

Tradición, familia, desocupación

Laura Malosetti Costa

Instituto de Teoría e Historia del Arte “Julio E. Payró”
Universidad de Buenos Aires

“Producidas en una esfera específica, el campo artístico e intelectual, que tiene sus reglas, sus convenciones, sus jerarquías, las obras se escapan y toman densidad peregrinando, a veces en períodos de larga duración, a través del mundo social. Descifradas a partir de los esquemas mentales y afectivos que constituyen la “cultura” propia (en el sentido antropológico) de las comunidades que las reciben, las obras se tornan, en reciprocidad, una fuente preciosa para reflexionar sobre lo esencial: a saber la construcción del lazo social, la conciencia de la subjetividad, la relación con lo sagrado.”

Roger Chartier¹

El punto de vista

En el habla cotidiana palabras como “tradición” y “familia” siguen produciendo escozor pues estuvieron en el centro de los discursos y prácticas de los sectores más conservadores de la derecha católica. Baste recordar la secta “Tradición, Familia y Propiedad” fundada en Brasil en los años sesenta, que parafrasea el título de esta ponencia. Es que mi intención es, precisamente, poner en discusión cristalizaciones culturales que condensan estas palabras, pensar nuevos usos y posibilidades de reapropiación de una “tradición” y los cruces y desplazamientos de lugares y valores culturales en reinscripciones de clase y género en la escena contemporánea. En este sentido encuentro que posicionamientos como los de Gayatri Chakravorty Spivak y Homi Bhabha han aportado desde la teoría postcolonial instrumentos que contribuyeron significativamente a un pensamiento crítico orientado a desconstruir dicotomías y lugares de enunciación que sostuvieron la diferencia como único lugar de identidades culturales categorizadas como alternativas o de minorías. La desconstrucción de tales dicotomías abre la posibilidad de nuevos cruces y estrategias de adquisición de poder desde una perspectiva intersticial. “El ‘derecho’ a significar desde la periferia del poder autorizado y el privilegio – sostiene Bhabha – no depende de la persistencia de la tradición, recurre al poder de la tradición para reinscribirse mediante las condiciones de contingencia y contradictoriedad que están al servicio de las vidas de los que están ‘en la minoría’ (...) Al reescenificar el pasado introduce en la invención de la tradición otras temporalidades culturales inconmensurables.”² Spivak, por su parte, ha reflexionado acerca del concepto de representación, advirtiendo que en su doble dimensión (en el sentido performático o del retrato – *Darstellung*, y la de estar en el lugar de otro – *Vertretung*) abre la posibilidad (y la necesidad) de evitar el error, que califica como

¹ Chartier, Roger. El mundo como representación. Historia cultural, entre práctica y representación. Buenos Aires, Gedisa, 1992. p.XI.

² Bhabha, Homi K. *El lugar de la cultura*. (1994) Buenos Aires, Manantial, 2002. p.19.

fundamentalista, de “asumir que comunidades siempre imaginadas y negociadas tienen referentes literales: la nación, claro está, pero también “los trabajadores”, “las mujeres”, etc.³. Aun cuando ambos términos se hallen siempre trabados en mutua complicidad, la desconstrucción de tales identificaciones cristalizadas permite advertir su fragilidad y contingencia. En este sentido la mirada de Spivak apunta en un sentido coincidente con la teoría de las representaciones que propone Louis Marin⁴ vinculando el poder de las imágenes con su doble dimensión – transitiva y reflexiva – que pone de manifiesto en su análisis de las relaciones de mutua implicación entre representación y poder.

A la luz de los debates suscitados en los últimos tiempos en Buenos Aires alrededor de una creciente y controvertida “vuelta a la política” en la escena artística argentina contemporánea, me ha parecido un desafío interesante pensar algunas de estas cuestiones en relación con ciertas prácticas de reapropiación y resignificación de obras de arte consagradas de la tradición local, en un análisis que permee los límites de la esfera artística. Esto es, pensarlas no sólo en su dimensión paródica, como estrategias en relación con sus referentes al interior del campo plástico, sino también como indicios de un cuestionamiento de códigos y lugares tradicionales de las producciones culturales.

En cierto sentido, la actividad de los artistas que pretendo comentar aquí refiere a estas cuestiones. No pretendo presentarlos como “casos representativos”. De hecho, el recorte que propongo proviene de una mirada sesgada por un itinerario propio de reflexión acerca del poder de ciertas imágenes en la Argentina. Creo que podrían pensarse como metáforas, plantean situaciones complejas y abiertas en el marco de un universo de problemas que han pasado a primer plano en la Argentina y fuera de ella a partir del estallido de las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Buenos Aires.

En particular voy a referirme a diversas estrategias de reapropiación de una imagen instalada no sólo como una pieza importante de una tradición artística argentina sino también como icono inaugural de la cuestión social y las luchas obreras en la iconografía local⁵. Es un cuadro al que me referí en un encuentro anterior de este seminario: *Sin Pan y sin Trabajo* pintado por Ernesto de la Cárcova entre 1893 y 1894 y que inmediatamente consagró al pintor a su regreso del viaje de estudios en Europa. Su asunto – literalmente la falta de pan y de trabajo – ha cobrado una actualidad dramática en los últimos años en un país que ha llegado en forma vertiginosa a tener casi el 20 de su población desocupada y un porcentaje aun mayor por debajo de la línea de pobreza.

Las reapropiaciones que quiero comentar plantean operaciones de desplazamiento, interpelación, comentario desde distintos lugares, tanto de la iconografía de la pintura como del lugar que ocupó y ocupa como artefacto cultural.

En su momento señalé que estas dos dimensiones de la pintura – en palabras de Louis Marin: sus dimensiones transitiva y reflexiva – habían entrado en colisión, restándose una a otra en vez de sumarse, desde el momento en que el artista había decidido exhibir su pintura al óleo, su gran cuadro obrero y socialista en el Salón del Ateneo, frecuentado sólo por miembros de las elites letradas de la burguesía porteña, lugar emblemático de

³ Spivak, Gayatri. *The Post-Colonial Critic: Interviews, Strategies, Dialogues*, ed. Sarah Harasym. New York, Routledge, 1990. p.108

⁴ Cfr. Marin, Louis. *Le portrait du Roi*. Paris, Editions de Minuit, 1981. *Des pouvoirs de l'image*. Paris, Editions du Seuil, 1993.

⁵ Malosetti Costa, Laura. *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires – México, Fondo de Cultura Económica, 2001. Cap. VIII.

sociabilidad “elegante” y único ámbito legitimador por entonces para un artista que regresaba de su formación en Europa⁶.

Aun cuando el pintor había sido uno de los primeros afiliados al emergente partido socialista, el diario “La Vanguardia”, que su dirigente Juan B. Justo había comenzado a publicar ese año, sólo dedicó al cuadro de su compañero de ruta un pequeño párrafo venenoso donde afirmaba que “gracias a dios existen los pobres, para que los ricos se sientan conmovidos por su miseria representada en una pintura al óleo.” A partir de escritos posteriores de Juan B. Justo, es posible pensar que su irritación respondiera a su rechazo del llamado “arte social” y a la idea de que el arte debía cumplir una función diferente para con la clase obrera⁷. En ese momento, sin embargo, no desplegó estos argumentos sino que se limitó a cuestionar la pertinencia del asunto representado (sembrando la duda, incluso respecto de la honestidad de las intenciones del artista) en relación con el público al cual éste se dirigía; es decir: dónde y frente a quiénes decidía exhibirlo. El enojo de Juan B. Justo introduce una de las cuestiones que quisiera discutir a partir de reapropiaciones recientes de la imagen.

Diez años más tarde, *Sin Pan y sin Trabajo* fue exhibido en los Estados Unidos, en la Saint Louis Purchase Exhibition visitada por casi 20 millones de personas, con un día semanal de entrada gratuita que garantizaba que no solamente las clases acomodadas tuvieron posibilidad de acceso a la Feria. Varios periódicos de Saint Louis dieron cuenta entonces de una recepción politizada de la pintura, que advertía en ella unos poderes que en Buenos Aires no se habían activado: “The labour problem picture at the world’s Fair” tituló el suplemento dominical del Saint Louis Post Dispatch en 1904. “Fascina al público con su amarga significación. Ella dice: yo soy la huelga”. El artículo terminaba con una reflexión que también apuntaba a los lugares donde, según su autor, esa pintura debería estar para desde allí ejercer esos poderes persuasivos: la oficina de los dueños de la fábrica o bien el sindicato. Pero el cuadro ya era – desde su fundación misma – una pieza clave del museo de bellas artes de Buenos Aires.

La historiografía del arte argentino dio cuenta de aquel primer entusiasmo, (el cuadro como prueba de que se contaba con un gran artista nacional) para luego comenzar a verlo simplemente como un buen ejemplo de la sumisión de los pintores locales a las reglas del centro y en particular en aquel fin de siglo XIX, a los dictados decadentes de las Academias Europeas.

Sin embargo, *Sin Pan y Sin Trabajo* siguió siendo una imagen poderosa: ha mostrado tener una extraordinaria persistencia en la memoria y el poder de reactivarse sobre todo en momentos de crisis.

Las reapropiaciones a las que quiero referirme parten del lugar emblemático de esta pintura en una tradición cultural que por ahora llamaremos “nacional” para plantear una suerte de diálogo con ella, discutiendo algunas de las cuestiones que señalé al principio: la posibilidad de construir pautas identitarias que produzcan quiebres, fisuras en un orden y unos discursos congelados en esa imagen y su retórica decimonónica.

⁶ Este texto fue presentado en el encuentro del Seminario Internacional *Los estudios de arte desde América Latina: temas y problemas*, realizado en Veracruz, México en octubre de 2000 y publicado como: “Presentar/representar. Tensiones en la activación de los poderes de una imagen.” En: *Revista de crítica literaria latinoamericana*. Año XXVIII, N° 56. Lima-Hannover, 2° semestre de 2002, pp.93-109.

⁷ Cfr. Prislely, Leticia. “Los intelectuales y el socialismo: Juan B. Justo, el partido y el arte”. En: *Entrepasados*, N° 18-19, fines de 2000. Agradezco a Juan Suriano el haber llamado mi atención sobre esta cuestión.

En exhibición permanente en el Museo Nacional de Bellas Artes, reproducida en libros, revistas, calendarios, textos escolares, postales, affiches, etc. esa pintura es una de las obras de arte más indiscutidas y amadas al menos en Buenos Aires.

No sorprende, entonces, que los dos artistas argentinos del siglo XX – Antonio Berni y Carlos Alonso - que con mayor eficacia simbólica conjugaron en sus obras un fuerte compromiso con la política a la par de una renovación singular de la figuración y el lenguaje plásticos, plantearan, en diferentes momentos, una suerte de diálogo crítico con el maestro del cuadro obrero siglo XIX.

En *Manifestación* y *Desocupados*, las dos monumentales pinturas al temple sobre arpillera con las que en 1934 Antonio Berni (y luego de la interacción con Siqueiros en Buenos Aires y las discusiones en torno a la cuestión del arte mural) inauguraba su *Nuevo Realismo*, es fácil advertir que el cuadro de de la Cárcova fue el punto de referencia respecto del cual Berni sentaba su posición tanto plástica como política. Marcelo Pacheco ha observado una alusión directa a aquél en las palabras “pan y trabajo” que pueden leerse en el estandarte ubicado en el centro de la composición de *Manifestación*. No había allí, en cambio, una recuperación de la iconografía decimonónica. “El padre de familia desocupado en la imagen de fines del siglo XIX es ahora la presencia real de la clase proletaria. – dice Pacheco - La impotencia del personaje en el primer cuadro se convierte en la lucha activa en el segundo.” E interpreta la cita verbal en términos de un anclaje que marcaba diferencias en la situación de la clase obrera en un momento y otro, a la vez que denunciaba la permanencia “de un orden conservador y la explotación de las clases trabajadoras.”⁸ Podría pensarse entonces en una respuesta moderna y optimista de un comunista de los años 30 al dramatismo de la retórica finisecular de la imagen obrera. Sin embargo, conviene considerar también a *Desocupados* en ese diálogo. Diana Wechsler ha observado que esas dos telas del 34 “funcionaron como cara y cruz de un mismo problema. En una aparece representado el pueblo que inunda masivamente las calles para demandar su derecho a trabajar. En la otra la contracara, la desocupación que abate, excluye, margina.”⁹ En relación con la cuestión que abordan ambos cuadros: el reclamo del derecho al trabajo, *Desocupados* plantea una vuelta de tuerca interesante.

Berni era un comunista que había leído a Freud, a Lautreaumont y a Rimbaud, que había experimentado en la vía del surrealismo y había indagado los enigmas de la interioridad psíquica.

En una atmósfera casi onírica, el cuadro de Berni presenta a los desocupados en un sopor que habla de la impotencia, de la exclusión radical, de la imposibilidad de toda acción por parte del “sin trabajo”, en el marco de una ideología que ponía en el polo del combate al “Obrero”, es decir, al trabajador activo. Aquél que pierde el trabajo, según la imagen de Berni, se convierte en un monumental vacío de poder.

Familia

En 1968, año paradigmático de movilizaciones populares y estudiantiles, y a poco de su rompimiento con el PC a raíz de la exposición de sus retratos de Spilimbergo, Carlos Alonso realizó una serie de meditadas reapropiaciones de la imagen de *Sin Pan y Sin Trabajo*. Uno de los dibujos de esa serie muestra el hilo de su reflexión. El obrero se

⁸ Pacheco, Marcelo: “Antonio Berni: un comentario rioplatense sobre el muralismo mexicano.” En: Debroise, Olivier (ed.) *Otras rutas hacia Siqueiros*. Mexico, Curare – MUNAL, 1996. p.238.

⁹ Wechsler, Diana:

levanta de la silla con un gesto ya no es de rabia o impotencia sino de disposición a la lucha. Sin embargo la energía de ese gesto aparece como una parodia de una retórica estereotipada. La mujer, en cambio, es radicalmente diferente de su antepasada decimonónica. Ya no es la víctima doliente y agobiada de rostro sin expresión. Levanta una mirada inteligente del libro que tiene entre las manos para observar a ese hombre desde lo que podría pensarse como un siglo de distancia. En los cuadros pintados al acrílico, Alonso multiplica la imagen en secuencias que despliegan la escena en el tiempo. Descompone el momento congelado por de la Cárcova y avanza en un conflicto que invade el interior de la escena doméstica. Alonso se fija en las relaciones de género, pone a los personajes de esa familia en conflicto. La mujer y el niño adquieren fuerza y movimiento hasta incluso desplazar al hombre que huye por la ventana y desaparece de escena en uno de los cuadros de la serie. Allí, sobre el costado derecho, el artista reserva un lugar para ubicar la permanencia de una tradición congelada en las imágenes del terrateniente y el represor, retratados sobre dos emblemas clásicos argentinos: el mate y la parrilla del asador. Los personajes y el ambiente de la escena principal, en la imagen de Alonso son seres de su tiempo, sobre todo las mujeres. Ellas leen, discuten, toman las herramientas. En el cuadro final de la serie: *Con Pan y con Trabajo*, hay una armonía nueva, la composición se llena de color y parece invertirse el sentido: el hombre levanta la vista de un libro de poesía, y los dos personajes interpelan con la mirada al espectador. Pero en una de las escenas marginales de este último cuadro Alonso presenta al obrero dormido sobre la mesa, como los desocupados de Berni. Una imagen que, otra vez, remite a la idea de impotencia del trabajador desocupado. Una cuestión sobre la que volveré más adelante.

Al comienzo hablé de una “vuelta a la política” en la escena artística argentina. Desde la asociación de talleres de artistas y operarios que pusieron en marcha la laminadora de aluminio IMPA autogestionada, hasta las actividades en la calle en apoyo a las obreras de la fábrica Brukman o Zanón, o las exposiciones en Grisinópolis, y las intervenciones de grupos de artistas callejeros en marchas y jornadas piqueteras, muchos se han volcado a formas de participación con sus obras en el escenario político que plantean algunos rasgos novedosos. Esas formas de intervención tienen una trayectoria que se remonta a los años 60 (Tucumán Arde) y en los 80 y 90 a grupos como Capataco, Gastar o Por el Ojo que comprometieron su actividad con la lucha por los derechos humanos. En la búsqueda de nuevos recursos y poéticas para tales intervenciones, la reapropiación de imágenes del pasado y en particular (como sostiene Ana Longoni) la cita o la reformulación de “experiencias previas de cruce entre vanguardias artísticas y políticas” es frecuente. Un ejemplo anterior que apunta en este mismo sentido es el del grupo *La Piedra*, que entre 1992 y 1993 acompañó con sus acciones los reclamos de los jubilados frente al Congreso poniendo en movimiento, en la escena urbana, el *Monumento al Trabajo* de Rogelio Yrurtia (1907-1922) en una reapropiación paródica del grupo escultórico. Andrea Giunta plantea que en esa acción el monumento de Yrurtia, “inmóvil en la ciudad, ahora se despliega invirtiendo su sentido festivo por otro cuestionador.”¹⁰”¹¹

Hoy el recurso a los “viejos maestros” parece la clave con la cual algunos artistas procuran explorar y encontrar un camino en la escarpada cornisa entre su propia subjetividad y

¹⁰ Giunta, Andrea: “Transformaciones artísticas y crisis democrática: instalarse en los debates.” Exposición – Coloquio *Arte latinoamericano actual*. Montevideo, Museo Blanes, 1993. pp. 58-59

¹¹ Longoni, Ana. “Los colectivos de arte ganan la calle”. Suplemento “Cultura y Nación” diario *Clarín*, 21.VI.2003.

nuevas vías para el compromiso político y social, largamente sospechado y puesto en cuestión.

En este sentido, cabe mencionar las acuarelas de Fermín Eguía y las composiciones fotográficas de Leonel Luna, que parten de una inclusión personal en aquellos cuadros consagrados y canónicos (en el caso de Luna la imagen de sí mismo, de su familia y sus amigos) para avanzar en obras que resignifican los sentidos tradicionales, por ejemplo, de la polaridad “civilización – barbarie” en obras que retoman e invierten los sentidos de malones, raptos y campañas militares al desierto. Eguía establece un diálogo humorístico con aquellas archiconocidas pinturas del siglo XIX resignificando sus poderes para aludir a la violencia del conflicto social actual.

Familia

**“Hay viejos culiaos que no creen en la liberación de la mujer
no importa oh...!
hay viejos culiaos que no creen en la rebelión punk
no importa oh...!
(...)
No importa, si yo la quiero y usted me quiere...”
Mauricio Redolés “No importa”**

La obra presentada por Tomás Espina al Premio Banco Ciudad de artes plásticas en 2002 (2ª. mención) es una fotografía ampliada que propone una interesante reflexión instalada como una interpelación al cuadro de de la Cárcova. Lo dibujó a carbonilla en la pared de su estudio dejando vacante el lugar de la mujer, y allí se ubicó, desnudo, en un gesto de interpelación al obrero (y también, claro, al artista) para fotografiarse. La obra de Espina discute con de la Cárcova. En un sentido, avanza en la línea de las reapropiaciones de Alonso: el espacio de la mujer es el de la intimidad, el más flexible, el único que – afirma – deja abierta la posibilidad creativa en oposición a la fijeza estereotipada de la retórica del obrero en lucha. La imagen de Espina desafía la fijeza del gesto repetido mil veces, congelado en el tiempo, del tradicional protagonista de la protesta obrera, planteando un interrogante abierto con su presencia. Procura desestabilizar aquellos roles que el imaginario social ha perpetuado hasta el cansancio y reclama, desde ese cansancio un espacio propio en esa imagen que representa en muchos sentidos, la tradición. Su cuerpo entra en el espacio de la representación produciendo una disrupción, un quiebre en el orden de las relaciones congeladas allí.. “Puse la mirada en lo femenino, lo frágil, lo que es capaz de conmoverse. – dice Espina – Todo es incommovible si no se mira hacia adentro.” Ese espacio en disputa es escenificado por el artista en su video SP & ST . A un ritmo acelerado como de película muda, quizás para no permitir ninguna expansión sentimentalista ni nostálgica a su discurso, Espina “actúa” la mujer del cuadro, siempre desnudo, desplegando una enorme y múltiple actividad, reforzada por carteles que promocionan esa variedad (“LAVO, COSINO, COSO” y “STRIPER, ACROBACIA, COSO”, explicitando febrilmente el deseo de intervención desde otros lugares. Cada tanto dirige miradas ansiosas al espectador y al hombre del cuadro, interrogando a ambos. Asume una posición incómoda, desestabilizada, del artista. El que enuncia, el que propone está a disposición.

Tomás Espina imprimió su fotografía con la intención de pegarla como affiches por la ciudad. Finalmente decidió no hacerlo pues entendió que semejante exposición podía llegar a desvirtuar su gesto. De todos modos, lo exhibió en algunas ocasiones en la calle, parado junto a la imagen, y participó con ella en acciones como la de apoyo a las obreras de Brukman en mayo de 2003.

“Entre los excluidos – sostiene la socióloga Susana Torrado en un libro reciente¹² - la pérdida de las protecciones sociales favorece diversas formas de fractura del tejido familiar que, perversamente, refuerzan el proceso de pauperización de quienes ya eran vulnerables antes de la ruptura.” Tanto las variaciones de Alonso como las interpelaciones de Espina proponen una mirada crítica sobre aquella escena familiar, con sus roles firmemente establecidos que puso en escena la imagen de Cárcova. La desestabilización de los roles de género y de los afectos cuando la familia está sin pan y sin trabajo, pero también las obras de Espina se instalan en un reclamo de identificaciones identitarias nuevas que permitan ensayar respuestas creativas y eficaces.

Desocupación

“Yo soy el desocupado
¿Por qué me mirás así?
Si a vos ya te anda pasando
lo que antes me pasó a mí...
Trabajas y andas con miedo
de terminar como yo”

Yo soy el desocupado (chamamé de Kohan-Rivero, del grupo *Santa Revuelta*)

Ese espacio de la intimidad desde el cual interpela Espina a Sin Pan y Sin Trabajo abre una serie de interrogantes respecto de la posibilidad de identificarse, de construir una identidad como desocupado. No parece un tema menor pensar qué imágenes de sí mismo y de su situación construye quien probablemente se ubicó o se ubicaría con comodidad y orgullo como perteneciente a la clase obrera, pero se ve excluido, empujado a la situación de desocupado. Este aparece como un lugar no deseado, temido y del cual es necesario salir cuanto antes. La expulsión de o la imposibilidad de acceder al trabajo da como resultado un momento vertiginoso de construcción de nuevas figuras sociales, de nuevas y transitorias identidades en medio de la crisis: (desocupados, piqueteros, cartoneros), que permitan pensar nuevas identificaciones colectivas y actuar. Hace unos años Hebe de Bonafini, presidenta de las Madres de Plaza de Mayo planteó en la Marcha de la Resistencia que los desocupados de hoy son los desaparecidos de ayer. Una idea que, a pesar de su agudeza en cuanto a las muchas implicaciones de la situación de desocupación, no podía tener éxito como consigna o bandera de lucha. No parece posible pensarse a sí mismo como un desaparecido en vida.

¹² *Historia de la familia en la Argentina moderna (1870-2000)*. Buenos Aires, Ed. De la Flor, 2003.

En un diálogo con John Holloway el 6 de octubre de 2002¹³ algunos miembros del MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados) de Allen (Pcia. de Río Negro) y Solano (Pcia. de Buenos Aires) plantearon precisamente esto: su incomodidad o disgusto por el hecho de identificarse como desocupados¹⁴. Planteaban que si bien el shock de verse expulsados de la fábrica había prevalecido en el primer momento, hoy preferían pensar el trabajo desde otros lugares y pensarse como “Trabajadores Autónomos”. En un artículo reciente Germán J. Pérez plantea esta cuestión de la construcción de identidades colectivas en relación con la performatividad política de las protestas de desocupados, proponiendo distinguir analíticamente tres dimensiones en la configuración de tales identidades: “a) la conformación de una tradición, b) la construcción de un contradestinatario y c) la escenificación de un conjunto de relaciones cuya manifestación permita el reconocimiento y la perduración del grupo como tal.” Desde allí, reconoce “en las protestas de desocupados una preponderancia de la dimensión expresiva – escenificación – en la configuración de la identidad de los actores, cuya demanda se concentra en la visibilidad y el reconocimiento de la situación de humillación y desprotección a la que los somete la transformación del régimen social de acumulación (...)”¹⁵. En el marco de esas estrategias de visibilidad, la interacción con grupos de artistas solidarios con sus luchas, que desde diversos frentes interactúan y colaboran creativamente con la protesta ha cobrado renovadas formas de interés.

Podría pensarse que el prefijo “des”, que señala carencia (desocupado, desposeído) sea menos eficaz que la expresión “sin” (trabajo) tanto para apuntar una transitoriedad deseada en esa situación como para enfatizar el derecho a poseer aquello que no se posee.

Quizás por ello, varias reapropiaciones actuales del cuadro de de la Cárcova retoman – a veces como única referencia (en el caso del grupo GAC) las palabras del título, como había hecho Berni en los '30. La cita textual, por otra parte, remite directamente al cuadro de de la Cárcova, remitiendo a su lugar en una tradición en la que se reinscribe el reclamo popular.

En este sentido avanza el último ejemplo que quiero comentar.

En junio de 2001 Jorge Pérez, entonces estudiante del último año de grabado en la escuela de bellas artes que llevaba el nombre de Ernesto de la Cárcova (hoy IUNA), tradujo el cuadro a un mensaje gráfico en blanco y negro y preparó un taco para imprimir xilografías. Pintó también una bandera con el cuadro en blanco y negro. Ambos, bandera y affiches incluían no sólo la imagen de la escena del cuadro sino también su título: *Sin pan y sin trabajo*. Se acercó con su bandera a un piquete de desocupados frente a la quinta presidencial de Olivos y allí se conectó con un grupo de piqueteros del barrio de San

¹³ El encuentro se produjo en oportunidad del viaje de Holloway a Buenos Aires invitado por la revista *Herramienta*, cuyos editores publicaron en la Argentina su libro *Cambiar el mundo sin tomar el poder*.

¹⁴ “Es que a nosotros no nos gusta mucho el nombre de Trabajadores Desocupados – planteó un miembro del grupo de Allen – En realidad preferimos llamarnos Trabajadores Autónomos, porque tiene que ver con toda una concepción del trabajo, y específicamente con la ruptura con la idea de que el trabajo implica explotación.”¹⁴ En este mismo sentido, otra intervención del grupo de Solano planteaba que si bien al comienzo se identificaron como desocupados, “Después de todos estos años, descubriendo la manera en que estamos trabajando y cómo lo venimos haciendo, vemos que estamos más ocupados que nunca. Entonces, se está acuñando un poco esa identidad.”

¹⁵ Pérez, Germán J. “Fantasma en la máquina: identidades colectivas y performatividad política de las protestas de desocupados.” En: *Entrepasados*. Año 11 N° 22. Principios de 2002. pp. 176-179.

Fernando (que no conocían la imagen previamente). Les propuso realizar acciones en la calle con los affiches y la idea fue aceptada inmediatamente. “Nosotros no tenemos nada de eso. Traelo, dale”. Así recuerda Jorge Pérez que le respondió “Güeso”, líder del grupo que adoptó con entusiasmo su propuesta. Su intención era, además, que el registro de estas acciones fuera su trabajo de tesis para graduarse en bellas artes, cosa que también explicitó al grupo de piqueteros y fue apoyada por ellos. Se establecía así una relación recíproca en la que la imagen del cuadro de de la Cárcova hacía un viaje de ida y vuelta desde la escuela de bellas artes, hacia aquellos lugares de la sociedad representados en la imagen pero que nunca se habían visto antes representados por ella. Decididamente, hasta el momento en que Pérez se presentó con su bandera, *Sin pan y sin trabajo* no pertenecía a la tradición de los vecinos de ese barrio de la periferia de Buenos Aires.

En la jornada del 20 de diciembre de 2001 Jorge Pérez llevó su bandera a la Plaza de Mayo. En medio de la represión policial, confusión y corridas logró desplegarla con ayuda de desconocidos y dar dos vueltas con ella a la Pirámide de Mayo. En enero de 2002 el artista decidió entregarla a la coordinadora de desocupados Aníbal Verón. De ahí en más la bandera ha estado presente en varias marchas callejeras y asambleas populares. Su autor la divisó a lo lejos varias veces, llevada por personas que desconocía por completo. No es raro verla en las filmaciones de esas marchas en la televisión. Estuvo en el segundo encuentro nacional de movimientos piqueteros, identificando al grupo de San Fernando. En cuanto a los affiches, tanto Jorge Pérez como el grupo del barrio de San Fernando siguen pegándolos regularmente en muros de su barrio y de las rutas que lo comunican con el centro, como una imagen de su lucha que a la vez los identifica y los distingue como grupo. Pero hay algo más: en ese mismo y convulsionado mes de enero de 2002 el artista junto con un grupo de piqueteros realizaron una acción de arte en el Museo Nacional de Bellas Artes, donde se encuentra colgada *Sin Pan y sin Trabajo*, la pintura al óleo de Ernesto de la Cárcova. “Fuimos al museo nacional llevando afiches – explica Jorge Pérez - uno de los cuales fue autografiado por todos los presentes y donado a don Glusberg (director del MNBA), los piqueteros conocieron la obra de Ernesto de la Cárcova y reflexionamos en torno a ella.” La experiencia fue registrada y recogida en un video.

Desde la perspectiva de Jorge Pérez y los piqueteros de San Fernando, puede pensarse en un redescubrimiento (o más bien un descubrimiento por parte de los vecinos de San Fernando) de un pasado común que aparece como una vía para desactivar mecanismos de marginación y exclusión cultural.

Es posible pensar a estos y a otros artistas (músicos, actores, fotógrafos, cineastas, artistas plásticos) ocupados o no, como intermediarios culturales, en un flujo recíproco. No quiero decir con esto que llevar la imagen a los piquetes o los piqueteros al museo sea llevar allí la cultura. Pienso en un movimiento de ida y vuelta que permea lugares tradicionalmente establecidos en acciones que, entre otras cosas, tienden a romper estereotipos y dicotomías construidos desde los medios y grupos de poder con un vasto alcance en la clase media. Estereotipos que tienden a criminalizar la protesta, a identificar “villero” con “chorro”, a “piquetero” con “delincuente”, etc. como una operación diferenciadora que seguramente opera a nivel inconsciente entre los “ocupados” como construcción de un “otro” siempre culpabilizado. En la Argentina alguna vez fueron los indios, los gauchos bárbaros que engendraba el “desierto”, los inmigrantes pobres que llegaban de Europa, los “cabecitas negras”, los inmigrantes paraguayos o bolivianos, chilenos. Hoy son los desocupados. En los últimos tiempos he podido ver reproducciones de *Sin pan y sin trabajo* en publicaciones

periódicas del movimiento de desocupados (citar 19/20), en las paredes de centros comunitarios y culturales en barrios marginales.

Las diversas estrategias de apropiación, resignificación y relocalización de esta y otras imágenes que podríamos llamar canónicas del arte nacional merecen ser pensadas como una reactivación de los poderes de tales imágenes en la construcción de nuevas tradiciones y la construcción de otras “comunidades imaginadas”, estableciendo un diálogo entre pasado y presente que parece operar en el registro de la subjetividad de cada uno de los actores de esta escena, así como de identificaciones colectivas a partir de su apoderamiento desde otros lugares en los márgenes del mapa cultural.

La capacidad de ciertas configuraciones visuales poderosas de capturar la atención y persistir en la memoria colectiva, encarnando ideas y sentimientos complejos aparece como lugar privilegiado de anclaje de operaciones que apuntan tanto a la desestabilización de lugares poder, como a la construcción de identificaciones de resistencia