

Fecha de recepción: mayo 2023  
Fecha de aceptación: junio 2023  
Versión final: julio 2023

# Narrar desde las imágenes del arte: Mendoza 2001. Aportes y proyecciones desde los registros visuales

María del Rosario Zavala<sup>(\*)</sup>

---

**Resumen:** En este trabajo nos proponemos narrar con los registros visuales de *La mesa argentina* (Mendoza, Argentina), instalación urbana y acción colectiva vinculada a la mega crisis que decantó en el estallido de diciembre de 2001. Desde una politicidad del arte, con un enfoque transdisciplinar entre las ciencias sociales y los estudios visuales, en el cruce metodológico entre el análisis documental y el método colaborativo de entrevistar con imágenes, la estrategia es comprender y problematizar el universo visual en una correlación interpretativa entre las imágenes del arte y las significaciones que adquiere la postdictadura. Desde 1983 las imágenes en el arte local forman parte de una memoria colectiva de postdictadura, entre redemocratización y alta conflictividad social.

**Palabras clave:** Politicidad - Hermenéutica visual - Postdictadura - Arte mendocino - Imagen archivo.

[Resúmenes en inglés y portugués en la página 109]

---

<sup>(\*)</sup> Doctora en Ciencias Sociales por la UNCuyo, Argentina, diplomada en Educación universitaria y post doctorada en Ciencias Sociales (UBA). Docente universitaria en el grado y posgrado (UNCUYO, UDA, IES 9-024, DGE). Tesista de grado y posgrado en Recursos Humanos. Investigadora de la Secretaría de Investigación, Internacionales y Posgrado (UNCuyo) y del Instituto de Investigaciones Gino Germani (UBA). Integrante de comités académicos de revistas científicas y del Congreso Internacional Hermes 2023.

## Arte y política en 2001: Artistas en la calle

En plena Peatonal Sarmiento de Mendoza, el colectivo Artistas en la calle se presenta: “Hoy somos artistas en la calle, movilizados por el entorno social, un entorno del que somos parte, un entorno doloroso e injusto en que se encuentran CASI todos los sectores del país.” (Caruso et al., 2001, p. 4). Era 2001 y la protesta comenzaba a cristalizarse en todos los ámbitos. El malestar social, la idea de injusticia y la propia percepción de una crisis colectiva inundaban los espacios privados y públicos, la protesta se convirtió en parte del acontecer social. La crisis social se ancla en los quiebres de la política económica y social, de la gestión gubernamental y de la representación política, conduciendo al país hacia una crisis orgánica. Al mismo tiempo, tras cumplirse 25 años del golpe de estado del 76, las numerosas manifestaciones en las calles de las principales ciudades del país demostraron que la dictadura cívico-militar y sus consecuencias no habían perdido trascendencia.

El 19 y el 20 de diciembre de 2001 se convierte en el hito clave para el cambio en la significación de la política, el rechazo al estado de sitio y el estallido de un proceso de crisis institucional, económica, simbólica y social, que se inicia desde mediados de la década del 90, pues el “19 y 20 de diciembre constituyeron el momento fundador y la posibilidad de una revolución política, a partir del profundo descontento social” (Ansaldi, 2003, p. 38), en la medida que los sucesos de diciembre rompieron la tregua democrática del *Nunca más*<sup>1</sup>, es decir, con tales acontecimientos se quiebra la dicotomía amenazante entre democracia y dictadura. Las formas de democracia practicadas hasta el momento, entre representación y delegación por el voto, habían contribuido a deslegitimar lo político, lo público y lo colectivo, resultado de la lógica discursiva neoliberal, pero las medidas que llegan hasta 2001 producen un cúmulo de descontentos que se condensa en un movimiento colectivo heterogéneo y complejo, donde se reconocen mayoritariamente, asalariadas/os, desocupadas/os, jubiladas/os y ahorristas, tras una consigna común: *que se vayan todos, que no quede ni uno solo*, se constituye un fenómeno político que rechaza lo político y a las élites que lo representan.

Desde el retorno a la democracia en 1983 a la gran crisis social e institucional de 2001, la sociedad argentina, en general, vivió procesos de cambio que se manifestaron a través de distintas prácticas y representaciones, una de ellas fueron las del arte. El cambio del orden, las resignificaciones, la transición, la inestabilidad y la crisis, hicieron de este periodo un complejo entramado que no sólo fue un paso de dictadura a democracia, sino una fase de experiencias extremas: la *postdictadura* (Macon, 2006; Richard y Moreiras, 2000), un largo periodo marcado por dos hitos<sup>2</sup>: el colapso del régimen militar (1982-83) y el colapso político y social a efectos de un proceso de “mega crisis” en 2001 (Unzué, 2012). Así, en un país convulsionado por reacomodamientos sociales, políticos y culturales, las imágenes del arte y sus prácticas se transformaron, algunas de manera parcial otras radicalmente, al punto de producir modalidades artísticas propias del acontecimiento. Si bien este proceso se dio a nivel nacional, en Mendoza el mundo del arte adquirió modalidades particulares que requieren ser atendidas.

En este contexto, La Mesa Argentina se constituyó como una protesta artística colectiva, que germinó en las manifestaciones contra el recorte del presupuesto universitario que

tratará el Consejo Superior de la Universidad Nacional de Cuyo (Teatro Universitario, calle Lavalle, ciudad de Mendoza), cuando Marcela Furlani y Rubén Caruso realizan su primera acción artística conjunta,

[...] che llevémosles esto y sellémosle con las moscas el piso a estos cochinos... que algo huele mal, el hecho que se reúnan un día x, no recuerdo, era a la nohcecita, si fue a la noche que nosotros confrontamos la presencia de esta gente que salía del teatro y habíamos puesto con pintura blanca estos sellos de moscas en el piso. (Furlani, comunicación personal, 14/03/2023)

A partir de la propia movilización, de tomar una acción, señalando las mismas ideas movilizadoras: “algo había que hacer” (Furlani, comunicación personal, 14/03/2023) y “ya basta, algo tenemos que hacer, era un momento de mucha crisis” (Caruso, comunicación personal, 01/02/2023), la dupla de artistas convoca a nuevas/os integrantes, desde distintos lenguajes visuales: artes visuales (Marcela Furlani, María Luisa Nasif; Rubén Caruso), teatro de títeres (Gabriela Céspedes) y fotografía (Daniel Mazzocca); conformando el colectivo Artistas en la calle que con la instalación urbana La mesa argentina, que se desarrolló todos los sábados de agosto a noviembre de 2001, en el *Kilómetro cero* de la ciudad de Mendoza (Peatonal Sarmiento y San Martín),

La instalación se ubica en la vía pública, nace con el objeto de ser protesta y manifestación artística en contra del salvaje ajuste presupuestario en relación a la política de déficit cero instaurada en nuestro país a partir del mes de agosto de 2001. (Caruso et al., 2001, p. 2)

La modalidad fue dinámica y semana a semana la mesa se iba transformando, una mesa de trabajo, luego una mesa de datos, donde se ponían los distintos temas y sus recursos para realizar un montaje propio en la interacción entre artistas y los públicos que, durante las mañanas, sábado a sábado, de manera casi ininterrumpida, producían “una acción artística de protesta” (Caruso, comunicación personal, 01/02/2023). Relata el proyecto “Esta mesa, es obra en sí misma y a la vez, es un espacio, una idea que se renueva en algunos elementos estéticos relativos al contenido” (Caruso et al., 2001, p. 2), que se alternaron entre lo anecdótico y la referencia directa al privilegio como adjetivación de la figura política; la denuncia y el testimonio de la protesta social, adquiriendo cada día de instalación una nueva significación a partir de la interacción con el público (las/os transeúntes). Performando así, la protesta artística, donde instalación y performance hacen a la construcción de modalidades convencionales de la postdictadura que se cristalizan en el mundo del arte local, como prácticas artísticas de experimentación y multidisciplinariedad y como producciones colectivas que se dan en espacios públicos principalmente. La obra de arte se vuelve performativa en la medida que aborda el problema en los modos que otras prácticas (el periodismo, la argumentación, la educación, entre otras) no pueden hacerlo, “el arte participa en lo político -no sólo representándolo; en lugar de simplemente criticar, interviene.” (Bal, 2009, pp. 42-43), donde lo político es el lugar del conflicto y al que está

sujeta la vida social. La intervención desde el mundo del arte, ante el conflicto social, activa la relación entre el arte y la política, pero esta red de acontecimientos no se explica sólo por los hechos político económicos inmediatos, sino que se anclan en una nueva hegemonía cultural del neoliberalismo propias de las gestiones menemistas, aunque iniciadas en proceso de dictadura (1976-1983) y que llegaban a agotarse rápidamente con el gobierno de La Alianza, como señala Caruso sobre su propia experiencia artística “siempre me vi interpelado como artista y enojado, en no poder actuar, no reaccionar, eso fue en los 90 y la verdad que a mí eso me quedó muy pegado.” (comunicación personal, 01/02/2023). De modo que, el mundo del arte se constituye como la arena propiciadora para atravesar los procesos de transición y crisis.

Desde 1983 las imágenes en el arte local forman parte de una memoria colectiva de postdictadura, entre redemocratización y alta conflictividad social. Se constituye un fenómeno político que rechaza lo político y a las élites que lo representan. A la vez, las imágenes que se configuran en esta escena cobran una fuerza movilizadora de historicidad, como lucha de sentidos, pues lleva consigo la condición metafórica de una temporalidad no sellada, inconclusa, abierta a ser explorada en muchas nuevas direcciones simbólicas. Otra vez, se presenta una oportunidad de cambio cultural, pues “hoy resulta evidente que muchas de las propuestas que se instrumentaron para responder a la crisis estaban planteadas en los años precedentes” (Giunta, 2009, p. 27). La escena del arte no quedó sin ser parte de la crisis y las imágenes que de ésta surgieron en el intersticio “de lo visible e invisible, de lo discursivo y lo lingüístico, de lo textual y lo contextual” (Silva Echeto, 2018, p. 17), hechas de restos, habilitan una crítica a aquellas formas de ver y de mostrar que produce el neoliberalismo como contexto.

En esta escena, cada sábado la acción construía un relato, una poética propia. La instalación constaba de una mesa, cubierta por una bandera celeste y blanca a modo de mantel,

sobre ella encontraremos panes con clavos con sus puntas hacia arriba, también pequeños carteles: en una de sus caras con leyendas que denuncian diversas situaciones de injusticia con sus respectivas fuentes de información (datos de jubilaciones de privilegio, datos sobre el estado de la deuda externa argentina, etc.), en la otra, estampas de figuras de moscas. (Caruso et al., 2001, p. 2)

Sobre y en torno a ella se desarrollaba toda la acción, las/os artistas trabajaban de forma colectiva, en el rol que ese día se asignaban, interpelando a las/os transeúntes, a veces leyendo poemas, o repartiendo panfletos, instalando una muestra fotográfica o manipulando un títere; pero las moscas, los clavos y el pan siempre fueron una constante. El pan imposibilitado por los clavos, las moscas como indicios de que, por estas regiones también, algo olía a podrido.

Y en su primera presentación, Artistas en la calle realizan un manifiesto para toda su obra, que será el texto fundamental que acompañará las demás instalaciones,

HEMOS HECHO UNA MESA CON TABLONES Y CABALLETES, CON UNA BANDERA A MODO DE MANTEL, ASÍ REPRESENTAMOS A NUESTRO PAÍS.

LA MESA ES EL LUGAR DONDE SE COMPARTE EL PAN, SE REÚNE, SE DIALOGA E INTERCAMBIA IDEAS.

CREEMOS QUE HOY, LA MESA ARGENTINA ESTÁ DESPROVISTA DE ESTAS SIGNIFICACIONES.

POR ESO, EL PAN INVADIDO, POR ESO, EL PAN INASIBLE. (Caruso et al., 2001, p. 5)

El hecho artístico se expresa en la calle, desde trayectorias individuales que sabían del hacer conjunto, pues la postdictadura conformó el quehacer colectivo como una característica; y la crisis y la protesta, que repusieron las conexiones entre producciones simbólicas y estrategias de poder, donde, al decir de García Canclini (1979), las prácticas artísticas en tanto “construcciones simbólicas son también maneras de imaginar lo posible”, otras formas de construir nuevas realidades, de modo que el arte y lo político se vinculan para “pensar, junto con lo real, sus transformaciones imprevistas” (p. 149), como aquel lugar donde las/os sujetos del mundo del arte, la significación de las prácticas artísticas, las condiciones de producción y lo político emerge como factor de transformación.

### **Imagen-archivo: una arqueología visual**

Coleccionar se asocia a la idea de guardar algo en un espacio determinado. Entonces, un archivo puede describirse como aquel espacio donde se consigna “un ‘corpus’ dentro de un sistema o una sincronía de elementos seleccionados previamente en la que todos ellos se articulan y relacionan dentro de una unidad de configuración determinada.” (Guasch, 2011, p. 10). Un archivo se constituye, en términos espaciales, como un lugar con determinado orden establecido por ciertos principios, un domicilio, que además está marcado por la temporalidad, del pasado para el presente, hacia el futuro. Y también, que opera con relación a la memoria: lo que se atesora es un fragmento seleccionado de la realidad y en el archivo “coexisten en el ‘hoy’ temporalidades desfasadas que hacen retroceder el tiempo presente hacia la memoria de lo ya acontecido o bien que anteceden lo que todavía no llega a ser bajo los modos del futuro incompleto” (Richard, 2013, p. 164). El archivo se constituye como una dimensión, un mundo de fragmentos, que no sólo sirve de depósito, sino también, que habilita a distintas interpretaciones (Arfuch, 2008).

En nuestra contemporaneidad, memoria y archivo son dos significantes indisolubles que abarcan las prácticas artísticas. Boris Groys (2008) remarca la experiencia de encontrarnos en espacios de arte repletos de documentos (registros audiovisuales, fotografías, documentos escritos, etc.) más que de obras, que se constituyen como la única referencia posible. En ese sentido, la ecuación arte-archivo (Guasch, 2011) permite establecer una

relación no tanto al pasado, sino al futuro, en la medida que un archivo no sólo es un complejo físico que guarda, preserva y selecciona, sino más bien es un mecanismo de entendimiento cultural que aporta a la construcción de la memoria colectiva. En esta escena, desde el arte-archivo, las imágenes en tanto registros visuales de las prácticas artísticas, apelan a una arqueología de las imágenes (Didi-Huberman, 2003), pues se trata de constituir archivos de imágenes que no pueden organizarse como un puro y simple dato, sino que es necesario historizarlas, como “tiempo-fuera-de-los-tiempos, medios-entre-medios, síntomas como indicios de las tramas temporales de las culturas.” (Silva Echeto, 2016, p. 10); el pasado es comprendido en la actualidad que la imagen imprime (Benjamin, 2006), por lo que éste deja de ser un hecho objetivo y se transforma en un hecho de memoria. Sobre todo, es la emergencia de diversos dispositivos visuales en el tejido social que conducen a producir nuevos modos de generar prácticas de las imágenes visuales, que devienen en producción de conocimiento. Los archivos presentan aspectos fragmentarios y discontinuos que, en una época de crisis, deben atender a fenómenos tales como el registro de acontecimientos críticos, algo dispersos y discontinuos, que se relacionan a la vez, con la producción de saberes y conocimientos minoritarios y micro políticos que “pueden inscribirse en la práctica teórica que promueve la transformación, la subversión, la transgresión y la puesta al límite de las epistemes y las gnoseologías” (Silva Echeto, 2018, p. 23). La arqueología se convierte en la clave metodológica del trabajo archivístico contemporáneo. En ese entretiempos desordenado, el trabajo de archivo no intenta reordenar, sino más bien, en su intención crítica, desde las distintas exploraciones analíticas y creativas, busca intervenir y resituarse en el margen.

Tradicionalmente, los métodos de las teorías de la comunicación y la imagen ponían énfasis en el plano enunciativo (análisis textuales y discursivos), en el análisis del relato visual (continuidad discursiva). Y aunque la consigna de la arqueología y las políticas de las imágenes no trata de desplazar dichos métodos, sí pretende romper con los análisis verbo-visuales, donde la imagen, en tanto texto visual, es tomada como una unidad. Ir por lo intermedial, romper con la idea imagen-texto y trabajarla como dispositivo, conformado por elementos heterogéneos. Archivo y documento ponen en cuestión las nociones de *mirada y forma* “mirar no es simplemente ver, ni tampoco observar con mayor o menor ‘competencia’: una mirada supone la implicación, el ser afectado que se reconoce, en esa misma implicación” (Didi-Huberman, 2014, p. 41), construyendo una imagen-documento, en la conjunción de una imagen que critica nuestra manera de verla, que nos pone en crisis y nos obliga a mirarla verdaderamente.

Ante la proliferación de imágenes, esta época es atravesada por una imaginación desgarrada en la que mirar hacia nuestro pasado reciente, hacia el estallido social y el cambio de significación de lo político de 2001, montar las imágenes que de ella se desprenden, será parte de la desmentida de la memoria. En este sentido, las imágenes, desde su arqueología, son sobrevivientes a los tiempos, son el medio para acceder al pasado, al tiempo; son dialécticas y dejan su propia huella en el entramado social y cultural. Conocemos a través de la imaginación, con imágenes construidas como superficies significativas que, al decir de Flusser (1990),

En la mayoría de los casos éstas significan algo exterior, y tienen la finalidad de hacer que este algo se vuelva imaginable para nosotros reduciendo sus cuatro dimensiones de espacio-tiempo a las dos dimensiones de un plano. A la capacidad de abstraer formas planas, del espacio-tiempo “exterior”, y de re-proyectar esta abstracción del “exterior”, se lo puede llamar imaginación. Ésta es la capacidad de producir y descifrar imágenes, de codificar fenómenos en símbolos bidimensionales y decodificarlos posteriormente. (p. 11)

Entonces, no hay imagen sin imaginación. Imaginar, como recurso de la memoria es (re) montar las imágenes, encontrar en ellas sus gestos, donde la mirada exige la elaboración de nuevos modelos de tiempo. Las imágenes dejan mucho espacio abierto para la interpretación y se configuran como una relación mágica con el mundo, con una orientación para una actividad futura respecto de un tiempo lineal que se reformula azarosamente de restos, como síntomas. Entonces, ¿qué podemos imaginar cuando vemos los registros visuales que quedan de La mesa argentina, como única posibilidad visual posible?

Estudiar una obra o un corpus de imágenes, cualquiera sea su formato, implica partir de preguntas sobre la construcción social donde la imagen que representa juega un rol, las/os actores/as implicadas/os, los usos, etc., porque éstas como todo objeto cultural, extraen su sentido del contexto (Becker, 2015). Dicho planteo contiene una premisa: las producciones artísticas no sólo generan significados en la época en que son realizadas, sino que pueden perdurar en distintos soportes, entonces, sus sentidos fluyen y se convierten en un agente activo, donde “La imagen-crítica trabaja con los materiales de la memoria. Su punto de inflexión es la arqueología como anacronismo.” (Silva Echeto, 2019, p. 160), un síntoma en el pliegue entre la historia, molestando al tiempo, incomodándolo.

Pues bien, la memoria no es un instrumento que sirva al pasado, sino que es su medio vivo, la práctica del archivo, que recolecta en los retazos del pasado los sentidos del presente (Benjamin, 2006). En este enclave, el recorrido por la documentación, su recolección y clasificación, es la estrategia metodológica de obtención de información principal para nuestra investigación. Así, la reflexión se funda en el conocimiento científico social y la hermenéutica visual, para abordar a las obras de arte “en tanto portadoras de un potencial latente capaz de contribuir al pensar” (Wechsler, 2012, p. 10), más allá del hecho exclusivamente visual que la identifica entre las producciones humanas más complejas.

Bajo estas premisas, la documentación hace una referencia directa a la vida misma de la praxis artística y a su duración en el tiempo, a partir de las distintas tecnologías de registro. Como ocurre con performances, multimedias y en este caso particular, con instalaciones, que conocemos a partir del registro documental. Como dispositivo mnemónico, un archivo se asocia a objetos concretos, “a la lógica de sistemas de memoria materiales” dirá Guasch (2011, p. 15). Aunque a veces también incluye lo virtual en sus prácticas, nuestros desarrollos se dan con relación a la cultura objetual de un archivo y la calidad y cantidad de los documentos que atesora. Por ello, al plantear un relato sobre la instalación La mesa argentina, como una experiencia que perduró espacio temporalmente desde dispositivos de memoria, se vuelven fundamentales las imágenes fotográficas, algunos documentos y el relato de sus hacedoras/es.<sup>3</sup>

## La estrategia: trabajar desde los registros visuales

Ver una imagen con detenimiento intranquiliza, poco a poco ésta recupera el poder sobre quien la observa, paulatinamente empieza a dominarla/o. Empezamos a ver detalles, a elaborar dudas sobre la realidad de la imagen, a cambiar la clasificación que realizamos. En esta perspectiva, se propone el recorte del problema y la indagación sobre las imágenes, con la premisa de construir una mirada social sobre el arte local, en este caso, trabajando desde las miradas y representaciones dadas. Y entonces, a partir de los registros visuales del acontecimiento, la observación podría orientarse en torno a algunas preguntas: ¿Cuál es el contexto de la imagen?; ¿cuál es la interpretación social de la imagen?; ¿qué aspectos de identidad se encuentran en la misma?; ¿qué aspectos simbólicos se observan?; y, ¿cuál es la interpretación del/a autor/a sobre la imagen que registra su obra? Se trata de observar, preguntar y describir en profundidad, hasta sucumbir en la imagen. Así, como señala Harper (2012) el éxito de un relato visual (montaje) se convierte en una suerte de rompecabezas sociológico dispuesto en un contexto histórico.

Tales interrogantes señalan muchas posibilidades y actoras/es de la lectura visual. Y en el cruce metodológico entre el análisis documental y el método colaborativo de entrevistar con imágenes (*photo-elicitation*) a las/os participantes de las distintas prácticas artísticas, la estrategia es comprender y problematizar el universo visual en una correlación interpretativa entre las imágenes del arte y las significaciones que adquiere la mega crisis de la Argentina de 2001, a través de los registros documentales, desde las nociones arte-archivo e imagen-documento. Se propone así, una investigación situada desde una hermenéutica visual de la sociedad que se ve mediatizada por dos procesos: el de ver y el de interpretar lo visto.

Por su parte, el análisis documental se realiza a partir de detectar, obtener y consultar fuentes primarias y secundarias, desde los datos relevados en diversos archivos de particulares, hemerotecas y el archivo del Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM), además algunas publicaciones específicas del acontecimiento. Sobre los registros se utiliza un carácter exploratorio y descriptivo en primera instancia, pero hay que destacar el ejercicio de interpretación como parte de la estrategia de descripción densa a partir de los registros visuales, no solo para la etapa de entrevistas con imágenes, sino, además, trabajar con otros registros acerca de las mismas, para el entrecruzamiento de datos e informaciones como un punto de unión entre memoria y escritura. Entonces, al modo del trapeo de la historia (Benjamin, 2008), la práctica del archivo, que recolecta en los retazos del pasado los sentidos del presente, en primer lugar, el trabajo se da en el recorrido por la documentación, su recolección y clasificación de la información.

Por otra parte, la estrategia de narrar con imágenes establece un continuo donde “These few examples demonstrate how photographs can jolt subjects into a new awareness of their social existence” [La idea detrás de romper el marco es que las fotografías pueden llevar a un individuo a una nueva visión de su existencia social.] (Harper, 2002, p. 21), establecida en un contexto temporal reciente. Es una forma de deconstruir las imágenes desde una idea colaborativa entre personas interpretantes, para aprender algo juntas (investigador/a-entrevistado/a). Así, la entrevista con imágenes revela múltiples formas de pensarlas tanto como las entrevistas se hacen, en relación a las búsquedas y a la cantidad

de datos de interés, pues las fotografías, como señala Berger “Son un mensaje acerca del acontecimiento que registran” (2015, p. 34). De este modo, este tipo de entrevista redefine radicalmente la entrevista sociológica, porque centra el relato en una imagen, o un corpus de imágenes, que ambas partes están mirando e intentando darle sentido y activando la multimodalidad e intertextualidad de los lenguajes involucrados en la comunicación.

El cruce de ambas estrategias permite el tratamiento de los registros visuales de la instalación realizada entre agosto y noviembre de 2001, para generar interpretaciones de los/as actores que constituyen el colectivo de hacedoras/es, sus evocaciones o el relato de su proceso de construcción y la caracterización de una identificación representativa.

Este trabajo es un adelanto de una investigación en proceso, que intenta observar la forma en que se construye el relato visual de la memoria colectiva de las/os participantes del mundo del arte de Mendoza a partir de prácticas artísticas contemporáneas, para establecer relaciones significativas entre arte y política en el contexto de postdictadura (1983-2001). Se busca abordar a las imágenes del arte como documentos de conocimientos socialmente construidos e imágenes sociales que devienen en lo histórico, que se constituyen como referentes simbólicos.

En esta primera etapa de la investigación se intenta generar algunas dimensiones de análisis ancladas en los datos, que nos permitan comprender el proceso de conformación y desarrollo del acontecimiento artístico, a partir del cruce entre entrevistas con imágenes y registros documentales.

### **La memoria de la experiencia: no mirar para otro lado**

Si las imágenes del arte, ya sean de las obras o de las prácticas artísticas, son el disparador de múltiples interpretaciones que se sujetan a las elecciones que llevaron a la creación de éstas, habilitando nuevas significaciones, entonces caben algunas preguntas sobre las que organizar las indagaciones sobre La mesa argentina: ¿qué ocurre si en vez de sondear sobre la obra, lo hacemos con ella?, ¿qué posibilidades de reflexión social hay en las imágenes del arte? y ¿qué narraciones de la crisis ofrecen los registros de esta intervención artística respecto del proceso de postdictadura?

Para comenzar, es posible establecer un mapeo del corpus de análisis, con respecto de las fuentes, que nos permitan establecer las primeras delimitaciones del mismo corpus; y que en una segunda etapa nos permitirá establecer algunas categorizaciones a partir del propio relato con imágenes. Y que pueden presentarse de la siguiente manera:

*Informantes-entrevistadas/os:* integrantes del colectivo Artistas en la calle (Marcela Furlani, Rubén Caruso, María Luisa Nasif, Gabriela Céspedes y Daniel Mazzocca). Se proyectan 10 entrevistas, dos con cada integrante, teniendo en cuenta dos etapas del trabajo, una de carácter exploratorio y la siguiente de construcción de categorizaciones. El trabajo aquí presenta los avances de una investigación en proceso, por lo que se trabaja sobre dos primeras entrevistas realizadas a Marcela Furlani y a Rubén Caruso. Tomamos sus relatos y experiencias como puntos de partida, ya que son quienes dieron inicio a la experiencia de La mesa argentina y además de considerarles referentes, en esta instancia, nos interesa

rastrear las líneas germinales de la propuesta, en la propia interpretación de esta dupla de artistas, no sólo como informantes, sino en sus roles de cocreador/a de una manifestación que tiene su anclaje en la práctica artística, sin otras afiliaciones (político partidarias, sindicales, institucionales, etc.) y que pone en acto la relación arte y política en la escena mendocina de la crisis de 2001.

*Los registros documentales:* documentos escritos, editados e inéditos, que hasta el momento hemos tenido acceso a través del/a entrevistada/o. Son en este caso, textos editados y publicados: la reseña de artista realizada en la revista Ramona (Dragotta, 2002), la catalogación en el texto editado por Quiroga (2008); mientras que documentos inéditos son el texto que presenta el proyecto del colectivo Artistas en la calle y otros textos complementarios con datos de la instalación (textos de la folletería, datos estadísticos, entre otros). También se cuentan los registros del archivo del MMAMM de actividades posteriores, como la reposición de La mesa argentina en el 2009, como actas administrativas, programación y material de difusión. En este segmento los diferencia como fuentes secundarias, que se complementan de forma no obstructiva con los documentos visuales y que son insumo clave para las entrevistas y la reconstrucción del contexto espacio temporal.

*Los registros visuales:* se consideran todos los registros fotográficos, tanto editados como no editados, que provienen de archivos personales o institucionales (como en este caso, el Archivo del MMAMM). También hay un segmento dentro de éstas que ocupan las imágenes producidas por Daniel Mazzoca, identificadas como parte de la instalación misma. Por el momento se trabaja con las imágenes catalogadas en el texto *C/temp. Arte contemporáneo mendocino* (Quiroga, 2008) y cuatro fotografías a color (tres registradas por Marcela Furlani y una sin datos de autor/a).

A partir de las entrevistas abiertas realizadas con la y el entrevistada/o, podemos señalar las siguientes dimensiones que organizan el corpus de análisis: los elementos de la intervención artística; las tematizaciones; las mediaciones con el espacio público (participación); y la reposición (dispositivo mnemónico-rememoración). Que, en el cruce con las demás fuentes hasta ahora relevadas, podemos presentar y describir a partir de los registros fotográficos utilizados.

*Los elementos de la intervención artística* (Figura 1): se destacan como constantes de todas las reposiciones realizadas desde el sábado 25 de agosto al sábado 3 de noviembre de 2001, la mesa, la bandera celeste y blanca, los panes y los clavos, las estampas de moscas, cartelería y folletería y las planchas de vidrio con marcadores, que permitan inscribir leyendas en estos, a partir del primer sábado con Caruso, Furlani y Nasif como integrantes estables de la grupalidad de artistas. Se incorporan a partir de la segunda mesa (Dragotta, 2002), Gabriela Céspedes y su títere (el Ello), que es manipulado arriba de la mesa y Daniel Mazzocco, fotógrafo y trabajador social, con una exposición de fotografías montada alrededor de la misma, donde en cada encuentro iría alternando imágenes sobre temas comunes: pobreza, marginalidad, protesta, etc.

Hay dos elementos que remiten a la trayectoria del/a artista. Marcela Furlani cuenta con un recorrido de obra donde el pan<sup>5</sup> y las moscas fueron dos elementos que se recuperaron para la producción de la instalación. El pan es un elemento que no sólo se objetiva como obra y que la mayor parte del tiempo de la instalación de cuatro horas se encuentra inhabilitado, por los clavos y a veces se suman alambres de púas, sino que luego se rompe con ese uso y se lo fracciona y comparte con el público, convirtiéndose en alimento. Mientras que sobre las moscas no sólo hay una imagen referencial, a través de la estampa, sino también se trabaja en el texto de pancartas que en una de sus partes expresa: “Las moscas se encuentran en lugares abandonados, en basurales, en sitios de poca higiene, donde hay materia en descomposición.” (Caruso et al., 2001, p. 10).

En toda la instalación no sólo opera lo discursivo a través de las imágenes, sino también desde las acciones (proclamas, recitados, entrevistas, etc.) y el texto poético (folletos y pancartas) e informativo (datos estadísticos, datos de jubilaciones de privilegio, salarios de legisladoras/es, entre otros), como elementos destacados.



**Figura 1.** Registro visual de la instalación La mesa argentina [fotografía], Marcela Furlani, Artistas en la calle, 2001, Mendoza. Archivo MMAMM.

*Las tematizaciones de la intervención artística* (Figura 2): semana a semana la mesa se organizaba en torno a distintas temáticas que hacían al clima de crisis general que atravesaba el país. Cada una se organizó con un título: La mesa de los grandes, La mesa Ñoqui y La mesa de las preguntas argentinas, acompañadas de un breve texto justificativo. Algunas fueron realizadas más de una vez, provocadas por el ambiente que se generaba en cada una de sus puestas, hasta llegar a la mesa denominada El cinturón, que proponía directa-

mente, al público presente, cortar la calle San Martín (punto neurálgico de la ciudad de Mendoza). Mientras que La mesa de los grandes, remite a aquella mesa donde se sentaron personajes consagrados/os de la historia, pero que tenía un guiño a la puesta en evidencia de grandes evasores, referentes políticos, referentes del sector empresarial, señaladas/os como responsables del malestar social, el escarmiento moral de sus figuras y la crisis económica fundamentalmente.

Cada mesa intentaba interpelar al público y para ello, la decisión de los temas se acompañaba de información a través de la cartelería y la folletería. Y así la instalación se convertía en performance, donde las/os artistas ponían el propio cuerpo para realizar la acción, así se conjuga espacio, artista y cuerpo, incluyendo a sus espectadoras/es como participantes en el marco espacial de la obra.



**Figura 2.** Registro visual de la instalación La mesa argentina [fotografía], Marcela Furlani, Artistas en la calle, 2001, Mendoza. Archivo MMAMM.

*Las mediaciones con el espacio público* (Figura 3): básicamente la obra no sólo es una manifestación en sí, sino también apeló a la participación de las/os transeúntes que cada mañana circulaban por Peatonal y San Martín, convirtiéndose en público activo y también asiduo, es decir que pudieran asistir al siguiente sábado. Entonces, el foco estaba en la participación a partir de la interpelación y la construcción de la acción del día junto al público. Una de esas formas era compartir el pan al final de la jornada, pero también lo fue la acción directa donde en los fragmentos de vidrio translúcido apoyados sobre la mesa, podían escribir distintas leyendas sobre su situación laboral, salarial, económica general, etc., sobre el mantel-bandera, y así “El vidrio tampoco permite acercarse a la bandera, pero sí escribir sobre ella, pedir justicia, reclamar, exigir, descargar los sentimientos de

impotencia.” (Dragotta, 2002, p. 64).

Por otra parte, la obra se instalaba en un espacio público que debía disputarse con otras/os actoras/es sociales y políticos como, por ejemplo, hacia fines de octubre con las elecciones de medio término, cuando “aparecieron los partidos políticos a instalarse en el kilómetro cero a hacer campaña” (Furlani, comunicación personal, 14/03/2023), pero que se enfrentaba desde cierta candidez, señalan la y el entrevistada/o. A veces el público les confundía con organizaciones religiosas o con esos mismos partidos políticos que hacían y eso provocaba cierto tedio en las/os integrantes del colectivo. La búsqueda iba de lo artístico a lo político y viceversa, “queríamos protestar y también hacer una manifestación artística, a veces nos salía” (Caruso, comunicación personal, 01/02/2023), aunque sin ningún espíritu mesiánico, sino más bien con la intensión de una acción de catarsis y el interés de “no mirar para otro lado” (Furlani, comunicación personal, 14/03/2023). La respuesta del público fue más o menos constante y si bien, cada instalación se daba en un tiempo donde el estallido social se agudizaba, el colectivo de artistas no logró establecer lazos con otras manifestaciones de protesta de forma inmediata, ni tampoco, relatan en las entrevistas, vínculos con las propias instituciones artísticas (como los centros de estudio e investigación, culturales y de arte de Mendoza) que provocaran mayor movilización y visibilidad de su propia práctica artística.



**Figura 3.** Registro visual de la instalación *La mesa argentina* [fotografía], Marcela Furlani, *Artistas en la calle*, 2001, Mendoza. Archivo MMAMM.

*La reposición de la instalación artística* (Figura 4): si bien esta instalación responde a características propias de las prácticas artísticas del período, como la grupalidad efímera, es decir, un colectivo de artistas que se reúnen para producir una práctica artística, que se asignan una identidad representativa y luego de su ejecución se disuelve; también refiere a la trayectoria formativa de sus participantes, durante los años 80, a partir del retorno de

la democracia (gobierno de Raúl Alfonsín, 1983-1989) y que tendrá continuidad con una fuerte impronta en el *quehacer político del arte* (Lucena, 2015).

También se proyecta en ambas entrevistas un gesto ingenuidad que porta la obra en sí y que funciona como un dispositivo mnemónico para estas/os artistas que proyectan la posibilidad de reposición o continuidad del proyecto de La mesa argentina, adaptando los recursos a distintos contextos de crisis que atraviesan en nuestra contemporaneidad provincial y nacional, pero “con otros sentidos” (Furlani, comunicación personal, 14/03/2023), “con otra carga” (Caruso, comunicación personal, 01/02/2023). El gesto de rememoración también se da en la muestra del MMAMM en 2009 y la publicación del texto que decide catalogar la experiencia como una práctica de arte contemporáneo mendocino (Quiroga, 2008).



**Figura 4.** Toma fotográfica de la muestra en la sala del MMAMM, sin autor. Marcela Furlani, Reinstalación de La mesa argentina en el marco de la muestra presentación de C/ temp. Arte contemporáneo mendocino, 2009, Mendoza. Archivo MMAMM.

## A modo de cierre

La intervención activa se introdujo en la intensificación de las redes que se establecieron entre el arte y lo político en la historia social argentina y que, en 2001, involucró intensamente la trama urbana y las prácticas artísticas. Por ello, La mesa argentina se convierte en un referente clave de las prácticas artísticas contemporáneas del mundo del arte local,

llevada a cabo por aquellos jóvenes artistas que se habían formado en la primera etapa de la postdictadura (1983-1993) en base a tres claves de producción: lo colectivo sobre lo individual, los lenguajes visuales en el arte de Mendoza que se convencionalizan (performance, instalaciones, arte experimental, entre otros) y el lugar del/a sujeto (artistas, cuerpos, públicos).

Entonces, nuestras/os artistas narran una experiencia que parte de la impotencia, de la necesidad de interpelar al/la otro/a, pero también de protestar junto a él/ella. Señalan coordenadas propias de un trabajo que se basaba en lo colectivo y que buscaba trascender la experiencia estética, conjugando la práctica artística y lo político en una escena que avizoraba el estallido social y un nuevo momento de crisis y transformación.

Hasta el momento, podemos afirmar que las tensiones de postdictadura hacia el hito de la crisis institucional de 2001, señalan cierta carga de *politicidad* de las imágenes que registran el acontecimiento. En estos términos, con *politicidad* aludimos a las dimensiones referidas a las sensibilidades políticas de las/os actoras/es, a sus creencias, a sus actitudes, y a sus formas de relacionarse con los debates y las decisiones de la esfera pública. Se refiere a experiencias colectivas, comunitarias, representativas, participación ciudadana, etc. Y en este caso, se trata de entender la *politicidad* de las imágenes, es decir, ¿qué posicionamientos ideológicos expresan las imágenes que elegimos ver?, ¿qué formas disruptivas se manifiestan?, ¿qué transformaciones manifiestan? y ¿qué búsquedas y experimentaciones generan dentro de un campo específico?, son algunas de las indagaciones que intentamos adelantar con este trabajo que aquí presentamos en torno a tres conceptos clave: imagen, documento y memoria.

Nuestro relato se arma sobre fragmentos discontinuos de temporalidades, cargados de imágenes y rememoración, que en sus residuos muestran un tiempo-fuera-del tiempo, donde el montaje emerge como la estrategia posible. Así, provocar un diálogo entre entrevistas, imágenes y textos respecto de acontecimientos de nuestro pasado reciente puede resultar de provecho cuando de prácticas artísticas se trata, para poner el énfasis en el carácter simbólico de dichas prácticas y desde éste, en lo político. No se trata de buscar correspondencias lineales y directas entre arte, gestiones del arte y política, sino desentrañar la *politicidad* del arte, entender lo político del arte superando las identificaciones de una práctica sectorial y así, poder establecer relaciones directas para hablar de arte y política.

## Notas

1. Nombre con el que se conoció la edición del informe elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (CONADEP), del gobierno de Raúl Alfonsín en 1985.
2. La postdictadura argentina es un largo período que se puede diferenciar en dos etapas: 1983-1993: democratización y recomposición, donde el énfasis está en la transición y sostenibilidad del régimen democrático; y 1994-2001: crisis del orden y nuevas representaciones, caracterizado por la agudización y crisis del modelo neoliberal. (Zavala, 2017)

3. Para este trabajo se cuenta con un corpus un tanto limitado, ya que existe escaso material en archivos institucionales y la estrategia debe fundarse, principalmente, en los recursos habilitados por la competencia de archivar del/a artista participante de la experiencia; en este caso, la artista visual Marcela Furlani, quien cuenta con una gran voluntad de archivación de sus producciones. Dicha voluntad puede cruzarse con otros temas respecto a una problemática vigente sobre el mundo del arte de Mendoza y la capacidad de archivar sus prácticas artísticas, sobre todo, de nuestra historia reciente y las expresiones contemporáneas, en particular. Sobre ello, se encuentran algunas discusiones en la tesis *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*, Doctorado en Ciencias Sociales, UNCUIYO (Zavala, 2017).

4. En las entrevistas no encontramos ninguna referencia directa con la obra de Víctor Grippo y Jorge Gamarra *La construcción de horno popular para hacer pan* (Argentina, 1972).

5. En las entrevistas no encontramos ninguna referencia directa con la obra de Víctor Grippo y Jorge Gamarra *La construcción de horno popular para hacer pan* (Argentina, 1972).

## Referencias

- Ansaldo, W. (2003). Democracias de pobres, democracias pobres, pobres democracias. *Temas y Debates*, 27-43.
- Arfuch, L. (2008). *Mal de archivo' y memoria: nuevos interrogantes* [Objeto de conferencia]. Simposio Archivos y derechos humanos: usos actuales, posibilidades y limitaciones. Rosario, Santa Fé, Argentina.
- Bal, M. (2009). Arte para lo político. *Estudios visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, 40-65.
- Becker, H. S. (2015). *Para hablar de la sociedad*. Siglo XXI.
- Benjamin, W. (2006). *Obras (Vol. I)*. Abada Editores.
- Benjamin, W. (2008). Prólogo: Sobre la politización de los intelectuales. En S. Krakauer, *Los empleados* (páp. 91-101). Gedisa.
- Berger, J. (2015). *Para entender la fotografía*. Gustavo Gili.
- Caruso, R., Furlani, M., Nasif, M. L., Céspedes, G. y Mazzocca, D. (2001). *Artistas en la calle. Proyecto: "La mesa argentina". Instalación urbana*. Inédito.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Didi-Huberman, G. (2014). "La emoción no dice 'yo'. Diez fragmentos sobre la libertad estética". En A. Jaar, *La política de las imágenes* (pp. 39-67). Metales pesados.
- Dragotta, S. (2002). Horangel cagado en sus patas. *Ramona*, 27, 64-65. <http://www.ramona.org.ar/files/r27.PDF>
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. Trillas.

- García Canclini, N. (1979). *La producción simbólica. Teoría y método en sociología del arte*. Siglo XXI.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después de 2001*. Siglo XXI.
- Groys, B. (2008). *Art Power*. Cambridge: The MIT Press.
- Guasch, A. M. (2011). *Arte y archivo 1920-2010*. Akal.
- Harper, D. (2002). Talking about pictures: a case for photo elicitation (PE). *Visual Studies*, 13-26. file:///G:/Mi%20unidad/textos/imagen/HARPER\_Foto-Elicitation.pdf
- Harper, D. (2012). *Visual Sociology*. Routledge.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística. Vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*. Biblos.
- Macon, C. (2006). *Pensar la democracia, imaginar la transición (1976-2006)*. Ladosur.
- Quiroga, G. (2008). *C/temp. Arte contemporáneo mendocino*. Fundación del interior.
- Richard N. y Moreiras, A. (comps.). (2000). *Pensar en / la postdictadura*. Cuarto Propio.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Palimodia.
- Silva Echeto, V. (2016). *La desilusión de la imagen. arqueología, cuerpo(s) y mirada(s)*. Gedisa.
- Silva Echeto, V. (2018). *Crítica y comunicación. Sobre políticas de las imágenes*. Tirant.
- Silva Echeto, V. (2019). Epistemes a las críticas de las imágenes: un acercamiento teórico metodológico. En S. C. J., *Epistemología de la comunicación y cultura digital: retos emergentes* (pp. 151-162). Universidad de Granada.
- Wechsler, D. (2012). *Pensar con imágenes, un ejercicio curatorial*. Fundación OSDE.
- Zavala, M. (2017). *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)* [tesis de doctorado no publicada, FCPyS, UNCuyo].

**Abstract:** In this work we propose to narrate with the visual records of La mesa argentina (Mendoza, Argentina), an urban installation and collective action linked to the mega crisis that led to the outbreak of December 2001. From a politicism of art, with a transdisciplinary approach between social sciences and visual studies, at the methodological crossroads between documentary analysis and the collaborative method photo elicitation, the strategy is to understand and problematize the visual universe in an interpretative correlation between the images of art and the meanings that the post-dictatorship acquires. Since 1983, the images in local art have been part of a collective memory of the post-dictatorship period, between redemocratization and high levels of social conflict.

**Key words:** Politicity - Visual hermeneutics - Post-dictatorship - Art from Mendoza - File image.

**Resumo:** Neste trabalho nos propomos a narrar com os registros visuais de La mesa argentina (Mendoza, Argentina), uma instalação urbana e ação coletiva ligada à megacrise que levou à eclosão de dezembro de 2001. A partir de uma perspectiva política da arte, com um abordagem transdisciplinar entre as ciências sociais e os estudos visuais, na

encruzilhada metodológica entre a análise documental e o método colaborativo de entrevista com imagens, a estratégia é compreender e problematizar o universo visual numa correlação interpretativa entre as imagens da arte e os significados adquiridos por pós ditadura. Desde 1983, as imagens na arte local fazem parte de uma memória coletiva pós-ditadura, entre redemocratização e alto conflito social.

**Palavras chave:** O político - Hermenêutica visual - Pós-ditadura - Arte da Mendoza - Imagem-arquivo.

[Las traducciones de los abstracts fueron supervisadas por su autor]

---