

Ver las imágenes del arte de Mendoza. Registros para pensar la postdictadura
María del Rosario Zabala
Arte e Investigación (N.º 23), e094, 2023. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e094>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
La Plata, Buenos Aires, Argentina

VER LAS IMÁGENES DEL ARTE DE MENDOZA REGISTROS PARA PENSAR LA POSTDICTADURA*

SEE THE ART IMAGES OF MENDOZA
RECORDS TO THINK THE POST-DICTATORSHIP

MARÍA DEL ROSARIO ZABALA | mrosarioza@gmail.com
Universidad Nacional de Cuyo, Argentina.

Recibido: 23/02/2023 | Aceptado: 31/03/2023

RESUMEN

En clave de ensayo, este trabajo establece una correlación interpretativa entre las imágenes del arte y las significaciones que adquiere la postdictadura (1983-2001), a través de los registros documentales sobre la experiencia de las muestras bienales NoCon (Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza, 1985-1998), desde las nociones arte-archivo e imagen-documento. Desde las políticas de la imagen propuestas por Víctor Silva Echeto y una episteme crítica, en la superposición con los estudios culturales y sociales, utilizamos el mundo visto o registrado visualmente como materia. A partir del análisis documental presentamos un ejercicio de lectura visual, para deconstruir, comprender y problematizar el mundo social visto.

PALABRAS CLAVE

Postdictadura; Arte-archivo; Imagen-documento; Arqueología

ABSTRACT

As an essay, this work establishes an interpretive correlation between the images of art and the meanings acquired by the post-dictatorship (1983-2001), through the documentary records on the works exhibited in the art museums of Mendoza, reviewing the experience of the biennial NoCon exhibitions (Municipal Museum of Modern Art of Mendoza, 1985-1998), from the notions of art-archive and image-document. From the image policies proposed by Víctor Silva Echeto and a critical episteme, in the overlap with cultural and visual studies, we use the world seen or recorded visually as matter. From the documentary analysis, we present an image reading exercise to deconstruct, understand and problematize the seen social world.

KEYWORDS

Post-dictatorship; Art-archive; Image-document; Archeology

* Trabajo final del programa de Posdoctorado en Ciencias Sociales, UBA, 2019. Al respecto, se avanza sobre aspectos clave de la tesis *Los museos de arte de Mendoza en la construcción de una memoria cultural necesaria (1983-2001)*, Doctorado en Ciencias Sociales, UNCUYO, 2017.



Esta obra está bajo una Licencia
Creative Commons Atribución-
NoComercial-CompartirIgual 4.0
Internacional



Entre sus múltiples acepciones, los objetos tienen cierta capacidad de agencia a lo largo del tiempo, que los trae al primer plano a través de sus marcas, como mediadores de personajes, paradigmas, sucesos y conflictos pasados que, cuando «se retiran definitivamente a un segundo plano, siempre es posible (...) sacarlos nuevamente a la luz usando archivos, documentos, memorias, colecciones de museos, etc., para reproducir artificialmente, a través de los relatos» (Latour, 2008, p. 120). Entonces, siguiendo lo planteado por Bruno Latour (2008), para reensamblar lo social podemos traer más agentes a la acción colectiva, entre ellos los objetos. Por su parte, las imágenes, en tanto documentos y registros, cuentan con dicha capacidad al ejercer cierta agencia para operar en la construcción de los discursos sobre memoria (Huysen, 2001) que, conjugada con el montaje, habilitan su uso como fuente en las posibilidades analíticas e interpretativas. Imagen y memoria se conjugan en una arqueología que busca entre los tiempos, según Víctor Silva Echeto (2016) en los entre-medios, en tanto dispositivos¹ políticos, tecnológicos, mediáticos y culturales, en definitiva, una imagen crítica que aporta a una crítica cultural desde los márgenes en una contemporaneidad atravesada por las crisis.

Recurrir a la arqueología nos permite trabajar sobre las capas de la sociedad, el arte y la cultura, sus síntomas, indicios y residuos, detenernos entre los museos y sus archivos, para comenzar a reconstruir el relato que nos narran las contradicciones, los posicionamientos, las diferentes orientaciones y buscar respuestas al interrogante ¿el museo nos habla de la postdictadura a través de las imágenes que contiene? (Didi-Huberman, 2015).

En Argentina, entre 1983 y 2001 se presentan y representan, en el mismo mundo, un conjunto de prácticas artísticas relativamente distintas y dispersas, consolidadas y marginales, marcando una heterogeneidad carente de un programa explícito en cuanto al arte local, pero que conforman un corpus de obras que se presenta como una imagen sobre el estado de situación del mundo del arte local en esos años, transitando desde una argumentación necesaria de libertad, hacia una homogeneización en las modalidades de enunciación y las tendencias artísticas a la que se vinculan sus productoras/es.

Los cruces entre mundo del arte y contexto de postdictadura escenifican un encuentro, pues, como afirma Vikky Bell en su entrevista publicada en Página 12, «las obras de arte son interesantes porque, en general, no hablan el mensaje que pretenden. En cambio, permiten que las personas lo construyan por sí mismas» (Bell en Lorca, 2009, s.p.). El arte que circuló en la postdictadura no pertenece apenas a las/os artistas o al mundo de la estética, porque es una de las maneras

¹ De acuerdo con Michel Foucault, un dispositivo tiene una función estratégica en relación al poder y, si bien no hay una definición unívoca, se entiende por aquel entramado de discursos, instituciones, edificios, medidas, etc. (Agamben, 2011).

en que las subjetividades de las nuevas generaciones se constituyen y entrelazan con cuestiones de responsabilidad, ética y justicia. La complejidad de este objeto nos lleva, desde un enfoque transdisciplinar, a indagar sobre los restos del pasado reciente, con la intención de construir una mirada social sobre el arte local, en este caso, trabajando desde las miradas/representaciones dadas en postdictadura.

La idea de postdictadura amplía la dualidad de la transición, para dotar de sentido a la complicada etapa dada entre dictadura y democracia, donde a pesar del prefijo «retiene el eco de una nominalidad sombría que nos recuerda la opacidad conflictiva» (Richard & Moreiras, 2000, p. 10). Más allá de los cuestionamientos semánticos, ambos términos refieren a legados de las dictaduras en los procesos democráticos posteriores, pues marcan el énfasis en lo residual para describir el paisaje social, político y cultural sobre el cual recortar el análisis. Así, la postdictadura es una traza del golpe previamente dado a las formas y prácticas del sentido, donde, según Nelly Richard, el golpe militar aparece como «un gran actor ordenador (...) [que] consiste en la absolutización del orden como principio clasificatorio de discursos e identidades» (Richard, 2007, pp. 30-31), cuestión que pudo ser parcialmente saldada en la transición democrática argentina pues, el golpe dado por la dictadura cívico-militar destruyó materialmente el entramado social y asestó un duro golpe al orden simbólico, al desencadenar una serie de quiebres y rupturas en el sistema de categorías que habilitaban un determinado abordaje e interpretación de la cuestión social. El asunto es atender a qué figuras de sí misma construye la sociedad a través de las imágenes de este contexto del arte y sus marcadores de sentido.

La postdictadura argentina es un largo periodo marcado por dos hitos: el colapso del régimen militar (1982-83) y el colapso social (2001) a efectos de un proceso de megacrisis. En los inicios del siglo XXI se cristalizó cierto 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 había iniciado a mediados de la década (Ansaldo, 2003). Tales sucesos rompieron la pausa democrática instalada por el informe *Nunca más* (1985), quebrando así la dicotomía amenazante entre democracia y dictadura, resultado de la lógica discursiva neoliberal.

Las imágenes del arte y las prácticas artísticas que se configuran en este periodo cobran una fuerza movilizadora de historicidad, como lucha de sentidos, cargadas de cierta condición metafórica de una temporalidad no sellada a ser explorada en muchas nuevas direcciones simbólicas. En definitiva, hay una imagen que va más allá de la visualidad y los medios audiovisuales y la estética, una imagen hecha de restos que habilita una crítica a aquellas formas de ver y de mostrar.

En la escena local, entre 1985 y 1998 el Museo Municipal de Arte Moderno de Mendoza (MMAMM) organiza la *Muestra de Arte No Convencional de Mendoza, expresiones artísticas experimentales* (NoCon) que, a partir de su tercera y exitosa convocatoria (1994) se convierte en bienal. Se planteó como un espacio donde se presentaron expresiones artísticas no convencionales, que hasta el momento no encontraban un lugar en el circuito oficial, donde las más significativas eran las instalaciones, performances y ambientaciones. Así las NoCon, propuestas como un emergente de las nuevas formas de hacer arte en Mendoza, habilitan atender a algunas cuestiones claves: conocer los procesos de innovación y renovación entre desarrollos artísticos y sociales, a través de sus registros y documentos, para caracterizar los rasgos que definen al arte de Mendoza como sistema significativo a partir del retorno de la democracia en 1983.

Boris Groys (2008) remarca la experiencia de encontrarnos en espacios de arte repletos de registros audiovisuales, fotografías, escritos, etc. más que de obras, que se constituyen como la única referencia posible. De modo que la documentación remite a la praxis artística y viceversa, es decir, los objetos y prácticas artísticas pueden funcionar como dispositivos de legitimación y disrupción respecto a la memoria cultural, produciendo una nueva imagen, la del registro de la práctica artística. Tales documentos cuentan con la característica de ser casi la única forma de conservar y preservar el acontecimiento artístico, la performance, la instalación o la intervención, aquellas prácticas ligadas a lo inmaterial, lo virtual o lo intangible. En tanto documentos, las imágenes «son vínculos entre distintas épocas y culturas, son síntomas e indicios que dejan huellas en el imaginario cultural. Son la elegíaca memoria, como musa que deambula por los tiempos pero fuera de los tiempos» (Silva Echeto, 2016, p. 16) y junto a la imaginación son un flujo incesante que establecen la identidad colectiva en nuestro presente. Estos registros operan entre distintas temporalidades, en los intersticios de la memoria, pugando entre lo hecho y lo recordado.

Si la indagación va más allá del uso de las imágenes, en tanto representaciones convencionales en el relato historiográfico del arte provincial, y se centra en los documentos y registros de imágenes de los acontecimientos artísticos, en términos de su agencia ¿qué otras posibilidades de interpretación emergen?

IMÁGENES-IMAGINACIÓN: LA DIMENSIÓN VISUAL DE LA SOCIEDAD

Como dispositivos simbólicos, las imágenes artísticas nos habilitan a reconstruir un relato desde fragmentos de la historia reciente social y cultural local. En cierto sentido, el pasado es comprendido en la actualidad que la imagen imprime, por lo que este deja de ser un hecho objetivo y se transforma en uno de memoria cultural. Las imágenes devienen cenizas (Didi-Huberman, 2003), de modo que no

sólo son cosas para representar, sino que ellas mismas son gestos, testimonios, impulsos que forman parte de un conjunto de decisiones tomadas en un momento determinado a pesar de lo que representan, una huella en el imaginario social y cultural, como:

la inscripción que deja lo acontecido en un soporte de retención perceptiva e imaginaria que le da perdurabilidad al recuerdo. Una huella es la señal intermitente que queda grabada en una superficie de marcación como rastro o vestigio de la experiencia del pasado (Richard, 2021, p. 63).

La huella es el trazado mismo que registra la memoria y las huellas de las imágenes artísticas son un canal privilegiado para producir conocimiento, en un uso transdisciplinar amplio.

Pueden realizarse distintas operaciones que develan una doble dimensión de la imagen: esta ocupa el lugar de algo que está ausente, pero también se presenta a sí misma como representación, es decir, tiene una manera de presentarse como propio objeto (Marin, 2015). Allí está esa doble dimensión, en un juego entre la transparencia y la opacidad de las imágenes, al señalar las limitaciones del ver y así, desconfiar de la mirada. Es una crítica de lo que se muestra, donde la práctica de la imagen se mueve en un territorio inestable y manipula diversos materiales: estéticos, políticos, sociales, tecnológicos, mediáticos y socioculturales y «desborda la práctica autónoma de lo especializado, excediendo la acción del arte» (Silva Echeto, 2018, p. 16), cuestionando al sentido único del mirar y del mostrar.

En la intromisión de una perspectiva indisciplinada, la imagen, como objeto de estudio, puede ser abordada desde la intranquilidad de la mirada, dentro de nuevos marcos epistémicos para el análisis de las relaciones entre imagen, visualidades y teorías críticas, desde las microhistoria, sociología, antropología y arqueología, cercanas a la propuesta de Aby Warburg (2004) por una *ciencia sin nombre*. Pero esta tendencia no solo es un acercamiento conceptual, sino también metodológico, pues la búsqueda se da en los detalles, en los restos y residuos, en un tiempo fuera del tiempo. Así, el método arqueológico remite a los archivos que presentan aspectos fragmentarios y discontinuos, mientras que la táctica es genealógica, reconstruyendo aquellos saberes liberados por el acontecimiento, donde entran en juego las políticas de las imágenes.

Proponer una arqueología trata de un trabajo de archivo, un anacronismo, donde la emergencia de diversos y heterogéneos registros visuales se condensan como nuevos modos de generar una imagen-crítica (Silva Echeto, 2019), pues es posible pensar lo visual y lo político. En otras palabras, tomar posición respecto de las imágenes, practicar el montaje para buscar saber desde ellas y construir un relato

en el complejo entramado de la cultura. Deconstruirlas toma cierta imaginación y paciencia, montar y desmontar, para volver a remontarlas. Entonces, ¿qué otras posibilidades de reflexión social hay en éstas?

Las imágenes adquieren una potencialidad inusitada, de la cual podemos sacar provecho para reconocernos a través del tiempo, un relámpago del pasado que «pasa *súbitamente*. El pasado solo cabe retenerlo como imagen que relampaguea de una vez para siempre en el instante de su cognoscibilidad» (Benjamin, 2008, p. 307). Desde una episteme crítica de las imágenes, como un territorio inestable y heterogéneo, donde existe una densidad de significados y un poder expresivo que quiebran los patrones epistemológicos lineales, es necesario hablar de su relación con la visualidad y la imaginación, para cuestionar la reducción histórica, antropológica y estética que las restringe a lo icónico, a la mediatización comunicacional o al arte. En estos términos las imágenes del arte son el disparador de múltiples interpretaciones que se sujetan a las elecciones que llevaron a la creación de éstas y al mismo tiempo, habilitan nuevas significaciones culturales, entonces, ¿qué ocurre si en vez de indagar sobre la obra, lo hacemos con ella? La observación es la premisa.

LAS NOCON: IMÁGENES DE LA POSTDICTADURA

Las imágenes, desde su arqueología, son sobrevivientes a los tiempos, son el medio para acceder al pasado, son dialécticas y dejan su propia huella en el entramado social y cultural. Conocemos a través de ellas, imaginamos con ellas. Imaginar, como recurso de la memoria es (re)montar las imágenes, encontrar sus gestos, donde la mirada exige la elaboración de nuevos modelos de tiempo (Didi-Huberman, 2015; Silva Echeto, 2016). Entonces, ¿qué imaginar a través de los registros visuales que guarda el archivo del MMAMM? ¿Qué vemos hoy de aquellas experimentaciones colectivas del arte local como fueron las NoCon?

En este enclave, el análisis documental implica indagar en las fuentes desde los datos relevados en el archivo del MMAMM, principalmente, pero también de otros en instituciones públicas, privadas y de particulares. De dicho relevamiento se busca constituir un corpus de imágenes artísticas sobre la selección de obras en las NoCon.²

Entonces, ejercitamos la observación, para ver en vez de mirar, detenernos y sucumbir en un juego de poder entre imagen y observador/a (Baitello Jr., 2008). Empezamos a ver detalles, aspectos intranquilizantes, a elaborar dudas sobre la

² No se cuentan con registros visuales específicos para cada obra presentada, sino que los documentos son registros fotográficos, programas, folletos, proyectos de obra y notas periodísticas sobre las muestras, que se comparan con otras fuentes relevadas.

realidad de la imagen, a cambiar la clasificación que realizamos. La lectura se orienta a encontrar algunas respuestas: ¿Cuál es el contexto de la imagen de la obra? ¿Cuál es la interpretación sociológica de la imagen de la obra? ¿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? Así, como señala Douglas Harper (2012), el éxito de un relato visual se convierte en una suerte de rompecabezas sociológico dispuesto en un contexto.

A mediados de la década del ochenta, desde el MMAMM se organizaron una serie de muestras, como *Arte y Juventud. Muestra interdisciplinaria, en adhesión al año internacional de la juventud* (1984) y *Arte por los derechos humanos en Cuyo* (1985), con una amplia y cuantiosa convocatoria y propuestas artísticas que, hasta el momento, habían aparecido en forma esporádica en el circuito no oficial —espacios particulares—, principalmente instalaciones y performances, que podrían caracterizarse como antecedente de las NoCon. El cambio de régimen en 1983 implicó también un cambio en la circulación del arte en los distintos circuitos, con la inserción de artistas en el mundo del arte.³ La mayoría de sus participantes eran jóvenes, emergentes de la recuperación democrática y la reapertura de los espacios de formación artística que, producto de este despertar, encontraron nuevos lenguajes desde la libre indagación plástica y visual. Y en términos de los registros del acontecimiento, la imagen del arte como documento se convierte en una rica fuente si se trata de cruzarlo con cuestiones de memoria.

En consecuencia, la propuesta de las NoCon [Figuras 1 y 2], perfilada desde las nuevas formas de hacer arte en Mendoza, pretende conformar la experimentación como una tendencia contemporánea desde el museo, habilitando nuevas conceptualizaciones, protagonistas y propuestas propias del contexto de postdictadura. «La gestión del museo siempre se inclinó hacia la promoción de tendencias vanguardistas en el arte, particularmente, entre las décadas del 80 y 90 la gestión se enfoca en la promoción del arte contemporáneo local» (Álvarez, comunicación personal, 11 de abril de 2014). Comienzan a cristalizarse nuevos códigos en el mundo del arte local, lo *no convencional*. Lenguajes alternativos se incorporan a las posibilidades de producción que ofrece el mundo del arte local, a través de instituciones que habilitan a lo nuevo como una convención (Becker, 2008).⁴

Jóvenes artistas son convocadas/os, generalmente, integrando grupos de producción de obra para determinados eventos, sin requisito de perdurabilidad, algo que se evidencia en los aspectos visuales de la obra. A la vez, éstas fueron

³ Una referencia de esto son los trabajos de María P. Pino Villar (2018a; 2018b).

⁴ La noción de convención podría tomarse como equivalente de entendimientos compartidos que posibilitan las formas básicas de cooperación.

concebidas y producidas sin atender a su durabilidad, sólo debían estar en el tiempo de la muestra. Transformación y redefinición se enarbolan como consignas implícitas y explícitas en el arte local, haciendo del espacio público aquel donde situarse, donde se generan las imágenes de las más diversas técnicas y registros —artísticos, audiovisuales y del diseño—, afirmando sus formas humorísticas, irónicas y lúdicas, pero a la vez reflexivas sobre la percepción del espacio social, de las conceptualizaciones de la obra —libertad, consenso, comunidad—, del cuerpo de las/os artistas y del público, en un momento en que la diferencia arte y no arte comenzaba a perder sentido. En general, las obras construían cierta espacialidad dentro de la muestra, exaltando el espacio, la circulación y la idea de obstáculo del/a artista y sus acciones, donde el carácter conceptual del producto se da en una relación directa y espontánea con los públicos. La transición va de la represión al destape, de lo individual a lo grupal, de la aceptación al debate y la reflexión, cuestiones sobre las que el mundo del arte, entre fervor y moderación, propone modalidades y contenidos que luego adopta como convención.



Figura 1. Vista de la muestra (1985) [fotografía], sin autor, Mendoza, Archivo MMAMM

Aun con variaciones y no de manera radical, a partir de la reapertura democrática se constituyen las condiciones propicias para el trabajo artístico conjunto, tanto la aparición del colectivo artístico *Poroto* (1984), las muestras antes mencionadas

y actividades, como los *Recitales a beneficio del PAN* en el MMAMM (1984), son el puntapié para algo más de una década de este tipo de actividades. Por tanto, estas producciones se conjugan entre modalidades integradas en un entramado contemporáneo de prácticas artísticas y a la vez, representativo del contexto social general.⁵ Las trayectorias de las/os jóvenes artistas se construyeron principalmente bajo el ala del museo, cuando en la década de los ochenta incorpora a su programación el arte experimental con una modalidad de muestra colectiva y multitudinaria y en los años noventa, se ocupa por su circulación internacional e inserción al mercado del arte, con una actitud más bien selectiva sobre la obra y el/a artista.⁶



Figura 2. Ramiro Quesada, *No me vino el albañil* [instalación] (1994), Mendoza, Archivo MMAMM

La valoración de consignas democráticas dada a la obra se prefigura trascendiendo tendencias y estilos, por más encriptados que estos parezcan, constituyendo imágenes críticas que ponen en crisis el sentido. Como sucede en la NoCon de 1994 con la instalación de Ramiro Quesada [Figura 3], una producción colectiva: «la banda de arquitectos» se propone un sitio habitable en juego con la fantasía y lo imposible; «la serpiente en el living, dos pasillos con la ingenua intención de poner en una duda elemental a los visitantes, habitaciones con artificios, monstruos de la laguna y todo lo demás» (Álvarez, 1994, s.p.). La obra afirma sus formas humorísticas problematizando el espacio transitable, aunque en el registro visual se pierden estas particularidades.

⁵ Si bien no hay un hito clave en la historia que marque el comienzo del arte contemporáneo, Andrea Giunta (2014) plantea que las transformaciones para dicha identificación tienen sus primeros registros en los años sesenta, cuyo uso se generaliza hacia los años noventa.

⁶ Para el período 1983-2001, la dirección del MMAMM estuvo a cargo de la museóloga Ana María Álvarez (1979-1998), continuada por Marta Artaza (1998-2005).

El contexto social, político y cultural se articula de forma dinámica en las imágenes que el arte produce, principalmente en los primeros años de la postdictadura, haciendo del espacio público aquel donde el arte conseguía situarse evocando, al decir de Nelly Richard, «simbólicas expresivas que rodean las fracturas de cuerpos, biografías y representaciones cuyas narrativas rotas, desintegradas, no podían asimilarse a la retórica homogeneizante y disciplinante del consenso» (2013, p. 56). Aunque no toda la obra puede asociarse a cuestiones de arte y política, pues en las imágenes del arte está la paradoja de lo no visto, donde entra la imaginación. Por lo que la representación del/a sujeto, artista o público, es el aspecto relevante en las producciones artísticas. La reconstrucción sociocultural se constituye como la arena propiciadora para atravesar los procesos de transición y crisis. Las prácticas artísticas y sus obras, entonces, como políticas de las imágenes de la postdictadura carecen de armonía, «la alegoría es la imagen de la ruina» (Silva Echeto, 2018, p. 70) en el pintoresco terreno de los escombros.

Las imágenes que aquí traemos refieren a los marcadores *espacialidad*, *corporalidad* y *conceptualizaciones*. En cuanto a este último, se destaca la obra de Marcelo Santángelo [Figuras 3], un artista no joven para la época, quien, desde sus primeras experiencias multimediales en 1965 (Quiroga, 2008), se convierte en un referente clave para las NoCon, como hacedor intelectual de la propuesta y, a largo plazo, de la consolidación de lo contemporáneo en el arte mendocino. La instalación presentada en la bienal de 1994, además de ser una cita directa a la obra de Vincent Van Gogh, «también alude al pensamiento heideggeriano que circulaba en los entremedios de la dictadura» (Distéfano, comunicación personal, 15 de febrero de 2022). A partir de la lectura de *El origen de la obra de arte*, traducida al español en 1972, cuando el existencialismo estaba en auge en Mendoza, es que los zapatos son la llave de su propuesta, un marcador, al decir del artista «... cada individuo censura y mira lo que quiere mirar, y, si tiene un objetivo, lo que necesita. Luego, analiza, clasifica y guarda lo que queda, que pasa a formar parte de su base de experiencias.» (Artaza, 1998, p. 2). De la imagen al objeto, señales, signos reelaborados artísticamente que indican un mundo entre experimentación e interpretación y nuevamente, transformada en imagen de un contexto histórico y político singular, que condensa múltiples significaciones sociales y políticas. Una pequeña obra como guiño irónico a la cultura local.

Así pues, los documentos visuales, que a lo largo de las muestras registraron experiencias artísticas, hoy forman parte de acervos y nos permiten hablar con ellos, ensayando algunas respuestas probables. Pues no hay una única modalidad de ser imagen, sino, por el contrario, una perspectiva amplia en sus lecturas. La mirada introspectiva, las marcas identitarias, la coproducción de la obra y las modalidades de abstracción, se conforman como medios entre medios en el arte durante la postdictadura.



Figura 3. Marcelo Santángelo, *Homenaje no adocenado a Vincent Van Gogh* [instalación] (1994). Fotografía digital, colección del museo, 2015, Mendoza, Archivo MMAMM

CIERRE. REFLEXIONES FINALES

Durante este largo y complejo periodo de postdictadura hay producciones y prácticas artísticas que se convierten en imágenes reveladoras de una sociedad en convulsión permanente, marcada por la euforia y la libertad, pero también por la incertidumbre y la conmoción, una sociedad que transita diversas crisis integrales y a la vez, postula enfáticamente las significaciones de la democracia. La estrategia de una muestra que introduce conceptualmente la experimentación artística, implica mediaciones simbólicas entre el museo de arte, las/os artistas y los públicos, donde las relaciones de producción inciden como estrategias respecto a los recursos tecnológicos, entre innovación y creatividad, entre medios de comunicación, manifestaciones culturales y artísticas, pero también la marca del neoliberalismo —la espectacularización y el consumo—, que eclosiona hacia el fin del periodo, de cuyos restos seguimos reconstruyéndonos. Entonces, diversas imágenes se producen, se cruzan y conjugan a través de las muestras artísticas con la posibilidad de expresarse sin represiones ideológico-políticas omnipresentes. Y así de ser un arte en sí, se radicaliza en una verborragia visual, que a mediados del periodo se reorganiza y redirecciona, hacia la comprensión de una nueva instancia de megacrisis.

A partir de 1983 se planteó una negociación entre las tradiciones y las tendencias, lo cual provocó una reformulación de la práctica artística y una reconfiguración

de dicho campo. En instancias de redemocratización y alta conflictividad social, la imagen artística, como objeto, se encuentra alterada, entre una imprecisión formal y la paradoja de lo irrepresentable. De esta manera, desde las ciencias sociales y los estudios culturales, hacia las políticas de la imagen y los métodos colaborativos de análisis con imágenes, profundizamos sobre esa caracterización, para establecer relaciones entre prácticas artísticas y representaciones sociales colectivas, en los marcos de una arqueología de las imágenes como método, para describirlas, pensar con ellas y no antes que ellas; y por el cual aquí anticipamos un marco epistemológico, que descifra nuestros modos de ver los restos, los indicios que se encuentran presentes en la inestabilidad del tiempo que, como un entramado, realizan cruces hermenéuticos sobre el pasado reciente.

En estas instancias se trata de establecer posibles vínculos entre los registros visuales conservados en el archivo del MMAMM entre 1983-2001 y las significaciones que adquiere la postdictadura, a través de un particular corpus de análisis. Para ello nos hemos servido de una *episteme crítica*, en los términos de Víctor Silva Echeto, respecto del entramado arte, memoria e imagen y la crítica como alegoría, en la línea de un programa regional de investigación sobre imagen.

Desde esta perspectiva experimentamos algunas respuestas sobre el tema, pero a futuro ¿qué queda aún por preguntarnos al observar estas obras? ¿Qué señalamientos hacen a nuestra actualidad las imágenes del arte en la postdictadura local?

Intentamos hasta aquí una interpretación documental, basada en los escenarios, situaciones y actores/as que han sido parte, en el uso de la imagen fotográfica como técnica de catalogación y conservación, pero también como documento de la concepción del mundo registrado, en un proceso de autorreflexión de lo que se registra y se conserva.

REFERENCIAS

- Agamben, G. (2011). ¿Qué es un dispositivo? *Sociológica (México)*, 26(73), 249-264. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018701732011000200010&lng=es&tlng=es
- Álvarez, A. M. (1994). *Muestra de arte no convencional 94*. Zeta Editores.
- Ansaldi, W. (2003). Democracias de pobres, democracias pobres, pobres democracias. *Temas y Debates* (6 y 7), 27-43.
- Artaza, M. (30 de octubre de 1998). El artista no debe tener miedo de que no lo entiendan. *MMAMM. 4º Bienal internacional de arte experimental. NO CON 98. Mendoza, Argentina*, 2.
- Baitello Jr., N. (2008). *La era de la iconofagia*. Arcibel.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte*. Universidad Nacional de Quilmes.

- Benjamin, W. (2008). *Obras* (Vol. II). Abada.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo: historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Adriana Hidalgo.
- Didi-Huberman, G. (2003). *Cuando las imágenes tocan lo real*. Círculo de Bellas Artes.
- Giunta, A. (2014). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? / When Does Contemporary Art Begin?* Fundación Proa.
- Groys, B. (2008). *Art Power, [Arte poder]*. The MIT Press.
- Harper, D. (2012). *Visual Sociology, [El poder del arte]*. Routledge.
- Huysen, A. (2001). *En busca del futuro perdido. Cultura y memorias en tiempos de globalización*. FCE.
- Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social*. Manantial.
- Lorca, J. (4 de mayo 2009). Entrevista con la socióloga británica Vikki Bell. "No podemos controlar el pasado". *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-124308-2009-05-04.html>
- Marin, L. (2015). *Destruir la pintura*. Fiordo.
- Pino Villar, M. P. (2018a). El movimiento artístico-visual durante la dictadura militar en Mendoza (Argentina). *Cuadernos de Historia del Arte*, 103-134.
- Pino Villar, M. P. (2018b). Lo novedoso en las artes visuales argentinas de los años 70. El caso de Mendoza. *Caderno de letras*, 27-57.
- 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. (2007). *Fracturas de la memoria; Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI.
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Palimodia.
- Richard, N. (2021). *Zona de tumultos: Memoria, arte y feminismo. Textos reunidos de Nelly Richard (1986-2020)*. CLACSO.
- 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 F. Sierra y J. Alberich (eds.), *Epistemología de la comunicación y cultura digital: retos emergentes* (pp. 151-162). Universidad de Granada.
- Warburg, A. (2004). *El ritual de la serpiente*. Sexto piso.