noviembre de 1971, en su “*Informe sobre el clausurado Certamen Nacional de Investigaciones Visuales*” denunciaban:

Como se sabe, nuestras artes plásticas se han visto sacudidas periódicamente por diversos episodios de censura motivados por obras o exposiciones enteras que trataron temas políticos con una cierta intención de denuncia del sistema. Para evitar esto el gobierno ha introducido en sus concursos anuales, cláusulas en sus reglamentos que le permiten, por intermedio de funcionarios de la cultura o de algún miembro del Jurado, rechazar obras que tengan contornos políticos demasiado agresivos. (Amigo, et al.:227)

En 1968 y 1969 para actualizarse el Salón incluyó la sección *Investigaciones Visuales* que buscaba incluir los nuevos formatos del arte experimental (objetos cinéticos, pop, etc.) y que, en 1970 y 1971, derivó en el *Certamen Anual de Investigaciones Visuales*.

Este certamen, en su segunda edición, fue convocado en 1971 por la Subsecretaría de Cultura del Ministerio de Cultura y Educación de la Nación. La convocatoria fue realizada sin tener en cuenta la restricción establecida por el gobierno militar (el mencionado agregado del artículo 2), ya que se trataba de un concurso de experimentación y se suponía que sólo serían enviadas obras abstractas. El Jurado

estaba integrado por Luis Felipe Noé, Alejandro Puento, Eduardo Rodríguez, Osvaldo Romberg y Gyula Kosice.

Varios artistas, de acuerdo con el Jurado, decidieron cambiar la estrategia abstencionista promovida por la SAAP y enviar obras con un marcado carácter político y de denuncia. El 20 de octubre el Jurado produjo su dictamen. El Gran Premio de Honor (premio adquisición por el gobierno y \$5000) fue otorgado a *Made in Argentina* y el Primer Premio (premio adquisición y \$3000) a *Celda*, dos obras que, como vimos, denunciaban la situación de represión que se vivía en ese momento bajo el régimen militar. Los cuatro artistas habían decidido donar sus premios a la lucha por la libertad de los presos políticos y sociales.

El reglamento del Certamen, en su artículo 28°, establecía que: "las obras distinguidas con el Gran Premio de Honor y con el Primer Premio serán incorporadas al Patrimonio de la Subsecretaría de Cultura", esto suponía que las obras serían compradas por el Estado, el mismo al que ellas denunciaban. En su Artículo 31° señalaba claramente: "*El fallo del Jurado es inapelable*", lo cual indicaba que el Estado no podía modificar la decisión del Jurado (*Arte y, 70*). Ambos artículos fueron violados por el gobierno de facto.

La muestra debía inaugurarse el 12 de noviembre de 1971. Ese día se llamó al Jurado pero la exhibición no fue abierta. Su decisión no fue comunicada a la prensa, no se les avisó a los ganadores, no se imprimió el catálogo, ni se hizo ninguna publicidad. Muy por el contrario, un comando militar irrumpió en el Palais de Glace, encerró a su director Horacio Muratorio y retiró las obras. Un comunicado del Ministerio de Cultura y Educación informaba la suspensión de la muestra "*por hechos ajenos a la naturaleza e intención del certamen*" (*Arte y, 70*). Las obras comenzaban a ser violentadas.

Poco después, se conoció el Decreto Nº 5696/71 del Poder Ejecutivo Nacional, firmado por el Brigadier General Carlos A. Rey, presidente provisional de la Nación y por Gustavo Malek, Ministro de Cultura y Educación, declarando desiertos el Gran Premio y el Primer Premio. El mismo afirmaba acerca de las obras censuradas: "se advierte una clara intención política ajena al contenido y espíritu que debe animar a ese

tipo de concursos artísticos” (*Arte y*, 269). Las obras habían sido objeto de esa violencia que denunciaban por parte del Estado.

Mediante este Decreto el gobierno militar, ya en decadencia, buscaba invisibilizar aquello que las obras sacaban a la luz. No había impedido el ingreso de las mismas al concurso, pero sí impediría su exhibición. Vemos así que la censura provoca que las obras pasen de visibilizar la violencia a ser objeto de ella.

Por otro lado, el término “desierto” (en referencia a los premios) tampoco es casual, remite al vacío, a la nada. Allí no hay nada para ver desde la óptica de los militares. De todos modos, como analizaremos más adelante, ya era tarde para ocultar el contenido de las obras y ellas indirectamente cumplirían con su cometido.

Finalmente, el salón fue abierto el 6 de diciembre sin las seis obras mencionadas, sin previo anuncio y sin catálogo. Las obras que daban cuenta de la tortura y la existencia de presos políticos en nuestro país habían sido censuradas y se encontraban ellas mismas de algún modo “prisioneras”, ya que no fueron restituidas a sus autores. *Celda y Made in Argentina* no sólo habían mostrado la violencia, sino que también habían sido víctimas de ella. Pero al serlo, su mensaje se había multiplicado. Ya no eran unos pocos seguidores del arte experimental quienes conocerían su contenido, sino miles de lectores de diarios en todo el país.

Repercusiones de la censura en los medios

Las repercusiones aparecieron rápidamente en la prensa, donde se describió una y otra vez a cada una de las obras que aquí trabajamos. El 13 de noviembre, un día después del estipulado inicialmente para la inauguración, el diario *Clarín* titulaba: “Ganadores de un Certamen de Artes Plásticas reclaman la exhibición de sus obras”. El artículo informaba sobre el comunicado realizado el día anterior por la SAAP y que, a pesar de que no fueron publicados oficialmente los nombres de las obras premiadas, la información trascendió debido a que no se realizó la inauguración. Ese mismo día el *Buenos Aires Herald* informaba que el gobierno cerraba una muestra porque las obras premiadas trataban sobre la tortura policial y la cárcel. A continuación el artículo describía ambas obras. Un día después, el 14 de noviembre, el diario *La Opinión*

también narra lo acontecido. En su artículo informa que en este caso no se utilizó la censura previa, debido a la “naturaleza generalmente exenta de compromisos políticos o carácter polémico de las experiencias visuales ha hecho imprevisible una censura previa a este tipo de salones, censura que existe y se aplica en otros eventos oficiales y se extiende incluso a certámenes privados”. Tres días después, el mismo diario volvía a informar sobre lo acontecido. En este caso le daba voz a los protagonistas, quienes contaban en qué consistían las obras.

El diario *La Opinión* sigue la noticia y el 19 de noviembre titula: “Como protesta contra la censura, varios artistas se retiran de otra exposición”, haciendo referencia al Tercer Premio de Grabado Guillermo Facio Hebequer, del que un conjunto de artistas habían decidido no participar. Las noticias sobre el rechazo a la decisión del Estado siguen apareciendo más espaciadas durante el mes de diciembre.

El 22 de noviembre el diario *Primera Plana* le dedica una página entera a la censura del Certamen. Nuevamente llama la atención que un salón con obras de carácter experimental haya sido reprimido. Sostiene además: “Pero la burocracia tiene agallas. Un paquete de medidas de emergencia fueron adoptadas sin pudor alguno. (...) El día de la inauguración, el apolillado recinto lucía ominosamente cerrado. Azules patrulleros merodeaban por la pequeña manzana de la calle Posadas. Lo cierto es que nacía un nuevo acto de censura”.

Vemos así como la violencia de la que son objeto estas obras de arte provoca el efecto inverso al esperado. Si la intención era callar, ocultar, invisibilizar, se produce todo lo contrario. La censura le da visibilidad al Certamen y las obras son descriptas en los diarios más leídos del país. La problemática de la violencia se hace visible gracias a la violencia misma. El objetivo de las obras se cumple, de una manera poco esperada.

Conclusiones

Como hemos visto, los tempranos 70 se caracterizaron por un aumento exponencial de la violencia. Un Estado autoritario que reprimió toda forma de participación y manifestación política generó organizaciones que creyeron que la única salida posible era a través de la utilización de la misma. Ejercida principalmente desde el Estado, impactó de tal modo en la sociedad, que muchos artistas salieron a denunciarla.

La vanguardia artística desarrolló una *estética de la violencia* que le permitió visibilizar y denunciar la situación que atravesaba nuestro país. Para ello utilizaron las muestras y salones de arte. Esta fue la estrategia seguida por los creadores de *Celda* y *Made in Argentina*, quienes aprovecharon un certamen experimental para mostrar obras con un claro contenido disruptivo respecto de la realidad.

Como hemos podido constatar estas obras dan cuenta de una trama que nosotros sintetizamos como: violencia -visibilización de la violencia – violencia. Comenzamos analizando la situación de autoritarismo que atravesaba nuestro país, eso se materializó en obras de denuncia que intentaron ser expuestas en el Salón Nacional. Pero vimos allí actuar nuevamente la violencia política ya que esas obras fueron censuradas, secuestradas y desaparecidas; las obras fueron objeto de aquello que pretendían mostrar.

Apareció entonces un cuarto elemento que sería una parte fundamental de nuestra trama: las repercusiones que generó la censura. Como pudimos comprobar tanto los medios de comunicación, como los artistas se hicieron eco rápidamente de lo que había sucedido. La prensa no sólo informó sobre lo ocurrido, sino también describió y analizó las obras. Hizo visible aquel rostro de la dictadura que ella intentaba ocultar. Fue entonces, cuando las obras fueron objeto de violencia, que se produjo un efecto poco esperado, la multiplicación del mensaje. Las obras se constituyeron en prácticas políticas disruptivas.



Finalizando este trabajo queda instalada una paradoja, cuanto más se intenta censurar y clausurar el arte, este se vuelve más disruptivo. Como si la censura radicalizara o potenciara el contenido de la obra.

Sólo nos resta decir que, más de 30 años después, *Celda* fue encontrada en los depósitos de Palais de Glace, restaurada y exhibida por primera vez, junto a una reproducción de *Made in Argentina*. Los artistas fueron recompensados por la desaparición de sus obras, aunque ellas ya habían cumplido su cometido.

© **Lucía Cañada**

Notas

1 Este es el caso de la muestra "Arte e ideología en CayC al aire libre" realizada en 1972, la obra "Ezeiza es Trelew" de Juan Carlos Romero y otros, del 73 analizadas por Ana Longoni (2008). Recordemos que "Ezeiza es Trelew", después de censurada fue expuesta en la UBA y allí fue víctima de una bomba puesta por una agrupación de la derecha peronista.

2 María Cristina Tortti hace referencia a la Nueva Izquierda como un conjunto heterogéneo de organizaciones sociales y políticas que tenían en común su oposición a la dictadura.

3 Entendemos por campo un espacio social de acción y de influencia en el que confluyen relaciones sociales determinadas y en el que existen relaciones de fuerza entre los agentes o las instituciones que intervienen.

4 Durante la dictadura de 1966 a 1973 fue la policía la encargada de reprimir y no las Fuerzas Armadas como lo será tras el golpe de 1976.

Bibliografía

Arte y Política en los '60, Catálogo de muestra del Palais de Glace. Buenos Aires: 2002.

AMIGO, Roberto; ROSSI, Cristina; DOLINKO, Silvia. *Palabra de Artista. Textos sobre arte argentino, 1961-1981*. Buenos Aires: Fundación Espigas, 2010.

BOURDIEU, Pierre. *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2008.

CONSTANTÍN, María Teresa. *Cuerpo y Materia*. Buenos Aires: Fundación Osde, 2006.

DE LIZ, Liliana. *La política en suspenso 1966/1976*. Historia Argentina tomo 8. Buenos Aires: Paidós, 2000.

GIUNTA, Andrea. "Destrucción-creación en la vanguardia artística del sesenta: entre *Arte Destructivo* y 'Ezeiza es Trelew'". En: AA.VV., *Arte y Violencia*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas (UNAM), 1995.

LONGONI, Ana. *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel, 2014.

—. "El arte, cuando la violencia tomó la calle". *Revista Arteamerica* Nº18, La Habana, Cuba, 2008.

—. y Metsman, Mariano. *Del Di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: EUDEBA, 2008.

—. "Investigaciones Visuales en el Salón Nacional (1968-1971): la historia de un atisbo de modernización que terminó en clausura", en: PENHOS, Marta; WECHSLER,



Diana; MUÑOZ, Miguel Ángel; *Tras los pasos de la norma*. Buenos Aires: Editorial El Jilguero, 1999.

NICANOFF, Sergio; RODRÍGUEZ, Sebastián. “La “Revolución Argentina” y la crisis de la sociedad posperonista (1966-1973)”, en: *Pasados presentes. Política, economía y conflicto social en la historia argentina contemporánea*. Buenos Aires: Dialektik, 2006.

TORTTI, María Cristina. “Protesta social y “Nueva Izquierda” en la Argentina del Gran Acuerdo Nacional”. En: PUCCIARELLI, Alfredo; *Lanusse, Perón y Nueva Izquierda en los tiempos del GAN*. Buenos Aires: EUDEBA, 1999.

VÁZQUEZ, García. *Pierre Bourdieu: La sociología como crítica de la razón*. España: Ediciones de Intervención Cultural, 2002.

-