

TRES COYUNTURAS DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO

Por Ana Longoni - Investigadora del CONICET y profesora de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA)

Me interesa aquí referirme a la vitalidad contemporánea de ciertas prácticas que llamaré de modo genérico (y conscientemente problemático) “activismo artístico”, retomando la vieja autodefinición propuesta por el dadaísmo alemán. Agrupo bajo esta definición producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político. Tres coyunturas son cruciales en la emergencia, la proliferación y la visibilidad de grupos de activismo artístico surgidos en toda la Argentina a lo largo de la última década. La primera coyuntura está signada por el surgimiento de HIJOS (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), agrupación nacida en 1996 que reúne a hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura. No puede pasarse por alto la hostil situación reinante cuando esta generación ingresa a la vida adulta (y a la intervención política): la década de los '90 estuvo marcada por el auge privatizador y el desguace neoliberal del Estado, así como por la consolidación de la impunidad obtenida gracias a las llamadas “leyes del perdón” y el otorgamiento de indultos a los responsables del genocidio. A contrapelo de la tendencia dominante que encomiaba el auge del individualismo y el repliegue en el ámbito privado, emergieron en esos años algunos grupos de artistas que promovían acciones callejeras e intervenciones en el espacio público. Entre ellos, En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas y las Chicas del Chancho y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, Por el Ojo, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires). Dos colectivos nacidos por ese entonces, el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera... (renombrado en los últimos años como Internacional Errorista), siguen trabajando activamente hoy, más de una docena de años más tarde. El GAC y Etcétera... se involucraron activamente y aportaron recursos que proporcionaron una identidad (visual y performática) característica a los escraches, la modalidad de acción directa inventada por HIJOS que contribuyó a la revitalización de la lucha por los derechos humanos en esa adversa situación, al evidenciar públicamente la impunidad de los represores y apuntar a generar condena social ante la inexistencia de cualquier atisbo de condena legal. Si bien sus orígenes son distintos (el GAC nació por iniciativa de un grupo de estudiantes de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón que tomó la iniciativa de realizar murales anónimos con guardapolvos blancos en apoyo a un extendido paro docente, mientras que los integrantes de Etcétera... se reivindicaban surrealistas autodidactas y vinculados al teatro under), ambos colectivos confluyeron pronto en acciones conjuntas, especialmente en torno a la colaboración con HIJOS. Desde 1998, el GAC generó la gráfica de los escraches: son característicos sus carteles que subvierten el código de señales viales, simulando un cartel de tránsito habitual (por su forma, color, tipografía, ubicación), de manera tal que incluso para un espectador no advertido podrían pasar inadvertidos. Las señales realizadas por el GAC (que nunca firma sus producciones como manera de incitar a otros a la libre apropiación y circulación de lo que hacen) se instalan en la trama urbana para evidenciar, por ejemplo, la proximidad de un ex centro clandestino de detención, los lugares de los que partían los “vuelos de la muerte” o el lugar en el que funcionó una maternidad clandestina. Su anónima cartografía “Aquí viven genocidas”, un plano de la ciudad de Buenos Aires en el que se señalan los domicilios de un centenar de represores, empapeló las calles cuando se cumplían 25 años del golpe de Estado, evidencian-

do la actualidad de su denuncia: un cuarto de siglo después, ellos viven entre nosotros sin que sepamos quiénes son e ignoremos su prontuario. Por su parte, Etcétera... aportó sus grotescas performances: con grandes muñecos, máscaras o disfraces, representaban en el medio de la movilización con la que concluía cada escrache (en la mismísima puerta de la vivienda o del lugar de trabajo del ex represor) escenas de tortura, represores en el acto de apropiarse de un recién nacido hijo de una prisionera, un militar limpiando sus culpas al confesarse con un cura, o un partido de fútbol que enfrentaba argentinos contra argentinos (en alusión al Mundial de fútbol Argentina 1978). De acuerdo con el relato del grupo, estas representaciones surgieron como estrategia para distraer la atención de las fuerzas policiales acordonadas para impedir la aproximación de los manifestantes a la casa en cuestión para escracharla literalmente con pintura roja: mientras todos atendían la representación callejera, era más fácil llegar por otro lado con bombitas de pintura. Tanto los carteles del GAC como las performances teatrales de Etcétera... fueron en principio completamente invisibles en el medio artístico como "acciones de arte", y en cambio proporcionaron una indiscutible identidad y visibilidad social a los escraches, contribuyendo a que se evidenciaran como una nueva y contundente forma de lucha contra la impunidad. Los escraches impulsados por HIJOS revitalizaron el movimiento de derechos humanos en la Argentina que lideran valientemente las Madres de Plaza de Mayo desde 1977. Los HIJOS aprendieron mucho de las Madres, entre otras tantas cosas la voluntad puesta en juego desde el principio de su larga gesta a la hora de idear recursos simbólicos que las identificaran y las cohesionaran como grupo a la vez que hicieran visibles ante los demás familiares de desaparecidos, ante la sociedad argentina, ante los medios extranjeros y ante la comunidad internacional, su existencia y su reclamo. A diferencia de las rondas que todos los jueves realizan las Madres en torno a la pirámide de la Plaza de Mayo (punto nodal de la ciudad: en torno a ella se concentran los edificios que condensan el poder simbólico político, religioso y económico de la Nación), los escraches constituyen una práctica deslocalizada y dispersa. Pueden ocurrir de improviso en cualquier parte del país ("adonde vayan los iremos a buscar", se coreaba en las marchas). Al mismo tiempo, si las estrategias simbólicas de las Madres de Plaza de Mayo habían apuntado a dar visibilidad a las víctimas de la dictadura (los desaparecidos en particular), los HIJOS desplazan el énfasis a evidenciar la existencia de victimarios, buscando expandir la "condena social" ante la legislada impunidad ("Si no hay justicia, hay escrache", era la consigna). En coincidencia con la dimensión carnavalesca y creativa que asumieron los nuevos movimientos de protesta que emergieron en esos mismos años en muchas partes del mundo, y cuyos puntos de inicio pueden ser la rebelión zapatista en Chiapas en 1994 y un poco más tarde la movilización que se manifestó en la anticumbre en Seattle en 1999, los escraches propiciaron la conformación de un cuerpo colectivo y festivo que dio lugar a otras formas de la política. La segunda coyuntura del activismo artístico reciente tiene lugar entre diciembre de 2001 y la asunción del presidente Néstor Kirchner, a mediados de 2003, período marcado por un clima de inédita inestabilidad institucional y continua agitación callejera, así como por la emergencia de lo que se dio en llamar "nuevos protagonismos sociales". Al calor de la revuelta desatada los días 19 y 20 de diciembre de 2001, cuando en medio del estado de sitio y de una cruenta represión que ocasionó treinta y cinco muertes renunciaba el presidente Fernando de la Rúa, cobraron existencia nuevas formas de intervención vinculadas a los acontecimientos y movimientos sociales con la expectativa de cambiar la existencia en la Argentina: asambleas populares, piquetes o cortes de ruta, fábricas recuperadas por sus trabajadores, movimientos de desocupados, clubes de trueque, etcétera. Grupos tales como Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde (luego escindido en Arde! Arte) y muchos otros fueron parte de la emergencia de un renovado activismo y se vieron interpelados por la aparición de nuevos sujetos colectivos que reclamaban un cambio radical en el sistema político, al grito de "que se vayan todos". En esos tiempos calurosos surgen nuevos modos de activismo social y cultural que involucraron a una cantidad notable de grupos de artistas visuales, cineastas y videastas, poetas, periodistas alternativos y pensadores. Muchos artistas se integran a las nacientes organizaciones interpelados por este clima de reevaluación y transformación de la idea

de lo político y se proponen articular sus prácticas con la revitalizada praxis social, imaginando formas de intervenir en los nuevos movimientos. Las prácticas de activismo artístico adoptan desde formatos convencionales, ahora insertos en espacios no habituales (un ejemplo podrían ser los cuadros de caballete colgados en una plaza pública en apoyo a las obreras de Brukman, fábrica textil porteña recuperada por sus antiguas trabajadoras en 2003), hasta propuestas experimentales, vinculadas al arte de acción o a intervenciones gráficas urbanas (en paredes, calles, afiches, vestimentas, distintivos); desde murales que dialogan con la vieja tradición del muralismo latinoamericano hasta exposiciones multitudinarias en espacios institucionales. La mayoría de estos artistas (las más de las veces agrupados en colectivos) instala sus intervenciones en la calle, en las movilizaciones, los muros urbanos, los espacios publicitarios. Interpelan –provocando interés, humor o desconcierto– a espectadores casuales y no advertidos de la condición “artística” de aquello con lo que se han topado. El aprovechamiento subversivo de los circuitos masivos (la publicidad callejera, los afiches, la gráfica urbana) y la generación de dispositivos de comunicación alternativa son patrimonio común y habitual de las nuevas modalidades de la protesta. También, la apuesta por una reapropiación radical del espacio público a partir de distintos programas a favor de la socialización del arte. La interpelación a una multitud (de peatones casuales o de manifestantes) para que se transforme en ejecutante o partícipe activo de las obras: en ocasiones llegan a participar cientos de personas devenidas en productor colectivo de arte, en la apuesta por dar cabida al surgimiento de una subjetividad transformada, al implicar el cuerpo en ese acto y en los usos y la circulación de las imágenes producidas. Muchas veces se diluye e incluso se obvia el origen “artístico” de la práctica, en la medida en que el recurso que los grupos ponen a disposición es apropiado y resignificado por la multitud. Estas iniciativas colectivas avanzan en pensar la reformulación del estatuto de lo artístico en relación con la crisis de legitimidad de las viejas formas de la representación (tanto de la política como del arte), y acerca de la colocación compleja de sus prácticas artísticas dentro

del circuito institucional del arte y fuera de él, en sus cruces con la dimensión social y la política. Se proponen (auto)analizar los modos en que sus prácticas artísticas entran en relación con los movimientos sociales y políticos en los cuales se inscriben, qué demandas y aspiraciones surgen, y cuáles podrían ser sus aportes específicos. Debaten acerca de formas horizontales de organización de los colectivos, de elaboración de un nuevo pensamiento sobre arte y de espacios o formas alternativos de exposición. Desde 2003 en adelante, esa situación de inédita conmoción y creatividad social ha cambiado drásticamente, dando lugar a una nueva coyuntura aún abierta. Desde entonces, la situación argentina cobró ciertos visos de estabilidad (política y económica) y a partir del gobierno de Kirchner se reinstaló un pacto hegemónico en términos de gobernabilidad. En este nuevo escenario, los nuevos movimientos sociales se disgregaron, y en muchos casos devinieron en formas tradicionales de la política, al establecer relaciones clientelares o partidarias. La consiguiente repercusión de este nuevo escenario sobre las prácticas de activismo artístico está atravesada por dos órdenes de problemas. Por un lado, la inédita situación que plantea para ellos, en tanto parte del nuevo activismo, la política oficial de derechos humanos; por el otro, la notable visibilidad y la legitimidad que adquirieron algunas de estas prácticas en el circuito internacional del arte.

Respecto de lo primero, es evidente la fragmentación tajante del movimiento de derechos humanos a partir del parteaguas de ser adherente u opositor al Gobierno, que provoca una profunda incisión entre quienes hasta no hace mucho impulsaban juntos las mismas luchas, en particular contra la impunidad de los genocidas. La contradicción fundamentalmente estalla en torno a la política oficial de derechos humanos que incluye medidas tales como la anulación de las "leyes del perdón" y el impulso a la reapertura de instancias judiciales contra los crímenes de la dictadura, así como la entrega a los organismos de derechos humanos del amplio predio de la ESMA (Escuela de Mecánica de la Armada), donde funcionó el mayor centro clandestino de detención y exterminio en el que desaparecieron unas 5.000 personas. Aquella posición que se sostuvo durante treinta años en tanto discurso de oposición al gobierno de turno, se encuentra de golpe atravesada por el entusiasmo de unos y la desconfianza de otros, la prevención ante la sospecha de estar siendo "cooptado" o fagocitado por el aparato de Estado. En cuanto al segundo problema, la potencia de la revuelta argentina llamó la atención de intelectuales y activistas, entre ellos artistas y curadores de otras partes del mundo, fundamentalmente europeos, que vislumbraron en ese agitado proceso una suerte de novedoso y vital laboratorio social y cultural. Ese foco de interés dio alguna visibilidad en el circuito artístico internacional a una serie de prácticas colectivas que hasta entonces habían permanecido claramente al margen de los ámbitos convencionales de exposición y de legitimidad dentro de la institución artística. Algunos grupos (en especial el GAC y Etcétera..., y más tarde el TPS) tuvieron en ese contexto una inesperada y sorprendente visibilidad gracias a una vasta circulación internacional, a partir de la proyección que alcanzaron al ser invitados a prestigiosas bienales y muestras colectivas en distintos puntos de Europa, América, Asia e incluso Oceanía, con el correlato de la consiguiente atención local desatada sobre ellos.

Esta inédita parábola (del activismo callejero al reconocimiento en el ámbito curatorial y académico internacional, sin paradas intermedias) generó indudables tensiones al interior de los grupos, al impactar en las condiciones de circulación de sus prácticas, en las ideas que las sustentan, en las redes de relaciones y afinidades que configuran, en las identidades que definen, en síntesis, en el vasto entramado que hace a las subjetividades colectivas e individuales en juego.

En los últimos tiempos parece predominar en el activismo artístico la introspección y el repliegue. Algunos grupos se disolvieron, a la vez que fueron surgiendo otros, como Mujeres Públicas e Iconoclastas (Buenos Aires), Arte Insurgente (Córdoba), Colectivo Siempre (La Plata), o las acciones de Leo Ramos (Resistencia), entre varios otros. Se generan además iniciativas de autorreflexión sobre la propia historia de cada grupo, ahora que el ritmo vertiginoso del continuo proponer callejero dejó lugar a la elaboración de intervenciones más meditadas y elaboradas.

Posvanguardias

No parece pertinente defender la condición "artística" de estas prácticas, en términos de originalidad, autoría o actualización respecto del debate contemporáneo, en la medida en que sus "intereses van más allá de la convención artística, sobre todo de la convención artística que surfea cómodamente en un maistream", como plantea Rodrigo Quijano. No estamos ante elaboraciones sofisticadas ni retóricas herméticas sino ante recursos fácilmente apropiables, técnicas reproducibles, incluso saberes populares. Si se quiere, sus procedimientos son reiterados, a veces previsibles y remanidos. En cambio, sí podría notarse que la incidencia o las huellas del activismo artístico están presentes en las nuevas formas de la acción política y también de la cultura popular. Es evidente hasta qué punto se ha incorporado la "dimensión creativa" en la protesta social, además de la notable profusión anónima y hasta espontánea de recursos gráficos (esténciles, carteles, intervenciones sobre publicidad, etcétera) que es habitual encontrar por todas partes. Quizá nos ayude para pensar estas prácticas retomar la noción de posvanguardias que propone Brian Holmes en tanto movimientos difusos integrados por artistas y no artistas, que socializan saberes y ponen a disposición recursos para muchos, moviéndose tanto dentro como fuera del circuito artístico. El paso de la vanguardia como grupo de choque o elite hacia la idea de movimiento. El pasaje de la tajante oposición a la Institución Arte, al desbordamiento de sus fronteras, las ocupaciones momentáneas, la intersección contaminante, el desvío (de recursos, de saberes, de experiencias).