

Cómo citar esta ponencia

“

Pardo, M. (2018). Estrategias en los límites: la política y lo político en el hacer/pensar arte contemporáneo. Ponencia presentada en el XI Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Buenos Aires, Argentina

Estrategias en los límites: la política y lo político en el hacer/pensar arte contemporáneo

María de la Victoria Pardo¹

Desde fines de la década del noventa en Argentina aparecen distintos colectivos de artistas que recrean un espacio de invención, intervención e interacción artística con características visuales relacionadas al arte de los últimos decenios del siglo XX técnica y temáticamente, pero en un contexto político, económico y cultural distinto. En 1997 aparece el Grupo de Arte Callejero (GAC) que acompaña el reclamo docente en la carpa blanca con intervenciones nocturna callejeras. Luego, Iconoclasistas propone la creación de mapeos colectivos, contrainformacionales, y de libre circulación vía web. Su creación se convirtió, de algún modo, en una acción que devenía de pensar lo político en el arte. Sus creaciones fueron e hicieron política. En los últimos años la Internacional Errorista (creada por el Grupo Etcétera) y la Fuerza Artística de Choque Comunicativo (FACC) aparecen como activistas, performers, de la política con una crítica desde lo político muy potente.

La propuesta se ancla en intentar caracterizar las poéticas y estéticas que proponen estas estrategias de intervención como parte de un proceso artístico contemporáneo que revive el pasado reciente y realiza memoria del presente. En este sentido, resulta interesante poner en tensión las experiencias mencionadas y repensar: ¿en qué contextos se producen estas obras? ¿qué tipo de memorias constituyen?, ¿qué lenguajes y miradas interpelan?, ¿con qué artistas y experiencias pasadas dialogan?, ¿qué continuidades e interrupciones se producen?

1.

El problema comienza con la necesidad imperiosa de describir lo que estamos experimentando. Ya no se trata solo de ver u oír (o ambas), sino de comprender que hay una serie de combinaciones, corporalidades,

¹ Licenciada en Comunicación Social (Universidad Nacional de Quilmes). Profesora en la materia “Comprensión y producción de textos en Artes” en el Ciclo Introductorio de la Escuela Universitaria de Artes de la Universidad Nacional de Quilmes. Becaria doctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y técnicas (CONICET). Maestranda en Comunicación y Cultura (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires). Doctoranda en Ciencias Sociales (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).

tiempos y espacios que se ponen en función de otra sensibilidad, poética, política y crítica, que nos permite preguntarnos: ¿cómo pensar el arte contemporáneo hoy? ¿Qué modos de hacer y pensar los artísticos están vigentes? ¿Qué cambios se avecinan? ¿Qué acontecimientos han marcado un camino para la intersección de miradas?.

Quizás tenga que repensar la primera frase, porque no tiene que ver solamente con describir, sino con algo personal que revive cada vez que veo alguna imagen de lo vivido o algún video guardado en las memorias de un dispositivo. Claro que lo que más me interesa en el desarrollo de estos párrafos es pensar cómo aquello que ha sucedido pendula entre el pasado y el presente. Tanto en primera persona como en términos académicos, la memoria es un problema. Y ese pendular, la acción de vaivén que se concentra en el movimiento *entre* un punto y el otro, es donde me interesa centrarme.

En este sentido es que comencé a esbozar pequeñas trazas entre las producciones de artistas que trabajan contemporáneamente y lo hacen con un marco conceptual atento a las características de sus lugares y momentos habitacionales, pero con un pasado no tan disímil (AAVV, IPPDH, Mercosur, 2015; CELS, 2016; Garzón Real, 2016)² -me animo a pensar que el presente tampoco lo es, sobre todo si advertimos que en los últimos años los Estados sudamericanos han realizado cambios en sus políticas públicas que fueron -y son- por lo menos bruscas-. Si partimos de nuestros pasados comunes, con pocos años de diferencia, la mayoría de las dictaduras en el cono sur comenzaron y concluyeron entre las décadas del 60 y 70 y fines del 80: Argentina, 1976-1982; Bolivia, 1980-1982; Brasil, 1964-1985; Chile, 1973-1989/1990; Uruguay, 1973-1985; excepto en el caso paraguayo, donde el régimen liderado por Stroessner fue de 1954-1989, el más extenso en el tiempo de la región. Es decir, que las décadas del 80 y 90 significaron no solo “volver a la democracia”, sino todo un modo distinto de experimentar la cotidianeidad. En este sentido considero fundamental preguntarnos una y mil veces cómo es que estamos pensando nuestros pasados en relación a las dictaduras latinoamericanas, cómo pensamos los cruces memoriales y las diferencias. Dice Ticio Escobar (2004) al respecto: “El escenario abierto en el Cono Sur americano luego de derrocadas las dictaduras militares (escenario básicamente conformado por Argentina, Brasil, Chile, Paraguay y Uruguay) se encuentra marcado de una manera específica por [...] la complicidad política-mercado que suscita representaciones carentes de tensión y de riesgo, desvinculadas de una memoria alerta. Las figuras de la transición desdramatizan los hechos, registrándolas en claves de guión mediático y según narrativas políticamente rentables. Así el conflicto se vuelve evento, materia simplificada de noticiero, crónica o reportaje. Las formas críticas del arte buscan perturbar este paisaje conciliado con recursos de utilería mediática. Quieren sobresaltar los clisés de la transición e inquietar las burocráticas certezas de un pacto social uniformado por los designios de la rentabilidad y los modelos de la información mediática.” (Escobar en Richard, 2004). Las acciones artísticas contemporáneas comprenden la continuidad existente

² Sobre las dictaduras militares en los países de la región, se ha elaborado un acervo bibliográfico e investigativo enorme y riquísimo, pero proponemos simplemente tres informes realizados desde distintos organismos a propósito de los 40 años del Plan Cóndor: “El Plan Cóndor fue un sistema formal de coordinación represiva entre los países del Cono Sur que funcionó desde mediados de la década del setenta hasta mediados los años ochenta para perseguir y eliminar a militantes políticos, sociales, sindicales y estudiantiles de nacionalidad argentina, uruguaya, chilena, paraguaya, boliviana y brasileña” citado en *Plan Cóndor* (CELS, 2016); *Operación Cóndor. 40 años después*. (Garzón Real, 2016); *A 40 años del Plan Cóndor. De las coordinaciones represivas a la construcción de las políticas públicas regionales en derechos humanos* (AAVV, IPPDH, Mercosur, 2015).

en términos de historicidad, memoria, experiencia pero a su vez entienden que hay una insistencia en la identidad artística o como dirá Nelly Richard, “violencia representacional”, es decir, la imposición de lo universal como canon en detrimento de lo particular, diferente o situado; tanto desde la creación artística y el lenguaje formal como desde la crítica. Por supuesto que esta batalla por imponer una estética determinada, implica también, impulsar un silenciamiento o borramiento de las experiencias particulares y situadas (Richard, 2013: 81).

Richard, quien ha presentado trabajos académicos haciendo hincapié en el período transicional en Chile, da cuenta de ello señalando que las producciones de la Escena de Avanzada³, que se proponen desde 1973 en adelante (hay obras señaladas que datan del año 2003 inclusive), discuten con lo que había estado prohibido desde lo técnico y lo simbólico, pero también se solidarizan con ese pasado que no deja de ser parte de sus presentes: cruzan las fronteras estéticas y discuten con lo que significa estar vivo/a, crear otras experiencias sociales puesto que la temporalidad del testimonio, la continuidad del relato histórico, estaba fracturada por un vacío de imágenes y palabras. (Richard, 2013: 13-28). Ana Amado (2009) también repiensa el vacío impuesto en la frase “no hay nada que ver”, cuando todo estaba allí, explícito pero tapado con un velo o detrás de una pared.

Muchas producciones desde los noventas en adelante contemplaron las metamorfosis: la de los jóvenes, la política, las perspectivas epistemológicas, los modos de habitar la calle, entre otras; utilizando técnicas nuevas, reutilizando otras, mezclando modos de hacer y pensar el arte como herramienta o simple vidriera del ‘yo’. El sistema capitalista es espectacular, dirá Guy Debord (1967), de eso no tenemos ninguna duda, y el arte, que convive con esto dentro y fuera de su campo disciplinar y que no siempre es libertario, se la rebusca para contrarrestar el ahogo de lo dominante. Raymond Williams (2000) y otros/as teóricos/as nos dicen que no hay una única hegemonía sino que hay, en mis palabras, movimientos, tensiones, acercamientos y disidencias, que conviven. Es por eso que el poder de las imágenes convive con la potencia de las mismas (Didi-Huberman, 2017), la capacidad única de las obras habita con el mercado. Entonces, en este espacio de intersecciones, “(...) [si] el habla del capital es performática, ¿cómo se performan enunciados emancipatorios? Enunciados capaces de dejar una huella que se pueda poner en relación con otra, que permita el despliegue de otros posibles.” (Percia, 2017: 14)

La pregunta es válida y necesaria, ¿cómo se diferencian estos grupos de otros? Una primera respuesta que quisiera ensayar es que son artistas que hacen acontecimiento. Cada obra, acción, invitación a ser parte es una posibilidad distinta de lo establecido. En palabras de Maurizio Lazzarato: “el acontecimiento muestra lo que una época tiene de intolerable, pero también hace emerger nuevas posibilidades de vida. Esta nueva distribución de los posibles y de los deseos abre a su vez un proceso de experimentación y creación” (2006:44).

³ “Surgida de las artes visuales (Carlos Leppe, Eugenio Dittborn, Catalina Parra, Carlos Altamirano, el grupo CADA, Lotty Rosenfeld, Juan Castillo, Juan Dávila, Víctor Hugo Codoceo, Elías Adasme, etcétera) y en interacción con las textualidades poéticas y literarias de Raúl Zurita y Diamela Eltit, la Escena de Avanzada armó una constelación de voces críticas de la que la participaron filósofos y escritores como Ronald Kay, Adriana Valdés, Gonzalo Muñoz, Patricio Marchant, Rodrigo Canovas, Pablo Oyarzún y otros. El detalle de las operaciones artísticas y críticas de la Escena de Avanzada está registrado en *Margins and Institutions: art in Chile since 1973*” (Richard, 2013: 14).

Retomaré las palabras que Ana Longoni escribió en “(Con)Texto(s) para el GAC”(2009), para el libro *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC* (Carras, 2009), donde se explica perfectamente cuál fue el contexto en el cual emergen tanto el Grupo de Arte Callejero como el grupo Etcétera (Internacional Errorista): “A lo largo de la década menemista, emergieron por todo el país, aislados y a contrapelo de la tendencia dominante que encomiaba la impunidad, el auge del individualismo y el repliegue en el espacio privado, algunos grupos de artistas que promovieron acciones callejeras. Entre ellos: En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas y las Chicas del Chanco y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires). Dos colectivos nacidos por ese entonces subsisten hoy, más de una década más tarde: el GAC y Etcétera (renombrado Internacional Errorista). Si bien sus orígenes son distintos (el GAC nació por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Pueyrredón que salieron a realizar murales con guardapolvos blancos en apoyo a un extendido paro docente, mientras que los Etcétera se reivindicaban autodidactas y vinculados al teatro *under*), ambos colectivos confluyeron pronto en la colaboración con H.I.J.O.S⁴ (...) y relanzó con nuevas y trastocadas estrategias de revuelta, la denuncia del genocidio cometido por la última dictadura”. (Longoni, 2009: 9).

Tal como menciona Longoni, estos dos colectivos continuaron en el tiempo. A medida que se apropiaron de lo formal del lenguaje artístico, mutaron de obras a acciones, de acciones a manifestaciones. Desde ya que estamos inmersas/os en un contexto diferente pero no irreconocible, un momento sociocultural complejo donde lo político muta a velocidades dispares: la reunión de los cuerpos en las calles dialoga con los flujos de bits. El siglo XXI no se ha refugiado en lo virtual, sin dudas que hay una variedad prolífica de artistas alrededor del mundo que acceden a las redes sociales y a las herramientas de la web para mostrar y crear artísticamente: desde la venta de obras por internet hasta transmisiones en vivo de acciones artísticas, interacción con la tecnología, en tiempo real o diferido. Todo vale. Esa es la propuesta actual: todo y de todas las formas es posible hacer arte, espacial y temporalmente; desdibuja los límites académicos y materiales del arte, al mismo tiempo que potencia opciones que hasta hace un tiempo no eran concebidas como parte del campo. Una podría decir que este punto atraviesa una buena parte del siglo anterior, inclusive desde la aparición de las primeras vanguardias artísticas, y eso sería correcto; pero en estos casos, las obras no solo discuten hacia lo interno del diagrama, sino que también discuten y proponen ser parte de un arte que acciona sobre la sensibilidad, que propone nuevos conceptos e incorpora espectadores/as.

Los grupos que aquí se han mencionado, trabajan con lo formal sin correrse por un segundo de una propuesta poética (Groys, 2014) que provoca y piensa su tiempo. El GAC rehízo un lenguaje que demarca un modo de habitar el espacio público con nuevas señaléticas, Iconoclasistas se volcó a lo digital para

⁴ Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.) es una entidad que se autocaracteriza del siguiente modo: “somos hijos e hijas de militantes políticos, sociales, estudiantiles y sindicales que fueron víctimas de delitos de lesa humanidad cometidos por el terrorismo de la última dictadura cívico-militar en Argentina (1976-1983). En 1995 conformamos la agrupación H.I.J.O.S. para luchar por el Juicio y Castigo a los genocidas y la restitución de la identidad de nuestras hermanas y hermanos apropiados, y para reivindicar las luchas de las y los 30.000 detenidos-desaparecidos, entre otras causas”. Actualmente tienen una red nacional con representación en distintas provincias argentinas y una internacional. Referencias: <http://www.hijos-capital.org.ar/2017/08/10/hijos-capital/>

atravesar fronteras, la Internacional Errorista representa la política con lo más político: el cuerpo y el encuentro con otras/os, la FACC irrumpe desde el anonimato el vacío en la masa, las AFA brindan su obra para que viva *desde y en* un acto de lectura común. La sensibilidad que fuera construida a partir del valor de lo individual se desdibuja y fuga.

Pero también ponen en evidencia la violencia. Lo intolerable en los noventa, cuna del nacimiento de GAC y Etcétera, fue –al menos en un punto- la cercanía entre la opulencia y la carencia, y sus consecuencias. La violencia que genera ese espacio que a su vez es negado por una buena parte del conjunto social, fue inevitable. Hay un vínculo entre el presente y los conflictos, las memorias, los modos de habitar, que se vislumbra en las prácticas de los grupos señalados, razón por la cual el concepto de *arte-situación* resulta pertinente para pensar sus obras y acciones: “(...) fue precisamente para que esta aventura de la contingencia testimoniara el estallido de una temporalidad rota que ya no se avenía con el humanismo trascendente refugiado en la gloria histórica del monumento. El arte-situación (...) quiso hacer estallar, a través del cuerpo y de la ciudad, el despliegue –antihistoricista- de lo efímero como política y poética del acontecimiento” (Richard, 2013: 28).

II.

El arte es un modo de registrar e intervenir los acontecimientos vividos. Asimismo permite el análisis y la criticidad sobre eso que sucedió. Describiremos una acción de FACC, Iconoclasistas, Internacional Errorista y AFA, para pensar formal y poéticamente estas prácticas artísticas.

“El campo de concentración, por estar del otro lado de la pared, solo puede existir en medio de una sociedad que elige no ver, por su propia impotencia, una sociedad desaparecida, tan anonadada como los secuestrados mismos”.

Pilar Calveiro, *Poder y desaparición*⁵

Fuerza Artística de Choque Comunicativo

En la acción somos compañeros, en la inacción somos cómplices.

Las acciones que se vieron en los últimos dos años de este colectivo están registradas por la revista MU-la vaca. El colectivo tiene un canal o usuario en youtube, pero las crónicas escritas que narran lo realizado se encuentran allí. Hay notas en otros medios, pero por el momento, son minoritarios. No se sabe bien quiénes son, si bien en algunos videos se ven sus rostros, pero no sabemos si ellos son ellos, si ellas son las enmascaradas con tacos o si son las que reían en el puente Pacífico mirando hacia abajo a los

⁵ Epígrafe citado en el capítulo “Nada que ver. La mirada, la voz y la escucha: crisis de la evidencia y la representación fílmica”, escrito por Ana Amado, citado aquí en las referencias bibliográficas.

transeúntes y autos, o si son las promotoras paradas en las puertas de distintos shoppings de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires ante la visita el 24 de marzo de 2016 de Barak Obama a la Argentina. Casi como Banksy, sus identidades pueden o no ser las coincidentes con el nombre de autor/a de las obras.

Ellas/os/es, se presentan así: “FACC es un equipo no partidario de artistas activándose con la urgencia de enfrentar cualquier máquina de violencias que pretenda disciplinar nuestros destinos sociales. Tenemos la certeza de que, hoy más que nunca, es trabajo y responsabilidad del artista poner sus herramientas al servicio de dismantelar desde un acto de comunicación, cualquier iniciativa que sesgue el espíritu libre. Haciendo de la calle y los edificios públicos nuestro escenario y foco de operaciones. Invitamos a quien decida declararse en estado de emergencia a accionar en consecuencia. Artistas que entiendan que es momento de priorizar. De decidir dónde poner sus energías, en dónde invertir su fuerza, en dónde correr sus riesgos. Individuos deseando un cuerpo colectivo. Dispuestos a transgredir e inclusive romper reglas para lograr efectos performáticos que revelen ideales; que construyan otro discurso. Un discurso intransigente, desde el potente grito del artista”⁶.

Acción: #GenocidaSuelto. El Estado es responsable, ayer y hoy.

“En este edificio vive, Néstor Horacio Falcón” dice alguien con un megáfono. Una orquesta de músicos acompaña esa voz metálica y las caminatas rítmicas de varias y varios jóvenes que circulan (doblemente, caminan y dan círculos) frente a los lugares donde aquellos genocidas viven. Es decir, están sueltos. A veces, también, pueden circular, como cuando Videla hacía ejercicio por la Costanera, como alguien más. Suelto y genocida.

Quienes deambulan, miran para arriba y hacia el asfalto. Hay fotógrafos registrando. En el video se ven luces que se prenden desde algún departamento, como si recién se hubieran enterado de que algo pasaba. Porque finalmente la lógica de la dictadura era que nadie estaba desaparecido, nadie estaba, nadie faltaba, nadie vive ahí, ese que es tu vecino no es genocida. No es y por tanto es uno más. ¿O no era esa la lógica? Pasar desapercibido. Bueno, ahora ya no. Ahora esta acción bella y política, irrepetible, por tanto también aurática también es un escrache, solo que adquiere otros modos que los utilizados por organizaciones de derechos humanos con anterioridad. Tanto en los escraches organizados por H.I.J.O.S. como en esta acción artística de la F.A.C.C., hay un texto que se lee que está dirigido al genocida y a quienes viven en su barrio, a transeúntes; también hay un grupo de personas que acompañan el acto y hay una construcción sonora que plantea un ritmo de lectura y del hacer. En el caso de la F.A.C.C. la acción está coordinada por ese ir y venir de las notas musicales y la lectura del texto. Los cuerpos se mueven solo cuando hay música,

⁶ En la nota “FACC, arte y política: cuando el cuerpo habla” (MU - La Vaca) se puede ver un resumen de las distintas acciones del grupo, con videos y hacia el final está la autodefinición del colectivo: <http://www.lavaca.org/notas/facc-arte-y-politica-cuando-el-cuerpo-habla/>

sin embargo en el momento en que la palabra irrumpe, ellas y ellos se detienen, escuchan y miran hacia el domicilio del genocida. Ahora hay de todo para ver y oír.

También hay cuervos, figuras vestidas de negro de pies a cabeza, con estas cubiertas, con máscaras que imitan un pico. Están, hasta un momento determinado, parados al lado de los músicos.

El deambular se detiene, miran hacia el domicilio y se agachan lentamente. Quedan arrodillados con los brazos a los costados, colgando. Gritan en silencio. Es literal, abren sus bocas enormes, se ven hilos de baba, mandíbulas anchas, las comisuras de los labios amplias. Sus ojos están achinados, algunos/as los cierran. El grito se corta, si es que se puede decir así, porque se quedan sin aire. Los y las que gritan exhalan hasta explotar por dentro todo el aire, con bronca, memoria y tristeza, lloran. Se llega a percibir la falta de vida, que se escurre, porque todos estaban ahí, pero nadie miraba, ayudaba o preguntaba. Los cuervos se acomodan a los lados de ellas y ellos. Tienen bolsas de residuo en una de sus manos. Mientras escupen un grito que no se oye, los cuervos envuelven sus rostros y los dejan ciegos y mudos. Tapan sus caras con las bolsas. Matan los cuerpos.

Ya no.

Ellas y ellos se sacan las bolsas, se liberan, se paran, miran al domicilio y se van.



Fotografía de Mu-La vaca

A diferencia de los escraches organizados por H.I.J.O.S. y otras organizaciones políticas, artísticas, de derechos humanos, en este caso la acción no es espontánea. Es claro que se han autoconvocado, saben dónde tienen que ubicarse, quién hace qué. También es claro que esta acción y el escrache miran hacia el domicilio del genocida y esperan que la sociedad los mire, a ellos/as y al genocida. Los escraches tienen esa doble función, resaltar quién sigue viviendo ahí, pero además resaltar que la idea que Amado critica,

ya no hay “nada que ver”, ya no se tolera más. Aunque en este caso, FACC también espera ser mirado, muestra aquello que cuesta nombrar: el grito silenciado del testimonio, el cautiverio, la clandestinidad y la desaparición, que en el caso del escrache se menciona, se dice, claro que sí, pero no se muestra. Quizás alguien puede preguntar si es necesario mostrarlo, no lo sé, pero recupera la idea de un nuevo posible desde lo poético y desde lo político.

“Los brazos se levantaron, las bocas exclamaron. Ahora hacen falta palabras, hacen falta frases para decir, cantar, pensar discutir, imprimir, transmitir la sublevación. Por eso, los poetas se ubican “por delante” de la acción misma, como decía Rimbaud en tiempos de la comuna. (...) “Poética” no significa “lejos de la historia” sino más bien al contrario. Existe una poesía de los panfletos, desde la impresa en los de protesta escritos por Georg Büchner en 1834 hasta la de las resistencias digitales actuales, pasando por René Char en 1943 y los “cinetráct” de 1968. Hay una poesía propia en la utilización de periódicos en papel y de las redes sociales. Hay una inteligencia particular –atenta a la forma- que es inherente a los libros de resistencia o de sublevaciones. Hasta que los muros mismos tomen la palabra y esta invista al espacio público, al espacio sensible en su totalidad”.

Georges Didi-Huberman. *Sublevaciones*

Grupo Etcétera – Internacional Errorista

No ha de ser definido...

Imagine usted lo que viene después...

Etcétera... es la palabra que quiebra el sistema lingüístico

Etcétera... cierra y abre el discurso

Etcétera... «es» en todos los idiomas

Por lo tanto es un aliado en todo el mundo

Etcétera... es tiempo presente

Sus miembros no pueden ser contados

Etcétera... es singular y plural, femenino y masculino

Etcétera... se suma se resta se divide y se multiplica⁷

Andrea Giunta realiza una síntesis muy clara de lo que implica problematizar el término *vanguardia* en el arte, al pensar específicamente en el arte argentino en los años sesenta: “en cuanto a los problemas que

⁷ Disponible en la página web del grupo Etcétera: <https://grupoetcetera.wordpress.com/about/>

presenta la noción misma de vanguardia, también resulta relevante considerar sus posiciones respecto de la relación entre *arte y sociedad*. Por eso, es crucial analizar cómo se constituye el concepto de *autonomía*, y en qué momento esta deja de referir a una profundización de la forma por vía de la abstracción para pasar a definir, centralmente, la ruptura de la continuidad entre el arte y la praxis vital por la constitución de una esfera inconstitucional autónoma. Éste es el momento en que la vanguardia, como instancia autocrítica del sistema artístico, deja de concentrarse en el *proyecto estético* para apuntar a la *institución arte* en su totalidad (la distancia entre “ficción” y “praxis”, entre “artefacto” y “objeto de uso”). Este rasgo, central en la definición de vanguardia que propone Peter Bürger, constituye asimismo un tránsito que se verifica cada vez que los artistas cuestionan la función del arte en la sociedad, instancia que, como señala Raymond Williams, obliga a vincular el arte con la política” (2008:29)

En el caso de Etcétera (Internacional Errorista - IE⁸) hay dos puntos centrales que creo que son muy interesantes, por un lado, se diferencian de la FACC en que, según me contaban en una entrevista, son un colectivo atravesado también por un vínculo afectivo. Es decir que no habría una convocatoria anónima a participar en una acción, sino que hay lazos de amistad, de compañerismo, que propone una experiencia diferente entre sus miembros/as; por otro lado, se burlan explícitamente de las categorías en todo sentido, desde lo que significa hacer un manifiesto artístico hasta la idea del error como horizonte metodológico, la actuación y la performance casi rozando lo ridículo ante temáticas impactantes y violentas, como lo es el conflicto palestino-israelí, el uso de agrotóxicos en alimentos, la última dictadura cívico militar, entre otras. Y este último punto no significa que deslegitimen ni banalicen los sucesos que eligen representar, todo lo contrario, critican el modo en que el terror, el horror, la violencia se desarrolla en distintos territorios. Critican las políticas transnacionales con acciones esporádicas situadas, con cuerpos maquillados, transformados, haciendo carne la opulencia y la carencia. El grupo Etcétera, al igual que el Grupo de Arte Callejero, como mencionaba Longoni, se originan en un contexto de desamparo enorme. El cuestionamiento de las instituciones, del arte en si mismo, permea todas sus obras. Tanto el GAC como la Internacional Errorista redoblan la apuesta del proyecto artístico, para deformarlo y crear nuevos manifiestos de lo que falla, nuevas señaléticas del modo de atravesar la ciudad. Otros posibles. El mapa constituido como el camino adecuado, se subvierte completamente, para atravesar por las paredes, los pasadizos y los contornos. Cómo hacer para que el “error” de que Palestina y el Estado de Israel se crucen en una esquina sirva como puntapié para discutir un conflicto que implica muertes por miles.

⁸ Desde su fundación en 2005 La Internacional Errorista realiza acciones y señalamientos a la lógica global de terror/error como respuesta a ciertos tipos de situaciones.



Fotografía de María de la Victoria Pardo – Centro Cultural Néstor Kirchner – Muestra “Democracia en obra”



Fotografía del Grupo Etcétera

Mercedes Halfon, dice: “finalmente se trata de eso: corroer las fronteras entre lo político y el arte. Los soportes pueden ser tan distintos como el lugar donde esa frontera se traza para cruzarla, donde el gesto se inscribe en una realidad muy concreta. Con el tiempo la performance ha adquirido más capas, se ha

museificado, institucionalizado y visibilizado en festivales en Argentina y todo el mundo. Una de las formas que más desarrollo a tenido en lo contemporáneo es la experiencia de las conferencias performáticas: nuevas formas de transmisión de conocimientos, algunos académicos, otros vinculados al periodismo, que encontraron la forma de transmitir ideas utilizando dispositivos visuales de cierta significación. A veces dudamos de la posibilidad de que continúe siendo un espacio de resistencia, de no fetichización, de intervención política. Sin embargo otras articulaciones son posibles y de repente sin anuncios, en cualquier momento aparece. En relación con el entorno y los materiales que lo componen, situaciones públicas o autobiográficas, ligeras o trascendentales, mínimas y barrocas” (Halfon, s/f).

¿Cómo repensar los carteles de prohibición para que nos indiquen dónde vive un genocida o que aquello que pasó no debe pasar Nunca Más? ¿cómo transmitimos conocimientos, experiencias y sobretodo momentos de reflexión crítica? Estas son, a mi entender, las estrategias que piensan estos grupos, quienes desde la emergencia creativa acompañaron reclamos docentes, de hijos, madres y abuelas, por recuperar las identidades de aquellos que habían sido negados originariamente y se convirtieron en eso de lo que no había que hablar para pasar a gritar todo el tiempo “Sé quién soy”, “Pude recuperar mi nombre”. El proyecto artístico que acompaña estas poéticas errantes es un modo posible para generar acontecimientos disruptivos que ayuden a no olvidar que el sistema está siempre al acecho para aleccionar y que cada vez lo hace con mayor destreza.

Las puestas en escena que armaron los y las artistas del grupo Etcétera son acontecimentales, son efímeras, críticas, incisivas. Son impredecibles, como las lecturas que de ellas se hacen. El año 2017 generó mucha polémica el helicóptero de cartón que desfiló entre quienes asistimos a la marcha organizada por movimientos de derechos humanos exigiendo Memoria, Verdad y Justicia por los/as detenidos/as desaparecidos/as y bebés apropiados, en la última dictadura cívico clerical militar en Argentina. El objeto de cartón, por ende un tanto endeble entre tanta gente, compartía tablas con muñecos gigantes de las madres, la banderas con los rostros de quienes ya no están, partidos políticos, orquestas, grupos de varias disciplinas, muchas distracciones. Sin embargo, simbólicamente, ese objeto propició un sinfín de comentarios con palabras como: golpistas, destituyentes, violentos/as...¿Qué objeto estético hubiera sido aceptable? ¿qué es la poética sino un arma de provocación? ¿no es acaso frágil, desechable, descartable el cartón ? ¿acaso no podría remitirse a los vuelos de la muerte? ¿por qué quienes están en el poder se sienten tan agraviados por una escultura con un dibujo de ventanas?.

El GAC también molesta. En sus inicios, hacían murales en la clandestinidad, de noche, para no ser apresadas por la policía por vandalizar alguna pared o la vía pública. Pareciera que el espacio público solo puede ser adornado por obras que reflejan la idiosincrasia epocal del poder. El grupo acompañó los reclamos docentes y luego a H.I.J.O.S. en los escraches. Con sus carteles, reescribieron el espacio público. Las señales nos indican cómo hacer...el GAC brinda opciones posibles. Donde lo intolerable se presenta, hay que evidenciarlo, señalarlo. Una gorra prohibida, es un símbolo de época. De que ya no más.

Iconoclastas, con un miembro que formó parte del GAC, propone una idea distinta, pero interesante. Desde la potencia de las herramientas digitales crearon una plataforma que propone iconografía con

perspectiva de clase, de descarga libre, sobre la cual, señalaré dos aspectos: por un lado que constituye una construcción de memorias múltiples y posibles, contadas por sus propios protagonistas; desde lo historiográfico en términos micro y macro, trabajan con un testimonio de la vivencia cotidiana en los barrios a partir de los Mapeos colectivos y además han generado cartografías, infografías con esas voces, rostros y identidades que siempre han quedado marginadas/os. Es interesante la propuesta porque quizás, a diferencia de los grupos anteriores y en consonancia con las Artistas Feministas Autoconvocadas, la invitación a participar de la obra desde el artistas al espectador, no es solamente un acto esporádico, sino que verdaderamente proponen la posibilidad de emanciparse de un supuesto conocimiento y/o técnica para crear desde la experiencia subjetiva. Estas prácticas, todas diferentes y por tanto, también acontecimentales, son emancipadoras. Promueven una metodología horizontal, diversa, situada. Crean una sensibilidad política específica desde la comunidad.

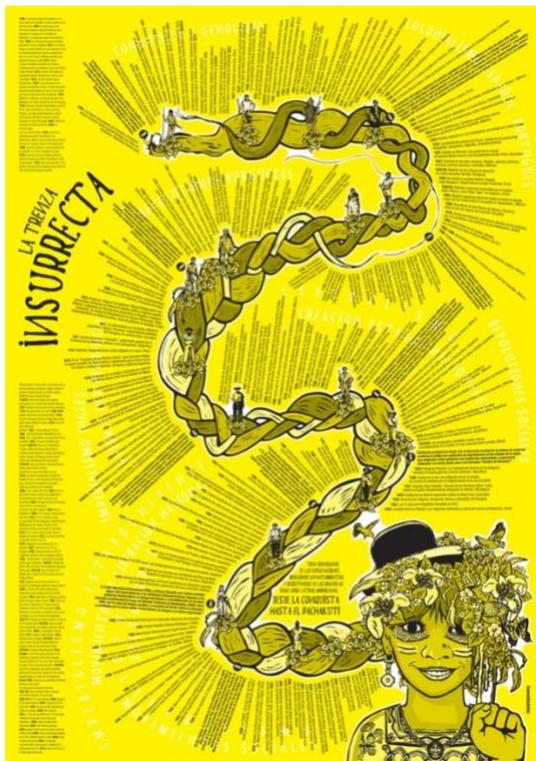


Imagen de Iconoclasistas

“irán quedando pedazos de mí a lo largo de la tierra
en los lugares más íntimos y más públicos
de las ciudades del norte
y del sur”

Natalia Leiderman, “Irán quedando pedazos de mí a lo largo de la tierra”
Fanzine AFA

Cuando me comentaron de una lectura de poesía colectiva el último 8 de marzo, Paro Internacional de Mujeres, me generó curiosidad. Lo único que sabía era que la actividad, si así podía llamarse, se iba a hacer en la puerta del cine Gaumont a las 18hs. El 8 de marzo de 2018 era la introducción a todo un proceso posterior en el marco de la discusión en Argentina por el proyecto de Ley de Interrupción voluntaria del embarazo (IVE) promovido por la Campaña Nacional por el Aborto legal, seguro y gratuito. Muchas compañeras han experimentado, militado, promovido e investigado al movimiento de mujeres de manera más amplia y cabal de lo que yo puedo simplificarlo aquí, pero es imposible no señalar que hay una nueva construcción de sensibilidad y subjetividades sociales, políticas, culturales, y todo eso es parte innegable de lo que el Movimiento de mujeres ha logrado con sus luchas.

El 8 de marzo, entre pequeñas multitudes heterogéneas, coloridas, risueñas, emocionadas, libertarias, llegué, como pude a la puerta del cine Gaumont. Era difícil darme cuenta de cómo era la acción poética puesto que no había nada que indicara lugar exacto, grupo de personas, nada. Por teléfono celular, como se podía, comenzaban a llegar avisos de cómo estaban identificadas algunas personas que asistían a la actividad. Pasadas las 18.30hs, se generó un círculo, varias chicas comenzaron a sacar fanzines de formato pequeño, con una imagen de una chica con una máscara atada a la cabeza, pero colocada en su zona cervical, con forma de loba. En su mano derecha sostenía una granada. Debajo decía “8 de marzo. Paro Internacional de Mujeres. VI fanzine de emergencia”. En la parte posterior, un dibujo de un megáfono, con la leyenda “Artistas Feministas Autoconvocadas”. En su interior, una serie de poemas escritos por mujeres de temáticas varias.

Lo que sucedió luego es muy difícil de transmitir con exactitud, puesto que formé parte de ello, como pude, registrando y leyendo en voz alta, pero lo que quizás me generó mayor emoción fue que éramos extrañas, anónimas leyendo creaciones literarias de otras desconocidas que estaban allí mismo, que no decían “esto es mío”, o “leelo así”...simplemente se conformó un coro de lectoras, recitadoras de los poemas. Las Artistas Feministas Autoconvocadas son un colectivo que genera fanzines de descarga gratuita y circulación libre y convocan a este tipo de acciones espontáneas en momentos específicos. Al igual que el manifiesto, el fanzine es un tipo de poética de la sublevación. Las historias en verso que allí se narran edifican memoria, así como el acontecimiento en sí mismo. Esa lectura, en la puerta del Gaumont es aurática puesto que será única e irrepetible, plantea un ritual, un encuentro de cuerpos no categorizados, en común, *entre* otras.

Esta es, para mí, la propuesta que de manera más sensible y con simpleza promueve la práctica solidaria, libertaria, singular. Sus creadoras no reniegan del proyecto artístico, pero solo es tal, solo forma parte de la existencia en tanto es recitado por otras, aquellas que políticamente siempre fueron *Anónimo*.

Si el arte *debe ser algo*, deseamos que sea ante todo poético, memorial y colectiva. Porque lo intolerable se modifica con nuevos horizontes posibles en el hacer y el pensar formas de habitar el tiempo y el espacio que políticamente es impuesto y grupalmente deformamos.

¡Abajo la violencia representacional!



Fotografía de María de la Victoria Pardo. 2018



Fotografía de María de la Victoria Pardo. 2018

Bibliografía

Amado, Ana 2009 “Nada que ver. La mirada, la voz y la escucha: crisis de la evidencia y la representación fílmica” en *La imagen justa. Cine argentino y política (1980-2007)* (Buenos Aires: Colihue).

Artistas Feministas Autoconvocadas-AFA <https://artistasfeministasautoconvocadas.tumblr.com/>

Centro de Estudios Legales y Sociales – CELS. (2016). *Plan Cóndor*. Visitado el 03/09/2018. Recuperado de: <http://www.cels.org.ar/especiales/plancondor>

Debord, Guy 2007 (1967) *La sociedad del espectáculo* (Valencia: Pretextos)

Didi-Huberman, Georges 2017 “IV Por conflictos (encendidos)” en Didi-Huberman, G.; Waschler, D. (ed.) *Sublevaciones* (Saenz Peña: Universidad Nacional de Tres de Febrero).

Escobar, Ticio 2004 *El arte fuera de sí* (Asunción: Cav/ Museo del Barro) en Richard, Nelly (2013) “Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada” en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: siglo Veintiuno Editores).

Giunta, Andrea 2008 “Introducción” en *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores).

Groys, Boris 2014 *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Caja Negra).

Grupo Etcétera 2008 *Catálogo Etcétera...Etcétera...* Catálogo Centro Cultural Recoleta (Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Página 12) Recuperado de: <https://grupoetcetera.files.wordpress.com/2008/11/catalogoetcetera.pdf>

Halfon, Mercedes s/f “No es arte, es dinamita. Variaciones sobre la performance” en Revista Anfibia (Buenos Aires) <http://www.revistaanfibia.com/ensayo/no-es-arte-es-dinamita-2/>

Instituto de Políticas Públicas en Derechos Humanos del Mercosur – IPPDH. (2015). *A 40 años del Cóndor. De las coordinaciones represivas a la construcción de políticas públicas regionales en derechos humanos*. Visitado el 03/09/2018. Recuperado de: http://www.ippdh.mercosur.int/wp-content/uploads/2015/11/Libro_A-40-a%C3%B1os-del-C%C3%B3ndor.pdf

Lazarato, Maurizio 2006 “El acontecimiento y la política” en *Políticas del acontecimiento* (Buenos Aires: Tinta Limón).

Longoni, Ana 2009 “(Con)Texto(s) para el GAC” en Carras, Rafaela (2009) *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC* (Buenos Aires: Tinta Limón).

Percia, M. (Comp.), (2017) *Estar en común sin comunidad*. (Buenos Aires: La Cebra).

Racedo, Jacinta 2018 “Arte o política según la coyuntura. El eterno retorno –utilitario- de la polarización” en Revista Link (Buenos Aires) (<http://revistalink.com.ar/arte-o-politica-segun-la-coyuntura-el-eterno-retorno-utilitario-de-la-polarizacion/>)

Richard, Nelly (2013) “Márgenes e instituciones: la Escena de Avanzada” en *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico* (Buenos Aires: siglo Veintiuno Editores).

Williams, Raymond 2000 (1977) *Marxismo y literatura* (Barcelona: Ediciones Península).

Woolf, Virginia 1989 (1929) *A room of one's own* (Orlando: Harcourt Brace Jovanovich).

Videos

Fuerza Artística de Choque Comunicativo. lavacaTV. Realización: Martina Perosa. Acción: “#Genocida Suelto”. Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=1Sw9Wu-Oyd8>

----- “Fuerza Artística de Choque Comunicativo”. Visitado el: 31/08/2018. Disponible en: https://www.youtube.com/watch?v=nqzNe_dQhUQ

HIJOS. Escrache a Jorge Rafael Videla. (18-03-2006) Disponible en:
<https://www.youtube.com/watch?v=26Nx7SVKTbo>

“FACC, arte y política: cuando el cuerpo habla” (s/f) MU-La Vaca. Visitado el 03/09/2018. Recuperado de: <http://www.lavaca.org/notas/facc-arte-y-politica-cuando-el-cuerpo-habla/>