

Los monumentos como “comodines” de la historia y la memoria

En noviembre de 2009 se realizó en el Museo de Bellas Artes “René Brusau” de Resistencia, Chaco, la exposición “La obsolescencia del monumento”, que actualmente se exhibe –con algunas variantes a partir de incorporaciones de otros artistas o cambios de ciertas obras de los ya integrantes-, en la sede del Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires.

El mismo título de la exposición, curada por Patricia Hakim, alude a dos conceptos que tomaremos como puntos de partida de esta reflexión: “monumento”, forma de expresión que articula arte/arquitectura/espacio urbano con historia/memoria. Y “obsolescencia”, aludiendo a la caducidad, el desuso o “vejez” en que caen algunos objetos.

En los últimos años, en el ámbito del arte se ha retomado la discusión acerca de la obsolescencia de un conjunto más amplio de objetos, entre los cuales el monumento adquiere un papel preponderante por estar vinculado a la historia, y en una relación –a veces unidireccional- con el tiempo. Decimos que se ha “renovado” ya que la oposición a los discursos historicistas y “arqueológicos” por parte de los artistas ha tenido varios ejemplos a lo largo del siglo XX, siendo probablemente el momento más sintomático hace poco más de un siglo cuando Marinetti proclamaba en el Manifiesto Futurista de 1909 “liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de cicerones y de anticuarios”. Si bien en aquel momento no se utilizó la palabra “obsolescencia”, el cuestionamiento de Marinetti, que los dadaístas retomarán en algunos aspectos, estaba vinculado a la sacralidad que asumían determinados objetos del universo artístico.

Hoy, estos objetos son, en la perspectiva de la muestra aludida, los monumentos. No sólo en su integridad física, sino particularmente como reflejo de un discurso histórico que atiende a los hechos a “gran escala” y, en los modos en que se construye una memoria colectiva en función de tal discurso, buscando, además de abrir el debate, dar visibilidad a otras representaciones y prácticas que, podrían englobarse en el concepto del “anti-monumento”. Y el cuestionamiento al monumento tiene una importancia sustancial, como expresa la curadora de la muestra, por haberse realizado en/desde Resistencia, “La ciudad de las esculturas”.

Así, la postura ideológica-artística sobre el monumento que se materializó en intervenciones a monumentos históricos, simulación de emplazamiento del “Monumento al monumento desconocido” y performances en la vía pública, se complementó –tanto en Resistencia como actualmente en la exposición de Buenos Aires- con diferentes propuestas que se plantean como anti-monumentos o (re)significaciones de obras: fotografías elevadas a la condición de monumentos (mmmm. La expo no eleva a la fotografía a la categoría de Monu. Sino que insinúa que algunos temas, tal como el altar popular, pueden proponerse como esa condición que el procedimiento de la fotografía puede ser tan útil como la materialidad tradicional de los monus) en la sala de exposiciones y obras que a pesar de su pequeña escala asumían el carácter de monumentales, como las tallas de Juan de Dios Mena. Sin duda, las diversas acciones y exposiciones buscaban poner en cuestión el concepto de monumento como una mirada única de la historia, buscando otros referentes a quienes recordar o reivindicar, pero también otros medios de representación: una fotografía del Gauchito Gil obtenida por Ticio Escobar –entre otras- se transformaba, por decisión de la curadora, en un monumento. La simulación del emplazamiento de un monumento a un desconocido de Luis y Gabo Camnitzer planteaba la introducción de lo conceptual en la escultura urbana: a partir de una primera obra realizada en formato digital, la que se pretendió emplazar fue la materialización realizada con intencionada apariencia de vulgaridad en lo relativo a la perpetuidad que supone el monumento, sumado al hecho que la negación de la identificación del sujeto se vinculaba con la simbología de las tumbas al soldado desconocido. Por su lado, la acción “El héroe es la multitud” de Leo Ramos interviniendo el Monumento a Belgrano abría la discusión sobre los símbolos legitimados por la historia y el poder estatal.

Interesa, a partir de esta breve descripción de los planteamientos estético-ideológicos atendiendo también a planteos históricos en tal sentido, advertir las respuestas sociales que en Resistencia suscitaron estas experiencias. Las críticas negativas no se vincularon a la exposición en su conjunto, ni a la propuesta conceptual de elevar, por ejemplo, la fotografía de un altar del Gauchito Gil a un estatus monumental, sino específicamente se dirigieron a dos aspectos: por un lado, a la ridiculización y vanalización del héroe que suponía apropiarse del monumento a

Belgrano planteando que “el héroe son ¿somos? todos” y por otro, una cierta “desconfianza y/o desconocimiento oficial” sobre la utilización de espacios públicos para la realización de experiencias performáticas.

Estos casos puntuales se manifestaron, el primero de ellos, a través de debates públicos del Instituto Belgraniano y Sanmartiniano, discusiones de integrantes de estas asociaciones con los organizadores de la exposición e intervenciones del gobierno municipal solicitando en una primera instancia, cambiar el espacio de la experiencia del Monumento a San Martín –ubicado en la plaza principal de la ciudad-, por el de Belgrano –emplazado en una de las plazas periféricas- y por último, revocando autorizaciones sobre la utilización del monumento a Belgrano y el falso emplazamiento del Monumento al Monumento desconocido que se realizaría en la peatonal de la ciudad –aunque estas revocatorias se produjeron por canales de comunicación informales-.

Por otro lado, el planteo de desconfianza o desconocimiento sobre prácticas performáticas llevó a que oficiales municipales que trabajan en el área céntrica de la ciudad donde se realizó la performance de Alfredo Ayala, quien, tras pronunciar su “discurso inaugural”, fue cercado por agentes policiales alegando la falta de autorización para “trabajar” en la peatonal. Planteamos “desconfianza” o “desconocimiento”, porque gran parte de los transeúntes tampoco comprendían que se realizaba una experiencia estética, y más allá de la actitud acechadora, estos agentes también forman parte de una sociedad que no está habituada a las prácticas performáticas, como tampoco a las acciones efímeras. Ello llevaría a tener en cuenta que, más allá del repudio al uso de la fuerza pública, se debe entender la validez de las prácticas performáticas, de acciones e intervenciones efímeras -entre otras experiencias artísticas-, en una sociedad que en su mayor parte es ajena a las mismas, y a partir de ello plantear una actitud y una política sostenida sobre tales propuestas para su internalización.

Mencionábamos antes “casos puntuales” en los mecanismos de respuestas a la exposición “La obsolescencia del monumento” por tratarse de sectores sociales y políticos que se articularon en conflictos legítimos de discusión y diferencias, discusión

que, a la vez, subyacía a los objetivos de la misma exposición. Otro indicador a tener en cuenta fue el espacio de conferencias-debates que se plantearon en el contexto de la misma exposición, donde la escasa participación de público fue un rasgo distintivo y, en consecuencia, un elemento a considerar en la confrontación ideológica y cruce de miradas y percepciones estéticas. Ello tal vez pudo deberse también a una escasa pedagogía de los lenguajes conceptuales, prácticas performáticas y acciones efímeras en el medio local.

Cualquier reflexión sobre el monumento, las posturas sociales, ideológicas y estéticas lleva a otro elemento sustancial al momento de definir el juego de fuerzas que entran en tensión: el espacio. Nos referimos al espacio como ámbito de tensiones políticas, sociales y culturales, como un campo de poder, un espacio de lucha de lo simbólico que confluye en el poder de construcción de identidad(es). Así, tanto los monumentos históricos y las manifestaciones antes mencionadas revelan la posibilidad de los ciudadanos de construir historia(s) y de configurar espacios singulares para la memoria, que no siguen caminos unidireccionales y consensuados, sino laberínticos y contradictorios.

¿Qué más contradictorio con la crítica al poder hegemónico y al discurso historicista del monumento que se perseguía en la exposición comentada y apoyada desde ámbitos oficiales de Cultura, con el hecho actual que el gobierno provincial se proyecta un Concurso internacional para un Monumento a la Masacre de Napalpí?

Aún cuando se plantea que algunos referentes indígenas acuerdan con la propuesta, otros referentes de la comunidad de Colonia Aborígen-Napalpí aluden a la falta de identificación que tienen con el concepto de “monumento”, a la imposibilidad de que miembros de su comunidad se incorporen en el certamen -experiencia que, por otra parte, les resulta totalmente ajena- y proponen, en su reemplazo, plantar 500 árboles que simbolizarían los muertos en la Masacre. Desde el mundo del arte, esta propuesta podría leerse desde un vanguardismo que remite a los planteos conceptualistas y político-ecologistas de Joseph Beyus en su proyecto de plantar 7000 robles iniciado en la Documenta 7, uno de los eventos mundiales más prestigiosos del mundo. Sin embargo, la iniciativa de los grupos indígenas podría responder a la relación comunitaria con el entorno natural y a los modos diferentes de construir memoria(s) que buscan seguir parámetros diferenciales de los hegemónicos.

Las contradicciones son parte de la esencia humana, y estas experiencias no escapan de ello. Hemos advertido las posturas ideológico-estéticas que señalan la obsolescencia del monumento en un largo trayecto de propuestas que se origina hace casi un siglo de desmitificación de la historia y del arte “tradicional”. Paralelamente, sectores sociales de grandes y pequeñas ciudades y poblados de distintos lugares del mundo siguen utilizando el lenguaje monumental como modo expresivo que sintetiza el arte, la historia y la memoria, e incluso se impone, como en nuestra provincia, sobre grupos subalternos a los que se dice “reivindicar”, Así, el monumento se ha convertido en un comodín de los intereses políticos y sociales para la construcción de la historia y la memoria.

Modifiqué un poco el texto de Giordano

2 “La obsolescencia del monumento”

En noviembre de 2009 se curé en el Museo de Bellas Artes “René Brusau” de Resistencia, Chaco, la exposición y el foro “La obsolescencia del monumento”, que luego se exhibió –con algunas variantes a partir de incorporaciones de otros artistas o cambios de ciertas obras de los ya integrantes-, en la sede del Fondo Nacional de las Artes de Buenos Aires.

El título de la exposición alude a dos conceptos que tomé como puntos de partida: “monumento”, forma de expresión que articula arte/arquitectura/espacio urbano con historia/memoria. Y “obsolescencia”, aludiendo a la caducidad, el desuso o “vejez” en que caen algunos objetos.

En los últimos años, en el ámbito del arte se ha retomado la discusión acerca de la obsolescencia de un conjunto más amplio de objetos, entre los cuales el monumento adquiere un papel preponderante por estar vinculado a la historia, y en una relación –a veces unidireccional- con el tiempo. Decimos que se ha “renovado” ya que la oposición a los discursos historicistas y “arqueológicos” por parte de los artistas ha tenido varios ejemplos a lo largo del siglo XX, siendo probablemente el momento más sintomático hace poco más de un siglo cuando Marinetti proclamaba en el Manifiesto Futurista de 1909 “liberar a este país de su fétida gangrena de profesores, de arqueólogos, de

cicerones y de anticuarios”. Si bien en aquel momento no se utilizó la palabra “obsolescencia”, el cuestionamiento de Marinetti, que los dadaístas retomarán en algunos aspectos, estaba vinculado a la sacralidad que asumían determinados objetos del universo artístico.

Hoy, estos objetos son, en la perspectiva de la muestra aludida, los monumentos. No sólo en su integridad física, sino particularmente como reflejo de un discurso histórico que atiende a los hechos a “gran escala” y, en los modos en que se construye una memoria colectiva en función de tal discurso, buscando, además de abrir el debate, dar visibilidad a otras representaciones y prácticas que, podrían englobarse en el concepto del “anti-monumento”. Y el cuestionamiento al monumento tiene una importancia sustancial, como expresa la curadora de la muestra, por haberse realizado en/desde Resistencia, “La ciudad de las esculturas”.

Así, la postura ideológica-artística sobre el monumento que se materializó en intervenciones a monumentos históricos, simulación de emplazamiento del “Monumento al monumento desconocido” y performances en la vía pública, se complementó –tanto en Resistencia como en la exposición de Buenos Aires- con diferentes propuestas que se plantean como anti-monumentos o (re)significaciones de obras. Sin duda, las diversas acciones y exposiciones buscaban poner en cuestión el concepto de monumento como una mirada única de la historia, buscando otros referentes a quienes recordar o reivindicar, pero también otros medios de representación: una fotografía del Gauchito Gil obtenida por Ticio Escobar –entre otras- se transformaba, en un monumento. La simulación del emplazamiento de un monumento a un desconocido de Luis y Gabo Camnitzer planteaba la introducción de lo conceptual en la escultura urbana: a partir de una primera obra realizada en formato digital, materializada por el colectivo: Toledo, Ramos y Hakim, quienes con intencionada apariencia de vulgaridad en lo relativo a la perpetuidad que supone el monumento, sumado al hecho que la negación de la identificación del sujeto se vinculaba con la simbología de las tumbas al soldado desconocido, organizaron una performance de su inauguración. Por su lado, la acción “El héroe es la multitud” de Leo Ramos interviniendo el Monumento a Belgrano abría la discusión sobre los símbolos legitimados por la historia y el poder estatal.

Interesa, a partir de esta breve descripción de los planteamientos estético-ideológicos atendiendo también a planteos históricos en tal sentido, advertir las respuestas sociales que en Resistencia suscitaron estas experiencias. Las críticas negativas no se vincularon a la exposición en su conjunto, ni a la propuesta conceptual de elevar, por ejemplo, la fotografía de un altar del Gauchito Gil a un estatus monumental, sino específicamente se dirigieron a dos aspectos: por un lado, a la ridiculización y vanalización del héroe que suponía apropiarse del monumento a Belgrano planteando que “el héroe son somos todos” y por otro, una cierta “desconfianza y/o desconocimiento oficial” sobre la utilización de espacios públicos para la realización de experiencias performáticas.

Estos casos puntuales se manifestaron, el primero de ellos, a través de debates públicos del Instituto Belgraniano y Sanmartiniano, discusiones de integrantes de estas asociaciones con los organizadores de la exposición e intervenciones del gobierno municipal solicitando en una primera instancia, cambiar el espacio de la experiencia del Monumento a San Martín –ubicado en la plaza principal de la ciudad-, por el de Belgrano –emplazado en una de las plazas periféricas- y por último, revocando autorizaciones sobre la utilización del monumento a Belgrano y el falso emplazamiento del Monumento al Monumento desconocido que se realizaría en la peatonal de la ciudad –aunque estas revocatorias se produjeron por canales de comunicación informales-. A pesar de esto, el equipo integrante del evento decidió llevar a cabo estas acciones.

Por otro lado, el planteo de desconfianza o desconocimiento sobre prácticas performáticas llevó a que oficiales municipales que trabajan en el área céntrica de la ciudad donde se realizó la performance de Alfredo Ayala, quien, tras pronunciar su “discurso inaugural”, fue cercado por agentes policiales alegando la falta de autorización para “trabajar” en la peatonal. Planteamos “desconfianza” o “desconocimiento”, porque gran parte de los transeúntes tampoco comprendían que se realizaba una experiencia estética, y más allá de la actitud acechadora, estos agentes también forman parte de una sociedad que no está habituada a las prácticas performáticas, como tampoco a las acciones efímeras. Ello llevaría a tener en cuenta

que, más allá del repudio al uso de la fuerza pública, se debe entender la validez de las prácticas performáticas, de acciones e intervenciones efímeras -entre otras experiencias artísticas-, en una sociedad que en su mayor parte es ajena a las mismas, y a partir de ello plantear una actitud y una política sostenida sobre tales propuestas para su internalización.

Mencionábamos antes “casos puntuales” en los mecanismos de respuestas a la exposición “La obsolescencia del monumento” por tratarse de sectores sociales y políticos que se articularon en conflictos legítimos de discusión y diferencias, discusión que, a la vez, subyacía a los objetivos de la misma exposición. Otro indicador a tener en cuenta fue el espacio de conferencias-debates que se plantearon en el contexto de la misma exposición, que permitió considerar la confrontación ideológica, cruce de miradas y percepciones estéticas.

Cualquier reflexión sobre el monumento, las posturas sociales, ideológicas y estéticas lleva a otro elemento sustancial al momento de definir el juego de fuerzas que entran en tensión: el espacio. Nos referimos al espacio como ámbito de tensiones políticas, sociales y culturales, como un campo de poder, un espacio de lucha de lo simbólico que confluye en el poder de construcción de identidad(es). Así, tanto los monumentos históricos y las manifestaciones antes mencionadas revelan la posibilidad de los ciudadanos de construir historia(s) y de configurar espacios singulares para la memoria, que no siguen caminos unidireccionales y consensuados, sino laberínticos y contradictorios.

Paralelamente, sectores sociales de grandes y pequeñas ciudades y poblados de distintos lugares del mundo siguen utilizando el lenguaje monumental como modo expresivo que sintetiza el arte, la historia y la memoria. Así, el monumento se ha convertido en un comodín de los intereses políticos y sociales para la construcción de la historia y la memoria.