

**Imágenes bandidas.
Consideraciones estéticas en torno a lo excluido
en la obra Bandido de Daniel García**

Jesús Antuña

Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas
Instituto de Estudios Críticos en Humanidades
Universidad Nacional de Rosario
jesuantunia@gmail.com

En el siguiente trabajo me propongo detenerme sobre algunas consideraciones estéticas en torno a lo excluido, tal como el artista Daniel García propone en su muestra *Bandido*, realizada en el Centro Cultural Parque de España de Rosario entre diciembre de 2009 y febrero de 2010. En la muestra exhibe, junto a la serie también denominada *Bandido*, una selección heterogénea de obras realizadas durante esa década. La serie había nacido casi una década antes, en 2002, como un montaje entre una obra del artista japonés Yoshitomo Nara y la referencia visual a la figura de un piquetero. Si bien es recién en 2007 cuando la serie adquiere cierta autonomía, la referencia visual al piquetero, sujeto político central del comienzo de siglo argentino, sitúa a la serie alrededor de la crisis del 2001 y de las consecuencias provocadas por esta crisis, tanto en el campo social como en el artístico. Según sostendré, es posible conectar esa consideración estética en torno a lo excluido con un *régimen sensorial del archivo* (Tello, 2018) para comprender tanto la elaboración de la serie como el

dispositivo de montaje realizado por García para la muestra mencionada.

Emergencias y anacronismos de la crisis

Las clasificaciones, en el caso de la producción visual de Daniel García, son casi siempre imposibles, no solo por la heterogeneidad de las imágenes producidas, que al tiempo que impiden la unicidad de la obra dan cuenta de varios estilos que conviven en el artista, sino también porque es difícil fechar el nacimiento de una imagen o proyecto. *Bandido*, cuya primera imagen en pequeño formato –se trata de un acrílico sobre lienzo de 46x35 cm– fue producida en 2002 a partir del montaje entre una obra del artista japonés Yoshitomo Nara y la imagen de un piquetero, pero recién en 2007 sería retomada para pasar a un formato mayor y transformarse en una serie con cierta autonomía. Sin embargo, recientemente García se reencontró con un boceto realizado en mayo de 1995 de lo que posteriormente sería *Bandido*. El boceto, cuya imagen está conformada por dos personas aparentemente masculinas que tienen el rostro parcialmente cubierto, lleva la inscripción ‘pañuelos blancos tapando la boca’. Salvo las excepciones recientes de los pañuelos verdes de las bandidas, que fueron producidas a partir del debate por la ley de IVE, los pañuelos blancos marcan una continuidad en la obra. El boceto, sin embargo, no fue realizado teniendo en cuenta la imagen de Nara, y la referencia al movimiento piquetero es algo dudosa teniendo en cuenta la época en que fue realizado. El levantamiento de Cutral C6 y Plaza Huincol, quizá la manifestación más emblemática del movimiento piquetero durante la década del noventa, se produciría recién un año después del boceto de García, aunque es cierto que duran-

te en el Santiagueñazo, producido en diciembre de 1993 en Santiago del Estero, varios manifestantes utilizaron pañuelos blancos para cubrir sus rostros. Esto puede observarse en la tapa del diario Clarín del sábado 18 de diciembre de 1993, un año y medio antes que el boceto de Bandido. Consultado por el autor, García dice no recordar la referencia que tomó para realizar el boceto, y aunque existe la posibilidad de que efectivamente lo haya tomado como referencia, se debe más a un apunte visual que a una búsqueda consciente, por lo que debemos considerar el desarrollo conceptual de la serie a partir del 2002.

La crisis del 2001 está atravesada por una fuerte producción de imágenes, realizadas especialmente por los medios de comunicación, tanto televisivos como gráficos. Dos momentos importantes y paradigmáticos en esta producción la constituyen los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre, que culminaron con la renuncia del entonces presidente Fernando de la Rúa, uno de los momentos de producción de imágenes más potentes, así como el 26 de junio del año siguiente cuando son asesinados los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán en las inmediaciones de la estación de trenes de Avellaneda durante una jornada de protesta en el Puente Pueyrredón. El movimiento piquetero constituía desde mediados de la década del noventa uno de los sujetos sociales más importantes, tanto por las políticas de base que realizaban como por la visibilidad que tomaron a partir de los cortes de ruta. Desde ese lugar podría pensarse una zona de conflicto en torno a las imágenes, tanto por el asedio y hostigamiento de la prensa hacia el movimiento como por las imágenes generadas por los reporteros gráficos que sirvieron como prueba del delito frente a los actos represivos, como sucedió con las imágenes realizadas por el fotógrafo

de Clarín “Pepe” Mateos durante los asesinatos de Kosteki y Santillán. Esta zona de conflictos en torno a las imágenes puede observarse a partir del uso de las imágenes de Mateos por el diario Clarín, quien el día después de los asesinatos tituló en su portada “La crisis causó dos nuevas muertes”, aun teniendo en su poder las fotografías de Pepe Mateos en que se muestra el momento en que el comisario Alfredo Fanchiotti asesina a Darío Santillán mientras intentaba socorrer a Maximiliano Kosteki, quien se encontraba en el piso. Tiempo después, Julio Blanck, en ese entonces editor de Clarín, reconocería el ocultamiento de las imágenes. Pero es además el propio símbolo distintivo del movimiento; el pañuelo utilizado para cubrir el rostro debe pensarse, a partir de esta zona de conflictos de las imágenes, como una medida de seguridad que les impedía ser identificados y reconocidos por las fuerzas represivas.

Por otro lado, en el interior del campo del arte se producen desde finales de la década del noventa una serie de acciones artísticas y de búsquedas estéticas que constelan alrededor de la crisis. Inés Katzenstein da cuenta de al menos tres vías para articular la dicotomía arte-política durante esos años. En primer lugar, la profundización del arte político comprometido, que tendrá sus manifestaciones más importantes en el espacio público con un perfil militante que estará muy ligado a los escraches realizados por HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Las manifestaciones más reconocidas de estos grupos son las del Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera y el Taller Popular de Serigrafía, todas manifestaciones artísticas colectivas. Una segunda vía estaría también organizada a partir de salidas colectivas, pero donde la articulación política no es tan directa como en el caso anterior, sino que se produce

a partir de lo que Nicolás Bourriaud propone como estética relacional, y estaría articulada en propuestas como Club del Dibujo, Proyecto Venus y M7red. La tercera está caracterizada por el nacimiento de una estética denominada *trash* debido a la pobreza y precariedad de los materiales utilizados en la realización de las obras. El *trash* “no tiene que ver con la pobreza enaltecida por el talento transformador del artista sino con lo que exhibe descaradamente su impureza, con lo que en su periplo de la vida perdió su nobleza de origen” (Katzenstein, 2010: 34).

La obra de Daniel García no se asocia, al menos estéticamente, a ninguno de estos paradigmas, pero ciertas búsquedas conceptuales, en particular su interés en lo obsoleto, en lo que ha sido desechado, coincidiría con ciertas definiciones de la estética *trash*, que en su caso derivan por lo general a búsquedas estéticas ligadas al anacronismo y a la problematización de los tiempos. Entre las búsquedas por lo que ha sido desechado, expulsado, y la referencia visual a las imágenes en circulación durante ese momento, es que podría pensarse la imagen de *Bandido*, que se conforma a partir de una yuxtaposición, del montaje entre una imagen que pertenece al campo del arte contemporáneo y una referencia visual del campo popular. Es por esto que podríamos situar a esta serie dentro de las prácticas artísticas que pertenecen al *impulso de archivo* (Foster, 2016) o a lo que Anna María Guasch denomina *paradigma de archivo* (Guasch, 2011). Sin embargo, a diferencia del gran conjunto de obras analizadas por Guasch, que tienden más hacia una estética burocrática donde se destaca el dispositivo de archivación, la obra de García puede pensarse en los términos en los que Andrés Maximiliano Tello – reformulando la noción de Foucault– define el archivo como “ley de lo que debe ser visto y que rige la aparición de las

imágenes” (Tello, 2015: 137), definición que permitía pensar tanto la conformación misma de la imagen de *Bandido* como el dispositivo de montaje realizado en ocasión de la muestra, al tiempo que señala un espacio sensible para esas imágenes.

En cuanto a las imágenes de *Bandido*, lo cierto es que se encuentran más cerca de la construcción de la imagen de Yoshitomo Nara que de las imágenes de los medios de comunicación y fotografías documentales, por lo que la referencia al movimiento piquetero se lleva a cabo a partir de la apropiación del pañuelo. El montaje entre imágenes que provienen de campos diferentes –un símbolo político fuertemente determinado y una obra de arte con referencias al pop y a la cultura visual japonesa– abre la imagen a múltiples manifestaciones, conformando una relación estético-política particular, diferente a la estrategia político-artística directa utilizada durante esa coyuntura por muchos artistas y colectivos artísticos. Es el hecho mismo del montaje el que hace a la apertura de significación e interrumpe la cristalización en una lectura unívoca de una referencia concreta –el movimiento piquetero y la crisis del 2001–. De esta manera, la obra tiene alcances en la práctica artístico-política a partir de las dislocaciones que afectan al sentido único otorgado a un objeto o a una imagen. Ticio Escobar propone que es el montaje, como dispositivo propio del arte, quien “altera los vínculos de unas cosas con otras y con su entorno, promueve que aquellas sean percibidas y sentidas de manera diferente y que, por ende, revelen otros aspectos de sí: se vuelvan extrañas, distantes (auráticas)” (Escobar, 2021: 102). Además, señala la relación siempre provisional entre arte y política; en donde “se configuran subjetividades, aparece y escamotea el deseo, se hacen, deshacen y rehacen las clasificaciones identitarias” (2021: 57).

Esto se evidencia a partir de 2018, en sintonía con el debate sobre la ley de IVE, cuando aparece una serie de bandidas mujeres, no ya con el tradicional pañuelo blanco sino con el pañuelo verde, que derivaría en 2020 en una imagen en donde se abandona el formato de retrato individual para dar lugar a un retrato colectivo en donde se reúnen varias de las bandidas. Esto da cuenta de la capacidad plástica del bandido para mutar hacia imágenes que no estaban presentes en el nacimiento de la imagen. La capacidad plástica de la serie se observa también en la muestra *Bandido. Selección de obras 2001-2009* que Daniel García realiza en el Centro Cultural Parque de España en Rosario. En la obra, junto a las obras de la serie introduce aquellas consideradas menores, tanto en formato como por el hecho de que constituían un trabajo paralelo del artista, como parte de las ilustraciones que realizaba desde 1991 en la editorial Beatriz Viterbo para las portadas de los libros. En estas obras se permite una búsqueda algo más lúdica y relajada, que durante mucho tiempo fueron excluidas ante la producción de una obra más seria como la que exhibió especialmente durante la década del noventa, tanto en el ámbito local como internacional. La incorporación de estas obras, consideradas menores por el propio artista, significaba “asumir como programa lo que ya se estaba dando en la práctica: el rechazo a un concepto de unicidad de la obra y a la construcción de una ‘identidad pictórica’ basada en un proceso de exclusión” (García, 2009: 19).

El señalamiento de la exclusión en el interior de la propia obra, y la necesidad de reformular el reparto de los espacios para que esas obras sean visibles, formaba parte de un programa estético mayor; como bien señala en ocasión de la muestra, “además de las banales referencias –que están en la obra– a nuestra realidad cotidiana en este país de exclusiones

constantes, mi interés se centra en algunas consideraciones estéticas en torno a lo excluido” (García, 2009: 18). El interés estético señalado en este caso encontraría una vía en común con la propuesta de archivo de Tello señalada más arriba, cuando pone en relación esa ley que rige lo que puede ser visto, y que constituirá cierto régimen sensorial del archivo, con el reparto de lo sensible, la zona estética que subyace a la política en la formulación propuesta por Rancière:

Dicha organización del *sensorium* humano es un agenciamiento específico, supone una de las características fundamentales de la máquina social del archivo: la capacidad de gestionar el registro de la intersección entre enunciados y visibilidades, intersección que debe ser entendida como un complejo *régimen sensorial* (Tello, 2018: 46).

Las referencias banales, cotidianas, en este caso estaban dadas en relación con el movimiento piquetero, pero el señalamiento estético de la consideración en torno a lo excluido, no es menor. Lo estético es la clave para comprender que lo político en la serie no es únicamente la referencia a determinados sujetos, sean el movimiento piquetero o el feminismo, sino la construcción de un dispositivo capaz de horadar las construcciones mayores, tanto por fuera como en el interior de la propia obra, y de producir una redistribución de los tiempos y de los espacios. Esa es la potencia que permite cartografiar las propias exclusiones en la búsqueda de un lenguaje heterogéneo y en constante movimiento, que deviene menor en su “preocupación por las fugas, por los márgenes, por las rupturas” (Perlongher, 1997: 66). Si García mantiene el nombre de la serie para la muestra, aun cuando

exhiba un conjunto de imágenes que en principio no tienen relación directa con la serie *Bandido*, es porque esas imágenes son también imágenes bandidas, aunque con características formales diferentes de las que constituyen la serie como tal.

Lara Marmor pone en relación el dispositivo pensado para esta muestra con estética *trash* que emerge a partir del 2001, señalando sin embargo que la obra de García no “adquiere el semblante de obra sucia o inacabada, pero al momento de elegir qué mostrar en *Bandido*, decide no exhibir nada nuevo, sino que reúne todo aquello que hasta ese momento había sido excluido” (Marmor, 2015: 10). No hay entonces una estética producida como consecuencia de la crisis política, sino un dispositivo anacrónico –aparece casi una década después de la crisis– como formulación estética sobre lo excluido. Lo estético del señalamiento no sería entonces tanto una filosofía del arte, un modo de reflexión meta-artístico sobre las obras, sino un régimen de distribución espacio temporal que determina un común espacio de exclusiones y las formas de visibilidad de aquellos que pueden ser vistos y tomar parte.

Es decir, de aquello que Rancière caracteriza como reparto de lo sensible, que está en la base de la política, que “refiere a lo que vemos y a lo que podemos decir, a quien tiene competencia para ver y la cualidad para decir, a las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo” (Rancière, 2014: 20). Una relación posible –siempre inestable y provisoria– entre política y práctica artística podría pensarse a partir de la potencia de esta última para intervenir sobre las formas de visibilidad, en las redistribuciones espacio temporales que es capaz de proponer, que logra subvertir al archivo como aquello que puede ser visto y que determina la aparición de las imágenes, lo que da cuenta de “la existencia de una dispu-

ta o una subversión crucial que el arte sostiene en el espacio del archivo de las imágenes” (Tello, 2015: 133). Una consideración estética en torno a lo excluido, en el caso de *Bandido*, podría implicar una redistribución de los espacios para hacer visible aquello que ha sido excluido. No se trata, sin embargo, de la inclusión de aquello que está fuera en un orden espacio temporal homogéneo y reactivo al cambio, sino de una redistribución, de una configuración nueva del espacio que permite hacer visible lo que hasta entonces era excluido.

Referencias bibliográficas

- Escobar, Ticio.** *Aura latente*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2021.
- Foster, Hal.** *El impulso de archivo*. La Plata: *Nimio*, 3, 102-125, 2016.
- García, Daniel.** *Bandido, selección de obras 2001-2009*. Rosario: Centro Cultural Parque de España, 2009.
- Guasch, Anna María.** *Arte y archivo*. Madrid: Aka, 2011.
- Katzenstein, Inés.** “Trash: una sensibilidad de la pobreza y la sobreinformación”. En Farina, Fernando & Andrés Labaké, *Poéticas contemporáneas: itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes, 2010, pp. 33-38.
- Marmor, Lara.** “To catch a thief”. En García, Daniel. *Bandido*. Rosario: Iván Rosado, 2015, pp. 9-13.
- Perlongher, Néstor.** *Prosa plebeya*. Buenos Aires: Colihue, 1997.
- Rancière, Jacques.** *El reparto de lo sensible*. Buenos Aires: Prometeo, 2014.
- Tello, Andrés Maximiliano.** El arte y la subversión del archivo. *Aisthesis*, 58, 2015, pp. 125-143.
- . *Anarchivismo*. Adrogué: La cebra, 2018.