

A(R)TTICA 1971

Entrevista a Philippe Artières, historiador (CNRS-Ehess). Autor de ATTICA USA 1971, imágenes y sonidos de un motín (Le point du Jour, 2017)*

La represión del motín de los prisioneros de Attica en el Estado de Nueva York el 13 de setiembre de 1971, está considerada junto a la masacre de los Amerindios a fines del siglo XIX como el suceso más sangriento entre norteamericanos desde la guerra civil. La violencia de esta represión ha ocupado el conjunto del espacio memorial, sumergiendo en la sombra el momento absolutamente singular que la ha precedido, el motín de más de un millar de detenidos. Attica constituye, en efecto, un suceso muy importante en la historia mundial de la resistencia al sistema carcelario.¹ Lo excepcional no reside en la toma de una parte del establecimiento por los detenidos sino, y en principio, en la manera en la que ellos se organizaron para sostener una larga toma mientras que afuera se reunía un gran número de tropas armadas. La organización de la vida cotidiana y la producción de un discurso reivindicativo común constituyen la primera de las singularidades de la sublevación de Attica. Hay una segunda que ha sido a menudo omitida: el uso de la sociedad civil que hicieron los amotinados. Efectivamente, en Attica, por una parte, al seno del campo atrincherado entraron abogados, políticos, activistas y editorialistas que condujeron las negociaciones entre la administración y los amotinados y, por otra parte, numerosos periodistas televisivos con sus equipos fueron invitados desde el primer día a documentar la lucha de los insurgentes. Attica fue así un suceso de insurrección, observado desde adentro por una pluralidad de miradas y para una buena parte, compartido en directo por el conjunto de los ciudadanos norteamericanos.²

1. Para una historia detallada del suceso de Attica (1971-2016) ver Philippe Artières (dir.) *Attica USA 1971*, Textes de Nicole Brenez, Thierry Gervais, Tom C.Holt, Emmanuel Parent, Caroline Rolland-Diamond, Jediah Sklower y Elvan Zabuyan, Cherbourg-en Cotentin, Le Point du Jour, 2017
2. A continuación del motín y de su represión, se constituyó una comisión de investigación independiente que produjo un voluminoso informe luego de una larga encuesta que movilizó especialmente a estudiantes de la Universidad de Columbia. Audiciones de prisioneros y de personal correccional tuvieron lugar en directo en la televisión, Ver: *McKay Commission, The Official Report of The New York State Special Commission on Attica*, New York, Bantam Book 1972

* Traducción del francés al español a cargo de la Mg. Nélica Sibaldi, a quien la Revista de Historia de las Prisiones agradece, una vez más, su desinteresado y generoso aporte.

Más allá de la necesaria lucha por los derechos cívicos de las minorías y de la importancia del debate político y social, según Ud., ¿por qué Attica ha suscitado el interés de las comunidades artísticas de la época?

De hecho, músicos, artistas plásticos y aún fotógrafos han adoptado rápidamente la causa de los Attica Brothers. Esta movilización estuvo dada, en particular, por la violencia de la represión que puso fin al motín. Con más de cuarenta muertos (entre los rehenes y los amotinados), fue juzgada como la mayor masacre por parte del Estado en territorio norteamericano desde la guerra de secesión. Norteamérica de los años '68 había sido traumatizada por la masacre de la población civil en Mi Lay por sus GI's, Norteamérica de Nixon, lo fue por la manera en que el gobernador Rockefeller dio la orden de intervenir para poner fin a la ocupación de un millar de jóvenes prisioneros negros, en un patio de una prisión. Esta represión fue vivida como intolerable: se vuelve el símbolo de la política reaccionaria de los "pigs". La actitud de Frank Stella es ejemplo de esta exasperación: el artista ya había participado en 1970 en la *New York Art Strike Against War, Racism, and Répression*, ordenando el cierre de su exposición, por entonces presentada en MoMA. El afiche "*Attica Defense Fund*" que realizó en 1975 muestra simplemente cuadrados repetidos con bandas negras, característicos de su pintura. Es posible ver esta imbricación como un espacio cerrado que se demultiplica

Una de las particularidades fuertes de la historia de la sublevación de Attica fue su retransmisión mediática en directo, los amotinados habiendo reivindicado, al momento de su rebelión, la presencia de observadores externos y de periodistas en el seno de esta zona de reclusión. Si esta amplia mediatización produjo una repercusión global del suceso, desgraciadamente, también contribuyó en parte a diabolizar a los prisioneros. ¿En qué queda entonces la imagen de los amotinados vehiculizada por los artistas fotógrafos movilizados en la época (en los autorizados a dar cuenta del suceso, y en el seno de la creatividad artística que trajo como consecuencia)?

Los amotinados saben inmediatamente que el suceso de su empresa está consustanciado con su visibilidad. Ellos comprenden que conlleva una lucha de imagen y rápidamente los amotinados solicitan la presencia de periodistas y fotógrafos. La cultura política de movimientos tales como el *Black Panthers Party* se ha nutrido de una verdadera estética que Stephen Shames ha alimentado ampliamente por medio de sus fotografías. Como ministro de la Cultura, Emory Douglas también tradujo con fuerza ese discurso en imágenes. A partir de 1967, él realiza el grafismo de *The Black Panther* que contaba con cerca de 400.000 lectores a comienzos de la década de los 70. Los amotinados de Attica se inscriben en esta misma estrategia; Bruno Schultz, autor del célebre cliché del puño tendido de los amotinados, contribuye a forjar esta imagen de determinación. Se trata de sumar en esta lucha a la juventud contestaria con todos sus componentes. También, la iconografía que procede de Attica está muy centrada en la unidad del movimiento y su carácter democrático.

¿Cómo da lugar a un vocabulario artístico el motín? ¿De qué manera la exposición traza las líneas de un imaginario visual y artístico de la lucha social?

Este vocabulario se caracteriza por una extraordinaria energía de los cuerpos. Ernest-Pignon-Ernest en la obra que él consagra al amotinamiento y que constituirá el afiche del filme de Cinda Firestone, *Attica* (1973), lo representa por un brazo extendido que sale de los barrotes constituidos por las líneas de la American Flag. Luego del asalto, las imágenes que estarán en primera página de diarios y tapas de revistas muestran la humillación de los cuerpos amotinados, pero también su dignidad. En la exposición, hemos buscado restituir esta tensión asociando los sonidos a las imágenes. Cómo dar cuenta de un grito si no es restableciendo muchos elementos del contexto que permitan escucharlo en toda su intensidad. La trayectoria de la artista afroamericana Faith Ringgold es sin duda alguna la más ligada a ese contexto: en los años 1970, ella participó activamente en las luchas. Miembro de *Artists' Workers Coalition*, ella militó luego en el seno de grupos feministas y antirracistas que se oponían especialmente a las discriminaciones en el mundo del arte. *United States of Attica* es uno de los afiches políticos más difundidos. En un mapa extendido de los Estados Unidos, Ringgold cataloga diversos actos de violencia ocurridos en más de doscientos años tanto en el interior como en el exterior del país. “Fundados por el pueblo norteamericano el 13 de setiembre de 1971 en la prisión de Attica”, *The United States of Attica* (los “Estados Unidos de Attica”) constituyen una entidad paradójica. El texto, inscrito en negro sobre un fondo alternativamente verde y rojo refiere una historia dividida. Contra el *Stars and Stripes* de los poderes dominantes, los colores remiten a la bandera del movimiento panafricano le drapeau sostenido por Marcus Garvey que se volvió el emblema del nacionalismo negro. En la parte inferior del afiche, Ringgold indica: “Este mapa de la violencia norteamericano no está completo. Sírvase escribir allí todo lo que Ud. estime como faltante”.

¿Según Ud., cuando vivimos en un mundo contemporáneo en dónde la información se releva en tiempo real, y en dónde es muy difícil permanecer apartado de una actualidad de orden mundial, el artista debe ser alguien comprometido?

Me parece que lo que más ha cambiado entre el tiempo de Attica y la actualidad, no es tanto el acceso a la información – el inicio de los años 1970 estuvo marcado por una diversificación de las fuentes de información en el mundo occidental que se manifiesta por la emergencia de nuevas agencias de prensa más interesadas en los movimientos sociales – como el sentimiento de pertenencia de los artistas a la sociedad en la que ellos viven. Creo que, a comienzos de los años 70, existía un verdadero movimiento contestatario en el que los artistas y los estudiantes estaban comprometidos. No hay que idealizar este compromiso; lo que parece destacable, es que el compromiso de los artistas está articulado con el de los juristas que entablan procesos en el Estado de Nueva York, compromiso que está ligado a intervenciones más clásicas como la manifestación o la petición llevada a cabo por activistas. Este arreglo en el cual Attica es uno de los símbolos, podría hacer sentir nostalgia a algunos; nosotros no lo sentimos así. Attica es también la historia de un fracaso. A pesar de la movilización de los artistas, y especialmente del *Attica book*, codirigido por el artista Rudolf Baranik, a pesar de este frente unido, la prisión salió muy rápido del campo de la actualidad para regresar al silencio. Es también de este modo y sin dudas, que la prisión se alejó tanto de los artistas como de los intelectuales. En la actualidad, son más los artistas que han expuesto en antiguas prisiones que se volvieron lugares

efímeros o perdurables de exposición, que las luchas contra esa forma de castigo que hemos elegido desde hace más de dos siglos.

¿Cuál es el valor del compromiso en el arte?

Tratándose de Attica, me parece que lo que está en juego es la contemporaneidad. En 1971, artistas, músicos, estudiantes, activistas son están comprometidos con la historia. Podemos preguntarnos de qué y de quién el arte es contemporáneo. Tengo la impresión de que tiende masivamente e encerrarse en sí mismo. Sus referencias y sus objetos son internos. El arte funciona sea en circuito cerrado lejos del balbuceo del mundo, sea se ampara en figuras y literalmente las devora. Quizás no sea el caso del teatro o de la danza que no tienen más posibilidades que las de encarnarse, que las de codearse con el presente y hasta de golpearse con él.