

El discurso histórico identitario en el arte: lo subjetivo-social y los avatares de la representación.

El arte ha sido siempre un lugar para crear historia. En la muestra de Longhini y Santoro “El Oro y el Barro” en el Museo de Arte y Memoria, lo subjetivo critica la historia del peronismo a la vez que la funda nuevamente desde el arte, creando así una exposición en donde no existen documentos históricos sino obras de arte que documentan una historia.

El arte ha sido siempre un lugar para crear historia (o recrearla). La muestra de Longhini y Santoro “El Oro y el Barro” en el Museo de Arte y Memoria ejemplifica esto de manera excepcional. Ambos autores retratan al peronismo en dos épocas distintas, uno desde una perspectiva crítico-social y el otro a través del cristal empañado del recuerdo. Aún así la marca subjetiva de la memoria no se ausenta en el primer autor, y lo crítico se mantiene en el ritmo de las pinceladas de Santoro. Desde la muestra lo subjetivo critica la historia del peronismo a la vez que la funda nuevamente desde el arte, creando así una exposición en donde no existen documentos históricos sino obras de arte que documentan *una* historia. La experiencia social de Longhini se plasma en sus obras así como la situación personal de Santoro propone una mirada que, remontándonos a nuestras propias vivencias configura un tercer núcleo ideológico en cada visitante.

LA REPRESENTACIÓN COMO UNA PREGUNTA POR LA IDENTIDAD

Al entrar a la muestra hay algo que impide que el espectador se mantenga indiferente: la contundencia de la postura crítica de uno y otro artista. Estos, como narradores de la historia, también nos invitan a reconstruirla desde nuestra subjetividad dando lugar a una inquietud. La historia, en tanto que identidad nacional, es una representación social¹ configurada a partir de una interioridad - o una ficción de esta - que a pesar de sus puntos comunes en quienes la comparten vira de un individuo a otro. Tal como se refiere Grüner al arte, como parte de la construcción identitaria del *espíritu del pueblo*, es como debemos

aproximarnos a lo experimentado frente a las obras de Santoro y Longhini. Aquella *identidad* construida es nuestra historia, representación simbólica en la que tendríamos que reconocernos – en tanto que representados -. Esta es la arista donde estriba la inquietud crítica del espectador: como argentino qué momento peronista decide contar y en qué forma lo hace.



Figura 1
Pulqui y Eva
Daniel Santoro - 2009

Un Pulqui sobrevuela una isla densamente forestada, inscripta en el mítico perfil peronista (Figura 1). El avión arroja una nítida sombra sobre la tierra y el agua, a la vez que planea equidistante entre los polos extremos del cuadro². En “Pulqui y Eva”, Santoro expone distintos lugares desde los que podríamos estar representados. ¿Somos parte constitutiva del ícono popular peronista o estamos opacados por la penumbra del régimen?

¹ GRÜNER, E., “*El Conflicto de las identidades y el debate de la representación*”, 2004.

² Santoro propone al peronismo (¿encarnado en el cuerpo del avión?) como una ocupación del lugar vacío entre la derecha o izquierda.

Y si estamos en el avión, ¿estamos exentos de pertenecer a la multitud que *hace* a Eva o estamos en el seno del peronismo? ¿Se puede escapar de alguna forma del proyecto nacional? Estas preguntas nos mueven a formar un contenido interior que nos posicione frente a nuestra identidad, frente a nuestra historia.



Figura 2
Justicia Social
Ricardo Longhini – 1992-1995

Dos partes inferiores de botellas de champagne rotas descansan amenazantes sobre un muro de piedra. (Figura 2) Con cierto sarcasmo Longhini titula a esta obra “Justicia Social”. Se refiere así al contraste presente en la Argentina menemista, separados por un muro coronado con el símbolo de la prosperidad prometida por ese régimen. Se generan así lugares a ser ocupados por los espectadores en tanto que representados. Se invita nuevamente, en un giro de agudo sentido crítico, a tomar una posición dentro de esa representación: ¿en qué modo nos marcó el momento histórico y cuál es nuestro punto de enunciación en tanto que *historiadores*?

Si nos desplazamos al plano de las decisiones formales estaremos en presencia de ciertas estrategias de representación que connotan una visión particular y modalizan el discurso histórico según la óptica del artista. Mientras que en Longhini se apela a una enunciación cruda, Santoro nos ofrece una concepción idealizada (que no por esto deja de ser crítica) en la que los

estereotipos mitigan las particularidades que Longhini subraya.

En la obra “El guardapolvo nuevo” de Santoro³ la condición de alumno se sintetiza en la impecable figura de una estudiante que con su uniforme acorazado lleva impoluto el ideal de los educandos de la época. La madre que, gracias a la máquina de coser facilitada por las bondades del momento, cose un nuevo guardapolvo a su hija, es una idealización de la mujer avocada al quehacer doméstico. Pero hay más: la obra en sí se estructura por estereotipos que configuran la realidad idealizada de los años peronistas. La heladera, las casas estilo californianas, el automóvil y la decoración hogareña hablan como estampas perfectas de lo que se perdió.



El Guardapolvo Nuevo
Daniel Santoro – 2005

El contraste con Santoro se evidencia claramente en el obrero que propone Longhini: la imagen del *descamisado* reúne a toda la clase proletaria. En Longhini vemos como la materialidad no habla de un obrero si no que refiere a varios obreros, a varias personas con sus respectivas identidades. Un grupo de cuchillos de factura artesanal son expuestos sobre una mesa de trabajo,

³ La idea de una concepción idealizada del peronismo en Santoro se expresa a partir del hecho de que el autor se haya criado en un hogar peronista. Al haber vivido la era justicialista siendo un niño, las obras de Santoro se muestran, en cierta forma, como ecos de esa infancia.

quizás arremetiéndolo contra los funcionarios a lo que involucra el título de la obra (Figura 3). La pobreza conduce a que los trabajadores deban fabricar sus propios instrumentos; éstos son, metonímicamente, la representación de sus dueños particulares. La representación de lo subjetivo en este caso no responde a remarcar las características de cada obrero en cuestión, sino que subraya que cada uno de ellos debió hacer por su cuenta las herramientas que aquella nación prometedora les negaba. Siguiendo a Grüner, encontramos en las obras de Longhini coincidencia con la lógica de la *representatio*⁴. El obrero se hace presente justamente por su ausencia, entendemos a cada artilugio como un trabajador distinto, está cargado con su identidad en tal medida que se nos presenta como tal. Pensar en el representado (el obrero) en su búsqueda ingeniosa para zanjar las dificultades que trae aparejada la carencia de medios resulta insoportable con la marca de su ausencia en la obra. Por otra parte, si la *representatio* hace presente al objeto representado en el objeto representante por su ausencia, presentar a la herramienta junto al obrero cambiaría totalmente el sentido de la obra, pues no estaríamos ante las dificultades de cada trabajador - presentes en cada instrumento - si no frente a la postal - meramente descriptiva - de un obrero fabricando herramientas.



Figura 3
Derrame
Ricardo Longhini – 1997-2001

LONGHINI: LA MATERIALIDAD HABLANTE

Si algo llama la atención de las obras de Longhini es como construye aura desde objetos seriados, no auráticos. Clavos de producción industrial se convierten, en un giro metafórico, en parte constitutiva de una de sus obras. (Figura 4) Los clavos, juntados de la calle por el artista, recorrieron parte de la historia argentina y hoy, en tanto que materialidad artística, son, a la vez, testimonio de prácticas laborales y representación del marco político en que estas tuvieron lugar.

En su ensayo “*El Arte en estado gaseoso*”, Yves Michaud⁵ se refiere a la imperativa producción de objetos industriales estetizados bajo la norma de que “si algo no es bello tiene que serlo”⁶, y de cómo esto actúa en detrimento del arte. Bajo esta premisa, la industria cultural subsume todo en un halo de belleza. Desde esta apoyatura, Michaud entiende que no todo lo bello es arte y que este último no tiene que ser necesariamente bello. La obra de Longhini se presenta como una suerte de “jaque” a los mecanismos que desarrolla el filósofo. Los objetos de factura industrial, en este caso sin ninguna particularidad que los haga bellos, son empleados para la construcción de una obra aurática. Las piezas reproducibles, signadas por un pasado que las atraviesa, terminan por crear un objeto único poseedor de una distancia y una cercanía simultáneas que logran un halo cultural.

⁴ La lógica de la *representatio* se expresa en el texto de Grüner “*El conflicto de las identidades...*” (2006) (pp.63 – 65). Responde a la idea medieval de una efigie de madera que ocupara el lugar del rey en su féretro. Mantenía la imagen del cuerpo del Poder ya que este era inmostrable al no haber técnicas de conservación del muerto. Así, la lógica de la *representatio* se funda en la ausencia del objeto representado, es decir al objeto real se lo entiende como la parte invisible constitutiva de lo visible. Entonces, lo representante hace presente a lo representado justamente por su ausencia.

⁵ 2007

⁶ Op. Cit. 5, página 9



Figura 4
Filosofía=País
 Ricardo Longhini – 1997

En el caso anteriormente citado, cada clavo puede corresponderse con una historia (aunque ésta no se explicita en la obra). Distinto es el caso de “*Paloma de la paz sobrevolando la cordillera del Cóndor*” (Figura 5). En ella la ambigüedad y la ambivalencia se hacen presentes en los cuchillos que configuran unas alas de naturaleza incierta. Nos remonta a un cóndor cordillerano, quizás una versión actualizada de aquel que cruzara el cordón montañoso con las banderas de la libertad. Una libertad que ahora podría suplirse por un neoliberalismo. Estas alas de la libertad, que cruzan naciones, podrían encarnar la situación que dio en los años 90 con la presidencia de Menem en la que se produjo la privatización de empresas que “volaron” de Argentina a otros países. Pero también, los cuchillos seriados e indistinguibles nos podrían acercar a otros campos semánticos: los cuchillos deteriorados, ¿nos defienden o nos amenazan?, ¿nos podremos defender con un arma sin filo? Pero este *oxímoron* puede estar sugiriendo aún más. Mientras el ave vuela en un sentido, hacia tierras prometidas, los cuchillos se perfilan hacia el otro: el cóndor se dirige hacia tierras prósperas y todo lo nefasto que acarrea parecería estar por caerse en nuestro país.

Después de lo desarrollado podemos aventurar un punto rector en las obras de Longhini: los productos industriales se presentan como nuevas materialidades artísticas, aprovechadas en el sentido de nuevas formas de enunciar críticas ideológicas.



Figura 5
Paloma de la paz sobrevolando la cordillera del Cóndor
 Ricardo Longhini – 1994-1998

SANTORO O LA CONSTRUCCIÓN TIPIFICADA

Si la materialidad en Longhini es un núcleo de construcción semántica, en Santoro los personajes (y los diálogos mantenidos entre estos) concentran gran parte de la carga de significados. La manera en que estos son delineados responde a lo que Nelly Richard entiende por *moldes identitarios*⁷. El alumno con su guardapolvo intacto, el descamisado sometido, la mujer forjada a la imagen de Eva son formas en que lo marginal se tipifica reduciéndose a sólo una de sus coordenadas identitarias. Esto es, las diferencias de los sectores subalternos se estereotipan en modelos predeterminados, en los cuales se omite todo aquello que haga ruido y no deje ver al marginado como individuo que pertenece a la vez que representa a su sector. Por ejemplo, en la obra “*El descamisado gigante expulsado de la ciudad*” (Figura 6) todo tiende a subrayar el carácter de sometido del obrero, acechado por aviones en las sombras de una ciudad de gorilas. El obrero es sólo eso, no hay dobleces que nos digan aspectos no relacionados a su carácter marginal y militante.

⁷ RICHARD, N., “*El régimen crítico-estético del arte...*”, 2006. (pp. 123).



Figura 6
El descamisado gigante expulsado de la ciudad
 Daniel Santoro – 2008

En la ya presentada pintura “*El guardapolvo nuevo*”, la cuestión arriba referida es indiscutible. No obstante, ciertos indicadores nos hablan de una mirada que critica, o por lo menos matiza, la teorización de Richard. La madre es un estereotipo acabado, sin ninguna vuelta particular del autor. En cambio en la hija, el estereotipo de alumno construido escapa a una definición cerrada para dejarse modular por la introducción de dos aspectos críticos: la sombra y el luto. Mientras que la madre está iluminada de lleno por las bondades peronistas, la hija sólo lo está en parte: una sombra siniestra invita a pensar en un futuro impróspero, reforzado en el luto que lleva en su brazo.

EL ORO Y EL BARRO: LO POLÍTICO-ESTÉTICO

La materialidad de los objetos de Longhini y la tipificación de los personajes de Santoro se combinan para reflejar dos momentos de la Argentina. Ambos presentados como proyectos de país, condicionado por la visión del artista y bajo el filtro de los giros formales inherentes a cada uno.

Tal como pudimos entrever a lo largo de este recorrido por la muestra “El Oro y el Barro”, los artistas confluyen en su trato por un semejante relato histórico-político y tienen marcadas divergencias en lo representacional. Estas diferencias en el plano de los significantes, nos invitan a posicionarnos como sujetos identitarios distintos frente a las obras y las situaciones políticas a las que aluden. En efecto, la inmensa carga crítica y el sentido referencial son contundentes, pero no por esto pasan por alto la dimensión estética. La búsqueda formal mediante estrategias intrincadas redonda en beneficios para la construcción semántica de las piezas. Una revisión a la historia en la que también hay una pregunta por la dimensión artística.

Bibliografía

- GRÜNER, Eduardo, *El Conflicto de las identidades y el debate de la representación*. En: La Puerta FBA, La Plata, 1° edición, 2004.
- MICHAUD, Yves, *Hacia la estética de los tiempos del triunfo de la Estética*. En: El arte en estado gaseoso.
- MICHAUD, Yves, *Introducción*. En: El arte en estado gaseoso, Fondo de Cultura Económica, México, 2007.
- RICHARD, Nelly, *El régimen crítico-estético del arte en el contexto de la diversidad cultural y sus políticas de identidad*. En: Real/Virtual en la estética y la teoría de las artes. Simón Marchán Fiz (compilador), Paidós Ibérica, Barcelona, 2006.