

Afectos y política en las temporalidades del GAC

Natalia Taccetta¹

Resumen

A partir del denominado giro afectivo, esta comunicación pretende abordar algunas de las prácticas del Grupo de Arte Callejero (GAC) a fin de explorar el modo en que los afectos que movilizan y plasman construyen lazos políticos que no pueden analizarse sino a través de una particular atención a la dimensión emocional. Las performances que el grupo realiza a partir de 1998 junto al grupo militante H.I.J.O.S. obligan a indagar sobre las potencialidades políticas de los vínculos generacionales que caracterizan a los dos colectivos. Es en este sentido que se volverá ineludible desmenuzar la lógica temporal que plantean las intervenciones, no sólo para apreciar las potencialidades poéticas del arte público, sino para profundizar sobre la construcción colectiva de los afectos.

¹ Natalia Taccetta es Doctora en Ciencias Sociales (UBA) y en Filosofía (París VIII), licenciada en Filosofía (UBA) y magister en Sociología de la Cultura y Análisis Cultural (IDAES-UNSAM). Es docente de Filosofía en la Carrera de Sociología (UBA) y en el Instituto Universitario Nacional del Arte (IUNA).

Afectos y política en las temporalidades del GAC

Arte y afectos

Pensar la relación entre afectos, tiempo y política a través del arte implica asumir el inescindible vínculo entre arte y política y la tensión que se establece entre las condiciones de producción del arte y la vida en la que se inserta. A partir de estos supuestos, se intenta revisar el caso del GAC (Grupo de Arte Callejero) como un ejemplo del denominado arte público y como emergente “natural” de las narrativas de la memoria en el contexto de la posdictadura en Argentina. Esta referencia es obligada a fin de preguntarse por las temporalidades y afectos que movilizan sus intervenciones, teniendo en cuenta que el arte público en general cuestiona el concepto de monumento desde los años 1990 a partir de dispositivos que desdibujan la barrera entre hecho y ficción y entre mostración y construcción y, naturalmente, entre privado y público.

A partir de 1998, el GAC se une en algunas de las “acciones” al grupo militante de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio). Para ingresar en las superficies significantes de sus propuestas, es ineludible recordar que a la posdictadura le tocó, entre otras cosas, explorar las complejidades de la representación del pasado y los problemas para dar cuenta de su propio presente histórico. Es así que las prácticas del GAC (cuyo origen coincide con otros colectivos artísticos que se formaron en los últimos años de la década de 1990 y el año 2000) y de H.I.J.O.S. (surgida en 1995), se comprenden ligando su surgimiento a las dificultades para dar cuenta del trauma histórico y la injusticia de su contemporaneidad.

La creciente importancia de los afectos como perspectiva de análisis de distintos discursos disciplinarios e interdisciplinarios ocurrió, como señala Patricia T. Clough, “cuando el criticismo estaba cerca de agotarse, enfrentando los desafíos analíticos de la guerra, las masacres, la tortura, el trauma y el antiterrorismo”(Clough, 2008: 13). Estos eventos extendidos a nivel mundial pueden pensarse como transformaciones sintomáticas en términos políticos, económicos y culturales, y empujaron a los afectos al criticismo cultural, en paralelo a una reconfiguración de los modos de abordaje en la filosofía y el arte.

Clough define el afecto como una capacidad corporal pre-personal y pre-individual para afectar y ser afectado, o para aumentar o disminuir la capacidad del cuerpo para actuar. El campo del arte tiene mucho que aportar a estas cuestiones y en el caso del arte público la noción de “economía afectiva” en términos de Sara Ahmed parece una variable interesante para comprender las tensiones entre afectos, emociones y presiones permanentes sobre las potencialidades del arte para intervenir políticamente. Los afectos juegan un rol fundamental en el tejido social entre individuos y cuerpos colectivos a partir del modo en que circulan entre cuerpos y signos. El arte público, precisamente, hace de esto su materia original entendiendo que los afectos sobrevuelan los cuerpos y sus relaciones, y asume tanto la complejidad de estos intercambios como la imposibilidad de concebir a los afectos amor a través de una demarcación definitiva. Hay cierto acuerdo en que el arte se legitima cada vez más como una plataforma a partir de la cual desarmar las narrativas políticas e identificar los relatos del odio, el amor o la indiferencia. En este sentido, las prácticas del GAC movilizan vínculos generacionales y localizan tensiones sociales en relación con el pasado de la dictadura configurando verdaderas economías afectivas. Esta idea de Sarah Ahmed obliga a aceptar el carácter

performativo de los afectos, es decir, asumir que *hacen cosas*, que alinean individuos y comunidades, que rearticulan los lazos en el ámbito de lo sensible (Rancière). Así es como se vuelve necesario pensar a los afectos a partir del modo en que trabajan para mediar las relaciones entre lo físico y lo social, y el modo en que configuran adherencias y consolidan ideas de lo colectivo capaces de explorar los destinos sociales que pueblan el arte argentino reciente.

Desde la historia del arte, Simon O'Sullivan celebra el enfoque de los afectos en la medida en que ofrece una nueva trayectoria crítica a la teoría cultural. Así es posible afirmar que la vergüenza puede tener una capacidad transformadora, que la felicidad puede desarmar narrativas congeladas o que el odio puede desobturar espacios de sometimiento. Insta a entender que el objeto artístico no es un objeto entre otros y definitivamente no es sólo un objeto de conocimiento porque "el arte hace algo más". O'Sullivan asegura que el arte "es precisamente antitético al conocimiento [...] bien podría ser una parte del mundo (después de todo es algo hecho), pero al mismo tiempo está separado del mundo". Es esta separación a la que hay que interrogar y lo que constituye la importancia del arte en relación con su capacidad para movilizar afectos. Para este autor, el arte mismo está hecho de afectos y lo define como "afectos congelados en tiempo y espacio" (O'Sullivan, 2001: 126). Esta idea es central para pensar el modo en que las performances del GAC irrumpen en el espacio público de la ciudad, del barrio, para desarmar la cotidianeidad construida sobre la impunidad. En este sentido, O'Sullivan subraya la relación entre los afectos y la experiencia –en efecto, la única forma de dar cuenta de ellos- y considera que es ésta a la que hay que interrogar frente a la pregunta por la relación entre arte y política, por un lado, y tiempo y afectos por otro. El afecto es inmanente a la experiencia y el arte es sólo una de las múltiples superficies en las que es posible "leerlo", teniendo en cuenta que los afectos son aquello que conecta con el mundo de una manera, para O'Sullivan, "transhumana", esto es, por fuera de los modos convencionales de representación, más allá de las formas de expresar los vínculos con objetos o sujetos. El enfoque de los afectos arroja, para el arte, una "estética transhumana" (O'Sullivan, 2001: 128).

De acuerdo con esta perspectiva, el arte tiene la función de reconectar a los sujetos con el mundo, abriéndolos a un universo no-humano del que el sujeto es parte. En efecto, el arte tiene una función representación (la de plasmar objetos que impliquen emociones y experiencias), pero también opera una fisura en la representación en la medida en que, los espectadores entran en una suerte de "danza con el arte" (O'Sullivan, 2001:128). Esto parece aplicarse particularmente al arte público en tanto desdibuja la frontera entre autor y espectador con la intención de propiciar una transformación, no tan interesado en construir sentidos sobre el mundo como "involucrado en explorar las posibilidades de ser, de devenir, en el mundo" (O'Sullivan, 2001: 130).

Realizar una aproximación al giro afectivo desde la estética significa volver a su campo de interés original, es decir, al ámbito de la cognición propiciada por la *aisthesis* y a un discurso específico sobre la subjetividad artística como una combinación de afectos y emociones. El giro afectivo hace especial hincapié en la temporalidad y las experiencias individuales de la vida cotidiana y supone un artista que, con su performance, pone en funcionamiento afectos que se plasman en una materialidad que se resiste a su captura en el discurso. En este sentido, el giro afectivo le propone a la estética pensar la creación como un procedimiento dinámico, regido por la lógica de la alternativa, la transitoriedad y la contingencia; por la constitución permanente de la subjetividad estético-política, alejada de todo esencialismo. Un cuerpo performativo/performado agrega valor al arte que problematiza su construcción social, al tiempo que complejiza

los modos de hacer *de* y *en* lo público. Pensar el arte de esta manera supone prestar atención a los aspectos relacionales, afectivos y no materiales de la práctica artística. Reevaluar el lugar de los afectos supone, además, desafiar la instrumentalización del arte y destacar el énfasis en la desterritorialización de las disciplinas. Este giro afectivo puede devolver al artista la potencialidad inactualizable ya no sólo en el ámbito del arte, sino en el mundo de las afectividades que construyen la socialidad, configurando modos alternativos de espacialización de la práctica artístico-política para modificar el estado de las cosas y crear significado a partir de los afectos como condición de posibilidad. Sin duda, hay de fondo alguna idea convencional sobre el modo en que el capitalismo controla las emociones a través de los medios de la racionalidad burocrática. Eva Illouz, precisamente, trabaja sobre el “capitalismo emocional” en el surgimiento del “*homo sentimental*”, partiendo del hecho de que las relaciones económicas se han vuelto emocionales y, podría agregarse, viceversa. “El capitalismo emocional es una cultura en la que las prácticas y los discursos emocionales y económicos se configuran mutuamente y producen lo que considero un amplio movimiento en el que el afecto se convierte en un aspecto esencial del comportamiento económico y en el que la vida emocional –sobre todo la de la clase media- sigue la lógica del intercambio y las relaciones económicas” (Illouz, 2007). Sobre estas asunciones es posible plasmar la esfera pública como gran escenario para el espectáculo de los afectos y las emociones “privadas”.

En su libro *El corazón de la nación*, Lauren Berlant sigue esta lógica para pensar la construcción del Estado y lo hace partiendo del arte y su mutua imbricación en la política. Subraya “la centralidad de la estética para la política nacional de masa como ese espacio de proyección para trayectorias no imaginadas o no dominantes de la vida nacional” y considera que “el arte inspirado puede producir un entorno transformador al cual puede aspirar el mundo social caído” (Berlant, 2011: 67). El supuesto que encierra esta reflexión es que una obra de arte puede tener poder suficiente como para producir una verdadera transformación en los espectadores y asume una comparación entre el campo del arte y la nación que “hace y rehace a los súbditos” (2001: 71). Atender a la fisura y mirar el mundo del arte “a contrapelo”, como querría Walter Benjamin, “sigue siendo la amenaza radical y la gran promesa de una estética afectiva” (2001: 81). Los intercambios afectivos se desarrollan en el espacio y en la imagen. De acuerdo con esta premisa, el arte público repolitiza el espacio en un doble sentido: por un lado, evidencia la capacidad del arte para intervenir en su entorno; por otro lado, se configura un espacio estético que organiza las emociones que constituyen la *polis*. El arte es un espacio de organización social no sólo por su capacidad para plasmar concepciones de mundo, sino también para figurar temporalidades que desafían el trazado institucional y lógicas espacio-temporales que multiplican las esferas de acción.

Más cerca del contra-monumento, el arte público suscita una fuerte discusión sobre la ciudad y los modos de vida urbanos y políticos que obligan a pensar una repolitización de la comunidad por fuera de los marcos institucionales del arte. En efecto, el GAC, por ejemplo, rechazó sistemáticamente las posibilidades de institucionalización y museificación de sus prácticas. Heredero del arte activista de los años sesenta y setenta, el arte público cuestiona la noción de monumento al implicar procedimientos vinculados con el cruce con la comunidad. Al interrumpir la circulación cotidiana, los espectadores entran en una relación perceptiva con el entorno que los obliga a repensarse como agentes urbanos. Las intervenciones en la trama de la ciudad exhiben una cesura, un corte, que conlleva la reflexión sobre la lógica de continuidad-discontinuidad a la que obligan las acciones.

Temporalidades políticas

Para el GAC, no existe la contradicción entre la acción política y el goce estético, pero tampoco entre la vida cotidiana y el arte. El contexto en el que surgió obligó a sus integrantes a hacer propia la prerrogativa de retomar el espacio público y desembarazarse de las cargas ideológicas de la militancia de los años 1970. Tal como lo describen en su libro *GAC Pensamientos prácticas acciones* (2009), la propuesta de que el arte “tomara las calles” se hacía realidad en el año 2002 –inmediatamente después al estallido de la crisis a fines de 2001- cuando “la vida de miles de personas era una performance permanente” (Hacher, 2009: 6). Es ahí cuando el grupo decide acercarse a los familiares de los muertos de la represión del 20 de diciembre de 2001 para participar de los homenajes que habrían de señalar los lugares donde habían caído las víctimas. Desde 1998, el GAC genera la gráfica de los escraches de la agrupación H.I.J.O.S., que se había consolidado como la práctica que respondía a la falta de justicia ordinaria por los crímenes de la dictadura. Una de esas acciones consistía en tergiversar –para decirlo con un término caro al situacionismo, en cuyos fundamentos podría considerarse que abreva el GAC- el código vial a fin de detectar en la ciudad los lugares donde habían operado los centros clandestinos de detención, los lugares en los que se llevaron a cabo los vuelos de la muerte, la ubicación de maternidades clandestinas y las casas de los genocidas. Se trataba de acciones definidas como una forma específica de militancia política a través del arte. Los escraches –definidos por el GAC como intentos de “sacar a la luz o que está oculto” (GAC, 2009: 57) surgen en 1996 por H.I.J.O.S. para denunciar la impunidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los decretos presidenciales del indulto durante la presidencia de Carlos Menem. En definitiva, consistía en volver evidente que la sociedad convive con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés. Los definía una potencia vanguardista que rompía con las formas tradicionales de hacer política, cuyas herramientas eran la creatividad, la alegría (se realizaban performances de todo tipo, acciones artísticas en manifestaciones y marchas, números circenses, murales colectivos, acciones barriales e intervenciones, entre otras acciones) y la puesta en escena del cuerpo de los activistas.

Otra de las acciones que llevaron a cabo son las cartografías, a las que definían como “mapeo de las acciones”: “los mapas no son sólo un objeto de representación ni una acumulación de información; son también formas de ampliar la propia mirada a través del diálogo” (GAC, 2009: 42). Un ejemplo de estos mapas es “Aquí viven genocidas” que vuelve a “escrache” a los mismos personajes que habían tomado notoriedad a partir de las acciones de H.I.J.O.S. El primero de estos mapas se editó para el 24 de marzo de 2001 y formó parte de una idea de tríptico compuesto por un video, una agenda y el mapa en formato afiche. “El video muestra un recorrido por las casas de los genocidas un día cualquiera (de hecho a uno de ellos se lo ve volviendo del supermercado); luego muestra imágenes de la misma casa y el mismo barrio el día del escrache al tiempo que la acumulación de domicilios escrachados va sumando puntos rojos en un mapa y esta sumatoria denuncia la continuidad de la impunidad que vivimos más fuertemente en los años 90” (GAC, 2009: 41).

La práctica del escrache se centra en la “memoria viva, creadora y en acción” (GAC, 2009: 59) en la que el grupo asume que no existe “La memoria”, sino las memorias, las visiones, las selecciones, los fragmentos, los olvidos, los recuerdos robados al paso del tiempo y las construcciones colectivas de esos hechos pasados. A su vez, genera otras múltiples intervenciones, incluidas las de los familiares, amigos e instituciones defensoras de los genocidas: “hay, por ejemplo, una destrucción constante de los afiches con la foto actual, amenazas telefónicas, acusaciones de difamación y persecuciones de policías de civil hasta llegar en algunos casos a intimar y requisar las pertenencias de los

participantes del escrache” (GAC, 2009: 60). Todos los aspectos performativos de la acción están al servicio de sacar al genocida del anonimato y lo hacen a través de lo que podría denominarse un cambio en la estética del barrio, es decir, un cambio que acorrara simbólicamente al genocida e instala afectos que estaban ausentes del movimiento usual de sus calles.

La práctica del escrache y las cartografías conforman un mapa vivo del presente. El espacio público denuncia dos temporalidades tensionadas: la de los genocidas, ligada al pasado, y la de los hijos, vinculada al presente. En una fusión entre obra y gesto enunciativo las intervenciones consolidan al grupo para señalar las complicidades que habitan la ciudad. Las acciones involucran la narración de los lazos que conectan la impunidad con la situación de ese presente mientras la acción deviene obra artística y práctica condenatoria. El espacio público no se acepta como zona de prohibición, sino como un lugar sobre el que se puede desplegar una auténtica cartografía de la acción. Se trata de un modo de la acción que subraya el rol de la memoria como función del presente, consolidando imágenes-acción que desarticulan las cotidianidades de los espacios.

El arte público hace reaparecer la cuestión política del arte revitalizando la relación entre el arte y la vida, el rol social del artista y la posibilidad de una estética de rechazo a lo que con Walter Benjamin podría denominarse estetización de la vida. Lo hace promoviendo la instauración en el espacio público de afectos “positivos” como el amor y “negativos” como el odio y la ira, como respuesta eminentemente política a cualquier narrativa de la derrota y la resignación.

Espacios del afecto

El GAC y sus acciones escapan al acto conmemorativo con una experiencia que promueve una implicación del espectador/ciudadano. Si, como indica Ignacio Szmulewicz (2012) el memorial se basa en un poder evocativo crucial para comprender la noción de monumento, las acciones públicas permiten pensar una política de los afectos que incluye aceptar que la ciudad se transforma en un espacio de acción. Al salir a la calle, las obras dialogan con un espectador inasible, difuso, al que el relacionarse o el mantenerse inmune lo obliga a alguna acción y alguna consciencia sobre su participación. En el caso del GAC, a esto hay que sumar que las elecciones de los espectadores determinan el espacio axiológico de las obras en la medida en que involucran aspectos no sólo estéticos, sino políticos, éticos e ideológicos. Si el arte público en general “supone un tipo de valoración distinta, requiere de un tiempo especial, una demora o retraso y, por supuesto, reclama una consideración de la escala y el emplazamiento” (Szmulewicz, 2012: 34), como la materia de las acciones del GAC es la puesta en evidencia de la impunidad, la práctica se define por un poder realizativo que no sólo comprende a los artistas, sino que involucra a los espectadores como parte de la obra. Al mismo tiempo, vuelve explícitas las críticas al vínculo entre memoria y arte a partir del monumento, al que se comprende ahora como una forma autoritaria y mimética de inscribir el arte en el tejido de la ciudad.

Las acciones del GAC son formas de comprender la trama y las complicidades ideológicas que encierran los hábitos de la ciudad. En la forma de la visualidad y el desprecio de los parámetros y referencias artístico-estéticos, el GAC sacrifica el lugar autorreflexivo del arte y se pregunta por las condiciones de producción no sólo del arte, sino de los afectos movilizados por las luchas por la verdad y la justicia. En otros términos, podría decirse que sacrifican la potencia reflexiva y crítica en favor de un interés por la efectividad política, que no es otra que la de los afectos que logran provocar. Desarticulan la trama simbólica y visual de la calle y la comunidad en el acto

enunciativo y, al volver espectáculo a la ciudad, se introducen en el ámbito de los relatos sobre la memoria por fuera de los canales hegemónicos y desajustando la distinción entre afectos positivos y negativos. En efecto, la ira se convierte en un motor de la acción política y la felicidad en el de la construcción de vínculos comunitarios. Siguiendo una propuesta de Federico Galende (2011), se puede introducir otro aspecto de los aspectos performativos del arte del GAC. Podría decirse que las acciones proponen volver sobre la cuestión de la politización del arte a partir de transformación de sus modos de producción. Esto es, difuminar la frontera entre el artista y el trabajador, destruir la conexión entre la forma artística y el espectador manipulado. A la luz de estas consideraciones, podría decirse que lo que producen las acciones del GAC es una desnaturalización de las representaciones del “arte bello” y proponen a los autores como productores (como querría Benjamin). Esta crisis del arte pone en evidencia que había llegado la hora de que se volviera explícito “un tránsito general que va desde un mundo en el que las imágenes tomaban partido a otro en el que –según la expresión de Didi-Huberman- ‘toman posición’” (Galende, 2011: 31).

Las acciones del GAC operan en los recorridos naturalizados de la ciudad lo que el montaje hace con la historia al hacer “emerger los baches o las hendiduras del curso histórico, en lugar de rellenarlos con la masilla de la ilusión para darle continuidad” (Galende, 2011: 31). Las acciones interrumpen la ilusión de continuidad dando forma pública a los reclamos a partir de una realización que apunta a la destrucción de un mensaje en pos de un cuestionamiento, en la misma obra, de los modos de representación de la justicia y la memoria. La performance de este tipo de arte se define por una no-acción artística en sentido usual, que implica una nueva configuración de sentido en tanto testimonia el trauma social por fuera de las prerrogativas instaladas en la trama de la ciudad.

Performar los afectos

Las acciones del GAC performan la politicidad a partir de la construcción de la subjetividad tanto de los artistas como de los espectadores. Como es sabido, el término “performativo” fue acuñado por John L. Austin en el contexto de la filosofía del lenguaje a partir de la conferencia titulada “¿Cómo hacer cosas con palabras?” de 1955. Curiosamente, coincide con la época del giro performativo en arte. En un texto de 1956, “Performative Utterances”, Austin señala que “performativo” es una “nueva y fea palabra y tal vez no parece significar demasiado, pero de todas formas tiene algo a su favor, no es una palabra profunda” (Austin, 1970: 233). Este neologismo se volvió necesario a partir del revolucionario descubrimiento en la filosofía del lenguaje: en las declaraciones lingüísticas no sólo sirve para hacer afirmaciones, sino que también para realizar acciones, es decir, para establecer la distinción entre los usos constatativos y performativos del lenguaje.

Estos usos crean una realidad social nueva que, efectivamente, modifica el mundo de algún modo poniendo en evidencia que el lenguaje tiene un auténtico poder transformador. No sólo validan afirmaciones, sino que las hacen acontecer en el mundo. De esto modo, colapsa la oposición binaria entre hablar y actuar, pues el habla involucra acciones siempre. Es decir, Austin presta atención al aspecto performativo –como uno entre otros- del lenguaje y de este modo “desestabiliza el esquema terminológico dicotómico como un todo” (Kraemer y Stahlhut, 2001: 56). Este aspecto es de particular importancia para el desarrollo de una estética de lo performativo. En la performance, pares dicotómicos como sujeto/objeto y significante/significado “pierden su polaridad y definición clara en la performance; una vez que se los pone en movimiento comienzan a oscilar” (Fischer-Lichte, 2008: 25).

Austin aplicó el término “performativo” sólo a los actos de habla, pero su definición no inhibe la posibilidad de relacionarlo con acciones físicas como aquellas llevadas a cabo en las acciones y performances del arte público. En efecto, una interpretación de este tipo se impone en la medida en que los grupos de artistas como el GAC performan actos autorreferenciales que constituyen realidad transformando a los artistas y los espectadores. En el caso particular de las acciones del GAC, el espacio performativo provee un marco de referencia para los participantes que no es el de la galería ni el museo, sino el de la realidad cotidiana y el entramado de la ciudad a partir del cual es difícil determinar el éxito o fracaso de la acción. Las performances llevadas a cabo en los escraches –mucho más que en las acciones de tergiversación de las señales viales– no están enmarcadas por los parámetros del arte solamente, sino que exhiben elementos del ritual y el espectáculo.

Austin provee una serie de prerequisites para la acción performativa que no pueden ser extrapolados sin más a los eventos estéticos. Un aspecto fundamental y particular de las acciones mencionadas es el hecho de que hay varios marcos en interacción que constituyen las performances. En el caso de los escraches, por ejemplo, coexisten el entramado urbano y su lógica cotidiana, el contexto de la memoria argentina posdictadura, el marco de los reclamos de justicia por parte de los familiares de detenidos-desaparecidos en conjunto con las organizaciones de Derechos Humanos. Sobre este fondo, ¿de qué modo sería posible determinar el éxito o fracaso de las acciones? Al menos en este caso, la pregunta por el éxito o el fracaso parece no aplicarse y obliga a analizar una serie de modificaciones a partir de las cuales “performativo” puede predicarse de estas acciones.

El término experimentó una suerte de actualización en la teoría cultural de los años noventa. Como rastrea Erika Fischer-Lichte, hasta el final de la década de 1980, la noción de “cultura como texto” dominaba los estudios culturales. Esto es, se pensaba a los contextos culturales como estructuras de signos a ser descifradas y a los intentos de interpretarlos como lecturas y decodificaciones. En los años 1990, se produjo un giro en el enfoque que favoreció una mirada performativa sobre la cultura. “Los estudios culturales emplearon crecientemente este marco de referencia independiente (práctico) para el análisis de las realidades existentes o potenciales y admitió la específica condición de realidad (*realness*) de las actividades y eventos culturales, que permanecían mucho más allá de la arena de los modelos de textos tradicionales” (Fischer-Lichte, 2008: 26). Simultáneamente, el término “performativo” cobró notoria reconsideración en distintos ámbitos teóricos y se ajustó para pensar actos corporales. Sin referir concretamente a Austin, Judith Butler introdujo el término en el ámbito de la filosofía a partir de su texto de 1988 “Actos performativos y constitución del género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista” (1990: 270-282). Allí la autora argumenta que la identidad de género –al igual que otras formas de la identidad– no está basada en categorías pre-existentes, sino que toma forma a partir de la constitución continua de los actos corporales: “en este sentido, el género no es, de ninguna manera, una identidad estable; tampoco es el *locus* operativo de donde procederían los diferentes actos; más bien, es una identidad débilmente constituida en el tiempo: una identidad instituida por una *repetición estilizada de actos*” (Butler, 1990: 270). Aquí “performativo” implica el doble significado de “dramático” y de “no-referencial” (1990: 273).

Los actos performativos (como los actos corporales) son no-referenciales porque no refieren a condiciones pre-existentes ni a esencias o sustancias que supuestamente se expresarían en esos actos. Por el contrario, la identidad se concibe como construida a partir de esos actos repetidos. Eso significa que el giro de los actos de habla al enfoque

sobre aquellos del cuerpo implica consecuencias que marcan una diferencia entre Austin y Butler, en la medida en que Austin enfatiza el criterio de éxito/fracaso mientras Butler investiga las condiciones fenoménicas de la corporización de esos actos. Este proceso de corporización queda definido como “una forma de hacer, dramatizar y reproducir una situación *histórica*” (1990: 272). De modo que la repetición estilizada de los actos performativos conlleva ciertas posibilidades culturales e históricas, dando como resultado que los actos performativos generan el cuerpo cultural e históricamente marcado tanto como la identidad.

Naturalmente, los individuos no están simplemente libres de las condiciones que caracterizan su contexto. Pero tampoco estas determinan totalmente sus potencialidades. Precisamente, los actos performativos reafirman “su capacidad de colapsar dicotomías” (Fischer-Lichte, 2008: 27).

A la luz de estas consideraciones, no es difícil establecer un nexo entre las condiciones de esta corporización con la performance artística. En ambos casos, los actos que generan los roles están definidos totalmente por el sujeto que actúa y constituyen experiencia compartida y acción colectiva. La repetición de un acto comprende una “reactuación” (*reenactment*) y una re-experiencia (*reexperiencing*) basada en un repertorio de significados constituidos socialmente. “Ni los códigos culturales se inscriben sobre un cuerpo pasivo ni el cuerpo en sí precede a las convenciones culturales que le dan significado al cuerpo” (Fischer-Lichte, 2008: 28). En las performances como las del GAC, un mismo objetivo estético y político (el escrache, por ejemplo) puede ser escenificado de varias maneras y los participantes de la acción pueden interpretar sus roles en un contexto que ni los determina ni los libera totalmente. De modo similar, el cuerpo actúa en el espacio corporal que está restringido por ciertas demandas.

Sin duda, extrapolar la noción de Butler hacia el arte implica establecer algunas modificaciones. Las acciones del GAC se pueden vincular sin traicionarla con la idea butleriana de reactuación y repetición y, en efecto, rompen con el horizonte de “lo esperado” en tanto se insertan en contextos siempre diferentes, con distinto público y con marcos socio-políticos que van cambiando. Pero Butler se refiere a las prácticas de todos los días, que difícilmente sea posible trasladar sin problemas al ámbito de las acciones estéticas del GAC, que exigen cierta planificación para irrumpir en la trama social para poner en evidencia los lastres de la constitución social desde la dictadura. Desplazando algunas de estas nociones, parece posible pensar las acciones del GAC e H.I.J.O.S. como una forma de actuación política, como una constitución performativa de sus agentes y como una transformación en los modos de la militancia a partir de los afectos que ponen en acción. Hablar de performatividad en este caso sería pensar que la acción política es una actuación reiterada en una negociación con normas sociales que exceden. En el caso del arte público, esto tendría relación con las condiciones imponderables y contingentes de la trama social donde la irrupción se inserta. Así entendidas, las acciones del GAC no son hechos aislados de su contexto social, sino que son prácticas sociales que, a partir de la reiteración continuada –pero sorpresiva en la trama urbana- establecen los límites en los que su alcance político –y su efectividad- se negocian. Los artistas no son “dueños” de las obras y no realizan simplemente una “performance” que puede satisfacerlos más o menos, sino que actúan su condición de artistas y de agentes políticos en función de normativas que promueven, legitiman, sancionan o excluyen. Es en esta tensión donde el arte encuentra cumplimiento y a partir de la que se puede pensar esta irrupción en la “normalidad” de los afectos como parte de los relatos de la memoria de la posdictadura.

Con estos movimientos, las acciones como las del GAC abren las reflexiones sobre el arte a un campo donde “lo artístico” no existe por fuera de su actuación y las normas que lo definen son algo diferente de la propia reiteración/modificación, es decir, de la resignificación y la renegociación. Estas normas son encarnadas por sujetos (artistas y espectadores) que se constituyen en el acto artístico con plena conciencia de que la transformación de lo establecido es un proceso incesante y que es precisamente este carácter “inacabado” su mayor potencia poética en el contexto del arte contemporáneo. En definitiva, preguntarse por el poder performativo de las prácticas artísticas es preguntarse qué hace el arte. Las acciones del GAC invierten de algún modo las prácticas discursivas dominantes (la seguridad vial, los procesos de la justicia ordinaria) y performan prácticas no-hegemónicas. Las acciones no son mero reflejo discursivo, sino agentes en la configuración de un campo inexistente o uno efectivo con reglas a ser subvertidas. La potencialidad política aparece a partir de una no-coincidencia con los discursos conocidos, dado que a partir de la repetición de la performatividad de la reiteración de normas opresivas se las obliga a un torcimiento no coincidente, heterogéneo. Podría decirse, finalmente, que la performatividad instaura la contingencia (política) que hace manifiesta la pregnancia de formas visuales que, hacia el año 2000, se corresponden con una exaltación de la violencia, el genocidio y la impunidad. Los afectos que performan constituirían un campo de “memoria performada” en el que se intenta desmarcar el conocido “arte político” a partir de destrabar el vínculo entre el arte y la política. La dimensión creativa de la práctica política tensa estas relaciones haciendo surgir una matriz de representación que se desborda continuamente y cuyo componente más importante es la contingencia que performa toda consideración sobre lo que hace este tipo de arte.

Bibliografía

Austin, J.L. 1963 (1955) *How to Do Things with Words* (Oxford: Clarendon Press).

Austin, J.L. 1970 (1956) “Performative Utterances” en Urmon, J.O. y Warnock, G.J. (eds.) *Philosophical Papers* 2da. Edición (Oxford: Clarendon).

Berlant, Lauren 2011 *El corazón de la nación. Ensayos sobre política y sentimentalismo* (México: FCE).

Butler, Judith 1990 “Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory” en Case, S.E. (ed.), *Performing Feminism, Feminist Critical Theory and Theatre* (Baltimore y Londres: Johns Hopkins University Press).

Clough, Patricia 2008 “The Affective Turn: Political Economy and the Biomediated Body”, *Theory, Culture and Society*, vol. 25, n° 1, pp. 1-22.

Fischer-Lichte, Erika 2008 *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics* (Londres y Nueva York: Routledge).

GAC 2009 *GAC Pensamientos prácticas acciones* (Buenos Aires: Tinta Limón).

Galende, Federico 2011 *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo* (Santiago de Chile: Palinodia).

Hacher, Sebastián 2009 “Prólogo” en GAC Pensamientos prácticas acciones (Buenos Aires: Tinta Limón).

Illouz, Eva 2007 Intimididades congeladas. Las emociones en el capitalismo, trad. Joaquín Ibarburu (Buenos Aires: Katz Editores).

Kraemer, S. y Stahlhut, M. 2001 “,Das Performative‘ als Thema der Sprach-und Kulturphilosophie“ en Fischer-Lichte, E. y Wulf, C. (eds.) Theorien des Performativen, Paragrana, vol. 10, no. 1, 35-64.

O’Sullivan, Simon 2001 “The Aesthetics of Affect. Thinking art beyond representation”, Angelaki. Journal of the theoretical humanities, vol. 6, n° 3, pp. 125-135.

Szmulewicz, Ignacio 2012 Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo (Santiago de Chile: Metales pesados).

White, Hayden 2003 (1992) “El acontecimiento modernista” en El texto histórico como artefacto literario (Barcelona: Paidós).