

El arte activista de la Ciudad de Buenos Aires en la coyuntura de las políticas de la memoria 2003-2007

Cecilia Vázquez¹

Resumen:

Este trabajo se propone discutir las transformaciones de algunas prácticas artísticas colectivas de protesta realizadas en la vía pública desde finales de los años '90 en la Ciudad de Buenos Aires, con motivo de la visibilización de la impunidad frente a los crímenes cometidos durante la última dictadura en nuestro país. La indagación se sitúa analíticamente en el extensamente visitado reenvío entre el campo del arte y el campo de la política, pero haciendo foco en el momento de recomposición institucional, luego de la revuelta popular de finales de 2001. Más específicamente, el trabajo indaga en los nuevos condicionamientos que el cambio de coyuntura sociopolítica imprimió en los grupos observados. El desarrollo de acciones concretas por parte del Estado a través del despliegue de políticas de la memoria, así como también el creciente interés por parte de las instituciones tanto estatales como artísticas (respecto de éstas últimas tanto a nivel local como internacional), establece un escenario particular donde las prácticas artísticas colectivas registraron transformaciones muy significativas que es preciso “seguir”, insertándolas en las dinámicas más amplias de la lucha político-cultural.

¹ Doctora en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires. Becaria posdoctoral, Instituto de Investigaciones Gino Germani – CONICET. Docente en el Seminario de Cultura Popular y Cultura Masiva, Carrera de Ciencias de la Comunicación, FCS – UBA.

El arte activista de la Ciudad de Buenos Aires en la coyuntura de las políticas de la memoria 2003-2007

Introducción

El objetivo principal de este trabajo es discutir algunos aspectos de la dinámica de las prácticas artísticas de protesta del último ciclo² ubicable, a grandes rasgos, entre finales de la década del '90 y mediados de los 2000.

Muchas de estas acciones artísticas callejeras comenzaron a multiplicarse en el espacio público y en general, siguieron el ritmo discontinuo pero sostenido de las luchas sociales contra el neoliberalismo.

A nivel local, el punto de mayor exposición y visibilidad pública de este activismo artístico se registró a partir de la revuelta cívica de diciembre de 2001, coyuntura que propició la emergencia de modos renovados de acción colectiva (Tilly 2000). Una variedad de grupos nacieron al calor de estas luchas, otros, como Etcétera o el Grupo de Arte Callejero, se habían formado unos años antes. Por este motivo, el escenario de crisis y de gran efervescencia y creatividad social que se instalaba en ese momento, encontró a estos dos grupos de artistas en una situación favorable, en tanto ya poseían cierta experiencia previa de activismo artístico callejero, con producciones y performances probadas para realizar acciones en el espacio público. En efecto, dentro de los grupos de artistas que más visibilidad tuvieron durante los hechos de protesta pública, Etcétera o el Grupo de Arte Callejero habían desplegado sus prácticas artístico-políticas con anterioridad a la crisis sociopolítica de fines de 2001, participando y colaborando en la instalación pública de la demanda de fin de la impunidad y juicio y castigo ante los crímenes cometidos durante la última dictadura cívico-militar en nuestro país, junto a organismos de Derechos Humanos como HIJOS (Hijos e Hijas por la Identidad contra el Olvido y el Silencio). En este sentido, la experiencia de los escraches a los militares, las teatralizaciones lúdico-paródicas en el domicilio de los represores, la renovación y elaboración gráfica propuesta por los carteles o los señalamientos de sitios memoriales, fueron recursos que se constituyeron en dispositivos para la acción callejera altamente productivos: fueron fácilmente replicados e irradiaron sentidos renovados para las distintas demandas políticas. Más aún, una cuestión relevante para observar sobre el accionar de estos grupos de artistas es que no fueron meros intérpretes de consignas políticas; la gran variedad de producciones realizadas efectuaron una nueva inscripción en la tradición de la historia política del arte, en tanto su accionar puede entenderse como una forma de militancia renovada y productiva. Este activismo artístico, por otro lado, facilitó la apropiación de los recursos gráficos y performáticos por parte de las organizaciones de Derechos Humanos. Ejemplo de ello son la serie de imágenes-consigna realizadas por el GAC como es el célebre cartel vial con su sentido tergiversado donde se lee “Juicio y Castigo” que hicieron identificable una demanda y la organización política que la lleva adelante.

De la revuelta a la normalización

² El presente artículo condensa algunas de las conclusiones finales de mi tesis doctoral “Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)”, FCS-UBA, 2011, (mimeo).

Retomando el planteo inicial que proponíamos, esto es, el análisis de la dinámica de las prácticas artísticas de protesta contemporáneas, es preciso situarnos en un arco temporal que contempló las distintas instancias callejeras y también institucionales por las que circularon los colectivos de artistas. En otras palabras, abordar el accionar en el espacio público de estos grupos implica tanto observarlos interviniendo en la vía pública como en los diversos ámbitos de reflexión y/o exhibición por los que paralelamente fueron circulando.

Por otra parte, si prestamos atención a las dinámicas que asumió el derrotero de estos grupos, es pertinente tener en cuenta los momentos tanto de alta como de baja conflictividad sociopolítica. En efecto, “seguir” la continuidad de este proceso de casi una década que excede la temporalidad acotada de una coyuntura de crisis permite señalar que con la disminución de la protesta callejera, las prácticas de los colectivos verificaban algunas transformaciones significativas.

Ahora bien, la pregunta que guió la investigación respecto de esta problemática cuyas conclusiones intento discutir aquí fue ¿qué sucede con la producción de los grupos de artistas que articularon sus acciones con las luchas sociales de las organizaciones de desocupados y de las agrupaciones de derechos humanos cuando cambia el escenario en el que actúan? Precisamente, dar cuenta de una coyuntura descrita como “poscrisis” (Giunta, 2009), de una cierta normalidad o estabilidad institucional, permite complejizar el análisis de las transformaciones concretas que se verificaron en las prácticas artísticas de protesta a partir de los cambios que se producen en el escenario sociopolítico que se vislumbra a partir del cierre de oportunidades políticas y del proceso de normalización institucional impulsado desde 2003 con la asunción de Néstor Kirchner al gobierno.³

El modo en que se presentan estas argumentaciones no implica, de ningún modo, un agrupamiento por unidades empíricas estancas sino más bien una estructura expositiva. Me interesa detenerme en dos cuestiones centrales sobre las que pude reflexionar durante la investigación.

- 1) La cuestión del reenvío entre el arte y la política (la direccionalidad de un proceso).
- 2) El problema de la institucionalización/absorción de las prácticas artísticas de protesta.
 1. En primer lugar, el señalamiento de la direccionalidad (solo realizable en términos analíticos), de los desplazamientos entre el campo del arte y el campo de la política, a propósito de las prácticas de las agrupaciones de artistas, implica conceptualizar las imbricaciones mutuas entre cada uno de estos campos. Por un lado, el desplazamiento de los grupos de artistas desde el arte hacia la política implica dar cuenta de cómo unos sujetos que provenían del campo artístico por formación (escuelas e institutos de arte) o trayectoria,

³ Sintéticamente, con el objetivo de recomponer el régimen político se produjo un restablecimiento de los pactos hegemónicos que posibilitan la gobernabilidad, sumado a las diversas acciones que apuntaron a superar la crisis de representación política condensada en los hechos de protesta pública masiva hacia 2001-2002. El proceso político de recomposición de las distintas esferas (social, económica, política) iniciado en 2003 apuntó, entre otras cuestiones, a la integración de referentes de la protesta social en ámbitos estatales. Este fue uno de los hechos políticos clave que permiten comprender parte de las transformaciones del escenario social y político del que participaron activamente las agrupaciones de artistas. Asimismo, el gobierno nacional desplegó un discurso crítico hacia el modelo excluyente que planteaba la política neoliberal, apelando al mismo tiempo a la reedición de la tradición nacional-popular, identificada históricamente con el peronismo.

crearon y desarrollaron artefactos que apelaron a lo artístico para visibilizar y comunicar demandas políticas.

En este sentido el despliegue de estrategias performáticas como las dramatizaciones en los escraches, señala el lugar que ocupa la dimensión de lo creativo como mediador de los conflictos sociales. Como dice Federico Zukerfeld, miembro del grupo Etcétera, para referirse al rol de sus producciones, lo que ellos hacen puede describirse como el “lubricante de las protestas” (...) “Siempre tiene que haber una parte de la sociedad que funcione como un riñón, que traiga lo pasado, reciclándolo. En ese sentido, nosotros éramos la axila de las manifestaciones”.⁴ Dicho de otro modo, las acciones colectivas facilitaron, mediaron, elaboraron algunos de los significados que se pusieron en escena para la comunicación de demandas sociales y políticas con el Estado. En el caso de las acciones en la vía pública a propósito de las demandas de derechos humanos a las cuales esta cita hace referencia, el rol mediador que adquirieron estas acciones demostró que el recurso a lo artístico es un espacio privilegiado para procesar y elaborar los traumas sociales como fue la última dictadura cívico-militar o las deudas del Estado con los sectores populares.

Estas prácticas artísticas heterogéneas (por el hecho de utilizar como recursos creativos una diversidad de materiales: la performance, las técnicas y posibilidades que brindaron las enseñanzas de las distintas experimentaciones con las artes gráficas, el señalamiento urbano, entre otras), se erigieron como una política en la medida en que se solidarizaron con otras organizaciones que promueven la acción colectiva. Aunque no de modo orgánico, pero lo suficientemente dinámica como para conmocionar, desafiar, escandalizar en el escenario urbano, el “shock”, en tanto eficacia visual y herramienta fundamental de estas prácticas, tan fácilmente cooptables por la lógica comercial que rige la producción mediática, nos lleva a replantear la pregunta por el residuo político que estas acciones pueden conservar incluso a través de su relato mediático. El aporte quizás más importante de los artistas a la política fue la creación de una identidad visual, un plus distintivo para las demandas de las organizaciones políticas (aquí la creación del GAC de la gráfica de los escraches es uno de los mejores ejemplos de ello). Si bien la producción simbólica queda inserta en la lógica del mercado, produce un “exceso”, es decir, una potencia que se materializa por la forma en que expresa el conflicto, que trasciende el momento concreto en que se lleva a cabo la intervención artístico-política. En el mismo sentido, las performances artísticas, al igual que toda la gama de artefactos que estos grupos desarrollaron a lo largo de su trayectoria de trabajo colaborativo, fueron productivas políticamente no en sí mismas sino por las personas que se pusieron en contacto por su intermedio (Williams, 1997). En efecto, a este planteo que hace hincapié en el aspecto relacional de las prácticas colectivas, hay que sumarle el hecho de que más allá de los vínculos que se pudieron establecer entre actores que coincidieron en la instalación de una demanda política, es fundamental poner en relieve su capacidad de desafiar las estructuras jerárquicas y jerarquizantes que las instituciones imponen.

Por el otro lado, un segundo aspecto de esta primera cuestión del reenvío entre el arte y la política que, decíamos, se asocia la direccionalidad del desplazamiento de unos actores

⁴ Entrevista realizada a Etcétera por Nahuel Lag, en marzo de 2009, “Grupo Etcétera: el arte del nunca más, el surrealismo, el errorismo.” Disponible en: <http://nahuellag.blogspot.com/2009/03/grupo-etcetera-el-arte-del-nunca-mas-el.html>

entre dos campos solo analíticamente diferenciables, nos llevó a observar de manera complementaria el tránsito de la política al arte. Dicho de otra manera, situados en el terreno tradicionalmente atribuido a la política, la actuación política, desde el punto de vista de las experiencias que compartieron los grupos de artistas, no solo aportó recursos creativos para la lucha sino que también instaló a los grupos de artistas en espacios locales e internacionales que legitiman a las prácticas artísticas, instalándolos en escenarios no callejeros que reconfiguran su sentido político reorganizando el sentido de lo producido. Un ejemplo de ello puede ser la serie de debates que surgieron cuando los escraches o las acciones callejeras realizadas en solidaridad con las obreras de la fábrica recuperada por los trabajadores de Brukman entre otras, fueron interpretadas y situadas por intelectuales provenientes de distintos espacios académicos. Es ahí donde cobró relevancia la reconsideración del planteo provocativo de Holmes (2003) cuando planteó la “mentira” implícita en las propuestas artísticas que explícitamente plantean cuestiones políticas como la defensa de derechos humanos o la visibilización de problemáticas como la desocupación o el hambre en espacios de exhibición como son los museos, los centros culturales o las bienales de arte. A partir de la observación de las múltiples facetas del problema, hablar de cómo se configuran y se arman los vínculos entre los aspectos artísticos y los aspectos políticos de las prácticas de los colectivos de artistas en una determinada coyuntura sociopolítica, supuso el abordaje de una dificultad que es constitutiva desde el origen mismo del problema. Dicho de otra forma, se trata del problema de la escisión analítica entre “arte y política”. Por otra parte, aparecía claramente que la catalogación del accionar callejero de los colectivos de artistas bajo esta categoría a veces clausuraba más el análisis que lo que habilitaba a pensar. En este sentido, el esfuerzo analítico de aislar dos dimensiones que en la práctica concreta se encuentran amalgamadas fue una de las mayores dificultades de la investigación y el trabajo realizado. El problema entonces entre “el arte” y “la política”, se cifra en la imposibilidad de separar dos órdenes que nacen mutuamente imbricados como dos caras de una moneda. Esta cuestión del vínculo entre dos dimensiones autónomas puede explicarse analíticamente a partir del desarrollo de dos momentos: En el primero de ellos nos encontramos con el momento de la articulación (Laclau y Mouffe, 1987) entre dos ámbitos que, lejos de ser pensados como totalidades cerradas en sí mismas (lo cual nos llevaría a una mirada esencialista de las mismas) es pertinente pensarlas como entidades abiertas, capaces de entrar en contacto y transformarse mutuamente a partir de su intersección. Precisamente, la intersección entre “arte” y “política” debe ser entendida a partir de su articulación en una práctica, como son las prácticas artístico-políticas de protesta. Aquí, me propuse señalar la direccionalidad de un proceso complejo. Como vimos a propósito de los distintos desplazamientos de las acciones artísticas de protesta, los artistas se dirigieron desde el campo del arte, lugar desde donde emprendieron sus primeras acciones, hacia el campo de la política, movilizadas para cuestionar el orden social contra el neoliberalismo o contra la impunidad de los crímenes cometidos durante la última dictadura, a través del desarrollo de distintos modos de intervención en la vía pública, modalidad por la que optaron para inscribir demandas en la esfera pública. Paralelamente, como consecuencia de estas experiencias compartidas por los colectivos de artistas con los organismos de derechos humanos y con las y los trabajadores desocupados, el campo del arte no estuvo ajeno a ellas, y las interpretó como manifestaciones artísticas, legitimándolas través de su incorporación en el circuito de exhibición consagrado junto con otras instancias institucionales, como hemos visto por ejemplo a partir de las experiencias en las bienales internacionales de arte. Este hecho

reinstaló la pregunta por la cooptación institucional de las propuestas artísticas disidentes y claramente mostró los límites dentro de los cuales una manifestación política se puede “mover” en el terreno institucional. Pero de manera inversa, también fue posible observar, desde el punto de vista del campo de la política, los modos en que los recursos creativos que los grupos aportaron a las agrupaciones sociales y políticas transformaron los repertorios de acción de las organizaciones políticas. El proceso conformado por las intervenciones y las acciones artísticas callejeras durante el ciclo de protestas de fines de los '90 hasta 2007, implicó la creación de dispositivos que se constituyeron en herramientas de lucha. Estas fueron y siguen siendo replicadas en sucesivos hechos de protesta: el escrache y la performance callejera ya no son patrimonio exclusivo de los grupos de artistas, pertenecen a las modalidades y al formato de la protesta (Pereyra y Schuster 2009). Esta es quizás una de las transformaciones más significativas del período de “poscrisis”.

Ahora bien, una de las hipótesis que guió la investigación apuntó a establecer los modos en que los límites de los campos, en términos bourdieanos, se tornan porosos y más lábiles en coyunturas o escenarios sociopolíticos altamente conflictivos, permitiendo así su mutua imbricación. El resultado de este cruce fue la emergencia de prácticas artístico-políticas que inyectaron creatividad a la comunicación política de ciertas demandas sociales en escenarios proclives a su recepción. En este punto, nos encontramos en el segundo momento que completa la hipótesis, que es el comportamiento de los campos en momentos de normalidad institucional, en los que la gobernabilidad circula por los cauces habituales. En esta circunstancia, el campo del arte y el campo de la política tienden a discurrir según sus propias reglas. Para el caso del arte, el establecimiento de la norma -en tanto qué y cuáles son los significados de la política (para el caso que estamos abordando) que son posibles de ser enunciados en su seno-, es donde mejor puede observarse.

No obstante, las prácticas artísticas de protesta como las que abordamos aquí, a menudo se distanciaron de la lógica de funcionamiento de los campos y la acumulación de capital en el interior de un campo específico, tal como lo propuso Bourdieu (1995) para estudiar la dinámica del campo literario en el siglo XIX. La pertenencia simultánea de los grupos de artistas contemporáneos en distintos tipos de circuitos artísticos dificulta su comprensión exclusivamente desde su teoría de los campos-capitales-habitus. En efecto, un tipo de circuito y de circulación para estas prácticas son las galerías o las ferias de arte que venden lo que exhiben, otras son las distintas bienales de arte que además se diferencian entre sí por el lugar geopolítico que ocupan. Con todo, me refiero a la distancia que hay entre las bienales latinoamericanas y las europeas como en Kassel o Venecia.

2. El segundo punto destacado sobre el que me quiero detener para dar cuenta de los resultados de la investigación es el problema de la institucionalización/absorción de las prácticas artístico-políticas de protesta. Aquí, me refiero concretamente al tránsito de las producciones de los colectivos de artistas en diversos espacios institucionales vinculados al arte. En menor medida pero no por ello menos importante, la representación del accionar artístico colectivo en medios gráficos y televisivos también coadyuvó a la instalación y visibilización pública de las demandas políticas de los grupos.

El período poscrisis también se reveló como un terreno particularmente significativo para observar cómo las distintas instancias del campo del mercado de la comunicación y la cultura, procesó, desorganizó y reorganizó las prácticas artísticas críticas cuando la

conflictividad coyuntural decrecía. Específicamente para el caso que me interesó estudiar, analicé algunos de los mecanismos de “cooptación” y “captura” que efectúan las instituciones artísticas que forman parte de un entramado institucional complejo que legisla, incluyendo y excluyendo del campo artístico las distintas expresiones culturales disidentes o críticas. Aquí, pude observar cómo las operaciones de “captura” institucional de las prácticas artísticas de protesta, a partir de su inclusión en dichas instancias institucionales, colaboró en la pérdida de buena parte de su dimensión crítica, con la disminución consiguiente de la eficacia para intervenir en una coyuntura sociopolítica conflictiva, al menos en los términos en que lo habían hecho durante los escraches o las jornadas de protesta junto con trabajadores desocupados o que reclamaban por rehabilitación de la fuente de trabajo, como fue el caso del trabajo colaborativo con las obreras de la fábrica textil Brukman.

A pesar de ello, pagando el precio de experimentar la despolitización por parte de algunas instituciones artísticas, en ciertos casos, las producciones de los colectivos de artistas ganaron visibilidad y valor simbólico que fue y es redituable para los grupos en otros términos, además de la acumulación de capital en el campo artístico. En efecto, las capacidades expresivas y comunicacionales que las acciones de los colectivos de artistas pueden desplegar en espacios institucionales obviamente no son las mismas que las de la inmediatez de su realización, pero habilitan el despliegue de otros efectos que merecen ser tenidos en cuenta.

Pongamos para el caso el famoso ejemplo la acción conocida como el “Mierdazo”. La acción fue realizada por el grupo Etcétera en el verano de 2002 en las escalinatas del Congreso de la Nación cuando el grupo invitaba a arrojar excrementos contra la fachada del edificio, instalando un inodoro y vociferando “ellos nos cagaron, ahora nosotros los cagamos a ellos”. Todos los noticieros registraron la singular performance que se llevó a cabo e incluso fue replicada días posteriores en la Ciudad de Mar del Plata por un grupo de ahorristas a quienes se les habían confiscado sus depósitos.

Ahora bien, si en los medios masivos de comunicación este tipo de prácticas se visibilizaron porque se construyeron como algo “novedoso”, cuando esa misma acción fue mostrada en la exhibición de Etcétera que conmemoraba sus 10 años de trabajo grupal a partir de fotografías y un video que combinaba imágenes tomadas por los miembros del grupo con las distintas coberturas que los noticieros hicieron de la performance, previsiblemente, pudo haber perdido el impacto que posee la realización de un acto de intervención colectiva que despliega su potencial transformador en un momento y con unos actores determinados pero también el diseño exhibitivo colocó esta experiencia en otra temporalidad más reflexiva, la puso a consideración de otro tipo de público, les abrió una nueva instancia de intercambio. Si bien puede resultar obvio que una muestra de arte no puede reponer toda la complejidad de una coyuntura sociopolítica conflictiva como la que se estableció desde fines de los años '90 hasta 2003 en un guión curatorial, los posicionamientos que los grupos de artistas adoptaron para “desmarcarse” de los mecanismos cooptadores en algunos casos como el de Etcétera... y el GAC (aunque cada uno con sus particularidades) lograron desarrollar una estrategia de “adentro-afuera” de la institución artística que les permite mantener aún en la actualidad la vitalidad y la capacidad crítica y erosionadora de los discursos dominantes. Este es un rasgo que les brinda la posibilidad de seguir produciendo discursos opositivos incluso durante los momentos que se sitúan “dentro” de la institución artística. En este sentido, parafraseando a

lo que plantea Longoni (2009) acerca de esta cuestión del pasaje del ámbito callejero al museístico, es claro que los límites del arte no son estrictamente los límites del museo.

Llegado este punto, podemos señalar una última reflexión analítica respecto del vínculo complejo entre arte y política y que gira en torno de la politicidad del arte.

Sintéticamente, y centrándome exclusivamente en este trabajo en aquellas que involucraron los intercambios entre las organizaciones de derechos humanos y los colectivos de artistas, pude identificar tres transformaciones centrales:

1. En primer lugar, la asunción de una política de derechos humanos por parte del Estado⁵ contemplando las demandas históricas de las organizaciones de Derechos Humanos, desarticuló parcialmente el escenario conflictivo que estaba establecido a partir de la situación de impunidad ante la que se encontraban los represores de la última dictadura hasta 2003, cuando se reabrieron las causas a militares.

2. En segundo lugar, se destaca el fenómeno de la “bientalización” del “arte político”, circunstancia que pone de relieve las características que asume “lo político” en su paso por las instituciones artísticas dominantes. En este sentido, emerge con claridad el lugar que ocupa el mercado como regulador y legislador de sentidos en la fase actual del capitalismo, caracterizado desde distintos ámbitos como cognitivo o semiocapitalismo (Berardi, 2007). En otras palabras, la convocatoria de artistas activistas para exhibir su trabajo en bienales internacionales de arte forma parte de una trama en la que la producción intelectual y cultural se constituye como un recurso productivo estratégico para las políticas de desarrollo económico de los países centrales.

3. En tercer lugar, el “resto” que se observa en el escenario normalizado a partir del auge de las acciones artístico-políticas callejeras, se tradujo en la popularización en las protestas de los recursos creativos para las luchas sociales. En efecto, las características formales de

⁵ Las acciones concretas del gobierno fueron: la creación del Espacio para la Memoria y para la Promoción y Defensa de los Derechos Humanos; la remoción de los retratos de los ex miembros de la Junta de gobierno Bignone y Videla del Colegio Militar de la Nación (ambos actos el 24/03/2004, día en que se conmemoraba el 28° aniversario del golpe cívico-militar); el Decreto por medio del cual se creó un Archivo Nacional de la Memoria (16/12/2003); o los fallos judiciales que declararon imprescriptibles los delitos de lesa humanidad (26/12/2006) que permitieron volver a juzgar a los ex represores impunes por las denominadas “leyes del perdón” o “leyes de la impunidad”; la anulación del indulto (la serie de diez decretos sancionados el 7 de octubre de 1989 y el 30 de diciembre de 1990 por el entonces presidente de Carlos Menem, que indultó a civiles y militares que cometieron delitos durante la última dictadura); la anulación de la ley de obediencia debida (dispuesta el 4 de junio de 1987, durante el gobierno de Raúl Alfonsín haciendo no punibles los delitos cometidos por los miembros de las Fuerzas Armadas por haber actuado de acuerdo con el concepto militar según el cual los militares se limitan a obedecer las órdenes emanadas de sus superiores); y la de la ley de punto final (promulgada el 24 de diciembre de 1986 durante la presidencia de Raúl Alfonsín, la cual estableció la paralización de los procesos judiciales contra los imputados como autores penalmente responsables de haber cometido el delito complejo de desaparición forzada de personas) fueron hitos fuertemente representativos de esta política de derechos humanos. Estas dos últimas (obediencia debida y punto final) fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003 y el 14 de junio de 2005 la Corte Suprema de Justicia declaró su inconstitucionalidad. Como resultado casi inmediato de estas medidas, se abrió una arena de debates en el interior de las organizaciones de derechos humanos respecto de la historia reciente, su narración y la construcción y ubicación espacial de monumentos memoriales de las víctimas del terrorismo de Estado. En estos debates participaron activamente el GAC y Etcétera.

estos recursos artísticos (la dimensión performática del escrache o las performances en general, las dramatizaciones públicas, la opción por el tratamiento gráfico de los contenidos a través de la realización de cartografías, carteles o las impresiones serigráficas) aparecieron en un lugar destacado respecto del contenido específico de la demanda que vehiculizaban. No obstante, esto no implica postular que la forma prevaleció sobre el contenido. Precisamente, como una de las características centrales de las acciones artísticas de protesta es su capacidad de ser replicadas y reapropiadas por otros por su sencillez. La observación de la circulación “en el terreno” de estos recursos mostró su alta eficacia y poder de adaptabilidad ante conflictos particulares. En otras palabras, ingresaron a los repertorios de acción de toda la amplia gama de organizaciones sociales, sindicales o de derechos humanos.

A modo de ejemplo, entre una gran cantidad de acciones de protesta (en las que los artistas ya no participaron) podemos señalar dos casos donde se pudo observar la apropiación de los recursos creativos por parte de los manifestantes.

Una de ellas fue el “Camazo”, realizado en una protesta de los trabajadores del Hospital Francés el 24-10-2006 en rechazo al plan de recuperación propuesto para el centro asistencial y en reclamo del pago de los salarios atrasados. La medida constó del corte de la calle del hospital y la instalación de camas y camillas en la vereda.

Otro caso fue el 14-11-2006, en una protesta de los estudiantes de la Facultad de Ciencias Veterinarias Estudiantes de la Universidad de Buenos Aires (UBA). Para la ocasión, los estudiantes llevaron a la protesta los animales con los que realizan sus prácticas cotidianamente. Ubicados frente al predio universitario, en el barrio porteño de La Paternal, se oponían al acuerdo que realizaron los decanos para acreditar las carreras de grado en la CONEAU. Portando caretas de animales, se manifestaban contra lo que entendían como un alineamiento del gobierno con la ley de Educación Superior promulgada durante la gestión de Carlos Menem.



Fuente de ambas fotos: <http://www.pagina12.com.ar/diario/ultimas/index-2006-11-14.html>

A modo de cierre

Tal vez el mayor desafío para las producciones artísticas opositivas y críticas de las consecuencias sociopolíticas que impone el capitalismo en su fase neoliberal en la actualidad sea poder tener la suficiente flexibilidad como para participar tanto en los escenarios callejeros como en los espacios dominantes del arte contemporáneo. Esta doble

inserción implica complejizar el par “cooptador-cooptado”, ya que, si solamente prestamos atención al costado de la cooptación, perdemos de vista el hecho de que los “cooptados” no fueron ni son meros sujetos pasivos que dócilmente se dejaron fagocitar por los ámbitos institucionales (artísticos o gubernamentales). La co-optación, es decir, la acción conjunta parece una alternativa para seguir insistiendo en las luchas cotidianas procurando escapar de la malla dorada que el mercado de la comunicación y la cultura trata continuamente de colocarle cada vez que esas prácticas artísticas se acercan peligrosamente a sus centros.

Bibliografía citada:

- Berardi, Franco (2007): *Generación Post-alfa. Patologías e imaginarios en el semiocapitalismo*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Giunta, Andrea (2009): *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Ginzburg, Carlo (1981): *El queso y los gusanos*. Barcelona: Muchnick
- Holmes Brian (2003): *El poker mentiroso. Representaciones de la Política / Política de la Representación*. Revista Brumaria. (Texto leído como conferencia en Viena en Diciembre de 2002, publicado por primera vez en la revista *Springerin*)
- Laclau, Ernesto y Mouffe, Chantal (1987): *Hegemonía y estrategia socialista*. Madrid: Siglo XXI.
- Longoni, Ana (2009): “Contextos para el GAC” en *GAC Pensamientos, prácticas, acciones*.
- Pereyra, Sebastián; Pérez, Germán y Schuster Federico (eds), (2008): *La huella piquetera. Avatares de las organizaciones de desocupados después de 2001*. Buenos Aires: Ediciones Al Margen.
- Tilly, Charles (2000): “Acción colectiva” en Apuntes de investigación del CECIM. Buenos Aires: Fundación Sur.
- Williams, Raymond (1997): *La política del modernismo*, Buenos Aires: Manantial.

