

Prácticas estéticas de acción y memoria contra-hegemónicas: el caso del Grupo de Resistencia Artística Social Autogetiva (G.R.A.S.A.)

María Florencia Lo Russo¹

Resumen

La vanguardia artística y política de los años sesenta-setenta ha dejado su marca en el campo artístico argentino, no solo por sus experimentaciones artísticas, sino más aun por abrir el campo artístico hacia el terreno de la acción política. Los colectivos artísticos de los ochenta y noventa continuaron con el legado de esta vanguardia. Estos procesos artísticos resultan de suma relevancia para comprender por qué en los últimos cuatro años han aparecido innumerables grupos y colectivos artísticos en las calles de la ciudad de Buenos Aires. A pesar de la distancia histórica e ideológica que separa a estas prácticas persiste en ellas un imaginario común, con características propias, subalternas, contra-hegemónicas y anti institucionales. Para comprender cuáles son los legados, memorias e identidades que se construyen en torno a estas manifestaciones artísticas-culturales contemporáneas en el espacio público, abordaremos el caso del Grupo de Resistencia Artística y Social (G.R.A.S.A.). Este constituye una forma de respuesta estética ante la nueva embestida neoliberal que sufre nuestro país, recuperando prácticas tanto de los '60-'70 y '90, como así también construyendo nuevas formas estéticas para acompañar las luchas sociales. G.R.A.S.A. pretende generar una provocación en el público, una actitud crítica y reflexiva vinculando el presente con el pasado a partir de la burla y la ironía evidenciando las formas de dominación que ejercen otra vez las políticas neoliberales sobre nuestro continente.

¹Estudiante de la Licenciatura en Artes, FFyL, U.B.A. y adscripta del Instituto de Teoría e Historia del Arte Julio E. Payro, FFyL, U.B.A.

Prácticas estéticas de acción y memoria contra-hegemónicas: el caso del Grupo de Resistencia Artística Social Autogetiva (G.R.A.S.A.)

Introducción

El Grupo de Resistencia Artística Social Autogestiva (G.R.A.S.A.) surge a fines del año 2015 tras la asunción del nuevo presidente Mauricio Macri. G.R.A.S.A. constituye una forma de respuesta estética ante la nueva embestida neoliberal que sufre nuestro país desde ese momento. Así, sus temas abarcan los conflictos y las luchas que se dirimen en las calles. A pesar de su escaso tiempo de trabajo, G.R.A.S.A. no solo ha producido una gran cantidad de obras, sino que, a partir de las acciones llevadas en las calles y en las redes sociales, ha tenido una amplia difusión y circulación. Pero, ¿cómo es posible la articulación de propuestas estético-políticas de este colectivo artístico en tan corto tiempo?

En las primeras páginas de este trabajo, nos centraremos en recuperar y vincular a G.R.A.S.A. con la historia de arte y los colectivos artísticos argentinos desde fines de la década del '60 hasta el presente. Analizaremos los legados de la vanguardia artística de los sesenta-setenta como así también las contribuciones y similitudes con los grupos artísticos de los '90 y 2000s, para comprender de dónde provienen las prácticas y formas artísticas que asume G.R.A.S.A. como propias. Dicha genealogía nos ayudará a entender no solo cómo se construye una memoria artística que contribuye a conformar una identidad de manera fragmentada (Hall, 2011), sino también cómo estas prácticas colectivas pueden inscribirse dentro de movimientos sociales (Melucci, 1988). En este sentido, intentaremos analizar cómo ciertas formas construidas por G.R.A.S.A. se constituyen como *innovaciones culturales* (Melucci, 1988) en el seno de una sociedad que frente al descontento necesita nuevas formas de visibilizar la protesta. Por último, realizaremos un análisis de las propuestas estéticas de G.R.A.S.A., y las vincularemos con el concepto de *parodia* (Jameson, 2002) entendiendo que esta constituye una forma válida para subvertir y poner en evidencia los discursos de poder.

¿Qué es G.R.A.S.A.?

Durante los últimos años se han hecho visibles innumerables grupos y colectivos artísticos en las calles de la Ciudad de Buenos Aires. Muchos de estos grupos han tomado impulso, o bien han surgido tras el avance de la derecha en todo el continente latinoamericano. El Grupo de Resistencia Artística Social Autogestiva (G.R.A.S.A.) no es la excepción. Los integrantes que lo componen provienen del campo de las artes visuales y la performance, estando formado establemente por los siguientes artistas: Laura Kuperman, Laura Lina, Raquel Masci, Félix Torrez, Andrea Trotta, Cintia Orellana, Nadia Prawda y María Paula Doberti. A pesar de ello, el grupo invita a otros artistas a que participen de sus acciones. En cuando a sus obras, las producciones de G.R.A.S.A. van desde los stencils, afiches, panfletos, instalaciones hasta las performance, videos y objetos. Sus obras e intervenciones abordan distintas temáticas, como el conflicto docente, la desaparición de Santiago Maldonado, los presos políticos, los derechos humanos, la lucha por la despenalización y legalización del aborto, etc. Es decir, que sus acciones están en íntima relación con los conflictos sociales y políticos que aquejan a la sociedad. Así, G.R.A.S.A. no se inscribe en una única temática de lucha, sino que atraviesa los problemas y las luchas que se dirimen en las calles. De esta forma, el espacio público será entendido como el espacio más relevante para llevar adelante sus acciones. Pero, ¿por qué estos artistas deciden agruparse y salir a la calle?

Los integrantes del grupo señalan como fecha fundacional de G.R.A.S.A. el 10 de diciembre de 2015, día de la asunción de Mauricio Macri como presidente de la Nación. En la entrevista realizada a María Paula Doberti, nos cuenta que la idea de conformar un grupo artístico surge “*ante la desesperación que nos produjo la asunción de Macri, y la observación de lo que implicaba su plan de gobierno frente a la pérdida de derechos, achicamiento y vaciamiento estatal y cultural, y la entrega de la soberanía económica y política*”. Evidentemente, G.R.A.S.A. surge a partir de un contexto histórico concreto pero, ¿las coordenadas geopolíticas son suficientes para determinar su aparición, como así también la de tantos otros grupos o colectivos artísticos? Es claro que el contexto es un factor indispensable, pero existen otros factores que no solo contribuyen a su formación, sino que también definen su identidad.

Teniendo en cuenta que G.R.A.S.A. realiza sus acciones en el espacio público, y particularmente en marchas y manifestaciones multitudinarias, podemos comprender este fenómeno dentro de lo que Melucci denomina como *movimientos sociales contemporáneos*. En relación a ellos y los desafíos simbólicos que estos llevan adelante, el autor señala:

“Las huellas del pasado que persisten en fenómenos contemporáneos no son simples legados históricos ni vestigios sobre los que se construyen nuevos desarrollos, sino que contribuyen a configurar nuevas pautas de acción colectiva donde coexisten o se combinan los elementos históricos y culturales. [...] Los movimientos no constituyen situaciones de emergencia que se presentan en forma ocasional en la vida social, ni elementos residuales del orden social. En las sociedades complejas, los movimientos son una realidad permanente. [...] Surgen en “áreas”, en redes sociales donde se negocia y configura una identidad colectiva. (Melucci, 1999, págs. 46-47)

Así, aunque la formación de G.R.A.S.A. parezca espontánea y caprichosa a raíz de ciertos acontecimientos históricos concretos, existe tras de ella una acción colectiva pasada, amalgamada por un pasado histórico cultural compartido. En otras palabras, ¿cómo explicaríamos sino la aparición de un grupo de resistencia –tal como lo muestra su nombre– frente a un gobierno que recién acabada de asumir el poder?

Así, al preguntarles a los artistas cómo se conocieron, nos cuentan que estudiaron juntos, que fueron colegas de trabajo ejerciendo la docencia, o simplemente se conocieron dentro de los circuitos del mundo artístico. Es decir, que todos compartían el mismo universo, perteneciendo todos al mismo campo: el artístico (Bourdieu, 1995). De esta forma, al indagar más profundamente sobre sus formaciones profesionales o las actividades que habían realizado con anterioridad, descubrimos dos elementos fundamentales y decisivos para su conformación como colectivo artístico. Por un lado, algunos de los integrantes de G.R.A.S.A. ya habían sido parte de otro colectivo artístico denominado *Periferia*, surgido hacia el año 2002. A su vez, los mismos artistas que integraron *Periferia*, sostienen y reconocen a Juan Carlos Romero como su maestro. Estos dos antecedentes no deben pasar desapercibidos. En primer lugar, porque los artistas que integraron *Periferia*, conocen la dinámica del trabajo de acción colectiva, es decir, lo que implica el trabajo en el espacio público, los materiales, las imágenes y las reflexiones que estas ameritan. En segundo lugar, porque su maestro (tal como lo afirman) Juan Carlos Romero fue uno de los artistas más relevantes de la vanguardia artística y política de los años sesenta-setenta, vanguardia que no solo exploró nuevas formas de producción y de materialidades, sino que también discutió con las instituciones y con los discursos hegemónicos. Es decir, que existe en G.R.A.S.A. una genealogía artística que hace a la identidad del grupo. En este sentido, G.R.A.S.A. se afirma como un movimiento contemporáneo que configura nuevos desafíos simbólicos reelaborando acciones colectivas pasadas. En palabra de

Melucci: “(...), la acción colectiva es vista como un producto social, como un conjunto de relaciones sociales, y no como un dato primario o una entidad metafísica determinada” (Melucci, 1988, pág. 405)

G.R.A.S.A. en la calle: memoria e identidad

El espacio de acción de G.R.A.S.A. es la calle. Esta, en tanto espacio público, y por contraposición al espacio privado, es el lugar de interacción social cotidiana, donde se resuelven las necesidades urbanas colectivas que trascienden los límites e intereses individuales. Allí se expresan frustraciones, demandas y necesidades de la sociedad, siendo entonces el lugar de interacción social, cultural y política (Lobeto, 2014, pág. 18). La calle como espacio de conflicto y de encuentro no ha sido “descubierta” recientemente por los colectivos artísticos contemporáneos. Como afirmamos previamente, existen antecedentes dentro del campo artístico, para que desde el presente el espacio público sea concebido como un lugar donde puede manifestarse el arte. A mediados de los años ´60s la calle comienza a ser entendida como un territorio de disputa por parte de los artistas. Una vez asumido este espacio como capaz de contener manifestaciones artísticas, es decir, que ha ganado un lugar dentro del campo artístico, las generaciones subsiguientes –particularmente la de los ´90 y 2000– no se preguntarán si este es un espacio válido, sino que lo asumirán como tal. Por otro lado, al definir al espacio de acción como de interacción social, lo político constituirá uno de sus aspectos fundamentales. Lo político, entonces, atravesará todas las manifestaciones artísticas que se lleven a cabo en las calles, desde la vanguardia de los sesenta-setenta hasta la actualidad.

La vanguardia argentina de los sesenta-setenta habilita el espacio público como el terreno de acción del arte-política. Como señala Ana Longoni, desde la Revolución Cubana en 1959 hasta el golpe cívico-militar de 1976, el arte estuvo fuertemente vinculado a incidir en el imaginario del cambio social. Así, este se convierte en un modo de acción política –y no únicamente artística–, capaz de contribuir al estallido social como también de incidir en las condiciones de existencia (Longoni, 2014, pág. 11). El arte y sus acciones se instalan allí donde podían provocar un incidente, una interrupción, un efecto. La calle, entonces, se convierte en el lugar de acción predilecto. De este modo, el arte argentino de los 60 se constituye como una vanguardia artística y política. Artística debido a que negaba el campo del arte cuestionando las instituciones y desafiando las convenciones del arte, rompiendo con el estatuto de obra de arte y redefiniendo la función del artista. Si bien podríamos entender a la vanguardia como la unión del arte con la praxis vital, tal como sostiene

Peter Bürger en *Teoría de la Vanguardia*, creemos que esta teoría no es aplicable al caso argentino –y también Latinoamericano– debido a que esta unión va más allá de romper con las instituciones artísticas. La vanguardia argentina de los sesenta-setenta se plantea entonces como política en el sentido de la unión arte-vida entendida como práctica o acción capaz de modificar las relaciones materiales de existencia, y no solo de quebrar la autonomía del campo artístico. En este sentido, mientras la vanguardia de principios de los ´60 encuentra a los artistas politizados dentro de las instituciones, trasgrediendo, violentando o experimentando con sus límites, luego de lo que se denominó como *“itinerario 68”*, la vanguardia de los ´70 se traslada hacia la calle donde reside, primero latente y luego real, la violencia. García Canclini ya en 1973 (García Canclini, 1973), reflexiona sobre la nueva vanguardia artística y su inserción en el espacio público, entendiendo que las experiencias dentro de las instituciones ya se encuentran agotadas.

“Llevar el arte a la calle” - no es un acto simple y voluntarista, como esa reiterada consigna parece indicarlo: exige resolver problemas técnicos: usar materiales que no sean alterados por cambios climáticos, adaptar la escala de las obras a los lugares de exposición, etc. Exige, sobre todo, replantearse la concepción estética, social y comunicacional de las obras en función del ámbito urbano y de la cultura popular; hay que preguntarse qué significa exponer en una calle o una plaza, qué se quiere decir allí, qué mensajes son transmisibles en cada lugar, qué necesita la población que lo usa.” (García Canclini, 1973)²

Es decir, García Canclini advierte que el arte ya no es tomado por los artistas como un mero objeto contemplativo, con un mensaje claro e identificable. Afirma entonces que, la obra –o las acciones– dejan de ser un sistema cerrado como lo habían sido hasta el momento dentro de las instituciones y pasan a transformarse en un elemento más del sistema social, situándose en el cruce de las conductas sociales e interactuando con comportamientos y objetos no artísticos, transformando el entorno. La acción estética-política en la calle, será entonces más eficaz por su imprevisibilidad y por permitir burlar la censura del momento.

Tanto para G.R.A.S.A., como para todos los colectivos artísticos desde la década del ´80 en adelante, es evidente que el ganar la calle como espacio artístico-político es un legado de la vanguardia de los sesenta-setenta. En este sentido, mucho de los procedimientos y técnicas artísticas

² Recuperado de <http://www.magicasruinas.com.ar/reducciones/vanguardias-artisticas-publico-arte-10.htm>

que estos colectivos llevan adelante ya habían sido planteadas por dicha vanguardia. Sin embargo, la forma en que se plantean los temas y se llevan a cabo las acciones hoy día dista mucho de aquellos años. Los artistas vanguardistas creían que el artista, y por tanto el arte, tenía una deber ser frente a la sociedad contribuyendo a su transformación. Así, las acciones en la calle de épocas posteriores no pueden ser tomadas como vanguardistas, en primer lugar, porque no plantean una radicalización y transgresión de los límites del arte. En segundo lugar, porque las transgresiones de la vanguardia de los 60-70 ya han sido institucionalizadas en el capo del arte. Y por último, porque la acción-artística no es entendida como una forma de transformación, sino más bien como una forma de reclamo hacia el sistema. De esta forma, la relación arte-vida en las obras de G.R.A.S.A., está más vinculada a la noción de los años posteriores a la vanguardia. Si en los 60-70s tanto los artistas, como diversos sectores de la sociedad y partidos políticos, miraban hacia el futuro y tenían una visión triunfalista (lo que Oscar Teran llamó "la época de las enconadas certezas" (Teran, 1991)), los años 80s y 90s se caracterizan por mirar hacia los horrores del pasado, recuperar la memoria histórica y denunciar el presente. Las políticas de ajuste, la apertura indiscriminada del mercado, la desarticulación del poder del Estado, la pérdida de soberanía, el aumento del desempleo, el abandono de políticas sociales y la consecuente marginación y empobrecimiento de la población, derivó en nuevas formas sociales de organización, colectiva y solidaria como las protestas, los piquetes, los cortes, las economías populares, entre otras. Hacia los años 2000, y en gran medida por la gran crisis desatada, las relaciones sociales en la trama urbana se modificaron, al igual que las formas de creación artística. La crisis económica desemboca en nuevas formas de organización social y económica –colectivas y autogestivas–, a la vez que la desarticulación cultural e institucional expulsa a los artistas hacia la calle.

En este sentido, no debemos olvidar que algunos integrantes de G.R.A.S.A. participaron de estas nuevas formas de organización –en el grupo Periferia– por lo que no debe sorprendernos que encontremos en ellos muchos rasgos característicos de los colectivos de los '90s y 2000. Su nombre ya evidencia estas características, aun sin conocer ninguna de sus obras. En él –Grupo de Resistencia Artística Social Autogestiva– ya se evidencia que es un colectivo de artistas que se juntan para realizar una acción estética y social al mismo tiempo. Por otro lado, la palabra *autogestiva* alude, no solo a la forma en que sostienen económicamente sus obras, sino también a un vocabulario ligado a las organizaciones, asambleas barriales y grupos artísticos surgidos durante la crisis del 2001. Es decir, G.R.A.S.A. recupera este lenguaje referente a la horizontalidad de sus integrantes y el no

condicionamiento económico acuñado por los años 2000. Por otro lado, la palabra *resistencia* implica no solo la finalidad del grupo ejerciendo una forma de presión y reclamo a través del arte contra un gobierno, sino también esta palabra conlleva una memoria histórica particular que atraviesa desde la resistencia peronista a partir de 1955 hasta las distintas marchas de la resistencia llevada adelante por las Madres de Plaza de Mayo desde 1981. Así, la resistencia de G.R.A.S.A. frente a un discurso estatal dominante, y las políticas llevadas adelante, se presenta como una forma de protesta y de denuncia. En la unión arte-vida, la calle no es el lugar donde se cambian las condiciones sociales, sino donde se pelea por conservar las existentes y se negocia para adquirir nuevas. Las acciones de los colectivos artísticos de los ochenta, los noventa y su explosión en los 2000, y las prácticas del presente donde se inscribe G.R.A.S.A. pueden ser entendidas en relación al concepto Melucci (1988) de *innovación cultural*, uno de los efectos de las acciones colectivas de los movimientos sociales. Melucci define a la *innovación cultural* como la producción de modelos, comportamientos y relaciones sociales que ingresan en la vida cotidiana y en el mercado, modificando el funcionamiento del orden social mediante cambios en el lenguaje, gustos, normas o hábitos (Melucci, 1988, pág. 408). Así, estos cambios se evidencian, por sobre todo, en el espacio público en donde se sucede la interacción social. Al respecto Melucci señala:

(...) el conflicto se plantea principalmente sobre un terreno simbólico, mediante el desafío y la desestabilización de los códigos dominantes sobre los cuales se fundan las relaciones sociales dentro de sistemas informatizados de alta densidad. La simple existencia de un desafío simbólico es per se un método para desenmascarar los códigos dominantes, un modo diferente de percibir y denominar al mundo. (Melucci, 1988, pág. 407)

En este sentido, podemos comprender que, ante la urgencia, la sociedad de los '80 y '90, demandaba formas creativas de respuesta y de reclamos. El artista ya no podía producir solo en su taller, el arte, entonces, debía vincularse con las expresiones de cambio social. En este sentido, *El Siluetazo* de 1983 fue una de esas formas en que la sociedad expresó su malestar. Las siluetas debían expresar el espacio físico que podían ocupar los 30.000 desaparecidos bajo dictadura militar, mostrando sus ausencias. La innovación de esta acción radicó en que, la expresión artística desbordó a los propios artistas –que en un principio habían pensado a las siluetas para ser presentadas en un concurso institucional, reproduciendo las acciones estético-políticas en el campo artístico tal como lo había realizado la vanguardia artística en las épocas precedentes al golpe– alcanzando a los manifestantes que no tenían conciencia estética de lo que estaban realizando, primando así el

reclamo y la lucha política. Los manifestantes intervinieron las siluetas y gestaron nuevas, transformando estéticamente la realidad a partir de la propuesta colectiva de los artistas para manifestarse políticamente. (Amigo, 2008)

Durante los años '90, lo colectivo en el mundo del arte toma más fuerza y pasa a ocupar un lugar privilegiado en el afán por modificar el presente. Si bien muchos de los colectivos artísticos preexistían a la crisis del 2001 (como por ejemplo Escombros, ArDetroy, Grupo Fosa), el impacto de la crisis los puso de relieve. La creatividad se mezcló con la protesta, la búsqueda de nuevas formas para hacer visibles los reclamos se mezcla con la ironía y el humor. Cada colectivo artístico introdujo una forma distinta de entender la creación artística, y de vincularla con lo cotidiano. Mientras el grupo el *Grupo de Arte Callejero (GAC)* procuraba alterar lo codificado para desmarcar el lenguaje del poder, subvirtiendo los mensajes institucionales y fundiendo lo político con lo artístico con intervenciones gráficas y performáticas, el *Taller Popular de Serigrafía (TPS)*, surgido al calor de las asambleas populares, procuraba a través de talleres de serigrafía en las calles como acción artística política, instalar imágenes que testimoniaran el momento y lugar de las protesta estampándolas en las remeras de los que participaban en ellas. (Giunta, 2009)

Como hemos señalado, la mayoría de las acciones de G.R.A.S.A. transcurren en las manifestaciones o marchas, ya que su intención es compartir el reclamo y la indignación. Como grupo, pretenden acompañar al momento social y político particular reconociéndose como parte de esa sociedad que reclama, pero desde su espacio como artistas. En este sentido, podemos pensar entonces que, desde este lugar, al igual que los colectivos de los 2000 G.R.A.S.A. estetiza la protesta. (Giunta, 2009)

G.R.A.S.A., tomando en cuenta el legado de la vanguardia, pero más aun las innovaciones culturales de los 2000, construye su identidad y sus acciones en torno a ellas. La afinidad con los colectivos de los 90 y los 2000, se presenta en ellos con más énfasis no solo por la proximidad temporal, sino también porque sus integrantes participaron de estas innovaciones. La memoria que ellos traen hacia nuestro presente resulta demasiado significativa. En este sentido, y retomando la pregunta por el surgimiento del grupo, las condiciones de su aparición están íntimamente vinculadas con los sucesos de los años 90. Sus integrantes ven en las políticas de ajuste, vaciamiento, confrontación, especulación financiera, pérdida de derechos sociales, liberalización del mercado y privatizaciones del gobierno de Mauricio Macri, las mismas políticas de los años '90 que llevaron

al país hacia la crisis. Los artistas de G.R.A.S.A., entonces deciden salir a la calle a protestar con la sociedad desde el lugar que entienden como suyo: el estético.

Por otro lado, observamos en G.R.A.S.A. una construcción identitaria particular que se construye desde experiencias y dolores compartidos –el grupo Periferia y la crisis particular de cada integrante en 2001– hasta sus experiencias personales del pasado y del presente. Así, y teniendo en cuenta que la identidad, según Hall (Hall, 2011), no es un elemento a priori, esencial, esta se construye dentro de un discurso anclado en un espacio histórico específico.

Esta multiplicidad de identidades se manifiesta en G.R.A.S.A. no solo en el hecho de las memorias particulares y colectivas de cada uno de sus integrantes y su vinculación con los movimientos artísticos de nuestro pasado reciente, sino también en el hecho en que se constituyen como un colectivo abierto. En este sentido, G.R.A.S.A. es abierto en dos formas distintas. En primer lugar, por el hecho de que sus integrantes no son estables. Frente a la urgencia que reclaman sus acciones debido a los acontecimientos diarios, el grupo sostiene “grasa somos todos, juega el que está”. Es decir, participa el que está en condiciones de hacerlo, no importa que esté todo el grupo. En este sentido, permiten que otros artistas entren o salgan del grupo constantemente, colaborando con las producciones, las ideas o simplemente con la acción planificada. Así, han participado en muchas producciones de G.R.A.S.A. artistas como Nelda Ramos y Gabi Alonso. En segundo lugar –y esto puede ser leído en términos de Melucci como una innovación cultural puesto que en épocas precedentes no existía– G.R.A.S.A. tiene la intención de trascender sus propias fronteras como grupo y vincularse con otros, adquiriendo no solo sus conocimientos y formas de producción, sino también ampliando la forma en que lo artístico y estético se manifiesta en las calles. G.R.A.S.A. ha trabajado colectivamente con grupos tales como Matanza Nómada e Independencia Imaginaria, aportándole al grupo saberes desde la performance, y la revisión de la historia y los relatos a través de la estética. Es interesante, a su vez, que artistas de G.R.A.S.A. –Laura Kupperman y María Paula Doberti– participan activamente del colectivo independencia imaginaria, como así también artistas de Matanza Nómada –Andrea Trotta y Félix Torrez– lo hacen del mismo modo en G.R.A.S.A. Estos lazos entre los distintos grupos dan cuenta de que la identidad de cada uno de los grupos es sumamente compleja.

La estética de G.R.A.S.A.

Hemos mencionado cómo se construye la identidad de G.R.A.S.A. partir de una genealogía artística, histórica y personal, y hemos señalado que su lugar de acción es la calle, estetizando los reclamos sociales en los que se inscriben. Pero, ¿Cuáles son esas formas de estetización?

En primer lugar, como señalamos anteriormente G.R.A.S.A. trabaja con temas de actualidad. En sus cuatro años de existencia G.R.A.S.A. se han vinculado con la agenda política y social de nuestro país: el encarcelamiento de referentes políticos –particularmente han trabajado muchísimo el caso de Milagro Sala–, el conflicto docente y de los trabajadores en general, la desaparición de Santiago Maldonado, la represión policial y los casos de gatillo fácil cada vez más frecuentes –como los de Rafael Nahuel y Brian Ferreira–, los derechos humanos y las luchas feministas –las movilizaciones por el derechos al aborto legal, seguro y gratuito como también las marchas de *Ni una menos*–. En realidad, por lo general, todos los temas que toca G.R.A.S.A. están en última instancia relacionados con lo político, pero también principalmente con luchas que han instaurado en nuestro país los derechos humanos. Así, en el accionar de G.R.A.S.A. no solo se incluyen las movilizaciones conmemorativas del 24 de marzo, casi un rito fundamental para el grupo, sino también el repudio al intento de otorgarles a los genocidas el beneficio del 2x1, como así también en acciones que concientizan a los ciudadanos de sus derechos. Una de estas acciones resulta muy rica en su análisis puesto que entrelaza los distintos temas de sus trabajos: la lucha por los derechos humanos, la violencia policial actual, la desinformación de los derechos por parte de los ciudadanos y la memoria y la historia. Dicha intervención, denominada *Sobre Falcón*, fue realizada conjuntamente con varios colectivos artísticos en la calle Ramón L. Falcón, en la zona del barrio de Flores. Allí, los artistas colocaron afiches donde podían leerse mensajes tales como “*la policía no puede retener tu DNI*”; “*si sos menor de 18, la policía no puede privarte de tu libertad por averiguación de identidad*” o “*la policía no debe incomunicarte*” y stencils con la leyenda “*mi cara, mi ropa, mi barrio no son delito*”, aludiendo justamente a los abusos policiales que se están dando, pero también informando a los transeúntes de sus derechos (Imagen 1). La acción constituyó un ejercicio de memoria, no solo para recordar a los trabajadores anarquistas asesinados por el policía y militar Coronel Ramón L. Falcón en 1909, sino también para vincular la violencia del pasado con la del presente. En este sentido, el juego de palabras “sobre falcón”, también puede disparar en la memoria de los argentinos el vínculo con la última dictadura militar y los falcons verdes utilizados para los operativos de secuestros por los grupos de tareas. Sugestivamente, esta acción que vincula el pasado y el presente, devolviéndonos en imágenes la memoria, es una de las

características de las obras de G.R.A.S.A. Asimismo, muchas de las gráficas realizadas por el grupo también establecen una vinculación directa con el pasado, tales como afiches con imágenes y palabras que nos recuerdan a la crisis del 2001 (Imagen 2) como stencils con el mapa de Latinoamérica y la leyenda "plan cóndor" (Imagen 3). Esta última obra mencionada también revela otro de los temas frecuentemente asumidos por el grupo en pos de trascender las fronteras nacionales: el golpe institucional a Dilma Rousseff o el encarcelamiento de Lula en Brasil (Imagen 4). Esto pone de relieve la amplitud de los temas abordados por G.R.A.S.A. y evidencia un compromiso por parte de los artistas que se da de manera internacional, entendiendo que la pérdida de derechos humanos y soberanos no solo ocurre a nivel nacional sino también Latinoamericano. A propósito de la multiplicidad temática, los integrantes de G.R.A.S.A. señalan que ellos no eligen los temas, sino que los temas "nos eligen a nosotros". María Paula Doberti afirma: *"Nos vemos apelados a contestar ante las agresiones del gobierno. Todo el tiempo estamos atentos a los dichos y barbaridades de Bullrich, cualquier ministro o el mismo presidente para contestarles velozmente. Tratamos de producir obra rápidamente para responderles a sus dichos y dejarlos en evidencia."*

De esta forma, el modo de producción debe responder a la urgencia con la que se presentan los acontecimientos. Los artistas señalan que las redes han tenido un lugar muy importante para poder realizar este tipo de producciones. En primer lugar, frente a estas "urgencias" G.R.A.S.A. tiene un grupo de whatsapp donde sus integrantes intercambian ideas y bocetos que van gestando virtualmente entre todos. La obra se hace en conjunto y en cuanto está lista se sube primero a las redes. Observamos aquí que el modo en que producen sus obras ya dista con la de colectivos de épocas precedentes. Mientras antes los artistas debían juntarse en un taller obligatoriamente, ahora los artistas de G.R.A.S.A. pueden producir una obra colectiva cada uno desde donde se encuentre sin necesidad de un encuentro presencial³. En general, estas mismas producciones son las que se pegan en las calles, pero los artistas señalan que mucha de su producción se encuentra solo disponible en internet, en un formato digital de alta calidad para que puedan ser descargadas por cualquiera y ser utilizadas. Este manejo de las redes, como parte importante de la producción y circulación de las obras, puede ser entendido también como una forma de *innovación cultural* (Melucci, 1998). Laura Kuperman y María Paula Doberti señalan al respecto que *las redes*

³ Debemos señalar que este tipo de producción se presenta solo frente a hechos espontáneos. Los integrantes de G.R.A.S.A. sí cuenta con un espacio donde se juntan a planificar obras o intervenciones programadas. En este sentido, podemos citar los stencils de pañuelos blancos realizados para las movilizaciones del 24 de marzo, por ejemplo, o el planeamiento de su exposición de trabajos en el espacio cultural El Quetzal en agosto de 2018.

les han dado una visibilidad a las obras de G.R.A.S.A. que *Periferia nunca tuvo*. Asimismo sostienen que:

“Tenemos muy pocas fotos que registren las acciones llevadas a cabo mientras trabajábamos en Periferia. No por el hecho de no tener cámara fotográfica, porque si la teníamos. Lo que no teníamos era conciencia del registro. Ahora, todos tenemos una cámara en nuestro celular, lo que posibilita que registremos nuestra obra e instantáneamente la publiquemos en las redes”.

La tecnología también les ha posibilitado a los artistas que integran G.R.A.S.A. producir y hacer circular sus obras para el exterior. A partir de los formatos digitales, G.R.A.S.A. se ha contactado con artistas y colectivos artísticos brasileiros que han impreso sus gráficas y reproducido sus stencils para pegarlos en las calles de Brasil. Estas formas expansivas del arte debieron ser tejidas y pensadas en la actualidad, puesto que los colectivos artísticos del pasado no poseían las herramientas para llevarlas a cabo.

Sin embargo, a pesar de estas *innovaciones culturales*, debemos tener en cuenta que las formas y las prácticas artísticas de sus trabajos no son “inventadas” por G.R.A.S.A. Como sostuvimos en líneas anteriores, su medio más común de producción son los afiches, los stencils y los sellos, aunque también llevan adelante collages, acciones performáticas y el estampado de serigrafías. Todas estas técnicas ya habían sido utilizadas por los artistas y colectivos artísticos de épocas anteriores. De esta forma, en lo que respecta a su estética, esta será muy similar a sus antecedentes ya que en definitiva de lo que se trata para los artistas de G.R.A.S.A. no es producir una estética o una obra “original”, sino de develar los discursos dominantes.

Para llevar adelante esta propuesta estética, G.R.A.S.A. recurre a imágenes en blanco y negro, de fácil aprensión, para que puedan ser inidentificadas rápidamente. En este sentido, sus obras recuerdan a algunos de los postulados de la vanguardia de los sesenta-setenta. El artista Pazos, en un texto denominado “Hacia un arte del pueblo” en el catálogo de Arte de Sistemas II escribía que:

(...) el arte debía ser directo, accesible, comprensible para todos, ético (debiendo primar el contenido sobre la forma, cumpliendo cada obra una clara labor de concientización), nacional en su temática; comprometido en cuanto cuestionador de las formas de todo tipo de poder, violento como toda expresión de los pueblos que luchan por su liberación”. (Longoni, 2014, págs. 127-128)

De esta misma forma G.R.A.S.A. utiliza imágenes e íconos fácilmente identificables como el pañuelo de madres de plaza de mayo o el pañuelo por la despenalización y legalización del aborto, o como la representación de policías o el pueblo de manera muy esquemática en forma de siluetas negras con algún atributo que lo identifique (Imagen 5). A su vez, también utilizan retratos o imágenes fotográficas extraídas de la prensa, fácilmente reconocibles (Imagen 6). Sin embargo, la gran mayoría de sus trabajos no estarían completos sin las frases o palabras que acompañan las imágenes. Estas resultan fundamentales para entender los mensajes propuestos. Por ejemplo, la representación de la policía golpeando a personas es acompañado por el lema "total normalidad" (imagen 5). Las palabras entonces, resinifican la imagen, la cual pasa de ser una simple representación, a mostrar la violencia y arbitrariedad de la represión policial como algo normalizado y naturalizado. En otros de sus afiches, realizan un collage con una fotografía de la policía en pleno acto de represión, y sobre ellos la frase "es emocionante ver lo que estamos logrando juntos" (Imagen 2). En este afiche, otra vez aparece la memoria histórica vinculando el pasado y el futuro. La imagen policial corresponde a una fotografía de la represión de 21 de diciembre de 2001, mientras que la frase constituía parte de un spot publicitario del presidente Mauricio Macri, haciendo referencia a las medidas llevadas a cabo por su gobierno. G.R.A.S.A. retoma estos dichos y los ironiza a través del accionar represivo de la policía a quienes se manifiestan en contra de las políticas del actual presidente, poniendo de relieve las similitudes con la última crisis económica provocada por las medidas neoliberales. Es interesante ver en estas imágenes, no solo cómo se recupera un recurso de los colectivos artísticos de fin de siglo XX –la ironía y la ridiculización de los mensajes– sino también en cómo estas, en tanto representaciones, constituyen un desafío simbólico subvirtiendo los mensajes institucionales, infiltrándose en el lenguaje del sistema y provocando desde allí quiebres, alteraciones.

G.R.A.S.A. estetiza las calles de forma paródica, construidas a partir de imagen y lenguaje, retomando imágenes como así también técnicas consagradas –como el grabado, el collage o la serigrafía–. A propósito del concepto de *parodia* Jameson señala:

(...) la parodia aprovecha el carácter único de estos estilos [modernos] y se apodera de sus idiosincrasias y excentricidades para producir una imitación que se burla del original. (...) el efecto general de la parodia –ya sea con simpatía o malicia– es poner en ridículo la naturaleza privada de esos manierismos estilísticos y su excesos y excentricidades con respecto a la forma en que la gente habla o escribe normalmente. Así, pues, detrás de cualquier parodia está en

cierto modo la sensación de que hay una norma lingüística en contraste con la cual es posible burlarse de los estilos de los grandes modernistas (Jameson, 2002, pág. 19)

Podemos afirmar, entonces, que la parodia es el estilo que asumen las obras de G.R.A.S.A. para burlarse, no de los estilos o técnicas que adopta, sino de los mensajes del gobierno. La risa satírica es uno de los motivos que adquieren las imágenes paródicas de G.R.A.S.A. Sin ir más lejos, el nombre del grupo también constituye una parodia. Los artistas señalan que el nombre se los puso Prat Gay, el primer ministro de economía de Mauricio Macri, durante una conferencia de prensa en los primeros días de asumir el gobierno. En dicho discurso, Prat Gay anunció recortes presupuestarios y el "reordenamiento" del Estado al que identificó como lleno de grasa militante pero vacío de contenido. De esta forma peyorativa, el ministro descalificaba a los trabajadores y a los militantes de la política. Los artistas de G.R.A.S.A., paradójicamente, subvierten la connotación negativa del término "grasa", y lo vuelven algo positivo. En su manifiesto puede leerse:

"Somos la grasa que recubre, somos la grasa que nos protege, la que mantiene la temperatura de nuestros cuerpos unidos y en lucha, la que amortigua los golpes, que resiste. Somos la grasa que lubrica toda la maquinaria, hecha de trabajo y militancia, la que aligera los engranajes, la que produce movimiento. Pero también somos la grasa que molesta, la que contamina, la mancha que querés sacar de tu traje recién estrenado. Estamos hechos de grasa militante y popular, generando redes, dispositivos que activen otros posibles. Grasa es uno y somos todos"

Tanto en su nombre, como en sus imágenes, G.R.A.S.A. exagera los códigos, revelando su irracionalidad, sus silencios y su violencia. Subvierte los mensajes dominantes, creando espacios visibles y críticos de la vida cotidiana a partir de imágenes. G.R.A.S.A. hace visible el poder y sus mecanismos, explicitando sus mensajes.

Conclusiones

En el presente trabajo hemos realizado un breve análisis sobre el Grupo de Resistencia Artística Social Autogestiva. Hemos descripto las formas en que el grupo trabaja y realiza sus acciones, como así también cómo se ha conformado. A partir de las coordenadas histórico políticas y personales que motivan la conformación de G.R.A.S.A. hemos analizado cómo el grupo se inserta en una genealogía artística que comienza con la vanguardia de los sesenta-setenta, atravesando las manifestaciones colectivas artísticas de los años '80, como así también los grupos de los años '90 y

2000. A su vez, dimos cuenta cómo existe una memoria particular al interior de G.R.A.S.A. debido a que algunos de sus integrantes formaron parte de un colectivo artístico denominado Periferia entre el 2002 y el 2006, como así también reconocen en la figura de Juan Carlos Romero, exponente de la vanguardia de los sesenta-setenta, no solo a su maestro, sino a una de las personas más importante que los llevó a organizarse como un colectivo artístico callejero. Dichas memorias e historias nos llevaron a comprender cómo la identidad del grupo se construye de manera fragmentada tal como lo postula Hall. En este sentido, la identidad de G.R.A.S.A. no solo se ancla en su pasado compartido, sino también en los distintos artistas que ingresan y salen del grupo aportando nuevas vivencias y saberes, como así también cómo G.R.A.S.A. colabora con otros colectivos artísticos tales como Matanza Nómada o Independencia Imaginaria.

Asimismo, comprendimos cómo las acciones llevadas a cabo por G.R.A.S.A. pueden inscribirse dentro de lo que Melucci denomina como *movimientos sociales*. De este modo, entendimos por qué G.R.A.S.A. concibe la calle como el lugar predilecto para exponer sus trabajos. Este, en tanto espacio público, es el lugar donde se producen las interacciones sociales, y deviene por tanto en el lugar fundamental para dirimir los conflictos y quejas de la sociedad. De esta forma, entendimos cómo G.R.A.S.A. constituye un grupo de resistencia frente a las nuevas medidas neoliberales del gobierno de Mauricio Macri. Estos artistas encuentran en la estetización de las protestas una forma de acompañar y participar de los reclamos y movilizaciones sociales desde su lugar de artistas. En este sentido, también analizamos a través del concepto de *innovación cultural* cómo las redes sociales se han convertido en otro de los espacios de reclamos. De esta forma, G.R.A.S.A. no solo produce sus obras a través de las nuevas tecnologías modificando las formas de producción de los colectivos artísticos precedentes, sino que produce obras gráficas únicamente para las redes, con el fin de que puedan ser descargadas y difundidas en otros espacios. Esto evidencia el anhelo de estos artistas por expandir sus acciones por fuera de las movilizaciones en la Capital Federal. En este sentido, también advertimos cuáles son los temas del grupo los cuales no solo se inscriben en la agenda político-social de nuestro país, sino que se expanden a las problemática de todo Latinoamérica como es el caso de Brasil. Así, las redes constituyen una forma imprescindible para que sus trabajos trasciendan las fronteras nacionales.

Por último, analizamos brevemente la estética de los trabajos de G.R.A.S.A. Vimos cómo la gran mayoría de sus obras –afiches y stencils– se componen de imágenes sintéticas de fácil comprensión, que por lo general están acompañadas de palabras o frases que modifican el contenido

representado. La ironía y la risa satírica en sus imágenes, entendida bajo el concepto de parodia de Fredric Jameson, son una de las características fundamentales en sus trabajos. A partir de ella, discernimos como G.R.A.S.A. intenta poner en evidencia los discursos dominantes a la vez que subvertirlos.

Bibliografía

Amigo, R. (2008). "Aparicion con vida: las siluetas de los detenidos desaparecidos" en *El Siluetazo*, Ana Longoni y Gustavo Bruzzone [comp]. Buenos Aires: Adriana Hidalgo .

Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte : genesis y estructura del campo literario*. Barcelona: Anagrama.

Garcia Canclini, N. (1973). *Vanguardias artisticas y cultura popular*. Buenos Aires: CEAL.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis: Arte Argentino despues del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Hall, S. (2011). *Cuestiones de la identidad cultural*. Madrid: Amorrortu.

Jameson, F. (2002). *El giro cultural: escritos seleccionados sobre el posmodernismo 1983-1998*. Buenos Aires: Manantial.

Lobeto, C. y. (2014). *Arte y Espacio Public. Muralismo, intervenciones y monumentos*. Buenos Aires: FFyL- UBA.

Longoni, A. (2001). *Cuando la violencia tomó la calle. Apuntes para una estetica de la violencia*. Poderes de la imagen. : I° Congreso Internacional de Teoría e historia de las Artes, IX Jornadas del CAIA.

Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolucion. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel .

Melucci, A. (1988). "Los movimientos sociales y la democratizacion de la vida cotidiana" en *Imagenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna*. Buenos Aires: CLACSO.

Melucci, A. (1999). *Accion colectiva, vida cotidiana y democracia. Cap 1 "Desafios simbolicos"*. Mexico: Colecio de Mexico.

Teran, O. (1991). *Nuestros años sesenta*. Buenos Aires: Punto Sur.

Imágenes



Imagen 1

Graficas y stencils realizada por G.R.A.S.A. en el encuentro *Sobre Falcón*, 2018

**ES EMOCIONANTE VER LO QUE ESTAMOS
LOGRANDO JUNTOS**



Imagen 2

Grafica realizada por G.R.A.S.A. luego de las represión durante la sesión que trataba la reforma previsional en diciembre de 2017 // Imagen fotografica de la represión del 19 y 20 de diciembre de 2001

A 40 AÑOS DEL GOLPE



Imagen 3

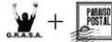


Imagen 4



Imagen 5



Imagen 6

El material fotográfico fue extraído de <https://www.facebook.com/GRASA-1731866433693259/>