

REMOVER CIELO Y TIERRA. LA DESAPARICIÓN FÍSICA EN LA OBRA DE CLAUDIA CONTRERAS*

María Laura Rosa**

Resumen: El presente artículo reflexiona sobre la problemática de la representación del desaparecido político en el arte contemporáneo argentino a partir de la obra de la artista porteña Claudia Contreras. La artista se valdrá del neo-conceptualismo, las artes de la aguja y el arte textil para crear un universo que ayude a reflexionar sobre nuestro pasado reciente.

Abstract: This paper analyses the representation of the political disappeared in contemporary Argentine art. The article talks about the work of the artist Claudia Contreras (Buenos Aires, 1956) who, by means of neo-conceptualism, needle arts and textile art, creates a universe that helps us reflect on our tragic recent past.

* El presente artículo formó parte de mi tesina de maestría *La representación política del cuerpo. Arte argentino de los '90 desde una perspectiva de género*, cuya dirección estuve a cargo de la Dra. Sagrario Aznar Almazán, defendida en la Facultad de Geografía e Historia, Departamento de Historia del Arte de la UNED, Madrid. Agradezco a la artista Claudia Contreras por su amable dedicación y atención hacia mi investigación. Asimismo, este trabajo formó parte del guión curatorial que compuse para la exposición *Remover cielo y tierra. Obras de Claudia Contreras: 1990-2012*, Casa por la Memoria, Resistencia, Chaco, 22 de junio al 31 de agosto de 2012.

** Licenciada en Historia del Arte (Universidad Complutense de Madrid). Doctora en Arte Contemporáneo (UNED, Madrid). Profesora Titular de Arte Latinoamericano (ESEADE). Profesora Ayudante de Estética (Facultad de Filosofía y Letras, UBA). Investigadora del Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género (UBA) e integra la Asociación Argentina de Críticos de Arte (AACA) y la Asociación Internacional de Críticos de Arte (AICA).
Email: marialaurarosa@hotmail.com

I

Uno de los grandes temas del arte occidental es el estudio y la representación del cuerpo humano. Desde su constitución en canon del sistema de las Bellas Artes, su reformulación por parte de las vanguardias artísticas o su reinención a partir de las tendencias que enfatizan lo artificial en el arte más actual, la representación de la figura humana refleja problemáticas sociales, políticas y culturales en diferentes momentos de la historia de Occidente.

Cabe preguntarnos entonces cómo puede el arte hablar del genocidio. ¿Cómo reflexionar sobre un proceso que tiene a los seres humanos en el centro de la planificación del exterminio masivo de otros seres humanos? ¿Con qué pericia tratar el tema del brutal proceso de fragmentación y disolución de la identidad hasta llegar a ser sólo un número citado en un expediente, o finalmente una huella: el recuerdo de la existencia de un sujeto en la memoria de quienes lo conocieron?

La historia del siglo XX refleja en varios momentos el tránsito por los abismos de la muerte y la destrucción. Planificado por el hombre, el exterminio funciona como forma de eliminar a los otros insoportablemente molestos: los diferentes étnicos, ideológicos o religiosos.

No debemos olvidar que una de las formas más inhumanas del sistema concentracionario era el afán de borrar el rostro y el nombre, por tanto, la identidad. El número pasa a ocupar el elemento distintivo del individuo, pero a la vez, éste se pierde en la cuenta infinita dentro de un inventario.

Si a lo largo de la historia, el arte occidental busca crear un canon de cuerpo universal a la vez que estudiar la individualización del rostro, en el sistema de exterminio el rostro se desfigura, se deforma, mientras que el cuerpo es el lugar de la catástrofe radical: allí se inscriben las torturas y vejaciones, piel de la memoria del sufrimiento.

El infierno es el lugar en donde los seres humanos pierden su luz, sus colores, sus formas, sus rasgos y se transforman en masas errantes de murmurantes. Ese espacio se define por la opresión y el encierro. Allí el sujeto es expulsado de su existencia cotidiana para someterlo a una existencia

abyecta, es decir, en donde ni tiempo ni espacio, luz y tinieblas, objeto y sujeto son diferenciados (Clair, 1999).

Según Julia Kristeva, lo abyecto es definido como aquel acto de revulsión, de expulsión de lo que ya no puede ser contenido. Mientras que para la autora la expulsión de la que habla refiere a la existencia, el campo de concentración, en cambio, busca borrar los límites entre vida y muerte. El sujeto se ve acechado constantemente por la muerte, hasta llegar a desearla, según testimonios de algunos sobrevivientes:

Estoy sola

Me asomo al agujero de tus ojos

Y estoy sola

Y no puedo correr

Porque no tengo vuelo

Y quiero gritar pero no hay salida

Estoy sola sobre el mar

Y no tengo pies para nadar el sueño de tus manos (...)

(Poema sin título de Agustina Muñoz Paz, 1984: 63).

La perversión se establece como sistema y el cuerpo es su presa, la identidad se pierde y la presencia física, transformada en manojos de carne y huesos no demandará de un entierro digno. Como los animales en el campo, el cuerpo se lanza al río o se deja oculto a la espera de la putrefacción.

El único rastro de que un sujeto pasa por un determinado campo de concentración termina siendo su número de expediente, su número de documento o el recuerdo de algún compañero de celda. Rastros de la nada, de un viaje por el infierno.

II

El contexto de la obra de Claudia Contreras (Buenos Aires, 1956), está atravesado por las consecuencias del último gobierno de facto, la restauración

democrática y la posterior presidencia del Dr. Carlos Saúl Menem. Para analizar las creaciones de la artista nos referiremos brevemente a lo acontecido en aquellos años, los que marcaron sus trabajos.

La última dictadura militar argentina –que pese a su nombre contó con el apoyo de connotados sectores civiles– se impone a partir de marzo de 1976. El régimen corona un período de violencia desatada que fue gestándose desde finales de la década de 1960 y que finaliza sangrientamente con la fuerte movilización popular, obrera y juvenil, cuestionadora de la hegemonía de los sectores dominantes. El fracaso de la mínima y condicionada gestión popular del peronismo, democráticamente elegida (1973-1976), abrió las puertas a la violencia. Aunque el objetivo será insuflar miedo de manera indiscriminada, no consigue barrer fácilmente con toda la variada oposición.

La Argentina queda inmersa de lleno en la política de bloques de la posguerra, con sus fronteras ideológicas y un enfrentamiento interno mucho más caliente que el de la declamada Guerra Fría que pretendía explicarlo. En la Argentina la justificación política y militar se llamó pomposamente “Doctrina de la Seguridad Nacional”. Ésta desviaba a las Fuerzas Armadas de los objetivos externos de una agresión hacia la persecución, mancomunada entre dictaduras del subcontinente, de los opositores de todo tipo, ahora identificados como peligrosos enemigos internos infiltrados aviesamente en una comunidad sin otros conflictos. La mano del Departamento de Estado de los Estados Unidos no era para nada ajena a toda la maniobra de adoctrinamiento de los ejércitos latinoamericanos (Mazzei, 2003: 95).

La dictadura militar argentina, confiada en ese alineamiento e implicada estrechamente con la lucha anti-insurgente centroamericana, se creyó avalada para desafiar a Gran Bretaña en la recuperación de las islas Malvinas. Sin considerar el papel de aliado principal que esta potencia mantiene con los EE.UU., pagó con una sonora derrota que catalizó el final del régimen justo cuando ansiaba a la vez legitimarse y perpetuarse. Se abrió, entonces, un acelerado transe final que llevaría al restablecimiento de la democracia desde 1983 a la actualidad.

Los anhelos de toda la sociedad se condicionaron y vehiculizaron en esa restauración democrática. Al lado de los problemas que genera la per-

secución judicial llevada a cabo sobre las violaciones a los derechos humanos, que implica enfrentarse judicialmente con las Fuerzas Armadas, la Iglesia, el empresariado, los sindicatos burocráticos, debemos tener en cuenta la pesada loza de una desmesurada deuda externa que subordina a la Argentina a sus acreedores extranjeros y a los organismos de crédito internacional Mazzei, 2012; Canelo, 2004:219-312). Este panorama complicó sobremanera al gobierno democrático y extendió la sombra de la dictadura mucho más allá de su desenlace institucional.

El estallido hiperinflacionario arrasa con el final del gobierno de Raúl Alfonsín, primer Presidente de la restauración democrática. La entrega anticipada al peronista Carlos Saúl Menem presagia abruptos cambios. Este caudillo populista orientará su programa de gobierno sobre un modelo neoliberal que lo reconcilie con los adversarios históricos de su partido y también con los beneficiarios de las políticas dictatoriales. Como consecuencia de esa reorientación y con un gran impacto negativo en sectores progresistas de la sociedad, Carlos Saúl Menem acaba por indultar a los condenados referentes militares de la dictadura. Lo inimaginable acontecía: un gobierno democrático legítimamente elegido por amplio margen deja sin efecto la condena por tantos buscada. A ello debemos sumar la casi plebiscitaria reelección de Menem en la siguiente convocatoria presidencial de 1995.

Es hacia 1992-1993 cuando el Plan Económico de Convertibilidad exhibe sus primeros resultados en términos de estabilización y crecimiento. Control de la tasa de inflación, crecimiento del producto bruto interno, llegada de capitales de inversión superávit en la balanza de pagos, bajas tasas de interés, paridad del peso argentino con el dólar, reactivación del consumo y privatización de las empresas públicas constituyen los elementos sustentantes de un proceso que trajo altos precios de costo social. Desocupación y exclusión fueron dos palabras que cada vez aparecieron con más fuerza a medida que los noventa avanzan. Ya a finales de la década el agotamiento de la receta neoliberal es irreversible, la recesión junto al proceso de endeudamiento público y privado, más la vulnerabilidad externa y la pérdida del crédito internacional son inminentes (Margheritis, 1999).

III

Como ya señaláramos, los años noventa están atravesados por la prolongada presidencia de Carlos Menem y con él la imposición de políticas neoliberales que golpean estructuralmente al país. La desocupación que afecta a la Argentina de forma indisimulable hacia 1996, origina un tipo de reclamo hacia el gobierno central denominado protesta piquetera: cortar rutas y caminos para hacer escuchar efectivamente las urgencias laborales. Señala la historiadora Dora Barrancos que "(...) entre 1996 y 1999, esas expresiones de descontento ocuparon más territorios, influyeron sobre mayor número de poblaciones carecientes y constituyeron el centro de la protesta social" (Barrancos, 2007:313).

En este marco de grave crisis económica las expresiones artísticas más críticas a la situación del país resultan en apariencia débiles. Recién al promediar la década –y con ella la crisis– los historiadores del arte argentino coinciden en señalar que reaparecen manifestaciones del conceptual político, cuya época dorada se había dado durante la segunda mitad de los sesenta, al calor también de fuertes cambios sociales (Basualdo, 1994; López Anaya, 1996; Gumier Maier y Pacheco, 1999; González, 2004).

Mientras que la política neoliberal se profundiza, dentro del ambiente artístico porteño surgen una serie de debates sobre el arte *light*, concepto esgrimido por el crítico Jorge López Anaya en clara alusión a los artistas del Centro Cultural Ricardo Rojas, dependiente de la Universidad de Buenos Aires, así señala: "Parece incontestable que vivimos en una época *light*. Los productos *light* pertenecen, sin duda, al contexto de la apariencia y la simulación. Parecen lo que son. La sociedad actual no sólo en la leche, los edulcorantes, el café sin cafeína, desea lo artificioso. También el arte se identifica cada vez más con la "ficción", con la "levedad" generalizada" (López Anaya, 1992:43).

El término *light* marcará a toda una serie de manifestaciones artísticas en apariencia despolitizada. La noción *light* se verá ampliada dos años más tarde cuando Pierre Restany hable del arte guarango" (Restany, 1995). Sin embargo, el resurgir de un arte político en sus vertientes neo-conceptual y accio-

nismo no brota *ex nihilo* al calor de los trágicos 20 y 21 de diciembre de 2001 –como desde una mirada epidérmica se podría suponer– sino que, por el contrario, palpita durante la euforia consumista de los años anteriores.

Mientras el discurso de la historia del arte argentino habla de la trascendencia del arte *light* –con las discusiones que desencadena el término y su carga peyorativa–, la actualidad va imponiendo un arte fuertemente cuestionador de la situación social que se vive durante la segunda mitad de la década del noventa. En este contexto se resignifican los vínculos entre la década del sesenta y la del noventa al resurgir la unión entre vanguardia política y vanguardia artística a la vez que varios artistas que habían sido fuertes referentes de los años sesenta serán activos participantes del circuito de los noventa. Nos referimos a Pablo Suárez, Roberto Jacoby, Juan Pablo Renzi y Margarita Paksa, entre otros.

En relación a lo señalado la artista Magdalena Jitrik –invitada por Gumier Maier a participar de curadurías en el Centro Cultural Ricardo Rojas dependiente de la Universidad de Buenos Aires– y Jorge Gumier Maier manifiestan haber tenido el apoyo de dichos artistas porque “(...) sentían que había algo en común entre su labor pasada y la actual y lo que hacemos” (Ameijeiras, 1993).

Sobre el vínculo entre la década del sesenta y la del noventa también hace referencia un artículo de Andrea Giunta escrito al final de los noventa:

“Para los años noventa los sesenta constituyen un repositorio, un lugar en el que cristaliza la eficacia del mito de un tiempo dorado. Varios legados se mezclan en esta década que, compactada por la marca ineludible del final de milenio, requiere un espejo en el cual mirarse. (...) El arte de los noventa perdió la voluntad de intervención en la escena pública. La calle carece ahora de sentido antiinstitucional y vanguardista con la que los artistas la ocuparon en los sesenta” (Giunta, 1999: 54).

Es así como el arte de los noventa plantea –a diferencia de los sesenta– “(...) una aventura personal e intuitiva (...)”, según titulaba un artículo de Jorge López Anaya (López Anaya, 1993:34). Sin embargo, rápidamente

las obras fueron asociadas con el kitsch y con cierto mal gusto que exponía una parte de la población cuyo ascenso social había sido acelerado. Así, Restany anota:

“Gumier Maier, director de la galería del Centro Rojas, es el catalizador del movimiento, el elemento coagulador de estos jóvenes cuyo arte expresa una actitud sincrónica con la Argentina de Menem: un vitalismo kitsch, una cultura citacionista, un auténtico sentido existencial de la decoración” (Restany, 1995: 95). Y continúa diciendo: “(...) Más allá de las diferencias en las interpretaciones referenciales, lo que une a estos jóvenes artistas es una actitud esencial ante la vida hecha de pragmatismo, humor y vitalidad: una alegría de vivir sencilla y carente de sofisticación ideológica, que se acerca a las preocupaciones menemistas de estilo guarango” (Restany, 1995: 98).

Frente a este contexto artístico y ante la profundización de la ya mencionada crisis económica, los artistas preocupados por el acontecer social comenzarán a reflejar en sus obras la pobreza y desesperación que vive un gran número de habitantes de la Argentina. A ello refiere la intervención del Grupo Costuras Urbanas (Fernanda Carrizo, María José Ferreira, Sandra Mutal), *Privatizado*, realizada en 1997 es un ejemplo del malestar por la venta de gran parte de las riquezas del país. También la artista Cristina Piffer inicia por entonces una serie de obras realizadas con carne cruda, que a modo de lápidas, llevan grabadas símbolos, fechas y nombres de la violenta historia nacional. Estos dos ejemplos entre tantos otros, reflejan la preocupación de muchos artistas ante lo que se estaba viviendo por entonces (Alonso, y González, 2003).

Dentro de la línea del arte post-conceptual –como se ha dado en llamar al arte conceptual desarrollado en el mencionado contexto– se encuentra la obra de Claudia Contreras, obra que está atravesada por la urgencia de la recuperación de la memoria en un país cuyas clases medias aparentaban estar entre la descomposición y el olvido. En este contexto se inscribe la obra de la artista, que se centra en el trabajo de dos temáticas: las enfer-

medades que acechan a la Argentina y los desaparecidos durante la última dictadura militar del país.

Esta “recuperación” crítica de la memoria en cuanto al pasado reciente no es exclusiva de la Argentina, sino que se integra en una tendencia internacional. Al respecto señala Andreas Huyssen:

En especial desde 1989, las temáticas de la memoria y el olvido han surgido como preocupaciones dominantes en los países postcomunistas de Europa del Este y en la ex Unión Soviética, siguen siendo claves en la política de Medio Oriente (...) finalmente, determinan con alcance variable el debate cultural y político con respecto a los desaparecidos y sus hijos en las sociedades posdictatoriales de América Latina, poniendo en el tapete cuestiones fundamentales sobre las violaciones de los derechos humanos, la justicia y la responsabilidad colectiva (Huyssen, 2001: 20).

Sin embargo, se debe advertir del manejo político y de la construcción mítica sobre hechos funestos del pasado. Por eso ante la tortura y desaparición de personas, ante el borramiento o cambio de la identidad, tanto de desaparecidos como de sus hijos, cabe preguntarse si es posible abordar estas cuestiones desde el campo artístico.

Entonces la poesía sale al cruce. Así, el artista belga residente en México, Francis Alÿs, quien trabajó durante tres años –2003 a 2006– en una obra que refiere al fracaso del proyecto de la modernidad aplicado al continente latinoamericano, tomando como metáfora de ello a la Patagonia, indica:

La licencia poética opera como un hiato en el marasmo de una situación de crisis política o económica. A través de la gratuidad o del absurdo del acto poético, el arte provoca un momento de suspensión de sentido, quizás incluso crea una breve sensación de sinsentido que revela lo absurdo de la situación y, a través de este acto de trasgresión hace que uno se distancie reasuma o revise sus *a priori*s sobre esta realidad... En el mejor de los casos, hasta abrir –aunque sea por unos pocos instantes– una perspectiva diferente, nueva, de la situación (Alÿs, 2006:29).

Claudia Contreras refiere –en relación a lo señalado– lo siguiente:

Creo que el arte puede ser además de contemplativo, activo en la reflexión, desde allí encuentro la importancia en la recuperación de la memoria como un trabajo responsable, intentando reparar el tejido social desgarrado, roto por la violencia del Terrorismo de Estado, y por las decisiones político-económicas, de los sucesivos gobiernos democráticos pos-facto (Contreras, 2006).

Ya centrándonos en la obra de la artista es importante destacar que tras dos años de formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes de Quilmes –1974 y 1976– se establece en Madrid, en donde estudiará en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando a partir de 1978. De regreso en la Argentina, en 1984, la artista completa su formación en la Escuela Nacional de Bellas Artes Manuel Belgrano y en la Escuela Superior de Bellas Artes Ernesto de la Cárcova.

Entre 1993 y 1994 –y cuando no se podía aún vislumbrar el resquebrajamiento de la política económica del Presidente Menem–, Contreras inicia una serie de acuarelas llamada *Patrones*. Allí, a partir de manuales dedicados a la enseñanza de la costura, deja entrever una crítica al neoliberalismo tomando como objeto al cuerpo y sus moldes. Desde las primeras acuarelas mudas hasta aquellas acompañadas por indicaciones tales como “prolongue la pinza en la medida que pueda... corte dos veces con la tela doblada por el centro” o “ubique la vista haciendo cortes en toda su extensión para que no frunza el forro”, la artista emplea un lenguaje en apariencia distante y simple para referirse a un cuerpo intervenido y disciplinado por un agente externo: la vestimenta. A modo de recetario, los consejos de costura se intercalan entre los fragmentos del cuerpo reducido a molde. Según la artista, es a la costura quien le cabe una labor reparadora, la de unir las partes en un todo.

1. Claudia Contreras, *Serie Patronos*, 1993-1994, acuarela sobre papel, 30x23 cm.

Aquellos manuales de corte y confección que las feministas argentinas de los '70 denunciaban como parte de un sistema escolar que confinaba a las mujeres a ser las perfectas amas de casa del hogar, ya en los '90 se han transformado en elementos simbólicos de la cotidianeidad de la mujer. Reivindicando a las artes de la aguja un lugar tan noble como el de cualquier otra técnica del campo artístico, la obra de Contreras toma posición política desde este arte. Aquellas viejas y denostadas artesanías para los relatos canónicos de las disciplinas artísticas, hoy se integran al campo artístico contemporáneo alejadas de conceptos tales como los de inocencia, pureza, dulzura o sensibilidad, antiguamente empleados para desvalorizar la obra de las mujeres.¹

2. Claudia Contreras, *Serie Patronos*, 1993-1994, acuarela sobre papel, 30x23 cm.

Prosiguiendo con la obra de Contreras, el 18 de julio de 1994 los argentinos se ven nuevamente asediados por la violencia, esta vez es por la voladura del edificio de la AMIA, mutual de la colectividad judía argentina, cita en pleno centro de la Capital Federal. Este hecho brutal que dejó ochenta y cinco muertos reveló, por un lado, las fracturas del gobierno del Presidente Menem, las sombras de la complicidad política. Y por el otro, al no haberse esclarecido aún, exhibe la crisis de nuestra justicia y nuevamente las connivencias entre poder político y poder judicial.

Ese mismo año se realiza la exposición *A: E, I u O* en el Centro Cultural Recoleta, allí Claudia Contreras presenta una instalación que alude a los numerosos niños muertos por la voladura de la AMIA. En *S/T (Muñecas)*, cuatro cajoncitos transparentes de acrílico encerraban los cuerpiños de cuatro muñecos de pequeños tamaños, los cuales descansaban sus cabezas sobre primorosos almohadones. Todos ellos tenían sus partes lastimadas: algunos quemados, otros atravesados por objetos punzantes. A través

de las manos vendadas, ellos exponían el final abrupto de sus historias, de sus proyectos, en definitiva, la muerte planificada desde el poder político.

3. Claudia Contreras *S/T (Muñecas)*, 1995, objeto de medidas variables.

Es por estos años –1994/1995– cuando la artista inicia una larga serie de acuarelas llamada *Historia Clínicas*, la que expondrá en varias oportunidades. Este grupo de obras refleja la enfermedad encarnada en la geografía nacional, es el mapa del país el que exhibe anomalías, tumores, derrames. La Argentina es un organismo vivo y como tal, padece enfermedades que se muestran a través de su orografía, de sus ríos y de su topografía. Al respecto señala Adriana Lauría:

En relación con la noción de nacionalidad encarnada, la obra de Contreras “El cuerpo como territorio y el territorio como cuerpo”, presenta al país como un organismo vivo. Para ello inventa una “biogeografía”, en la cual los contornos cartográficos de la Argentina sufren malformaciones. Esquemas de células, órganos, mapas (...), se combinan y multiplican para simbolizar un cuerpo de país atacado por afecciones que, como la violencia, parecen congénitas (Lauría, 1998).

A dicha serie pertenece *País generoso. Hipertrofia; El grano en el culo; Columna vertebral. Virus*, las que combinan frases populares con diagnósticos médicos. Así como la artista había tomado la organización esquemática de los manuales de costura en su serie *Patrones*, aquí tomará a los manuales escolares, con sus mapas y descripciones para relatar un país enfermo, tumoral, atrofiado.

4. Claudia Contreras, de la serie *Historias Clínicas, El grano en el culo*, 1997, acuarela, 21x23 cm.

5. Claudia Contreras, de la serie *Historias Clínicas, Sutura y remate*, 1997, acuarela, 21x23 cm.

Da aquí en más Contreras sumará a su interés por lo político una investigación sobre cuestiones relacionadas con la violencia en la historia nacional reciente. Así, para hablar del sufrimiento y la desaparición de sujetos durante la última dictadura militar en la Argentina la artista recurre al símbolo y al silencio.

Su acercamiento a la temática de los desaparecidos se produce con el fin de desentrañar la cadena de complicidades que permitieron los mecanismos perversos constituyentes de esa historia negra nacional. Así señala:

Yo no militaba [en los setenta], yo estudiaba Bellas Artes y trabajaba todo el día (...). Pasaban cosas en la ciudad muy duras que yo veía que pasaban pero hacía lo mismo que el resto de los argentinos: miraba para otro lado. (...) Todos sabíamos (...) había una complicidad civil, de la cual el más claro ejemplo fue la apropiación de niños. Un bebé que es apropiado nació en la clandestinidad, entonces había una partera que era cómplice, un enfermero que era cómplice, un portero de ese hospital que era cómplice. Y a la casa de militar o de cualquier familia usurpadora, había un portero que vio entrar a una mujer con un bebé y que durante nueve meses no le vio la panza, familiares que aceptaron con naturalidad esta situación (...)
Hubo una cadena de complicidades (Contreras, 2006).

Contreras parte de la lectura *Si esto es un hombre* de Primo Levi, e indica que "(...) empiezo a trabajar la idea de las complicidades cotidianas leyendo a Primo Levi quien sostiene que para que un régimen totalitario se pueda establecer tiene que haber una complicidad civil y esa complicidad civil la vemos y palpamos en la apropiación de niños durante la dictadura" (Contreras, 2006: s. p.).

En 1998 Contreras presenta en el Centro Cultural Borges la instalación *Almas*, en el marco de una muestra en conjunto *–Como carne y uña–* con la artista Cristina Piffer. En esta obra ya se pone de manifiesto la problemática de los desaparecidos. Grupos de cuerpos realizados con perchas metálicas para exhibir trajes de baño y ropa interior, aparecen colgando de resortes. La entretela que los tapiza, transparenta motivos que conforman

una anatomía interior. Así, señala la artista: “Me interesan los materiales transparentes, tienen que ver con la fragilidad. El bordado también tiene que ver con la reparación... Cuando yo estoy bordando siento que estoy cocinando heridas. Pero también ese acto reparador lo hago con otros lenguajes plásticos” (Contreras, 2006).

6. Claudia Contreras, *Almas*, 1998, instalación, medidas variables.

La transparencia de la piel deja ver esta anatomía y permite que la luz penetre, generando sensación de fragilidad. Como cuerpos que no han sido enterrados, sus ánimas entran en movimiento a partir de la respiración y del propio caminar del espectador.

7. Claudia Contreras, *Almas*, 1998, instalación, medidas variables. Detalle

La arquitectura del poder, de edificios significativos que se levantan en las zonas genitales son metáforas de la corrupción y el dolor de nuestra historia, de la manipulación política y de la degradación de nuestras instituciones. Las zonas genitales, que reflejan lugares del placer y el amor, se tornan núcleos de violación en la obra de Contreras.

8. Claudia Contreras, *Almas*, 1998, instalación, medidas variables. Detalle.

La artista dibuja en papel vegetal –al que luego bordará– glándulas del cuerpo situadas a la altura del corazón, las que conectan con zonas genitales. En estas últimas se ubican dibujos bordados de portales de edificios, iconos del poder político de nuestro país: la Casa de Gobierno, la Casa de Tucumán y la Escuela de Mecánica de la Armada.

El ejercicio de coser y bordar es, por un lado, recordar la actividad familiar de la artista, hija y nieta de modistas y por otro, reivindicar dentro de las Bellas Artes una actividad frecuentemente denostada en ese ámbito. “Yo tengo una formación que tiene que ver con lo artesanal. Mi abuela era modista y ayudante de sastre y mi mamá modista, así que yo

para jugar empleaba trapitos, telas, botones. De chica acompañaba a mi madre a hacer cursos de bijouterie, armado de carteras, etc.” (Contreras, 2006: s. p.).

IV

En el año 2000, Claudia Contreras encuentra en un bazar de rezago una vajilla completa con los emblemas de las Fuerzas Armadas. Este material dispara en la artista nuevos trabajos. Ese mismo año presenta en el Premio Banco Nación –uno de los certámenes más importantes en el medio artístico– la obra *Vasos Argentinos*.

9. Claudia Contreras, *Vasos Argentinos*, 2000, instalación.

La artista coloca una serie de vasos sobre una caja acrílica de luz. Parte de la caja y la pared es pintada de azul, el mismo color que emplea para el agua que contienen los vasos. En su interior, una placa dental dentro de cada uno, vuelve siniestro el brebaje.

La presencia del cuerpo desaparece, su lugar es ocupado por una placa dental. El azul del agua recuerda el destino que correrán los cuerpos: flotar hasta ser tragados o expulsados por el Río de la Plata. Su identidad será determinada gracias al equipo de Antropólogos Forenses de la Universidad de Buenos Aires, los cuales emplean las piezas dentales como último recurso para acercarnos a la historia de ese “resto”. El hecho de que la artista aluda al agua se relaciona con las declaraciones que –años antes– había realizado el alto oficial de la armada Scilingo, quien en una confesión al periodista y escritor Horacio Verbitsky, reconfirma los “vuelos de la muerte”: arrojar vivos los cuerpos humanos torturados al Río de la Plata.

La perversión busca borrar todo pero siempre queda un último recurso, una huella de la nada, silenciosa, solitaria que da esperanzas para el reconocimiento de esa historia.

Por otro lado, al trabajar con materiales que vienen de la vida cotidiana –la vajilla participa de la actividad diaria de la alimentación– es esta misma cotidianeidad la que los vuelve siniestro: portan la memoria del horror. “Este material yo lo tengo empaquetado. No puedo tener la vajilla en la vitrina como en el film *Belleza Americana* con el plato de los nazis. Esto no lo puedo ver en mi casa. En este momento tomé distancia del material, ya en algún momento lo retomaré” (Contreras, 2006: s. p.).

Contreras toma recaudos a la hora de presentar la obra ante el espectador, la mirada del otro debe despertar la memoria, pero una memoria que construya el presente, rechazando el rencor y el odio:

Siempre me da miedo que la obra sea mal entendida [señala la artista] antes de hacer la obra investigo mucho y luego tengo mucho cuidado. (...) El arte tiene que ver con la vida, si uno trabaja estos temas como si estuvieran paralizados en el tiempo lo llena al espectador de angustia que no lleva a nada y la obra se cierra en sí misma. (...) Yo busco que la memoria esté en constante construcción, como es la identidad, algo en permanente cambio. Yo tengo esa idea de memoria e identidad (Contreras, 2006: s. p.).

Concluyo con dos obras que Contreras realiza durante el año 2000. En diciembre de ese año la artista presenta en la muestra *Dos por Tres*, realizada en la galería Delinfinito Arte, *Listado*, un tríptico fotográfico en donde exhibe vasos sobre el listado de desaparecidos elaborado por la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas (Conadep). Cabe recordar que dicha comisión fue creada por el presidente argentino Raúl Alfonsín el 15 de diciembre de 1983, con el objetivo de investigar sobre las graves y planificadas violaciones a los derechos humanos entre 1973 y 1983. Señala Contreras: “Estos vasos como señales, se transforman en cuerpo y territorio de una degradación social explícita. Parodia sobre la violencia y el miedo, sobre un ámbito de destino, del que todo somos sobrevivientes” (Contreras, 2006: s. p.).

10. Claudia Contreras, *Listado*, 2000, fotografía color, tríptico, 30x20 cm. cada lado.

Al año siguiente, en el Premio Banco Nación II exhibe *Remover cielo y tierra*, un ábaco formado con el papel del listado de desaparecidos de la Conadep. Cada cuenta del ábaco muestra un nombre y número de documento, últimos datos de un expediente, de un relevamiento documental.

11. Claudia Contreras, *Remover cielo y tierra*, 2001, objeto.

Lo lúdico del contar y jugar se transforma en el recuerdo de la suma de desapariciones y muertes en nuestro país.

La obra de Contreras atraviesa un proceso de desmaterialización: desde aquellos trabajos en donde el cuerpo aparece a través de una silueta y su sombra, luego el cuerpo es un registro en rayos X, hasta desaparecer en un expediente. Las huellas pasan de lo corporal a lo numeral, pierden presencia, se desmaterializan en un registro. ¿Cómo hablar de la desaparición sino con sombras y números?

12. Claudia Contreras, *Remover cielo y tierra*, 2001, objeto. Detalle.

La artista investiga la temática del ábaco en diversas culturas, descubre que en Oriente los ábacos son divididos simbólicamente en cielo y tierra, de allí el nombre de la obra, el cual también alude al “(...) trabajo de las Abuelas para encontrar a sus nietos” (Contreras, 2006: s. p.).

Toda el trabajo de Contreras expresa un homenaje a las labores femeninas y en particular en las piezas comentadas: ya sea empleando las artes de la aguja, eligiendo materiales que se relacionan con el mundo de lo cotidiano o citando la lucha de las mujeres en busca de justicia, pero estas citas son sutiles, casi introvertidas.

La limpieza de las formas, el manejo de la luz hacen olvidar lo cruel de las cuentas. El espectador atento puede relacionar título con listado, pero no es la evidencia lo que juega en los trabajos de Contreras. El conceptualismo de la artista es de una calculada y aguda poesía.

¿Cómo volver a hablar de la desaparición en los noventa? La artista señala que nunca le conformó la teoría de los dos demonios, o sea aquella

concepción según la cual los actos de violencia y terrorismo perpetrados por las Fuerzas Armadas durante el Terrorismo de Estado son comparables y se relacionan con los actos de violencia realizados por las organizaciones guerrilleras como Montoneros y el Ejército Revolucionario del Pueblo. Así la artista indica: “(...) No creo en la teoría de los dos demonios ni tampoco que hubiera buenos y malos. Busco tratar de comprender por qué sucedió, porque esto se hace desde la razón, desde la razón de un plan de exterminio. Así empecé a pensar y a investigar. Debemos tener en la memoria todo esto para que no suceda nunca más. Para que ese nunca más sea real. Pero esto se debe alcanzar a través de la acción. ¿Qué hago yo para que esto no suceda? Que sea una acción que no lleve a un recuerdo que te paralice y por lo cual no puedas accionar” (Contreras, 2006: s. p.).

La historia argentina se refleja como un tránsito de ausencias y de desdichas, hay dolor contenido en el ábaco, es justamente el nombre la huella que revive la memoria. Pero esa memoria se actualiza constantemente en la injusticia del presente. No son huellas del pasado, sino del presente. Señala Juan Gelman en *Mi Buenos Aires querido*:

*Hay que aprender a resistir.
Ni a irse ni a quedarse
A resistir,
Aunque es seguro
Que habrá más penas y olvido.*

A modo de cierre

Claudia Contreras exhibe a partir de los fragmentos del cuerpo o de su ausencia la violencia de la historia argentina reciente. Con una mirada crítica hacia el pasado abre el debate sobre los desaparecidos desde el presente. Sin crear figuras míticas de una historia del dolor, la artista reflexiona sobre cuestiones irresueltas de nuestra sociedad apelando a la metáfora del país como un cuerpo enfermo. Las tragedias nos rodean y como ciclos virales, se

repiten sobre la geografía de un cuerpo que no encuentra cómo reponerse. Las labores de la aguja buscan reparar heridas, agujeros, remiendos sobre lo desgastado y lo corrompido.

Es el cuerpo aquello con que la artista hablará sobre la corrupción, la precariedad de la vida cotidiana presa de los infortunios políticos y económicos de un país constantemente afectado por el espejismo de una economía en “constante vías de desarrollo”. Por ello finalizo con la opinión de Alÿs, quien luego de investigar durante tres años sobre las problemáticas sociales y económicas de la Argentina para desarrollar su obra *Historia de un desengaño*, afirma: “En fin, *Historia de un desengaño* es mi respuesta a la Argentina que conocí en el mes de agosto de 2003, en un momento en que los héroes habían caído en la desgracia, es cierto, pero también en un momento en que esta sociedad sabía que había tocado fondo y, a partir de ahí, sólo le quedaba caminar hacia adelante” (Alÿs, 2006: 29).

NOTAS

- 1 En relación a los estereotipos con que la crítica juzga la obra de las artistas ver Parker y Pollock (1981). Al respecto recomiendo en este libro el capítulo titulado “Critical Stereotypes: The Essential Feminine or How Essential is Femininity”. Con respecto a las artes de la aguja ver dentro del mismo libro el capítulo “Crafty Women and The Hierarchy of The Arts”.

REFERENCIAS

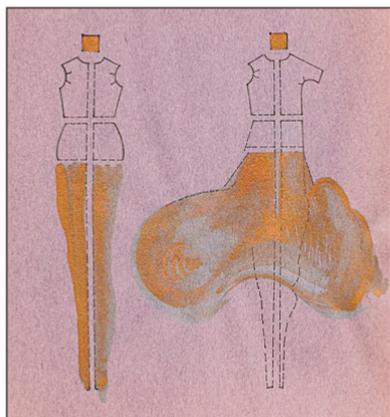
- Alonso, Rodrigo; González, Valeria, 2003, *Ansia y devoción. Imágenes del presente* Catálogo de Exposición, Buenos Aires, Fundación PROA.
- Alÿs, Francis, 2006, “Fragmentos de una conversación en Buenos Aires”, en *Francis Alÿs, Historia de una decepción. Patagonia 2003-2006*, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano.
- Amejeiras, Hernán, 1993, “Un debate sobre las características del supuesto ‘arte light’”, *La Maga*, (Junio), p.15.

- Archivo Centro Cultural Ricardo Rojas, Universidad de Buenos Aires, 1989-2000, s/p.
- Barrancos, Dora, 2007, *Mujeres en la sociedad Argentina. Una historia de cinco siglos*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Basualdo, Carlos, 1994, "Contemporary Art in Argentina: Between the Mimetics and the Cadaverous", en V.V.A.A, 1994, Op. Cit.
- Battistozzi, Ana María, 1998, "La carne y el tejido de la historia", *Clarín*, (Marzo), p.63.
- Canelo, Paula, "La política contra la economía: los elencos militares frente al plan económico de Martínez de Hoz durante el proceso de reorganización Nacional (1976-1981)", en Alfredo Pucciarelli (coord.), 2004, *Empresarios, tecnócratas y militares. La trama corporativa de la última dictadura*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- Clair, Jean, 1999, *Elogio de lo visible. Fundamentos imaginarios de la ciencia*, Barcelona, Seix Barral.
- Conadep, 1997, *Nunca Más. Informe de la Comisión Nacional sobre la Desaparición de Personas*, Buenos Aires, EUDEBA.
- Deepwell, Katy, 1995, *Nueva crítica feminista de arte. Estrategias críticas*, Madrid, Cátedra.
- Faccaro, Rosa, 1994, "Identidad y diferencia", *Clarín*, (Abril), p. 14.
- Francis Aljys. *Historia de una decepción Patagonia 2003-2006* (cat. expo.), 2006, Buenos Aires, Museo de Arte Latinoamericano.
- Giunta, Andrea, 2001, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós.
- Giunta, Andrea, 1999, "Marcas del pasado", en *Lápiz*, n° 158-159, Madrid, p. 47-54.
- González, Valeria, 2003, *Ansia y devoción. Imágenes del presente*, Buenos Aires, PROA.
- González, Valeria, 2004, "La colección contemporánea del Castagnino en el panorama del Arte Argentino", en V.V.A.A., 2004, *Arte Argentino Contemporáneo*, MACRO (Colección del Museo de Arte Contemporáneo de Rosario), Rosario, Museo Municipal J. C. Castagnino.
- Gumier Maier, Jorge; Pacheco, Marcelo, 1999, *Arte Argentino de los '90*, Buenos Aires, FONART.
- Huysen, Andreas, 2001, *En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de la globalización*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- Kristeva, Julia, 1988, *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis F. Céline*, Buenos Aires, Catálogos Editora.
- Lauría, Adriana, 1998, "La violencia congénita argentina según dos artistas", *Página 12* (Marzo), s/d.

- López Anaya, Jorge, 1992, “El Absurdo y la Ficción en una Notable Muestra”, *La Nación*, (Agosto), s/d.
- López Anaya, Jorge, 1993, “El arte como una aventura personal e intuitiva” en *La Nación*, (Diciembre), p.34.
- López Anaya, Jorge, 1996, “Fragmentos. Arte argentino de los ‘90.”, *Lápiz*, (Noviembre), p. 49.
- Margheritis, Ana, 1999, *Ajuste y reforma en Argentina (1989-1995)*, Buenos Aires, Grupo Editor Latinoamericano.
- Mazzei, Daniel, 2012, *Bajo el poder de la caballería. El ejército argentino 1962-1973*, Buenos Aires, Eudeba.
- Mazzei, Daniel, 2003, “El Ejército argentino y la asistencia militar norteamericana durante la Guerra Fría”, *Taller*, N° 20, pp. 92-116.
- Muñoz Paz, Agustina, 1984, Sin título, en V.V.A.A., *Desde el silencio. Escritos de jóvenes secuestrados desaparecidos durante la dictadura*, Buenos Aires, ed. Documentos Página /12.
- Parker, Rozsika, 1984, *The Subversive Stitch: Embroidery and the Making of the Feminine*, London, The Women’s Press.
- Parker, Rozsika; Pollock, Griselda, 1981, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, London, Rivers Oram Press Publishers Limited.
- Ravera, Rosa María (comp.), 1998, *Estética y crítica. Los signos del arte*, Buenos Aires, Eudeba.
- Restany, Pierre, 1995, “Arte argentino de los ‘90. Arte guarango para la Argentina de Menem”, *Lápiz*, (Noviembre), pp. 95-99.
- Rosa, María Laura, 2012, *Remover cielo y tierra. Obras de Claudia Contreras: 1990-2012*, Casa por la Memoria, Resistencia, Chaco, 22 de junio al 31 de agosto.
- V.V.A.A, 1994, *Argentina 1920-1994*, (cat. Expo.), Oxford, Museum of Modern Art.
- V.V.A.A., 2002, *Arte y Política en los ‘60*, (cat. Expo.), Buenos Aires, Palais de Glace.
- Wallis, Brian (ed.), 2001, *Arte después de la modernidad. Nuevos planteamientos en torno a la representación*, Madrid, Akal.

ENTREVISTAS

- Rosa, María Laura, 2006, “Entrevista a Claudia Contreras”, Buenos Aires, 17 de mayo.



■ Claudia Contreras, *Serie Patrones*, 1993-1994,
acuarela sobre papel, 30x23 cm



■ Claudia Contreras, *S/T (Muñecas)*, 1995,
objeto de medidas variables



■ Claudia Contreras, de la serie *Historias Clínicas, Sutura y remate*, 1997, acuarela, 21x23 cm