



Mabel Cernadas y José Marcilese
(Editores)

Política, sociedad y cultura en el Sudoeste Bonaerense



Actas de las V Jornadas Interdisciplinarias del
Sudoeste Bonaerense



Editorial de la Universidad Nacional del Sur





Política sociedad y cultura en el Sudoeste Bonaerense. Actas de las V Jornadas interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense / edición literaria a cargo de Mabel Cernadas y José Marcilese. - 1a ed. - Bahía Blanca : Univ. Nacional del Sur - Ediuns, 2009. 520 p. ; 24x18 cm.

ISBN 978-987-25102-4-4

1. Ciencias Sociales. I. Cernadas, Mabel, ed. lit. II. Marcilese, José, ed. lit.
CDD 301

Fecha de catalogación: 01/06/2009



**Editorial de la
Universidad Nacional del Sur**

E-mail: ediuns@uns.edu.ar



**Red de Editoriales
Universitarias Nacionales**

Diseño y diagramación de tapa: Emanuel Molina
Diagramación interior: Márcia Killmann

Queda hecho el depósito que establece la ley 11723.

© 2009 Ediuns



Política, sociedad y cultura en el Sudoeste Bonaerense

Mabel Cernadas y José Marcilese (Editores)

Actas de las
V Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense
Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca, Argentina
20, 21 y 22 de agosto de 2008

Comité organizador

María del Carmen Vaquero
Juan Carlos Pascale
Mabel Cernadas de Bulnes
Patricia Orbe
José Marcilese



Comité académico

Néstor J. Cazzaniga
Hugo M. Arelovich
Sergio M. Zalba
Silvina I. Jensen
Diana I. Ribas
Nidia L. Burgos
Elizabeth M. Rigatuso
Lucía Bracamonte
María Celia Vázquez
Ana María Malet
Elda M. Monetti
Nidia E. Formiga
Roberto N. Bustos Cara
Patricia S. Ercolani
Silvia London
Silvia M. Gorestein
Ricardo R. Gutiérrez

Declaradas de interés legislativo por la Honorable Cámara
de Diputados de la Provincia de Buenos Aires
Declaradas de interés educativo y auspiciadas por la Dirección
General de Cultura y Educación de la Provincia de Buenos Aires
Declaradas de interés municipal por el Honorable Concejo
Deliberante del Partido de Bahía Blanca
Declaradas de interés cultural por el Instituto
Cultural de la Provincia de Buenos Aires

Con el auspicio de:



Las opiniones vertidas en los artículos son de exclusiva responsabilidad de los autores.



Índice

Presentación	11
Pueblos originarios en el sudoeste bonaerense	
Lo que no vieron los que observaron. Algunas reflexiones sobre viajeros, tecnología y cultura material de los aborígenes del sur bonaerense (primera mitad del siglo XIX)	
Rodrigo J. Vecchi.....	17
¡Aquí están...estos son!	
María Mercedes González Coll.....	27
Política y prensa en el siglo xx	
Catolicismo y trabajo femenino. Representaciones de género en la prensa de Bahía Blanca durante las tres primeras décadas del siglo xx	
Lucía Bracamonte.....	37
La campaña electoral y la asunción presidencial de Roque Sáenz Peña hacia el año del Centenario a través de la prensa bahiense	
Rodrigo González Natale.....	49
La Federación Obrera Regional de Bahía Blanca y la huelga general de junio de 1921 en la prensa «burguesa»	
Roberto D. Cimatti.....	57
Participación política del Partido Socialista en el distrito bahiense a comienzos del siglo xx	
Rubén Vicente Luís Bevilacqua.....	69
Una intendencia ejemplar en épocas de fraude: Agustín de Arrieta en Bahía Blanca (1932-1935)	
Mabel Cernadas de Bulnes.....	81
Repercusiones de la labor de la <i>Comisión Investigadora de actividades antiargentinas</i> en el diario <i>La Nueva Provincia</i> (1941-1943)	
María Jimena Irisarri.....	91
El movimiento obrero bahiense en vísperas del peronismo	
José Marcilese.....	101
Intrasigencia radical, ética pública y «democracia exigente» en el sudoeste provincial	
Adriana S. Eberle.....	113



Procesos políticos de la historia reciente

La revista Cabildo ante el «Affaire Montedison». Una denuncia nacionalista frente al proyecto de construcción del polo petroquímico de Bahía Blanca durante el tercer gobierno peronista Patricia A. Orbe.....	127
Vigilados... La inteligencia bahiense sobre trabajadores y activistas sindicales (1974-1976) Ana Belén Zapata.....	139
Los alumnos estudiaban «ordenados» en la universidad de la dictadura Paola Torri	151
La política neoliberal en el discurso de los dirigentes menemistas de Bahía Blanca Jimena Sastre.....	163
Políticas públicas en torno a la niñez en riesgo en la ciudad de Bahía Blanca. La construcción de campos de disputa Ma. Belén Noceti.....	173

Archivos, memoria e historia oral

Archivos: memoria y recuperación del pasado Claudia Iribarren.....	187
Relatos de inmigrantes políticos vascos en Bahía Blanca Alejandro Alberto Suárez.....	195
Problemáticas de la historia oral. Confrontación de dos casos Andrea Belén Rodríguez / Ana Inés Seitz	205

Cultura y representación

El «nacimiento» de la representación de Bahía Blanca como «ciudad fenicia» Diana I. Ribas.....	219
Hacia la conformación de una cultura visual bahiense: <i>Proyecciones</i> en el Centenario María de las Nieves Agesta.....	231
La muerte en el cementerio privado Parque de Paz Rosana Larosa.....	243
Modos de rememoración de la represión dictatorial en la plástica bahiense. La obra de Andrea Fasani: dos lecturas posibles entre <i>Fissura</i> (1993) y <i>los Bloqueadores</i> (2005) Ana María Vidal.....	249

Ezequiel Martínez Estrada: un intelectual crítico

Ezequiel Martínez Estrada y su rol de intelectual Adriana Lamoso.....	263
--	-----



Los ojos sobre Martínez Estrada: la perspectiva crítica de la joven generación de los años cincuenta	
María Celia Vázquez.....	271
Tensiones entre modernidad e identidad en Martínez Estrada. La escritura del <i>Sarmiento</i> : reelaboración y contextos	
Mariel Rabasa.....	279
Fantasia e ironía en los cuentos de Ezequiel Martínez Estrada	
Marta Susana Domínguez.....	287

Problemáticas sociolingüísticas

Diálogo institucional y cortesía en español bonaerense. Análisis de su dinámica en instituciones públicas bahienses	
Gisele Graciela Julián.....	299
¿Cómo es? ¿Cómo se escribe? Notas sobre la pronunciación de apellidos inmigratorios en el sudoeste bonaerense	
Yolanda Hipperdinger.....	313
¿Cortesía, no descortesía, descortesía u otra forma de relacionarse en los cantos de cancha?	
Ana María Fernández.....	323
Actitudes y prejuicios lingüísticos que caracterizan a los docentes de Mayor Buratovich	
Alejandra Larosa.....	335
Variedades intralingüísticas en la interacción áulica	
Alicia Zangla.....	345
Salud femenina. Aportes para un estudio sociolingüístico del rol de la mujer en la publicidad gráfica en español bonaerense (1915-1955)	
María Soledad Pessi.....	357
«Madryn, pasame el apunte». Aspectos léxico-semánticos del vocativo en español bonaerense actual	
Elizabeth M. Rigatuso.....	369

Cuestiones sociales y educativas

El Voluntariado Universitario como forma de extensión y su lugar en la formación profesional, en la Universidad Nacional del Sur	
María Cecilia Borel / Laura Iriarte / Virginia Dominella / Ana Inés Seitz / Cecilia Simón.....	389
Equidad educativa en el aglomerado Bahía Blanca-Cerri	
María Marta Formichella.....	397
Desigualdad educativa y adolescencia	
María Cecilia Borel / Roberto Elgarte / María Andrea Negrete / Jorgelina Fabrzi.....	409



Prácticas y experiencias docentes en la región

Algunas relaciones entre la indagación filosófica y el rol docente a partir de experiencias en el ámbito educativo local	
María J. Montenegro / Silvia Guillermo / Laura Morales.....	419
Diseños curriculares para la formación de docentes en la provincia de Buenos Aires a la luz de las nuevas regulaciones nacionales y provinciales	
Raúl Menghini / Laura Morales / Berta Aiello.....	429
La simbología del Estado en el aula. La visión de una revista bahiense para docentes sobre efemérides escolares	
Laura Cristina del Valle.....	441
Prácticas educativas en escuelas rurales	
Elvira L. Andreoli / Nilda M. Díaz / Laura R. Iriarte.....	453
El video como recurso didáctico para la enseñanza-aprendizaje de la Geografía. Una experiencia con alumnos en Didáctica Especial de Geografía, Universidad Nacional del Sur	
María Natalia Prieto / María Amalia Lorda.....	463

Experiencias y problemas de la educación superior

Componentes y dinámica de las Prácticas Profesionales Supervisadas	
Ana María Malet / Andrea Montano / Andrés Repetto / Diana G. Sánchez.....	477
El PEUZO / la UPSO como experiencia local de responsabilidad social universitaria (RSU)	
Diana Irene Aguiar.....	485
¿En qué medida la educación superior cumple con sus objetivos? Algunos indicadores para aproximar una respuesta	
Liliana L. Cerioni / Nora E. Donnini / Silvia S. Morresi.....	495
¿Cuáles son los factores que favorecen y cuáles los que dificultan la permanencia de los jóvenes en la Universidad Nacional del Sur?	
Leticia Vico/ Berta Aiello / Marcela Martín / Anahí Mastache / Elda Monetti / Aymara Vásquez.....	505
Cita a ciegas con la universidad: un acercamiento a la vida universitaria	
Elda Monetti / Analía Álvarez / Cecilia Bermúdez / Paula Bertoni.....	511



Cultura y representación





Mabel Cernadas y José Marcilese (Editores). 2009. *Política, sociedad y cultura en el Sudoeste Bonaerense* (Actas de las V Jornadas Interdisciplinarias del Sudoeste Bonaerense). EdiUNS: Bahía Blanca. ISBN 978-987-25102-4-4.

Modos de rememoración de la represión dictatorial en la plástica bahiense. La obra de Andrea Fasani: dos lecturas posibles entre Fissura (1993) y los Bloqueadores (2005)

Ana María Vidal

Departamento de Humanidades - UNS/CONICET
anavidal2000@hotmail.com

Recuerdo

En este trabajo analizaré dos producciones de la artista plástica Andrea Fasani: la muestra *Fissura* presentada en 1993 en el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca, y la presentación de los *Bloqueadores* en la bienal de Arte Contemporáneo de la ciudad en el año 2005. En ellas se despliegan una serie de operaciones que pueden ser leídas como modos de rememoración de las violaciones a los derechos humanos y la violencia ejercida en la segunda mitad de la década del '70 en Argentina, de la que Andrea Fasani y su compañero Daniel Bombara¹ fueron víctimas directas. La hipótesis de lectura de este texto recorre las formas en las que el pasado reaparece en las obras y el modo en que éstas dialogan con la memoria colectiva sobre estos hechos en el país.

El recuerdo y la memoria son fenómenos cuya ontología ha sido foco de debate en el pensamiento occidental –al menos- desde Platón y Aristóteles en adelante, y sobre la cual se tejen discusiones inacabables. Las últimas décadas del siglo XX han sido testigos de la renovación de estas disquisiciones, al calor del giro subjetivo en las ciencias sociales y a partir de hechos históricos traumáticos que han puesto en el centro de la escena las posibilidades y límites de las capacidades mnémicas tanto de las personas individuales como de las sociedades –los genocidios armenio y judío, las dictaduras en el Cono Sur, y otros-. En ese marco, también se ha postulado la pregunta en torno a las relaciones entre arte y memoria, poniéndose en cuestión los límites éticos, estéticos y políticos del tratamiento de acontecimientos traumáticos en el trabajo artístico.

Parte de las discusiones sobre estos temas tienen su origen la inabarcabilidad de estos objetos que son la memoria, el recuerdo, el pasado, el arte. Así, por caso, si tomamos el binomio *Memoria e Imaginación* se despliega una serie de aporías que revelan el carácter complejo del trabajo con esos materiales. Si, por ejemplo, pienso en mi abuelo y yo en la vereda de mi casa junto a mi bicicleta, se trata sin dudas de una

imagen que mi mente genera. Sobre ella podemos plantear una serie de interrogantes: ¿es o no un recuerdo?, ¿qué es lo que me permite distinguir si se trata de la imagen de un hecho pasado, de uno presente o de una fantasía? Si se refiere en efecto a un hecho realmente vivido tiempo atrás: ¿es posible que pueda evocarlo sin hacer uso de mi imaginación, sin completar los rastros que tengo de ese momento con otros datos que generen una imagen completa? Por otro lado ¿existe otra cosa en la mente que no sean recuerdos? ¿Qué son los conocimientos, las habilidades sino actualizaciones de percepciones del pasado? ¿de qué se constituyen mis fantasías sino de elementos preexistentes? Desde estas preguntas, que han acompañado la reflexión sobre la memoria en Occidente desde la Antigüedad Griega hasta hoy, se teje un complejo entramado entre ficción y realidad, pasado y presente, en el que el arte entra a jugar.

Precisar la noción de recuerdo y las distintas formas que éste puede adquirir permite deslindar algunas de las preguntas planteadas. Para este trabajo tomaremos en consideración el análisis desplegado por Henri Bergson en «Materia y memoria», escrito en 1939, en el cual distinguía entre dos formas mnémicas: la *memoria-recuerdo* y la *memoria-hábito*. En el primer caso se aludía al acto de recordar un determinado hecho del pasado a partir de la elaboración de una imagen sobre el mismo, como refleja la expresión de habla *acordarse de*.

La memoria-hábito, en cambio, implicaba a la posibilidad de re-vivir el pasado, significando *acordarse cómo*. Así, cuando recuerdo el día en que me regalaron mi primera bicicleta, conforme la imagen –me acuerdo de – la calle de mi casa, y mi abuelo enseñándome a usarla; mientras que cuando ando en bicicleta hoy, recuerdo cómo utilizarla, re-vivo el momento en el que aprendí a andar, sin que medie en ese acto la conformación de ninguna imagen, de ninguna representación. Entre estas dos instancias se configuran una serie de peculiaridades sobre el recuerdo que permiten repensar varias de las preguntas planteadas precedentemente y que iré desarrollando a lo largo del trabajo. Esta conceptualización guiará el recorrido por las obras de Andrea Fasani, buscando identificar qué modos del recuerdo sostienen, qué hipótesis en torno al pasado de los años '70 despliegan y cómo dialogan con el contexto en el que fueron producidas.

Memoria-recuerdo, imagen fisurada

La muestra Fissura tuvo lugar en el Museo de Bellas Artes de Bahía Blanca en septiembre y octubre de 1993. La exposición se desarrollaba en dos de las salas del museo, que en aquella época estaba ubicado en el subsuelo del palacio municipal, frente a la plaza central de la ciudad. La primera de las salas estaba intervenida a partir de dos series de elementos: las paredes presentaban un conjunto de pinturas en acrílico (hechas con grandes trazos y acumulación de materia, en tonos rojos, ocres y negro, sobre distintos materiales, que incluían papel y lienzo); y una foto –encontrada entre los desechos y modificada. Algunas de estas obras contenían textos y palabras aisladas. Así, podía leerse «el final de Sylvia Plath», «Ariel», «A William Harvey», «Cuidado, Herr Dios, Herr Doktor», etc. En el centro de la habitación estaba ubicado



un grupo de recipientes como cuencos o palanganas que contenían cerámicas en forma de corazones y cerebros, apoyados sobre pequeños pilares de madera.

En la segunda sala se encontraba solamente una cabeza –también de cerámica, atravesada por estacas (algunas de ellas aparecían también sobre los pilares de la primera sala), que soportaba una figura de un santo. Aquella cabeza era denominada por la artista como «el penitente».

Finalmente, el catálogo de la muestra contenía diversos textos y una extensa lista de agradecimientos, que incluía los nombres de *M. Nymann*, *S. Reich*, *D. Galás*, *P.J. Harvey*, *The Residents*, *A. Balanescu* y *Joseph Beuys*.

El día de la apertura de la muestra, Fasani ejerció sobre algunos de estos trabajos una serie de acciones frente al público. Encima de los corazones y los cerebros la artista volcó distintos materiales como sal gruesa, hielo seco y sangre de utilería. Asimismo, rodeó la cabeza de la segunda sala con varias velas encendidas. Existe un registro de esta acción performática; se trata de un *vhs* de siete minutos de duración, cuyos dos primeros minutos presentan imágenes del llenado de los recipientes de cerámica –en los que se percibe de qué modo los elementos vertidos generaban vapores y superficies burbujeantes, que daban sensación de movimiento a los corazones y cerebros. El video está elaborado a partir de superposición de planos y fragmentación de las imágenes que, pasados dos minutos, desaparecen, permaneciendo sólo la música que venía sonando desde el principio, por cinco minutos más.

Los diferentes soportes (los cuadros, la performance, las cerámicas) conformaban una serie de signos que, en su mayoría, aludían a la temática de la violencia sobre los cuerpos, evocando imágenes de tortura, la muerte, agresión, sufrimiento, penitencia. Así, una foto de primera comunión mostraba la garra de una niña sosteniendo un brazo amputado, la cabeza del penitente se veía estaqueada y sufriendo. Los cerebros y corazones eran sometidos a la acción de la sal. Asimismo, la cita de varios fragmentos del poema «Lady Lazarus», de Sylvia Plath, hacían alusión al suicidio. Esta referencialidad se tejía de un modo fragmentario, polifónico y heterogéneo. Conformaba una imagen, estallada.

Imagen estallada

Fisura se componía a partir de una gama amplia de materiales heterogéneos. Convivían en ella desde sustancias de uso industrial como el hielo seco, hasta el acrílico, la cerámica y los objetos encontrados, pasando por las palabras (tanto nombres propios como fragmentos de obras literarias). Asimismo, se utilizaban soportes variados, que incluían el cuadro de caballete, el objeto encontrado, la fotografía intervenida, la escultura en cerámica, y el cuerpo de la artista (lo performático).

Esta diversidad material convivía con una cantidad de citas y referencias a distintos campos de la actividad artística y social. Así, la obra contenía elementos del discurso poético (a través de fragmentos de poemas de Sylvia Plath escritos en los cuadros), del científico (la mención de W. Harvey² en uno de los cuadros y en el catálogo), de la música (en las dedicatorias en el catálogo a músicos experimentales



como M. Nyman y S. Reich, o de rock como P. J. Harvey) y también a aspectos del rito católico (una foto de comunión, la representación de una monja en varias obras, la figura del penitente rodeado de velas y coronado por una imagen de un santo).

Esta variedad configuraba una mezcla de discursos referidos, materiales y soportes, que tejía una trama *híbrida*, en la que las formas de la pintura y la escultura se mezclaban con otros elementos, poniendo en cuestión las convenciones representacionales y alterando modos habituales de percepción. Se apelaba así a la *liminalidad*, rasgo importante en muchas de las producciones performáticas y teatrales de aquellos años ³, que implicaba el uso de una estrategia de *collage*, de cruce tanto entre formas artísticas diversas (la pintura, la escultura, el teatro, la poesía) como entre el campo artístico y otras esferas de producción social (simbólica -la ciencia, la religión- y material -la industria-). De este modo, la *liminalidad* de las obras de aquellos años, como así también de *Fissura*, actuaba «volviendo extrañas las formas consensuadas para representar tanto en la vida como en el arte»⁴.

Objetos

A través de esta *liminalidad* se configuraba en la obra una serie de referencias a diferentes formas de violencia contra los cuerpos, que aparecían, en todos los casos, como soporte pasivo de la agresión. Este rasgo se señalaba en el catálogo de la muestra: «Fissura es la expresión vivida de mi cuerpo y de mi mente. Siento mi cuerpo fisurado. Partes en recipientes (dejados por ahí)».

La noción de grieta, de fragmentación y de ser *dejado por ahí*, es decir, accionado por una fuerza externa, era la que predominaba. Los objetos de cerámica (corazones, cabeza y cerebros que duplican partes del cuerpo reales) funcionaban al modo de *recipientes* sobre los que se ejercían diferentes acciones: verter sustancias, encender velas... Su carácter de reproducciones miméticas -en el caso de los corazones y cerebros, imitando las utilizadas en los consultorios médicos- y el uso que se les daba en la performance permitía pensarlos como *dobles* de partes de cuerpos reales.

Estos dobles funcionaban de modo similar a los *objetos* propuestos por Tadeus Kantor en su poética teatral. En la teoría de Kantor, la inclusión de estos elementos implicaba traer a la escena «objetos previos», y de «categoría inferior» -Kantor utilizaba fundamentalmente maniqués- que actuaban como «órgano complementario del actor», «dobles de los personajes vivos», «perturbadores e 'ilegales'»⁵. El colectivo *Periférico de objetos*, grupo teatral surgido en Argentina en 1989, también hizo un uso kantoriano de objetos encontrados en escena, utilizando cuerpos rotos de muñecos, maniqués, autómatas, etc. Los objetos entablaban con los actores «perversas y violentas relaciones», que parecían «contradecir el código de buena conducta, dejando traslucir la violencia internalizada en la memoria colectiva y muchas cuentas pendientes que amenazan el espacio *intersubjetivo*»⁶. El trabajo del *Periférico* permite pensar puntos de contacto con *Fissura*, en la que tanto los objetos utilizados performáticamente -por ejemplo, el verter distintos elementos sobre los corazones y



cerebros, como otros procedimientos artísticos⁷ ponían los cuerpos en situación de objeto pasivo -y en ello, a los sujetos que los portan en la situación de ser *objeto de-* proponiendo una reflexión acerca de las relaciones entre sujeto, objeto, y violencia.

Imagen negada

Más allá de la crisis que desde Mallarmé en adelante destituyó el contrato entre palabra y mundo, aquello que verdaderamente inauguró el tiempo del no saber y del no poder decir, fue Auschwitz. Punto límite, silencio del verbo ante la barbarie absoluta que, con la prolijidad de un relojero maldito, desplegó las fuerzas destructivas desde el seno de esa misma lógica de la representación que había echado las bases, en el origen de la modernidad de su sujeto, de la vía regia de la objetualización de seres humanos y naturaleza⁸.

El modo en el que representación y objetualización se enlazan en este planteo de Forster puede servir al momento de pensar de qué modo ambos entran en relación en *Fissura*. El collage de referencias cruzadas y tránsitos diversos que se elaboraba en la obra destacaba como problema permanente la cuestión de las relaciones entre objetos y sujetos, y entre signo y significante, cuestionando en ambos casos la modernidad y sus consecuencias.

En el contexto de leyes de «olvido y perdón» de los noventa, el trabajo de Fasani comenzaba por desmontar el sistema de representación que permitió la aniquilación. Al mismo tiempo, contra el discurso oficial que sostenía la necesidad de sepultar para siempre el pasado dictatorial⁹, Fasani proponía, desde los procedimientos artísticos que desplegaba, una mirada disidente que evocaba la tortura (y el cuerpo aún vivo que la soportaba), llevada al olvido desde la discursividad oficial¹⁰. Así, las burbujas y el vapor, que sugerían el movimiento en los cerebros y corazones evocaban cuerpos fisurados, pero aún en vida, en la escena final bajo el tormento, y en una actitud pasiva. La gran cabeza de la segunda sala demostraba los signos de la tortura y la posición del penitente, del que está sometido a la confesión. Finalmente, los materiales utilizados, el hielo y la sal, constituían elementos naturales autóctonos del ambiente bahiense (que se llama Bahía Blanca, por la sal de sus costas), y en tanto tales se transformaban en referencias situadas al pasado evocado, en una ciudad en la que el discurso del olvido tuvo una fuerza aún mayor que en otras zonas del país.

De este modo en *Fissura* generaba una imagen (estallada) del pasado dictatorial que se pretendía borrar de la memoria. ¿Cómo pensar esa imagen? A partir de la distinción entre *memoria-recuerdo* y *memoria-hábito*, Bergson señalaba que mientras que en el primer caso la imagen forma parte consustancial del trabajo de rememoración, en el segundo se pasa de la representación (en el doble sentido de re: *volver, nuevo*) a la presentación, la repetición del acto sin que medie una imagen. Al mismo tiempo, mientras que en la memoria-recuerdo la datación configuraba un elemento ineludible del fenómeno (la «marca de pasado») es lo único que distingue un hecho imagi-

nado de uno que no lo es), en la memoria-hábito la vuelta al pasado se daba sin tener en cuenta el acontecimiento original. De este modo, sólo la marca pasado distingue memoria de imaginación. Esto es lo que hace que nadie pueda probar la memoria, aunque ésta sea lo único que tenemos para acceder al pasado. Fissura generaba una imagen en la que no había marca de pasado. Nada nos hacía pensar de modo explícito en ella como una referencia a última dictadura militar. En Fissura sólo había imágenes y experiencias generadas desde distintos soportes, que convocan a la imaginación del espectador a marcarlas de un pasado, a datarlas, apelando a la memoria compartida.

Recuerdo - hábito: bloqueadores

Doce años más tarde, Fasani presentaba en la Bienal Nacional de Arte Contemporáneo algunos de los «bloqueadores» que venía produciendo desde el año 2004 y en cuya experimentación continúa hasta la actualidad¹¹. Se trataba de elementos modelados en cerámica de tipo gres, diseñados para su uso en el cuerpo humano, con una función específica: impedir que la violencia externa ingrese al cuerpo, y canalizar la violencia interna para su expulsión. Si bien en la bienal de 2005 estos artefactos fueron presentados bajo cubos de cristal y con el título «Bloqueadores / La resistencia - 1º Versión», en otras instancias habían sido expuestos junto a folletos que describían sus características e incluso fueron utilizados performáticamente por la artista en una ocasión. El folleto presentado en la acción performática *Bloqueadores- IMPA - La Fábrica Cultural* (Buenos Aires, 2004), decía:

Frente a la crudeza de la realidad, frente a lo intolerable y el horror de los desastres, la guerra, la injusticia, el espanto, la morbosidad de los sistemas, el avance de la discriminación. Inmersos en ríos de sangre, en ríos de incomprensión, en el reinado de la perversión y lo siniestro nuestra carne no puede más, el cerebro estalla y las lenguas se cortan. Los bloqueadores nacen para resistir. Los bloqueadores son objetos de uso personal. Usted puede tener sus bloqueadores en la cocina o sobre el televisor o acaso transportarlos en su mochila para situaciones de extrema violencia.

Existen bloqueadores de distintos tipos. En la bienal de 2005, Fasani presentaba cuatro formas: mental, cerebral y bloqueadores del deseo (anal y vaginal). El mismo catálogo decía sobre ellos: «Usted necesitará el B. cerebral: ‘no quiero que nada destruya mis ideas’ (...). Usted puede no querer sentir deseo. Usted puede querer tapar su agujero de trepanación».

Objetos de uso

Los bloqueadores son objetos de uso cotidiano. El lenguaje y el diseño utilizados por la artista en la folletería evocan los formatos de la publicidad y de los instructivos que usualmente acompañan los electrodomésticos. Están hechos para llevar en el bolsillo, o para poner sobre el televisor. Si queremos tener uno en nuestra casa, la artista se ofrece a instalarlo (en varias muestras la folletería incluye este servicio).



La obra de varios artistas argentinos de los últimos años se ha centrado en la exploración de las relaciones entre objetos artísticos y objetos de consumo. Algunos de los ejemplos más conocidos se hallan en las producciones de Mariana de Caro y Nicola Constantino. Los objetos de estas artistas, así como los bloqueadores, pueden ser pensados como «obras border, a medio camino entre el diseño extravagante, destinado al uso, y la obra autónoma, autosuficiente»¹². En ellos se repite la liminalidad explorada en Fissura, al combinarse los lenguajes del diseño y la publicidad con el espacio del museo y la forma escultórica.

Sus rasgos hacen de los bloqueadores objetos en constante fuga del recinto museístico: hacia la cocina, al bolsillo, al mercado. Desde hace un tiempo tienen un pasado por fuera de él: en un folleto de «La mudadora»¹³ de agosto de 2007 se informa

bajo el viejo piso de pinotea de la casa ubicada en Cramer 3535, fue encontrado un bloqueador de afecto y emoción en perfecto estado. Todo indica que dicho objeto de resistencia era usado con frecuencia por los habitantes del inmueble

Los bloqueadores se proponen como instancia de puesta en cuestión de las convenciones, tanto en el espacio artístico como en mundo del consumo cotidiano.

La vuelta de los sujetos

Los bloqueadores son objetos de uso potencial. En ellos se invierte la idea de recipiente, rectora en Fissura. Sus formas son convexas, están preparadas para introducirse en los agujeros del cuerpo. Suponen un uso personal y voluntario, es decir, requieren un sujeto activo.

Los bloqueadores convocan a los espectadores a tomar la acción de resistir, a posicionarse como sujetos que deciden bloquearse, frente a las fuerzas que buscan convertirlos en objetos –de una realidad intolerable, tanto en el pasado como en la actualidad¹⁴. Subvirtiendo los procesos de creación de significados del consumo, proponen una práctica micro-política de resistencia. Así como en Fissura se desmontaba la pluralidad de usos representacionales bajo el procedimiento del *collage*, en los bloqueadores el código es reapropiado y puesto en contradicción. Hal Foster propone para un arte político en la contemporaneidad el trabajo no tanto sobre la «crítica de la representación», en la forma de deconstrucción de las formas ideológicas del significado, sino la «resistencia neo-gramsciana o interferencia –aquí y ahora al código hegemónico de las representaciones culturales y regímenes sociales»¹⁵. Esta interferencia se lograría identificando los puntos de contradicción del «monopolio del código», desviando su sentido hegemónico, que «proporciona al código de los signos-mercancía su cualidad fetichista como sistema, (siendo a su vez) este carácter sistemático el que le permite codificar prácticas sociales en el presente y borrarlas del pasado»¹⁶.

A partir de determinado momento, aparece otro rasgo importante de los

bloqueadores. En la conferencia que Fasani da en el Primer Encuentro Latinoamericano de Diseño de la Universidad de Palermo en el año 2006, la artista los definía como bienes de doble utilidad: eran al mismo tiempo bloqueadores de la violencia actual como «Objetos Suntuarios de Memoria», pertenecientes al proyecto MEMOFRONT. De este modo, los bloqueadores no solo hacen uso de las formas del consumo masivo revirtiendo sus usos y sus sentidos sino que también presentan una genealogía disidente, un pasado de resistencia que es activado en el presente y que evoca las líneas de fuga de los signos en el pasado.

Este gesto los convierte en soportes del recuerdo. Así, se sostiene de nuevo la pregunta: ¿cómo rememoran? Los bloqueadores proponen una memoria-hábito. Son en sí mismos la actualización de una acción, la repetición del acto de resistir bloqueándose. En ellos se recuerda –en el cuerpo– un *cómo*. Mientras que en Fissura el recuerdo se centraba en la imagen, en la dimensión objetual de la memoria (qué recordamos). En los bloqueadores emerge el lugar del sujeto (quién –qué cuerpo, recuerda)¹⁷

Desde mediados de los años '90 se instalan en el debate intelectual argentino dos cuestiones que implican un acercamiento diferente al pasado de la militancia de los años '70 y el terrorismo de estado. De una parte, tanto la literatura y el arte como la historiografía han buscado recuperar la dimensión militante y el sentido político de estos sujetos del pasado, centrándose en los itinerarios biográficos y las decisiones implicadas en cada instancia. Un ejemplo paradigmático de este giro está dado por el film *Cazadores de utopías*, en el que se recupera el pasado histórico en la forma de un relato polifónico y fragmentario compuesto por las voces de los sobrevivientes, quienes relatan su experiencia militante. Por contraposición a lo que aconteció en el período inmediato a la recuperación de la democracia, en el cual el pasado de participación en las organizaciones guerrilleras era omitido con el objetivo de destacar el rol de víctimas del terrorismo de estado –en el contexto de la lucha por el juicio y castigo a los genocidas–, que puede ejemplificarse en el film «*La noche de los lápices*»¹⁸, en este período los militantes son vistos como sujetos políticos, y sus decisiones –antes y durante la represión – son puestas en el debate procurando recuperar la dimensión ética del pasado¹⁹.

Por otro lado, el debate en este último tiempo ha comenzado a rastrear otra figura negada o estigmatizada en décadas anteriores: la del sobreviviente. Los trabajos de Ana Longoni, Silvina Jensen y Rossana Nofal²⁰ comienzan a explorar las dificultades del proceso de construcción de la memoria colectiva en torno a esta problemática figura (teñida siempre por las sombras de la delación, la huida, la colaboración) que han quedado fuera de las posibilidades sociales de interpretación y canalización, y se han transformado en estigmas.

En ambas instancias, a pesar de las diferencias temporales, se asiste a una recuperación de la figura de los militantes en tanto sujetos que desplegaron acciones en la esfera pública²¹, tanto desde la acción revolucionaria como en la resistencia. La obra de Fasani dialoga con estas posiciones y condensa parte de las discusiones que



tienen lugar sobre ese pasado. Los bloqueadores, al mismo tiempo elementos sanadores pero con una carga autodestructiva ineludible (por la dureza de su material, por la agudeza de algunas de sus formas), funcionan como objetos densos que contienen la violencia de ese pasado y la de la actualidad, y plantean las implicancias de la acción subjetiva de resistencia. Como en el debate contemporáneo, se centran en la dimensión ética (referida a las prácticas), en el *cómo*.

Arte y memoria

El ejercicio de lectura de las obras reseñadas nos ha permitido establecer nexos entre dos producciones cuyos aspectos formales plantean amplias divergencias. Uno de los ejes posibles a tender entre ambas pasa por la temática de la violencia sobre los cuerpos, enfocada en ambos casos a partir de procedimientos que cuestionan los modos de producción de sentidos tanto en el arte como en otros ámbitos sociales, así como los modos de objetualización del cuerpo y las personas que la cultura de la modernidad ha permitido. Asimismo, en ambos casos la violencia evocada conduce —aunque sólo mediando la lectura del espectador— a pensar estos trabajos como modos de rememoración del pasado dictatorial. Entenderlas bajo esta hipótesis permite recuperar algunas de las relaciones contextuales de estos trabajos, recuperando su dimensión política, y la dinámica de inserción en la esfera pública de la democracia también.

Notas

¹ Daniel Bombara fue secuestrado y asesinado por la *Triple A* en diciembre de 1975 en Bahía Blanca. Andrea Fasani fue secuestrada en Buenos Aires en 1978 y liberada algunos meses después. El relato autobiográfico de esta experiencia ha sido el material de la video-instalación *Granada*, de Graciela Taquini.

² La referencia a «W. Harvey» puede remitir a William Harvey, quien en el siglo XVI desarrollara el primer modelo científico sobre la circulación de la sangre en el cuerpo humano.

³ Dieguez Caballero, Ileana, *Escenarios liminares: teatralidades, performances y política*, Atuel, Buenos Aires, 2007, p.117.

⁴ Ídem.

⁵ Kantor, citado en Dieguez Caballero, op. cit. p116.

⁶ Dieguez Caballero, op. cit. p.116.

⁷ La alusión a través de varias citas a la obra de Sylvia Plath y particularmente al poema «Lady Lazarus» permitía nuevamente pensar en las relaciones sujeto-objeto. El poema se refiere a una mujer intenta suicidarse, y a lo largo del texto se tensiona la idea del cuerpo como objeto (admirado, destruido, rescatado). Así, el cuerpo es por momentos sólo fragmentos de sí, que son mirados por la multitud (asimilado a objetos de un uso espectacular como la pantalla o el lienzo); o es fetichizado (representado en fragmentos de él: un poco de cabello, sangre, etc., y expuesto a la adoración). Finalmente, hay también un cuerpo-objeto de los médicos, de los salvadores: «Una ceniza que atiza Herr Doctor». En Lady Lazarus se pone también en tensión el lenguaje poético: el tema dramático contrasta con el uso de un lenguaje coloquial con frases breves y que muchas veces se repiten (Cf. <http://www.uiuc.edu/maps>, donde se presentan fragmentos de estudios sobre la poesía de S. Plath).

Desde otro punto de vista, el tema de la objetualización puede verse en la acción performática realizada en la presentación, en la que el cuerpo de la artista se convierte en soporte de la obra, borrándose la frontera entre sujeto y objeto artísticos. Asimismo, las alusiones al campo de la medicina (en la dedicatoria a W. Harvey, en la reproducción de corazones y cerebros, en la misma poesía de Plath) funcionan como una

referencia al modo en que la ciencia hace de los cuerpos objetos pasibles de ser analizados, manipulados, etc.
⁸Forster, Ricardo, *Crítica y sospecha. Los claroscuros de la cultura moderna*, Paidós, Buenos Aires, 2003, p.233.

⁹ Entre octubre de 1989 y diciembre de 1990 habían sido sancionados los indultos del presidente Carlos S. Menem, que liberaban a los miembros de la junta militar condenados en el Juicio a las Juntas, al ex ministro de economía Martínez de Hoz y a los líderes de las organizaciones guerrilleras. Estas medidas pueden ser interpretadas a la luz de lo que más tarde fue identificado como «teoría de los dos demonios», que implicaba equiparar el accionar delictivo de las organizaciones guerrilleras con el plan sistemático de exterminio implantado desde el estado durante la dictadura militar, sugiriendo que éste fue una respuesta necesaria ante la violencia de las organizaciones.

¹⁰Jelin, Elizabeth, «Los derechos humanos entre el estado y la sociedad», en Suriano, Juan, *Nueva historia argentina: Dictadura y democracia: 1976-2001*, Tomo X, Sudamericana, Buenos Aires, 2005, p.120.

¹¹ Los Bloqueadores fueron también expuestos en 2005 en la muestra colectiva «¿Quiénes eran?», realizada en la Comisión Provincial por la Memoria en La Plata con curaduría de Florencia Battiti. Otros trabajos de la artista han implicado la participación en actividades de algunas organizaciones de Derechos Humanos: en Bahía Blanca, la instalación sonora «Treinta» realizada en el Teatro Municipal junto al grupo Ausencias-Presencias en marzo de 2008.

¹² Oliveras, Elena, *La levedad del límite*, Fundación Petorutti, Buenos Aires, 2000, p.66.

¹³ «La mudadora» es un colectivo de artistas que trabaja sobre la intervención de casas en proceso de mudanza. Hay información sobre este proyecto en el sitio de Internet <http://flickr.com>.

¹⁴ El modo en el que Fasani hace funcionar a sus bloqueadores en distintos momentos temporales sugiere la idea de un ayer y un hoy que, por la crudeza de su realidad, ameritan el autobloqueo, lo que invita a pensar que entre la dictadura y la democracia no se establece una ruptura total, sino que es posible plantear líneas de continuidad.

¹⁵ Foster, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a fines de siglo*, Akal, Madrid, 2001, p.103.

¹⁶ Foster, Hal, op. cit., p.122.

¹⁷ Ricoeur, Paul, *La memoria, la historia, el olvido*, FCE, Buenos Aires, 2000.

¹⁸ Y de alguna manera, también en Fissura, en la que el cuerpo de los torturados aparece como agente pasivo.

¹⁹ Sonderegger, María, «Los relatos sobre el pasado reciente en Argentina: una política de la memoria», en *Congreso LASA 2000. Derechos Humanos y democracia en Argentina: un problema interdisciplinario*, UNQ, Buenos Aires, 2000. Parte de este cambio se relaciona con la emergencia de una nueva generación en la militancia por los derechos humanos, nucleados en organizaciones como H.I.J.O.S.

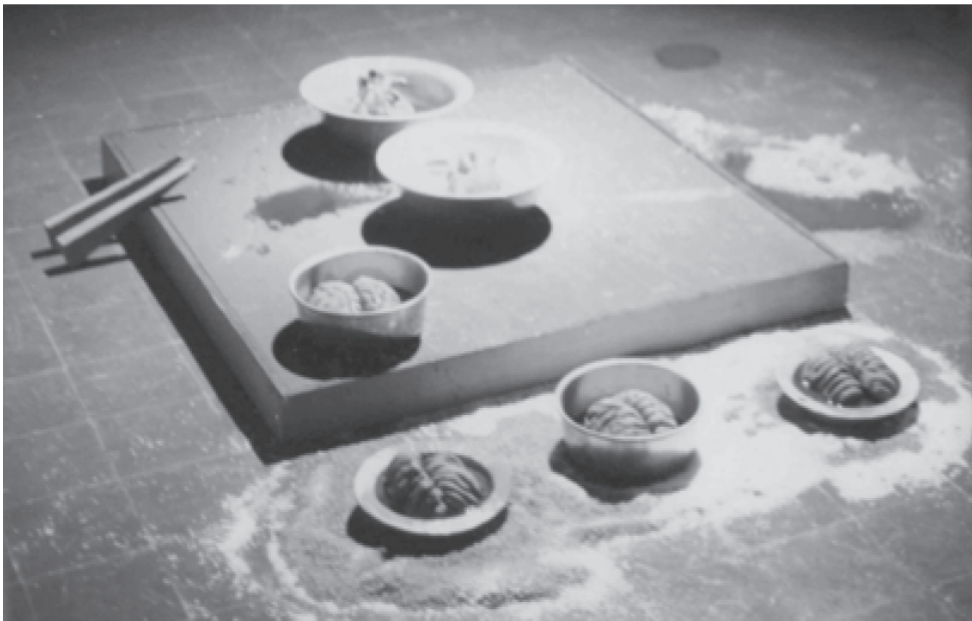
²⁰ Jensen, Silvina. *La provincia flotante. El exilio argentino en Cataluña (1976-2006)*. Casa de América, Barcelona, 2007. Longoni, Ana, *Traiciones*, Norma, Buenos Aires, 2007. Nofal, Rossana, «Partes de guerra: la literatura testimonial en Argentina», en *XI Jornadas Interescuelas / Departamentos Historia*, UNT, Tucumán, 2007.

²¹ En forma paralela a este proceso, a partir de 2003, con la anulación por el congreso de las leyes de obediencia debida y punto final se inició un proceso de revisión de las decisiones judiciales tomadas desde los ochenta y primeros noventa, y se vuelve a instalar la problemática de la memoria en la escena pública nacional.



Anexos

Fissura. Museo de Bellas Artes, Bahía Blanca, 1993.





Bloqueadores / La resistencia - 1º Versión.
Bienal Nacional de Arte, Museo de Arte Contemporáneo.
Bahía Blanca, 2005.

