

REFLEXIONES LLENAS DE DUDA ACERCA DEL MONUMENTO

Carlota Beltrame

¿Qué es un monumento? Comencemos por el origen, averiguando a qué refiere la palabra para, si cabe, poder después abrir su significado. Dice el diccionario,

monumento: (lat. *monumentum-monere*: advertir) Construcción, estatua, inscripción o sepulcro en memoria de un personaje importante o de una acción heroica o meritoria. (...) Objeto o documento de utilidad para la historia. Obra científica, artística o literaria que se hace memorable por su gran mérito (...)¹

A partir de esta incompleta definición concluimos que se trata de una pieza tridimensional que conmemora una persona y/o un hecho extraordinarios. Pero el diccionario nunca acierta pues rápidamente advertimos que esta pobre definición deja afuera toda la estructura simbólica que rodea al monumento ya que, como sabemos, su lógica se halla tradicionalmente vinculada no sólo a la escultura sino al pedestal sobre el que ésta se apoya. En efecto, una escultura/monumento es una representación conmemorativa que se asienta en un lugar específico y nos habla en una lengua simbólica produciendo una especie de “señalamiento” con su imponente posición vertical y su figuración alegórica, siempre sobre un pedestal que también opera como significante activo, como vector que apunta hacia un mundo de ideas excelsas, sublimes, eternas, universales y trascendentes que nada tienen que ver con lo cotidiano. Así, cualquiera sea la cosa que se conmemore, ésta debe ser traducida en signos fácilmente decodificables por los ciudadanos, de manera que no sólo debe poder ser contemplada sin dificultades, sino que debe erigirse siempre en un sitio urbanizado y público. El pedestal pues, contribuye a elevar la escultura propiamente dicha optimizando su visibilidad, pero también su emplazamiento simbólico por encima de los ciudadanos y en un lugar destacado de la traza urbana. De esta manera

¹ Diccionario enciclopédico Quillet. Tomo sexto. Editorial Argentina Arístides Quillet, S.A. Buenos Aires. 1967.

el monumento siempre plantea la relación de poder entre los valores que representa y que suelen encarnar a los del Estado, por sobre los valores de las subalternas personas del común.

Ahora bien, sabemos que las ciudades son expresión de un orden fundamentalmente pautado por la economía; no en vano durante la fiebre neoliberal de los años '90, los tucumanos hemos visto convertir las viejas casonas señoriales de Yerba Buena en emprendimientos comerciales de diferente índole de manera que no sólo la superficie cubierta, sino sus generosos parques y jardines formaron parte vital de aquella especulación productiva de primer orden. Todo ello al tiempo que una minoritaria nueva burguesía enriquecida se guarecía tras los muros de sus *countries* y de los vidrios polarizados de sus camionetas importadas. Como contrapartida, un gran segmento de tucumanos dramáticamente empobrecido se retiró también para engrosar la periferia con sus casitas precarias, siempre rodeadas de basura.

Sabemos sin embargo que la brecha de la desigualdad ya era de larga data cuando recibió su golpe de gracia en 1968 al cerrarse once ingenios azucareros por orden del Ministro de Economía Jorge Salimei². Así, para no citar a toda la provincia, el perfil híbrido y amorfamente dañado de nuestra ciudad capital, con el paso de los años terminó convirtiéndose en una clara demostración de cuánto pueden deteriorarse los códigos de convivencia urbana, en los cuáles la desaparición de muchos de sus monumentos no ha sido sino uno de sus síntomas. Aunque a vuelo de pájaro, analicemos seguidamente esta última afirmación.

² En la conferencia llamada "Encuentro ciudadano con Naomi Klein" realizada en Santiago de Chile el 29 de abril de 2008, la célebre periodista canadiense aseguró que ese país fue el laboratorio para un liberalismo fundamentalista que condujo a la sangrienta dictadura de Augusto Pinochet en 1973. Sin embargo, en Argentina, durante el gobierno de facto del General Juan Carlos Onganía (1966-1970, seguido por los Generales Marcelo Levingston y Alejandro Lanusse hasta 1973) el experimento neoliberal había comenzado cinco años antes y su globo de ensayo fue el "Operativo Tucumán" llevado a cabo en mi provincia. Él mismo tuvo origen con el cierre de once de sus ingenios, dejando sin trabajo a 250.000 personas de las poco más de 500.000 que constituían toda su población. Aún pueden observarse los efectos de ese terrible golpe que, seguidos de los del "Operativo Independencia" perpetrado durante la última dictadura, devastó la precaria economía tucumana.

Si el mapa físico de una ciudad está condicionado por su economía, el monumento se halla pautado por la política. Así, el ejercicio de la vanidad estatal que significa la construcción de espacios públicos y de monumentos conmemorativos, en nuestra ciudad había sido suspendido casi desde la época en la que la venerada Generación del Centenario construyera y ornara nuestros paseos con calcos escultóricos que se traían directamente desde los talleres de París. Sin embargo, existió una excepción durante la última dictadura, cuando bajo el mandato del genocida Antonio Domingo Bussi se realizó el diseño, construcción y emplazamiento de los monumentos a los próceres tucumanos en un manifiesto vínculo con lo político. En efecto, si con la Generación del Centenario quedaba claro que Tucumán era pensada a sus espaldas, mirando a Francia y a las antiguas Grecia y Roma; en el segundo caso se trata de la imposición de los valores que se atribuían a los “verdaderos” fundadores de la patria y que se presentaban como diametralmente opuestos a los que había esgrimido la juventud militante de la década de los '70.

Dice Jacques Rancière que “en tanto prácticas colectivas, la política y el arte tienen el poder de instituir un tiempo y un espacio diferentes”³. Tal vez sea el monumento el género de las artes visuales que mejor refleje esta aseveración ya que su indisimulada presencia nos trae aquí y ahora un tiempo ya vivido por la historia, en tanto que su cualidad siempre pública, nos enfrenta a lo político. No creo que existan dificultades para entender esto si ponemos por caso una pieza como el Monumento a Juan Bautista Alberdi de Lola Mora.

³ Jacques Rancière. *El malestar de la estética*. 2011. Capital Intelectual. Buenos Aires.



Lola MORA

Monumento a Juan Bautista Alberdi

Mármol de Carrara y ónix.

1904

Efectivamente, en este conjunto escultórico de mármol de Carrara y placas de ónix conformado por el prócer, una alegoría de la república, otra de la música y un ángel, no es difícil advertir la alusión a aquellos valores excelsos, sublimes, trascendentes, universales y perennes de los que habíamos hablado y que habitan en el mundo de las ideas platónicas. La operación es clara y excede la alusión a aquellos valores ejemplares, pues, para que lo político opere en su plenitud debe concretarse el emplazamiento de la pieza que los alude en un espacio público, a fin de que sea increpada la mirada profana del hombre común.

Pero, ¿qué ocurre con el arte actual, indiferente tanto a los arquetipos platónicos como a esa capacidad de mimesis que postula la posesión de destrezas manuales que tanto celebramos en Lola Mora?, ¿es posible que lo político aflore ante tamaña apatía?, ¿qué ha ocurrido con las implicancias semánticas que otrora atribuíamos a “lo político” y que distinguíamos con claridad no ya en Lola Mora, sino en Juan Carlos Iramain o Ángel Dato por ejemplo, tan alejados formalmente de las experiencias a las que hoy asistimos? Nos enfrentamos con una contradicción aparente pues, cuando vemos piezas como “Homenaje al sánguiche de milanesa” del tucumano Sandro Pereira no necesariamente descubrimos de manera inmediata el lugar desde el cual

nos habla el autor, ni a qué apunta con esta obra en tono de caricatura. Así pues, ¿por qué esta pieza habría de implicar una acción política cargada de ideología? Dice Ernesto Laclau, citando a Slavoj Žižek⁴, que, debido a su expansión imperialista la ideología pereció vaciándose de contenido, es decir: si todo era ideológico, nada lo era. Sin embargo, también afirma que es posible volver al plano de lo ideológico a partir del simple hecho de que toda operación artística en el ámbito de la realidad “real”, deviene ideológica, y también política, por una paradójica inversión.



Sandro PEREIRA

Homenaje al sánduche de milanesa

Masilla epoxi policromada sobre poliestireno expandido.

2,10 x 1,60 x 1,60m

2000

Colección Cambiaso

De esta forma queda claro que emplazar furtivamente una obra en el espacio público constituye un acto político *per se*, más aún si esta pieza es un autorretrato caricaturizado que Sandro Pereira situó sobre su pedestal, en la Avenida Soldati de San Miguel de Tucumán, conocida localmente como la Avenida “de los próceres”.

⁴ Ernesto Laclau. *Misticismo, retórica y política*. 2002. Fondo de Cultura Económica. Colección popular N° 605. Buenos Aires.



Dos ejemplos escultóricos de la Avenida Soldati de San Miguel de Tucumán, también llamada “avenida de los próceres” (1976-1980)

Aclarada esta operación desde la perspectiva que nos señala Laclau, se nos hace indudable la ideología y la acción política inmanentes en la conocida pieza de Pereira. Resulta interesante repasar en este punto el sueño de emancipación de lo social del que se ha acusado al arte contemporáneo, en nuestro país especialmente durante la década de los años 90. Al margen de que, a partir de la crisis de 2001, el “aire de los tiempos” produjo virajes conceptuales en la producción artística de Argentina, se evidencia que el arte actual intenta la reconciliación entre los mundos platónicos de los arquetipos, y el “mundo sensible” que adquiriera primacía a partir de aquél emblemático objeto llamado “Fuente”⁵ que no señalaba hacia nada que fuera excelso, sublime, trascendente, universal o perenne. Existe sin embargo una posición intermedia, pues muchos artistas contemporáneos que no creen en los arquetipos, sí se hacen eco de la operación platónica de hacer referencia con sus piezas a aspectos externos a la obra misma, aunque también pertenecientes al mundo sensible. No se trata pues, de una celebración de la verdad, la belleza y la bondad (la virtud en suma), sino de objetos clase B que refieren a realidades de clase B.

Acerquémonos más aún en el tiempo para observar cómo dialogan el “Monumento al Dr. Manuel Belgrano” de Francisco Cafferata recientemente restaurado y la pieza de la artista contemporánea Florencia Vivas instalada en la misma plaza tucumana en la

⁵ Me refiero a la celebrísima obra de Marcel Duchamp, consistente en un mingitorio, *ready made* rectificado con el que el artista revolucionó el mundo del arte en 1917.

que, desde 1904 y por orden del Presidente Julio Argentino Roca, se halla emplazada la primera.



Francisco CAFFERATA

Monumento al Dr. Manuel Belgrano

Bronce patinado

1904



Florencia VIVAS

Imagen de la Batalla de Tucumán

Calado en acero inoxidable

6mts.x 2.50 mts

2012

(El dibujo final se halla realizado en formato digital, con *autocad*, lo que permite su reproducción y sustitución de las partes).

Está claro que la obra de Cafferata, como el “Alberdi” de Lola Mora se presentan en tanto vectores que, desde lo alto de sus pedestales de mármol, señalan hacia la virtud platónica que mora en el mundo inteligible. El bajorrelieve de Florencia Vivas, por el

contrario, no alcanza la estatura de un niño y, fiel a la estela duchampiana se deja contaminar por el mundo sensible que deconstruye no sólo al concepto con el que trabaja la artista, sino a la propia materia con la que tradicionalmente se construía todo monumento. En efecto, el mármol ha sido reemplazado por el cemento, el bronce por el acero inoxidable, la representación naturalista por el esquema propio de la historieta. Cada una de estas mutaciones formales alude a una perspectiva conceptual diferente, aunque tal vez el cambio más notable y el más irreverente también, sea el sometimiento del ojo a la contemplación forzada de una imagen iridiscente que opera como fondo y figura de manera alternada, sugiriendo así, una mutación de la Historia, en historias.



Florencia VIVAS

Imagen de la Batalla de Tucumán

2012

Un antecedente radical en esta concepción *foucaultiana* del monumento, son a mi juicio los homenajes de Thomas Hirschhorn a Georges Bataille, Baruch Spinoza o Giles Deleuze confeccionados con cartón y cinta de embalar en clara referencia a las espontáneas ofrendas populares que se realizan en muchas ciudades del mundo⁶.

⁶ El referente citado por Hirschhorn fueron los enormes cúmulos de flores dejados por la gente tanto en el lugar del accidente que costara la vida de Lady Diana Spencer en 1997, como enfrente del Palacio de Buckingham.



1



2

Thomas HIRSHHORN

Monumento a Deleuze (detalles 1 y 2)

Avignon

2000

Sin embargo, Paul Ricœur nos dice “la memoria no es ningún lugar que pueda visitarse”⁷. Esta frase lapidaria parece echar por tierra cualquier pretensión de rendir cuentas al pasado, tanto glorioso como fatídico. Es que para este pensador, un monumento no se agota en la memoria, sino que también tiene como tarea la de ayudar a comprender, “recuperando la percepción de las vacilaciones, de las ambivalencias y de los fracasos que incluyen los intentos de un pueblo por orientarse y decidir”⁸ avanzando así, sobre la tendencia propia del monumento tradicional a auto atribuirse un sentido cerrado y unívoco eternamente referido al pasado.

⁷ Paul Ricœur. *Hay que volver a encontrar lo incierto de la historia*. 1999. Internaciones. Revista Humboldt N° 127.

⁸ Ibidem



Jorge GUTIÉRREZ

Agosto, mes de los vientos (de la serie *Barricadas invisibles*)

Fotografía

2002

Como en muchas ciudades de nuestro país y América Latina, a principios de este siglo los artistas tucumanos respondimos a la crisis económica y a la desinversión del Estado con acciones que involucraron la “cosa” pública, más que el espacio público. Mucho se las estudiado⁹ por lo que ahora me interesa concentrar la atención en el trabajo del artista Jorge Gutiérrez, muchas veces realizado con miembros del colectivo “La Baulera” a su cargo. Bajo la influencia de aquél filósofo y antropólogo francés al que leíamos con arrobó, Gutiérrez concibió la idea del “no-fracaso”, en referencia a aquellas acciones que nacen del esfuerzo agónico por avanzar a pesar de las contradicciones (estoy pensando en el maestro de Shunko¹⁰, que cada año se

⁹ Ver *Imágenes, relatos y utopías. Experiencias y proyectos en el arte contemporáneo argentino*. 2002 y *La red como lugar común. Estrategias de participación y cooperación en proyectos de artistas contemporáneos en Argentina*. 2003 ambas publicaciones de TRAMA. Programa de cooperación y confrontación entre artistas., con el patrocinio de las Fundaciones Espigas, Antorchas, FunCEB, Centro de Estudios Brasileños, DOEN (Holanda) y Organización de Estados Iberoamericanos (OEI). También *Shifting Map. Plataformas de artistas y estrategias para la diversidad cultural*. 2004 RAIN’s Artists Initiatives Network, Rijksakademie van beeldende kunsten Amsterdam. Finalmente *Manual Tucumán de Arte contemporáneo. Hacia la comprensión de nuestro arte en el siglo XXI*, subsidiado por el Fondo Nacional de las Artes, el Ente Cultural de Tucumán y el Consejo Federal de Inversiones (C.F.I.), 2010, de mi autoría.

¹⁰ En referencia a *Shunko*, novela del escritor, maestro y científico argentino Jorge W. Ábalos, publicada en 1949 que constituye uno de los clásicos de la literatura argentina que ha sido frecuentemente utilizada como libro de lectura en nuestro sistema escolar. Su tema, la relación entre un niño quechua hablante de Santiago del Estero y su maestro proveniente de la gran ciudad, se relaciona tanto con la discriminación y

obstinaba plantando arbolitos en las salinas santiagueñas). Así, el “no-fracaso” de Gutiérrez entrañaba la idea de la historia entendida de una manera menos moralizante a cómo se la concebía en la antigüedad porque incluía la incertidumbre. En efecto, aquél artista, solo o con el colectivo que dirigía, realizó obras que, conmemorando todo y nada, a todos y a nadie, se emplazaban en el espacio público reivindicando el gesto utópico como parte de la vida cotidiana, influenciado por el contexto y por lo tanto íntimamente ligado con lo político. Como una esperanzada y sutil manera de restituir futuro a una sociedad que se sentía despojada del mismo, “Agosto, mes de los vientos” es una pieza que comparte su genealogía con la del monumento porque trabajando con las mismas categorías, deconstruye la historia, la memoria, las acciones heroicas, al héroe, a los arquetipos platónicos, a la virtud, a la noción de autoría, a la artisticidad y hasta al pedestal. En efecto, el “señalamiento” de los precarios volantines que han detenido su vuelo encallando entre los cables, postula un desplazamiento del “*object trouvé* al *voyeur trouveur*”¹¹ porque exige no sólo el hallazgo de las piezas, sino la construcción de nuevos sentidos en torno a aquellas categorías para redescubrir el potencial utópico de la historia de los hombres y mujeres de a pié que, aunque aparentemente malogrado, nunca termina de consumirse.

Conclusión

Arriesgadamente he recorrido la historia más o menos reciente de mi ciudad y su proyecto urbano para armar mi propia versión, bastante alejada de la del diccionario, sobre qué cosa podría ser en el siglo XXI, aquello que llamamos “monumento”, cuando ya nada constituye un valor inalterable. La selección de ejemplos permite visibilizar el derrotero que los lleva desde la objetualidad plena y unívoca (Lola Mora)

marginación de los indígenas en la Argentina, así como con una visión más democrática del proceso educativo, en el que tanto el maestro como el alumno se enseñan mutuamente, aprendiendo uno del otro.

¹¹ Mónica Herrera. *Decoy for an Andean Condor* 2011. ramonaweb, revista de artes visuales.
<http://www.ramona.org.ar/node/39707>

hasta su precariedad polisémica extrema (Jorge Gutiérrez) facilitándome así concluir que al monumento lo compone no tanto su lazo casi insoluble con la escultura, sino su íntimo enlace con lo público y con lo político. El monumento pues, es una relación, un vínculo con la memoria/historia, más que un objeto tridimensional propiamente dicho.

LITERATURA CITADA

BELTRAME, Carlota. *Ruedas de bicicleta, tomates y condones*.
<http://www.ramona.org.ar/node/44026>.

Diccionario Enciclopédico QUILLET. Tomo sexto. 1967. Editorial Argentina Arístides Quillet, S.A. Buenos Aires.

HERRERA, Mónica. *Decoy for an Andean Condor* 2011. ramonaweb, revista de artes visuales. <http://www.ramona.org.ar/node/39707>

LACLAU, Ernesto. *Misticismo, retórica y política*. 2002. Fondo de Cultura Económica. Colección popular N° 605. Buenos Aires.

PÁEZ DE LA TORRE, Carlos. *De las pocas estatuas hasta el torrente*.
<http://www.lagaceta.com.ar/nota/514148/tucumanos/de-pocas-estatuas-hasta-torrente.html>

RANCIÈRE, Jacques. *El malestar de la estética*. 2011. Capital Intelectual. Buenos Aires.

RICŒUR, Paul. *Hay que volver a encontrar lo incierto de la historia*. 1999. Internaciones. Revista Humboldt N° 127.