

ARTE POLÍTICO EN BUENOS AIRES

Silvia Lago Martínez
Mirta S. Mauro
Ana Marotias
Marilina Winik

RESUMEN

El presente trabajo indaga sobre los colectivos artísticos que se expresan políticamente a través del arte y otras manifestaciones culturales en el espacio público de la ciudad de Buenos Aires. Se analiza la emergencia de una nueva estética y formas particulares de militancia sustentadas en comunicaciones visuales que se colocan en el ámbito urbano coincidentes, en general, con manifestaciones y otras acciones de protesta. Los orígenes de los grupos son diversos y se manifiestan a través de distintas expresiones artísticas, con una estética definida que identifica a cada colectivo.

Palabras clave: arte, militancia, comunicación, estética.

RESUMO

A apresentação indaga sobre os coletivos artísticos que se expressam politicamente através da arte e outras manifestações culturais no espaço público da cidade de Buenos Aires. Analisa-se a emergência de uma nova estética e formas particulares de militância sustentadas em comunicações visuais que colocam-se no âmbito urbano coincidentes, em geral, com passeatas e outras ações de protesto. As origens dos grupos são diversos e manifestam-se a través de diferentes expressões artísticas, com uma estética definida que identifica a cada coletivo.

1. Introducción

En la década de 1960 comenzó una etapa, tanto en Latinoamérica como en el mundo, que marcó cambios en el orden político con gran repercusión en el terreno de la cultura en general y del arte en particular.

Los golpes militares constituían la medida para frenar el supuesto avance comunista en el continente latinoamericano. La revolución cubana parecía una amenaza para la América en su totalidad. Así se irían sucediendo actos golpistas: en 1964 en Brasil, en 1966 en Argentina, la invasión a Santo Domingo en 1965, y otros episodios, como el asesinato del Che Guevara, paradigma revolucionario.

Fuera del ejido latino, la invasión a Vietnam por parte del Estado norteamericano, así como las insurrecciones urbanas desatadas en 1968 que tuvieron como escenario las calles de París, Berlín, Madrid, y con su repercusión en Río de Janeiro, México, Montevideo y Córdoba, dieron pie a manifestaciones que marcaron la época como el Mayo Francés y el Cordobazo.

En esta controvertida década, el *New York Times* denuncia en sus páginas la implementación de métodos de espionaje cultural por parte del Estado norteamericano, mediante el financiamiento de fundaciones e incluso de investigaciones en América Latina a través de la CIA. En este escenario de golpes militares, invasiones, revoluciones, denuncias de espionaje se fue generando de manera paulatina una politización de los artistas.

Andrea Giunta señala:

los artistas, en tanto se sienten capaces de poner en crisis los valores vigentes en la sociedad a la que pertenecen y de contribuir a fundar un orden alternativo, y en tanto demuestran una voluntad de intervención en la escena pública a fin de incidir en el orden establecido, los artistas se reconocen como intelectuales y en este reconocimiento incluyen también sus prácticas estéticas específicas (Giunta, 2001: 338).

Esto lo plantea cuando revisa el momento en que el artista se convierte en intelectual, es decir, cuando decide comprometer sus prácticas con la realidad política.

La autora se pregunta: ¿Cuál fue el marco de legitimidad que llevó a proponer la necesidad de poner el arte en función de la política? “El rasgo novedoso era que en una coyuntura que a fines de la década del sesenta se sentía como prerrevolucionaria, los artistas llegaron a entender sus prácticas no como una expresión de la revolución, sino como un detonante, como un motor más de la misma” (Giunta, 2001: 338). Ubica a mediados de la década de 1960 la conversión del artista de vanguardia en artista intelectual comprometido, surgiendo de la necesidad de vincular su obra con la política.

Para Bourdieu (1995),¹ los artistas devenidos en intelectuales “se autorrepresentaron como portadores de una misión de subversión profética, intelectual, política y estética” (Giunta, 2001: 339).

Una de las expresiones artísticas más significativas de esta década, de 1968, fue la obra colectiva realizada por artistas de Rosario, Buenos Aires y Santa Fe, denominada *Tucumán arde*. Esta obra marcó un hito importante en la historia del arte político como acción colectiva y testimonial, pero, según afirmaban los artistas en el texto con el que la presentaban, la creación estética se postulaba como una acción *colectiva y violenta*: “La violencia es, ahora, una acción creadora de nuevos contenidos: destruye el sistema de la cultura oficial, oponiéndole una cultura subversiva que integra el proceso modificador, creando un arte verdaderamente revolucionario” (Giunta, 2001: 370).²

Esta obra implicó la investigación y recolección del material en el que intervino un equipo de investigadores pertenecientes al Centro de Investigaciones en Ciencias Sociales (CICSO). Los artistas, por un lado, se contactaban con sectores oficiales de la cultura, mientras otros fotografiaban, filmaban y entrevistaban a trabajadores y dirigentes con el objetivo de introducirse y conocer el mundo de los ingenios de azúcar y de las condiciones de los obreros. Consistió en un proceso experimental de análisis de información, por entrevistas, que implicó a una treintena de artistas en un intento por mostrar la explotación y empobrecimiento de esa provincia del norte argentino y contraponerla con la propaganda oficial sobre el curso de la crisis. La obra se expuso durante dos semanas en Rosario; cuando se montó en Buenos Aires debió levantarse por presiones del gobierno militar de ese entonces. *Tucumán arde* se constituyó en el principal referente del arte colectivo, al ser reconocido por los grupos de artistas que se expresan políticamente a través del arte en la actualidad.

Ana Longoni (2005: 229) dice que en *Tucumán arde* los artistas, por un lado, devinieron en “investigadores de la sociedad”, indagando las causas de la crisis que asolaba a la provincia, involucrándose ellos mismos como testigos directos de las consecuencias sufridas por la población. Por otro lado, aspiraban a constituirse en el contradiscurso, o bien a construir la contrainformación en el espacio público y para un espectador masivo, fuera del circuito artístico: lograr visibilidad fuera de los ám-

¹ Citado en Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política*, Buenos Aires: Paidós, extraído de Bourdieu, Pierre (1995), *Las reglas del arte. Génesis y estructura del campo literario*, Barcelona: Anagrama, p. 197.

² Fuente: Gramuglio, Ma. Teresa y Rosa Nicolás (1968), *Tucumán arde, declaración de la muestra de Rosario*.

bitos tradicionales como podría haber sido el Instituto Di Tella en la época. *Tucumán arde* se expuso en el seno de la Comisión de Acción Artística de la Confederación General del Trabajo de los Argentinos.

Durante la década de 1980 y finalizando la última dictadura militar, las manifestaciones de los artistas alcanzan visibilidad con lo que se llamó el *Siluetazo*. Consistió en la realización de miles de siluetas humanas de tamaño natural, estampadas sobre papeles que luego se pegaban de pie sobre paredes, árboles y columnas que representaban a los desaparecidos durante el proceso dictatorial iniciado en 1976. Esta práctica se efectuó con motivo de la III Marcha de la Resistencia convocada por las Madres de Plaza de Mayo (1983). Esta metáfora artística se convirtió en la forma visual de señalar “la presencia de una ausencia”, tal como lo manifiesta Longoni (2005: 231).

Los noventa, década caracterizada por el predominio del neoliberalismo, donde en el plano internacional se produce la caída del Muro de Berlín (1989) y el quiebre soviético, lo que dará lugar a un nuevo orden mundial, encontrará a Argentina con un gobierno funcional a este nuevo orden. Comenzará en el país un proceso de reconversión del Estado, de privatización de todas las empresas de servicios, aun las que generaban ganancias. En este escenario surgen grupos artísticos que a nuestro criterio retoman de alguna manera la bandera de sus pares de *Tucumán arde*.

Entre éstos, que todavía subsisten, se encuentra el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera.

Son jóvenes que rondan los veintipico, algunos de ellos emparentados con la aparición de HIJOS, organismo que nuclea a hijos de desaparecidos, exiliados y militantes de la última dictadura militar en Argentina.

Dichos grupos participan activamente en la elaboración y realización de los escraches a los represores que intervinieron durante el mencionado proceso militar. Esta modalidad consiste en dar a conocer la identidad del represor, los antecedentes, el rostro, el domicilio. Nace como una herramienta política para contraponerla con las leyes de punto final y de obediencia de vida, votadas durante el periodo democrático iniciado en 1983, y que con la aplicación de tales leyes se mantienen libres a los represores de la dictadura militar que comenzó en 1976. También se contraponen a los indultos de la década de 1990.

Las manifestaciones artísticas de dichos grupos se expresan mediante representaciones teatrales callejeras, utilizando muñecos, máscaras, disfraces, recreando escenas represivas, y a través de gráfica, usando, por ejemplo, carteles que subvierten el código vial simulando señales de tránsito e indicando por ejemplo un ex centro clandestino de detención o planos en los que se señalan los domicilios de represores.

La fotografía que se presenta a continuación ilustra una de las prácticas activistas del movimiento de derechos humanos a fines de la década de 1990. Los artistas diseñaban las pancartas incorporando la lógica de la intervención publicitaria de manera disruptiva. En esta toma se acude al formato de un cartel de información vial para denunciar a un represor ante la sociedad. La denuncia era registrada por los medios de comunicación masivos alcanzando gran divulgación e impacto; justamente lo que se buscaba con estas acciones. Se observa, recortada, una pancarta en la que se consigna la frase “juicio y castigo”, junto a una gorra militar, uno de los lemas más significativos que se utilizaron (y se utilizan) en el movimiento de derechos humanos.



El advenimiento del nuevo siglo trae una fuerte crisis política y social, por un lado como consecuencia del dismantelamiento del Estado durante los noventa y de una política económica que agudizó la crisis social; y, por otro lado, por una falta de proyecto claro por parte del gobierno de turno, cuyo desenlace fue el trágico diciembre de 2001.

Los saqueos a los supermercados en los barrios más precarios; la decisión del gobierno de decretar el estado de sitio, el día 19, para “imponer el orden”; el carcerolazo como respuesta de la clase media exigiendo la renuncia del ministro de economía y la devolución de sus ahorros expropiados; el *default* financiero, una devaluación de 350% de la moneda, la pesificación de los depósitos en dólares, y finalmente, el fusilamiento de dos jóvenes manifestantes durante la represión policial de los días 19 y 20 de diciembre.

Como efecto de esta dramática situación surgen las asambleas barriales, que entraron en contacto con los piqueteros, los cartoneros, los clubes de trueque. Se inicia una etapa de resistencia, y así van surgiendo nuevos colectivos de arte que denuncian a través de sus manifestaciones artísticas una realidad social y una coyuntura en crisis.

Para Ana Longoni (2005: 235), estos grupos de arte que surgen después de 2001 se muestran “en general reactivos a las viejas estructuras partidarias (inclusive las de la izquierda) y desconfían de sus modalidades de intervención en los conflictos, que las ven intrusivas, manipuladoras o sectarias” (Longoni, 2005: 235). Se vinculan de “manera permanente o esporádica a las nuevas organizaciones, son parte de coordinadoras como la Mesa de Escrache; participan de asambleas populares, colaboran con distintos sectores del movimiento piquetero” (Longoni: 2005: 235).

El colectivo Situaciones, en un artículo publicado en la quinta entrega de la revista *Brumaria* (2005), diferencia entre *militante de investigación*, *investigador académico* y *militante político*. Opina que el *militante de investigación* trabaja en colectivos autónomos que no obedecen a reglas impuestas por la academia, como ocurre con el *investigador universitario*. Dicen: “No se pretende utilizar las experiencias como campo de confirmación de las hipótesis de laboratorio, sino de establecer un vínculo positivo con los saberes subalternos, dispersos y ocultos, para producir un cuerpo de saberes prácticos de contrapoder” (Colectivo Situaciones: 2005, 116). Para ellos, “la investigación académica está sometida a un conjunto de dispositivos alienantes que separan al investigador del sentido mismo de su actividad: se debe acomodar el trabajo a determinadas reglas, temas y conclusiones” (Colectivo Situaciones, 2005: 116). En cambio, la *investigación militante* “se aleja de esos ámbitos [...] e intenta trabajar bajo condiciones alternativas, creadas por el propio colectivo y por los lazos de contrapoder en los que se inscribe, procurando una eficacia propia en la producción de saberes útiles a las luchas” (Colectivo Situaciones, 2005: 116); “no es una práctica de ‘intelectuales comprometidos’ o de un conjunto de ‘asesores’ de los movimientos sociales. A su vez, para este grupo, en el militante político ‘la política pasa siempre por la política’” (Colectivo Situaciones, 2005: 118).

A partir de esta breve síntesis de las expresiones del arte a través de los diferentes momentos históricos vividos por la sociedad argentina desde la década de 1960 hasta la actualidad, y tomando algunos conceptos que manejan algunos de estos colectivos en relación con su actividad, nos hemos planteado una serie de preguntas; a saber:

¿Existe conexión entre las expresiones artísticas pos 2001 y las prevalecientes durante las décadas de 1960, 1970 y 1980? ¿Existe o existió un arte revolucionario y un arte no revolucionario? ¿Cómo se vincula el arte y la política? ¿Cómo se vincula

el arte colectivo y el arte militante? ¿En qué consiste *militar* en la actualidad? ¿Las prácticas artísticas callejeras son expresiones del arte político o son una práctica militante? ¿Estas prácticas generan algún tipo de transformación social? ¿Es aceptada la comunicación artística callejera dentro de un espacio institucionalizado, como puede ser un museo o una galería de arte? ¿Es entendida por el público la metáfora artística que interpreta una determinada coyuntura política o social?

Con este trabajo buscamos contestar estas preguntas mediante de *los colectivos que se expresan políticamente a través del arte*, en la actualidad.

2. Objetivos y metodología de trabajo

La comunicación que se presenta es resultado de una investigación que utiliza los medios audiovisuales como instrumentos y/o procedimientos auxiliares de la investigación en el campo de las ciencias sociales. Para la construcción de la evidencia empírica se utilizaron la entrevista en profundidad (filmada) y la observación, así como fuentes documentales, materiales producidos por los colectivos de arte político y fotografías. En el transcurso de la investigación se fue realizando un video documental cuyo producto final se anticipa en este trabajo. Se seleccionaron cuatro colectivos de arte: Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera, Mujeres Públicas e Iconoclasistas. Los dos primeros grupos son los más antiguos, nacen a fines de los años noventa, en tanto que los otros dos comienzan a obrar como tales posteriormente al año 2001. Cada uno de ellos se expresa mediante una estética definida que los identifica y peculiares formas de intervención en el espacio público, aunque han transitado por diversas experiencias: la *performance* teatral y el arte gráfico callejero (afiches, carteles, graffitis, estenciles)³ son las formas de intervención más utilizadas.⁴

Los objetivos principales que se persiguen son: caracterizar a tales colectivos en cuanto a composición, origen e historia de su accionar artístico; detectar las nuevas formas de participación a través del arte, rupturas y continuidades con otras expresiones más tradicionales o de décadas anteriores; conocer la percepción de los actores sobre cómo sus acciones son recibidas por la comunidad hacia la que está dirigida; indagar acerca de las percepciones de los grupos en cuanto a la relación del arte con la política y la militancia.

³ El estencil es un diseño de imagen y/o texto aplicado mediante plantilla y aerosol sobre las paredes.

⁴ Las entrevistas se aplicaron a cada grupo; en algunas participaron todos sus integrantes, y en otras, algunos de ellos.

3. Caracterización de los grupos

Etcétera

En sus comienzos era un grupo de adolescentes que acababa de salir del colegio secundario y los motivaba la necesidad de relacionar la creación artística con el campo político y popular durante la década de 1990, más precisamente hacia finales, en el 97. Cada uno de los integrantes se dedicaba a diferentes especializaciones en la rama del arte y les interesaba involucrarse con hechos políticos, con manifestaciones populares, trabajar en el campo social. Se sucedieron acontecimientos políticos, sociales y económicos por esa época, tales como la firma de los indultos y lo que ellos denominan el “genocidio económico”, que los impulsaron a la participación. Comienzan a trabajar, cada uno de los integrantes desde su especialización artística, teatro, poesía, artes plásticas, cine, etc., con la agrupación HIJOS. El acercamiento a esta agrupación les permitió involucrarse con las manifestaciones públicas. También se incorporan a Madres de Plaza de Mayo, a Abuelas de Plaza de Mayo y puntualmente a lo que se llamó los “Escraches”.

En relación con los Escraches, opinan que la idea era darle una identidad a ese momento, haciendo otro tipo de protestas, yendo a la casa de los militares con otras personas, con otros artistas, haciendo pequeñas piezas teatrales, representaciones, en diferentes situaciones.

[...] nosotros queríamos como dar apoyo, éramos parte de eso también y lo veíamos que en cada manifestación o cada hecho del campo político, de lo que era el campo popular; había que agregar algo; veíamos que había como una carencia y eso fue lo que a nosotros de alguna manera nos sirvió como el *lei motiv* para avanzar, para arrancar y darle ese marco. [...] Surgían estos espacios que no tenían ninguna visibilidad (Antonio, entrevista, abril 2007).

Antonio (entrevista, abril 2007) comenta que Etcétera, desde su inicio como grupo, se interesó en trabajar tanto en la calle, como en los espacios culturales donde exponen su obra, por ejemplo Palais de Glace, Centro Cultural Recoleta, y muchos otros espacios tanto “alternativos” como más tradicionales (museos). Dice: “Es como llevar el arte al conflicto y el conflicto al arte”.

Es así como a fines de los noventa, con el auge de la ocupación de viviendas que venía de la ciudad de Rosario, toman posesión de una casa ubicada en la zona del Abasto, en la cual arman una sala de teatro, una sala de plástica, una biblioteca con cinco mil libros donde estudiaban y experimentaban con la poesía y la fotografía. La casa se ocupó, “paradójicamente, hasta fines del 2001, que fue cuando estalló

la crisis; fue en la misma época en que nos fuimos de la casa, en un momento en el que todo el mundo salió de su casa [...] uno estaba creando un espacio, no ocupando un lugar” (Ariel, entrevista, abril 2007).

GAC (*Grupo de Arte Callejero*)

Coetáneos del grupo Etcétera. En 1997, la mayoría de los integrantes de este colectivo estaba terminando de cursar el último año en la escuela de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón. Surgen a partir del sentimiento de disconformidad con la situación del campo artístico local, con la política artística institucional de los noventa. Por esa época se produce el conflicto de los docentes agrupados en la Confederación de Trabajadores de la Educación de la República Argentina (CTERA) y la instalación de la carpa blanca frente al Palacio Legislativo. Identificados con el accionar de los docentes, sintieron la motivación de salir a ocupar el espacio público. Comienzan a reunirse en una casa los domingos para discutir las modalidades de acción y salen a pintar guardapolvos blancos en las paredes como primera acción. Así fueron sus comienzos. Con el tiempo se integra al grupo más gente; al principio eran sólo cuatro personas. Además, empiezan a vincularse con otros grupos, con otros colectivos y lo que “al principio fue la acción espontánea de ocupación del espacio público, se transformó en un acto consciente de una postura crítica y una necesidad de denuncia más específica” (Mariana, entrevista, mayo 2007).

La experiencia del trabajo colectivo fue importante para el grupo, ya que venían de actividades más individuales por “la educación formal de las artes plásticas que tiene que ver con la individualidad de la producción” (Carolina, entrevista, mayo 2007).

En 1998 comenzaron a trabajar con la agrupación HIJOS, con los Escrachés, luego con la mesa de Escrache. A partir de aquí, la forma de trabajo se transformó, ya no lo hicieron de “manera impulsiva y con necesidad funcional”, es decir, mediante acciones sorpresivas, sino a través “del consenso de una idea común” para luego “materializarla y llevarla a cabo en el espacio público como una necesidad de construir algo con continuidad temporal [...] una necesidad de pensar, previo a una salida” (Carolina, entrevista, mayo 2007).

La modalidad de trabajo del GAC escapa al circuito tradicional de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos. La metodología utilizada consiste en subvertir los mensajes institucionales vigentes, como puede ser el cartel publicitario. Buscan “infiltrarse en el lenguaje del sistema y generar así pequeñas alteraciones, buscando desenmascarar o hacer evidentes los juegos de relación del poder, a través de la denuncia” (Mariana, entrevista, mayo 2007).

La obra *Aquí viven genocidas*, una propuesta de señales conceptualmente referidas a la justicia, creada para acompañar a HIJOS en sus escraches, fue una producción conmovedora y de alto impacto.



La obra generada por este grupo es vista por el espectador casual que transita la ciudad y es anónima, “enfatisa la ambigüedad de su origen, en cuanto que estos podrían haber sido desviaciones del mismo sistema, tergiversaciones” (Mariana, entrevista, mayo 2007).

Iconoclasistas

El más joven de los grupos surge hace tres años y medio pero comienza a trabajar fuertemente desde hace dos años. Antes realizaban algunas intervenciones en la calle a partir de publicidad con estencil, pegatinas, algunos graffitis. El proyecto comunicacional de este colectivo, tal como se presenta en la actualidad, comenzó con el lanzamiento de lo que denominan “Anuario volante”. Consiste en un talonario compuesto por 16 volantes o *flyers* que reconstruyen, a partir de datos de organismos oficiales o alternativos, lo que fue la realidad argentina de los años 2005-2006.

“Es un trabajo sobre un trabajo” (Julia, entrevista, mayo 2007). Abordan temas tales como la situación de la mujer, la criminalización de la protesta, el gatillo fácil, la brecha económica. Otro trabajo es la serie llamada “Estadísticas populares”, cuyo objetivo es generar un llamado de atención sobre el discurso oficial que, a través del Instituto Nacional de Estadísticas y Censos (INDEC), habla de crecimiento y de ciertos datos estadísticos que son cuestionados, mientras que “la estructura de base de la Argentina en lo que tiene que ver con pobreza, con trabajo, con concentración de la riqueza, no ha cambiado” (Julia, entrevista, mayo 2007).

La metodología utilizada, por lo tanto, consiste en manejar datos estadísticos y

combinarlos con la imagen, luego hacerlos circular de manera que esos números producidos por la estadística sean naturalizados y reflejen la problemática humana existente por detrás. Uno de los afiches de esta serie:



Toda la producción de Iconoclasistas genera recursos para la comunicación de los movimientos sociales bajo licencias Copyleft, en donde todo lo que se produce está en la página web del grupo (www.iconoclasistas.com.ar) y “puede ser utilizado, reapropiado, tergiversado”, propiciando “la libre circulación para la lucha y la resistencia de otros movimientos” (Julia, entrevista, mayo 2007).

Mujeres públicas

Nace en 2003 como resultado de inquietudes militantes dentro del feminismo y de la observación de que en este movimiento no existía “nada relacionado con lo creativo ni con la intervención”. Una de las principales motivaciones para crear este grupo, expresada en su página electrónica, es la siguiente: “Nosotras creemos que los métodos convencionales de expresión política muchas veces carecen de eficacia comunicativa y que, incluso, éste suele ser un tema que se descuida resultando de ello gestos vacíos o afirmaciones autodirigidas. Nuestras creaciones conllevan distintas reflexiones en torno a quiénes nos dirigimos, cómo hacerlo y desde qué lugar” (www.mujerespublicas.com.ar).

Sus integrantes provienen de la militancia en el feminismo y/o del campo popular. En el momento de la crisis sufrida por Argentina en 2001 se encontraban trabajando en distintos grupos, y comenzaron a observar que en algunos de ellos existían discursos de sesgo sexista o que las problemáticas de género no estaban abordadas; se pensaba en un cambio de raíz, pero que no era interpretado como representativo

de problemáticas que tenían que ver con sus subjetividades y maneras de pensar. Por lo tanto, comenzaron a preguntarse de qué forma se podían generar acciones por fuera de esa tendencia, abordando la problemática de género por medio de expresiones callejeras. En palabras de una de las integrantes del grupo: “Esa crisis política (de 2001) también hacía crisis en nosotras mismas y en nuestra manera de pensarnos políticamente dentro de esos nuevos movimientos o contextos sociales que estaban surgiendo” (Lorena, entrevista, mayo 2007).

Su escenario es la calle y conciben la práctica artística como una estrategia de acción política. Sus acciones utilizan la intervención comunicativa, afiches, folletos y gráfica en general. A través de estas herramientas tratan de poner en crisis y desnaturalizar prácticas y discursos sexistas y lesbofóbicos arraigados en la vida social. En palabras del grupo, el objetivo fue “poner en crisis el discurso de los grupos que accionaban o activaban en el terreno de la política más convencional” (Magdalena, entrevista, mayo 2007).

Observaron que en el movimiento piquetero, por ejemplo, si bien la mayoría son mujeres, “hay una presencia muy importante, el 70% son mujeres, pero quienes llevan la palabra o quienes participan de esos espacios muy pocas veces son las mujeres, pocas veces son ellas las que tienen la palabra” (Fernanda, entrevista, mayo 2007).

Ven a los movimientos sociales con un discurso sexista, por eso bregan por “instalar la reflexión o desnaturalizar discursos sexistas” (Fernanda, entrevistada en mayo de 2007). Por lo tanto, el colectivo buscó “desnaturalizar discursos sexistas, desnaturalizar actitudes lesbofóbicas, homofóbicas, etcétera. [...] Desnaturalizar los roles, los mandatos que tenemos supuestamente las mujeres” (Fernanda, entrevista, mayo 2007).

Los espacios públicos en donde siempre participan son el Encuentro Nacional de Mujeres, la Marcha del Orgullo Gay Lésbico, así como también el 8 de marzo, Día Internacional de la Mujer. Realizaron intervenciones sobre afiches publicitarios colocados en la calle, sobre cosmética femenina, estampaban sobre los mismos unas plantillas de estencil que decían: “esta belleza duele”, o “esta belleza cosifica”, “esta belleza lastima, enferma”. Esta acción llevaba a reflexionar sobre el estereotipo en cuestión.



Esta foto, tomada por ellas mismas, muestra el tipo de intervención de que se trata: utilizando la publicidad callejera, colocan un mensaje que cuestiona el modelo imperante. Así como lo hicieron con el concepto de “la heterosexualidad obligatoria”.



Este mensaje, colocado en un espacio que publicita una obra de teatro, es uno de los productos de una serie que denominaron proyecto “heteronorma”, que consistía en desnaturalizar o poner en cuestión el esquema de valores sobre lo heterosexual y toda la batería de preguntas que se despliegan ante lo homosexual, a partir, simplemente, de dar vuelta a la pregunta. Se inició con seis interrogantes que se podrían formular a una mujer en su rol de madre; por ejemplo: “¿cuál cree que es la causa de la heterosexualidad de su hija?”, “¿cree que su heterosexualidad tiene cura?”, “¿qué haría si su hija le dice que es heterosexual?”

Otros temas que llamaban a la reflexión fueron “Mujer colonizada”, que también trabaja el tema del modelo de belleza, la educación sexista y los mandatos religiosos (estas obras se pueden consultar en su página electrónica). Abordan lo político desde una concepción amplia y lo definen como “las formas de encarar el hacer que abarcan la producción colectiva y la creatividad” (Lorena, entrevista, mayo 2007). También se relacionan con otros grupos de mujeres y con grupos mixtos que encarán luchas sociales, tanto de la Argentina como de otras partes del mundo. De esa manera van estableciendo redes que tienen como base el contacto cara a cara y las relaciones interpersonales, por un lado y, por el otro, el ciberespacio. Actualmente trabajan en la publicación del libro *Elige tu propia desventura*, con historias que afectan a las mujeres, desde desórdenes alimenticios hasta el aborto, la heteronorma o la imposibilidad de declararse lesbiana.

4. El arte político desde los sesenta: rupturas y continuidades

¿Cómo se expresa la continuidad en el arte político desde los años sesenta y setenta en la Argentina? La respuesta está asociada con una actitud participativa, es decir, los artistas de hoy no ilustran los acontecimientos sociales como meros espectadores sino involucrándose en la problemática que tratan de reflejar, a través de sus acciones artísticas y cuestionando tal como sucedió, según percepción de estos grupos, con la vanguardia de los setenta.

Lo que yo siento de las experiencias de los sesenta y los setenta como algo absolutamente valioso y luminoso hoy en día es ese involucramiento, esa capacidad de hacer propio lo ajeno y de ponerse en un lugar de participación y no de espectadores o de ilustradores de aquello que es de otros [...] en las mejores expresiones de la crisis del 2001 creo que estuvo muy presente [...] (Molinari, entrevista, abril 2007).⁵

Algunos observan que el lenguaje artístico durante esta época se mezcló con el lenguaje militante y político, pero que tuvo en algunos casos contradicciones y en otros un final poco feliz, que incluso lleva a la discusión de los términos arte y política que se aborda en otro apartado.

Durante los sesenta y los setenta hubieron prácticas que se insertaron [...] dentro de los espacios de militancia y que se mezclaron mucho más con otros lenguajes, con el lenguaje del accionar político en sí mismo y de la militancia [...] muchos artistas que en esa época participaron en acciones muy contundentes como Tucumán arde,

⁵ Se entrevistó a Eduardo Molinari, artista plástico comprometido con las luchas sociales e investigador de la historia política y social argentina que se expresa en su obra.

algunos con el tiempo terminaron produciendo material para los museos y galerías [...] y otros terminaron desaparecidos en la guerrilla (Mariana, del GAC, entrevista, mayo 2007).

Se piensa también en los sesenta y los setenta como años de fuerte represión y persecuciones en general y para el mundo del arte en particular, especialmente para las producciones que trataban de fotografiar la realidad social, como fue el caso de Tucumán arde. A la hora de comparar con la época actual, la observan con mayores libertades para las expresiones artísticas.

Si vos analizás los fenómenos de los setenta, del arte político de fines de los sesenta, del 1968, el contexto del gobierno, por llamarlo de alguna manera, es totalmente diferente, nosotros nos movemos en una libertad diferente, no nos pasan las mismas cosas, esta cuestión con "Tucumán arde", que te entra la cana y te bajan todo, me parece que estamos en otra situación [...] claramente no estamos perseguidos [...] (Magdalena, de Mujeres públicas, entrevista, mayo 2007).

El actual contexto político y social circunscribe a una expresión artística diferente a la hora de comparar el pos 2001 con décadas pasadas. El rol de artista no era cuestionado, podía ser cuestionada su obra; hoy surgen cuestionamientos desde los propios actores acerca de su condición de artista.

Yo creo que hay una situación de contexto diferente en nosotros y una posición desde lo artístico diferente, me parece que es distinto como nosotros nos paramos, estamos permanentemente cuestionando este lugar de si somos o no artistas, [...] me parece que el cuestionamiento en los 60, 70 sobre la posición del artista no era una cosa que estaba tan cuestionada, eran artistas que hacían estas cosas pero eran artistas (Magdalena, de Mujeres públicas, entrevista, mayo 2007).

La mayoría de los grupos conocen la historia de tales décadas no porque lo hayan aprendido en las instituciones donde se formaron en el campo artístico, sino porque investigaron por sus medios y fueron descubriendo expresiones artísticas como Tucumán arde, que constituye un paradigma, un hecho referencial para estos grupos y que recién conocieron a posteriori de su formación como tales.

Primero empezamos a hacer cosas y después empezamos a preguntarnos qué había pasado acá en los sesenta y setenta y ahí empezamos a descubrir que había muchas cosas en común que habían quedado obviamente desarticuladas por los años de silencio y por los años de mercado artístico neoliberal de la época de Menem y de

la dictadura obviamente y fue como un hallazgo, [...] lo que hicieron la gente de Tucumán arde, [...] fue algo así como una especie de hallazgo (Mariana, del GAC, entrevistada en mayo de 2007).

El tipo de arte que hegemonizaba las décadas de 1960 y 1970 es impensada en la actualidad.

“En los sesenta, en los setenta es que eso era arte de vanguardia y hoy hablar de arte de vanguardia es casi un absurdo, ninguno de los que estamos haciendo esto hoy nos planteamos la vanguardia y eso sí era un tema en los setenta” (Magdalena, de Mujeres Públicas, entrevistada en mayo de 2007).

Los grupos visualizan diferencias entre las décadas de 1960 a 1970 en relación con los ochenta, por un lado, en esta última se formaban como estudiantes, por lo tanto, la vivenciaron pero la perciben con características propias por el advenimiento de la democracia no sólo en Argentina sino en varios países latinoamericanos.

Arte político desde 2001

Lo primero que se visualiza a partir de 2001 fue un cambio social generado por la crisis política, social y económica conllevando a una ocupación del espacio público no sólo por parte de los grupos de arte que venían trabajando, sino de gente común y de nuevos colectivos que fueron surgiendo como consecuencia del momento histórico y aportando una gran creatividad en sus acciones.

Fue un momento en que las prácticas que hacíamos nosotros [...] como que hubo una ola y toda la gente salió a la calle; nosotros trabajábamos en el espacio público y de golpe se llenó de público [...] (Ariel, de Etcétera, entrevista, abril 2007).

Surgimiento de un montón de grupos y la confluencia de esos grupos en un mismo espacio, que era el espacio público [...], el modo de acción era un poco así, un poco salir y tomar el espacio [...] y las formas de acción que compartíamos tenía que ver con la experiencia directa (Mariana, de GAC, entrevista, mayo 2007).

Sí, hubo cambios, porque hubo cambios en la sociedad. Una apuesta novedosa de eso fue la gran cantidad de grupos que surgieron a partir del 2001, digamos, los que ya existían como el GAC o Etcétera, o como otros que no me acuerdo en este momento, [...] y lo novedoso para mí fue la cantidad de grupos que surgieron pero por ahí; grupos esporádicos de gente que se juntaba, que realizaba acciones [...] (Julia, de Iconoclasistas, entrevista, mayo 2007).

Si bien durante este periodo surgen movimientos sociales, asambleas barriales, los grupos de arte reconocen que muchos movimientos ya existían, aunque algunos sectores no los visibilizaban antes de 2001, y que ellos eran y son parte de estos

movimientos participando a través de sus acciones callejeras y que como grupo requieren de una reflexión que traspasa lo coyuntural o inmediato.

Nosotros no somos un grupo de acompañamiento de los movimientos sociales sino que somos parte de los movimientos sociales, por lo tanto no es que nosotros vamos a ser como el brazo artístico de una asamblea. [...] nuestro trabajo como artistas necesita de una reflexión mucho mayor que el estar respondiendo a la inmediatez que en ese momento se necesitaba (Nancy, de Etcétera, entrevista, abril 2007).

Las formas de arte y política existían anteriormente lo mismo que los nuevos movimientos sociales que nadie los visibilizaba a los sin tierra al principio nadie los visibilizaba porque existían pero no existían para el cerebro académico o sea, no estaban (Julia, de Iconoclastas, entrevista, mayo 2007).

Además se reconoce este periodo como un momento de mucha demanda artística por parte de los movimientos sociales, de ahí la aparición o incorporación de ciertos grupos que antes de 2001 no tenían presencia en la escena política y que pasan a integrar los movimientos sociales a partir de sus manifestaciones artísticas, mediante la producción de afiches o cualquier otro recurso requerido.

La actualidad es observada como una etapa de quietud, de normalidad, si bien los movimientos sociales existen, los mismos pasan por una etapa de reflexión interna. "Si bien muchos grupos hoy siguen trabajando por supuesto que el movimientismo se calmó bastante [...] como un momento de mucha introspección de los movimientos, como un para adentro, como un reflexionar [...]" (Julia, de Iconoclastas, entrevistada en mayo de 2007).

Para otros, la actualidad es vista como una pérdida del espacio público, y las acciones artísticas, como la manifestación a través del graffiti, son consideradas como vandálicas. Al mismo tiempo, este momento de cierto equilibrio institucional es percibido por los grupos como el fortalecimiento del neoliberalismo y el individualismo; razón por la cual consideran que, aunque la coyuntura sea diferente a la de 2001, deben seguir saliendo a la calle y constituyendo un espacio crítico y de oposición. Lo que están reflexionando es de qué manera hacerlo en un marco político tan diferente al anterior.

[...] en este periodo llamado normalidad o normalización, a nosotros nos impacta muchísimo cómo cambió Argentina, después de pasar de asambleas barriales de tres mil personas en el parque a que hoy día la gente ni se mira en el subte [...] pero a nosotros nos potencia justamente el estar viendo esa realidad para decir "che, tenemos que continuar este camino de generar una opción colectiva entre nosotros

y con el resto”, y efectivamente la gente que está en ese camino aparece también más, seguimos construyendo en red porque necesitamos estar en red (Antonio, de Etcétera, entrevista, abril 2007).

En el caso específico de Mujeres públicas, debido a la temática que abordan, consideran que la situación de relativa “normalidad” que se está viviendo no desactiva las luchas de las mujeres, ya que los problemas que las afectan no son fundamentalmente a causa de una coyuntura política, sino que se trata de temáticas que trascienden ese espacio. En cuanto a los jóvenes que van surgiendo en el mundo del arte se observa que a partir de 2001 se generaron cambios. Los egresados ya no aspiran a la exposición institucional de su obra, pues sus docentes son activistas de la época crítica de los últimos años y van de alguna manera moldeando estas aspiraciones.

Igual como se politizó la sociedad en el 2001, se politizó todo [...], chicos que salen del IUNA tienen la posibilidad de ya actuar directamente y no esperar a la galería [...] gente que trabajó y que estuvo trabajando hace años y ya es docente en esas escuelas entonces hay un cambio realmente” (Pablo, de Iconoclastas, entrevista, mayo 2007).

5. Arte y política: arte y militancia

Desde distintas miradas y posturas los colectivos de arte debaten en torno de los límites entre la militancia y el arte, sobre las alianzas entre el arte y el activismo, y la radicalización de las nuevas prácticas culturales. Los grupos que se abordan aquí cuestionan la definición artística de sus prácticas y su propia condición de artistas. Si bien sus posiciones respecto del arte y la política son diversas, coinciden en el punto en que arte y política son categorías construidas en nuestro medio para encasillar determinadas expresiones artísticas, y que su contenido fue cambiando con el tiempo. Afirman que el arte siempre expresa una posición política y, como dice Molinari, “no hay una frontera entre práctica artística y práctica política”.

[...] muchos teóricos dicen que algunas de las prácticas que se hicieron en los últimos tiempos enroladas en el arte político porque son hechas por artistas dicen que no es arte [...] todo arte es político porque toda práctica vinculada a lo artístico sienta una posición con respecto al mundo que lo rodea (Julia, de Iconoclastas, entrevista, mayo 2007).

Algunos de ellos conciben su producción como una forma específica de militancia, otros entienden su práctica como arte, y el crecimiento como artistas comporta

una preocupación. En general coinciden en que el arte, como expresión humana también lleva consigo una postura política, son parte de una misma situación en un contexto histórico determinado.

Nosotros no hacemos una separación entre la política y el arte, entre la vida y el arte, entre el arte y cualquier cosa, para nosotros todo está vinculado. Cualquier expresión humana tiene una connotación de carácter político y por lo mismo cualquier expresión de arte tiene en sí una postura política (Nancy, de Etcétera, entrevista, abril 2007).

Las chicas de Mujeres públicas consideran que el arte y la política no son dos espacios separados, sino que lo político se expresa en el hacer cotidiano, y que cualquier persona puede apoderarse de herramientas estéticas para expresar una situación política sin que esto quede circunscripto al espacio de los museos o las galerías de arte. “No está escindido lo político de lo artístico, son parte de un mismo entender de la situación, lo que vale es el acontecimiento, la situación y cómo se despliegan herramientas de comunicación dentro de ese espacio” (Lorena, de Mujeres públicas, entrevista, mayo 2007).

Todas sus acciones y producciones se realizan en forma anónima, no firman sus obras/objetos y sólo operan con el nombre del grupo, dejando de lado los nombres propios para no condicionar los mensajes y para eludir el personalismo y el concepto de autoría.

Es posible establecer una diferencia entre la producción y su contenido político y el procedimiento o acción mediante la cual se manifiesta.

[...] diferenciaría dos cosas: por un lado las actividades artísticas que incorporan contenido políticos en la representación [...] o sea sigue siendo artístico y se encuadra dentro de los cánones del arte, no cuestiona de manera transformadora la realidad [...] lo político es parte del contenido del tema y no del procedimiento o de la factura [...] (Mariana, del GAC, entrevista, mayo 2007).

Como dice Molinari: “[...] tiene que ver con el universo de las imágenes, pero eso es una discusión relacionada con esta idea de artista sí, artista no, militante sí, militante no”.

Lo colectivo para mí no se puede disociar del trabajo militante, ya para mí pensar un colectivo o producir en colectivo tiene que ver con una cuestión militante. [...] Por otro lado, lo militante no se puede disociar de la cuestión política de un sentido no

desde un poder o un partido sino desde otra construcción de sentidos y significados. [...] (Carolina, del GAC, entrevista, mayo 2007).

A partir de 2001 se multiplican las prácticas de arte callejero, no sólo los grupos que provienen del mundo del arte se apropian de esta nueva estética, los movimientos sociales incorporan el afiche, la música, la teatralización, el graffiti para la denuncia y la resistencia. El arte callejero ya no es patrimonio sólo de algunos grupos, y el escenario de la ciudad de Buenos Aires se modifica aún más que desde mediados de los noventa.

Por ejemplo, participar en los principios, en los escraches, cambió el hecho de la manifestación, [...] nosotros empezamos a trabajar con la bombucha con pintura para marcar las casas, se empezó a hacer así y después eso fue el final de una pieza teatral. ¿Qué pasaba?, antes no se realizaba de esa manera, cuando se empezó a involucrar el hecho teatral la gente se sentaba a ver un espectáculo y a meterse en la historia haciendo lo que significa el teatro de catarsis y metiéndose en la historia y en los personajes (Antonio, de Etcétera, entrevista, abril 2007).

En lo que respecta al trabajo en la calle de estos grupos, éste no va dirigido a un público específico que visita una galería de arte o un museo o asiste a una sala teatral, se dirige a los vecinos de la ciudad, a las personas que circulan por ella, que participan u observan una marcha o acción de protesta, los interrogantes giran en torno de qué transformación de la realidad social y política esperan producir, y qué impacto creen que tiene su producción en el público. “Me parece que en una situación callejera uno está expuesto a una serie de imprevisiones que torna más vital la situación. Es decir, vos creés que va a pasar algo y después hay que ver si eso que se cree que va a pasar pasa y qué imprevistos hay” (Molinari, entrevista, abril 2007).

La fotografía que vemos a continuación refiere a una acción teatral llamada “El ganso al poder”, que desarrolló Etcétera en el año 2003, una semana antes de las elecciones presidenciales, en una marcha del día 24 de marzo. Cuestionaba la legitimidad de las candidaturas y su funcionamiento, “[...] colocando en juego la ambigüedad de los símbolos de representación, como los estandartes y estereotipos clásicos de la política bipartidista. Dentro de un carro con forma de globo terráqueo transportábamos al líder: un Ganso” (Antonio, de Etcétera, entrevista, abril 2007). El ganso, un animal vivo, representaba al futuro presidente de los argentinos.



[...] en un punto estamos tratando de generar un impacto, y justamente después lo que sucede se nos va de las manos porque el impacto ya es muy fuerte, una vez que lo mostrás, que la gente participa, inmediatamente se te va de las manos. En alguna de las pancartas, por ejemplo, estaba el ganso guevarista, con la boina, también estaba el ganso Elvis Presley, el ganso desaparecido, el ganso Opus Dei, eran todas metáforas, y hemos tenido situaciones que se desbordan tratando de generar ese impacto [...] (Antonio, de Etcétera, entrevista, abril 2007).

La comunicación de su producción y la intervención del espacio público son los ejes del trabajo de los grupos. Instalar imágenes y discursos en contra del discurso dominante y cuestiones ligadas a la resistencia y la denuncia. El GAC trabaja “en el concepto de intervenir el espacio público que no es lo mismo que poner algo en el espacio público. Intervenir el espacio público supone alterar una lógica de comunicación [...]” (Mariana, del GAC, entrevista, mayo 2007). Este concepto alude a una estrategia de intervención simbólica disruptiva utilizando el lenguaje cotidiano de la publicidad, sobre este mensaje se coloca otro con fuerte impacto visual, provocativo, con el fin de producir una reacción en la persona que lo observa. El “antifiche” tiene por finalidad llamar la atención e incitar a la reflexión, también puede ser una imagen, una pared escrita o una acción en la calle.

Por su parte, Inconoclasistas parte de la idea de que se vive en un capitalismo semiótico, “plagado de sentidos, significaciones, imágenes, digamos con sentidos específicos y orientadas en un mismo sentido” (Julia, entrevista, mayo 2007), entonces es desde allí donde se puede intervenir y dar la batalla.

Para estos grupos las manifestaciones artísticas que llevan a cabo tratan temas que afectan al común de la gente, por eso todas las acciones son interpretadas, no son acciones sofisticadas o abstractas que escapen al entendimiento del público en general. Acciones tales como el “Mierdazo”,⁶ cuando los bancos se quedaron con los ahorros de los pequeños ahorristas, marcan una diferencia con otras prácticas u otros lenguajes del arte que a veces son más complicados de interpretar y se alejan del común de la gente.

La obra en la calle está o se expresa en el mismo lenguaje de la gente común, el artista es calle y público al mismo tiempo, incluso el público puede participar de una manera diferente a la de una obra expuesta en un museo, esto incluye tocar las obras y participar de las acciones. En el museo, por el contrario, se crea un estatus ya que se trata de un espacio al que no accede todo el mundo, y esto para los grupos estudiados marca una diferencia. Aunque algunas veces, la metáfora utilizada para transmitir el mensaje que se desea comunicar puede no ser interpretada por el público, como le sucedió a uno de los grupos cuando abordó el tema de la inseguridad, tratando de poner de manifiesto el discurso “fabricado por los medios”. Para ello colocaron unos stands en la puerta de un supermercado y repartieron folletos, a través de pseudo promotoras, ofreciendo chalecos antibalas, picanas de la Policía Federal, armas FAL del ejército, Rémington que se usaron en la campaña del desierto, todo esto acompañado con información “que tenía que ver con una genealogía represiva dentro del Estado, pero también dentro del mercado privado actual de la seguridad” (Mariana, del GAC, entrevistada en mayo de 2007).

Mucha gente, de los que pasaban caminando por la calle, se detenía y quería contratar el servicio o bien querían comprar las ametralladoras o chalecos antibalas ofrecidos:

[...] nosotros elaboramos toda esa estrategia para sobre identificarnos y dejar expuesto el grado de paranoia de la sociedad y de repente nos dábamos cuenta que la paranoia era más grande de lo que nosotros suponíamos y que muy poca gente se daba cuenta, recién después cuando empezaba a leer bien el texto, la letra chica, se daban cuenta que se trataba de algo crítico con respecto a eso (Mariana, del GAC, entrevista, mayo 2007).

⁶ La protesta llamada “Mierdazo” consistió en arrojar excremento a las puertas del Congreso Nacional en el mismo momento en que adentro los diputados debatían el presupuesto económico para el año en curso. Se invitaba al público en general a arrojar su propio excremento o el de un amigo, familiar o mascota. Bajo la consigna: “No se suspende por lluvia, ni por diarrea”, se realizó una instalación y una *performance* en la que un actor, activista de Etcétera, disfrazado de oveja, sentado en un inodoro ubicado sobre una alfombra roja, defecaba en público. Disponible en <http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html>

De los cuatro grupos estudiados, el único que expresó abiertamente su intención de dar una batalla también dentro del campo convencionalmente llamado artístico fue Etcétera. Los demás consideran que realizan acciones que involucran lo estético y ayudan a que el mensaje político sea más comunicable, pero no se han proclamado a sí mismos artistas en el sentido más ortodoxo del término. Por este motivo, para Etcétera exponer dentro de un museo o una galería de arte, por más que su lugar preferido sea la calle, les resulta interesante y creen que es un espacio a conquistar por todos los artistas que se dedican a transmitir mensajes relacionados con lo político. Al mismo tiempo, son conscientes de las diferencias, tanto en la reacción como en la composición del público que va a una sala, y el que camina por la calle y se encuentra espontáneamente con una de sus acciones; pero en ambos casos tratan siempre de integrar a los espectadores para que dejen de serlo y se apropien de lo que está sucediendo.

Tanto Etcétera como el GAC participaron en el proyecto Ex Argentina iniciado en noviembre del año 2002. Después de la crisis de 2001, dos artistas alemanas Creischer y Siekman, quienes contaban con un subsidio administrado por el Instituto Goethe, se instalaron en Buenos Aires durante varios meses con el fin de desarrollar el mencionado proyecto. Estas artistas tomaron la crisis de Argentina como paradigma de la crisis del capitalismo global y de las políticas del FMI, y decidieron llevar a cabo esta propuesta artística antiglobalización. Tomaron lo acontecido en nuestro país como una referencia de lo que puede pasar en otros lugares del mundo. El nombre Ex Argentina alude a la desintegración del Estado-nación que apareció en medio de la crisis de diciembre de 2001. Formó parte de la muestra el archivo de "Tucumán arde", el producto artístico paradigmático de finales de los sesenta. Convocaron a colectivos y artistas nacionales relacionados con prácticas activistas a formar parte del proyecto. Una vez concluido el mismo, los resultados fueron expuestos como muestra en uno de los museos de mayor prestigio de Europa, como es el museo Ludwig, ubicado en Colonia, Alemania. Algunos de los colectivos que participaron de esta experiencia fueron invitados a viajar a Colonia, siendo la vivencia de la exposición bastante controvertida. Para algunos grupos, Ex Argentina constituyó algo que podría haber sido y no fue, es decir, "un espacio de reflexión", y "que propusiera ciertas lógicas por fuera del sistema hegemónico de poder", como "un desajuste muy grande entre lo que se había producido antes de la muestra como grupalidad y como proyecto de intervención real que en la muestra no se vio" (Carolina, del GAC, entrevista, mayo 2007). Para otros, ayudó a pensar sobre el lugar de la política en el arte, del arte en la política. A comienzos del año 2006 se realizó la exposición *La Normalidad*, en Buenos Aires, como culminación del proyecto Ex Argentina, de la cual sólo participó Etcétera, de los grupos que abordamos.

Ésta no es la única experiencia, la participación con artistas de otros países o conexión con grupos artísticos tanto locales como externos al país es el común denominador de la mayoría de los colectivos entrevistados. Estos grupos desarrollan “prácticas parecidas” o piensan en “perspectivas similares”; se encuentran en “la misma búsqueda tanto en términos estéticos como en términos discursivos”. Se realiza una construcción de redes considerada como necesaria para la conexión con otros artistas del mundo.

También son invitados a viajar a países de Latinoamérica: Colombia, Ecuador, Venezuela, Paraguay. Vivencian estos viajes como “la búsqueda de un rédito que tenga que ver no con la legitimidad de la institución sino con la necesidad de construir otros lazos y de experimentar diferentes formatos en diferentes contextos que es lo interesante de cuando uno va a otro lugar” (Mariana, del GAC, entrevista, mayo 2007).

Iconoclastas y Mujeres públicas cuentan con página web y señalan que constituye una plataforma para la experiencia internacional, no sólo para llegar y contactarse con distintas partes del mundo, sino por el impacto que tienen las producciones artísticas, tales como logos, folletos, etcétera, que se encuentran publicadas en la página y pueden ser bajadas y utilizadas para acciones concretas.

[...] por ejemplo, en San Pablo pasó eso: de la muestra no hicimos nada, pegamos una calcomanía pero todo lo previo fue para producir una acción en la calle y para participar con otros grupos en la calle, lo mismo cuando nos invitaron a otra cosa en Berlín que fue para una charla y las charlas eran lo menos importante, lo más interesante que se generó fue por detrás el vínculo con otros grupos y el trabajo con otros grupos de ese lugar (Mariana, del GAC, entrevista, mayo 2007).

6. A modo de cierre

Los colectivos de arte político construyen una nueva estética y formas particulares de militancia sustentadas en comunicaciones visuales, básicamente icónicas, utilizando el lenguaje simbólico mucho más que la palabra. Desde distintas posiciones, estos grupos o movimientos culturales intervienen en el ámbito urbano a partir de diversas estrategias de comunicación; para unos, la acción comunicativa se basa principalmente en subvertir los mensajes institucionales vigentes y establecer una simbología que haga visible el mensaje oculto, mediante estrategias de ruptura; para otros, en su actividad adquieren un valor mayor los mecanismos empleados para la denuncia y las posibilidades de confrontación real. Su fuerza creativa escapa de los espacios tradicionales y legitimados de exhibición para volcarse a la esfera pública

urbana bajo múltiples formatos, que van desde el estencil a la acción performática, pasando por las intervenciones sobre señales y carteles. Entienden su actividad como despliegue creativo, activismo, intervención, guerrilla comunicativa, laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos. Estas son estrategias para reapropiarse y reformular el espacio urbano, en colaboración con otros actores sociales.

Herederos, de alguna manera, de la generación de los sesenta, en los últimos años de los noventa y los primeros años de 2000 el arte urbano y callejero modifica el escenario de Buenos Aires. Este fenómeno trae aparejada una serie de propuestas de tipo participativo, y en la militancia ejercen la acción directa en las calles de la ciudad. Surge una construcción colectiva enorme en el campo artístico y representa una particularidad que volvió interesante la experiencia también para el exterior. La relación con los organismos de derechos humanos es algo central (particularmente la experiencia de HIJOS); la Mesa de Escrache gestó una unidad entre determinadas luchas por los derechos humanos y las prácticas artísticas. Ahí, los artistas y los movimientos sociales y culturales pudieron establecer nuevos lazos y modos de organización. Como señala Molinari (entrevista, abril 2007) “[...] existe una categoría que es la de los artistas de los noventa, o los artistas de los ochenta ¿alguien conoce a los artistas de los 2000? No existe más esa categorización, por suerte no existe más, y me parece que eso también es un logro del 2001”. Los circuitos callejeros se consolidan como alternativas para la creación, la manifestación y la exhibición artística. Este desborde de los márgenes de lo esperable en el campo artístico elude la mediación institucional, se traduce en la incorporación de nuevas prácticas elaboradas entre distintos artistas orientadas a espectadores menos pasivos que las salas o el museo por fuera de los circuitos “legítimos”, es decir, en plena calle, espacio apropiado para la confrontación política-ideológica y la protesta. ¿Se trata de arte o de militancia?, ¿o de una alianza entre el arte y el activismo? Es un tema para continuar debatiendo y corresponde al espacio de los propios actores involucrados.

Bibliografía

- Castells, Manuel (2000), *Globalización, estado y sociedad: el nuevo contexto histórico de los derechos humanos*, Madrid: Isegoría.
- Castells, Manuel et al. (2002), *Teorías para una nueva sociedad*, Madrid: Cuadernos de la Fundación M. Botín.
- Colectivo Situaciones (2005), “Notas para la Reflexión política”, en revista *Bru-maria*, núm. 5, Cataluña. Nota original publicada en la revista *Contrapoder*, núm. 6, 2002. Disponible en: <http://revistacontrapoder.net>.

- Giunta, Andrea (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires: Paidós.
- Harvey, David (1998), *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Holmes, Brian (2005), "Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro" [entrevistado por Marcelo Expósito], en revista *Brumaria*, núm. 5, Cataluña.
- Lago Martínez, S. et al. (2006), *Internet y lucha política: los movimientos sociales en la red*, Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Lash, Scott (2005), *Crítica de la información*, Buenos Aires: Amorrortu.
- Lazzarato, Maurizio (2006), *Políticas del acontecimiento*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Lazzarato, Maurizio (2006), "Por una redefinición del concepto de 'biopolítica'", en revista *Brumaria*, núm. 7, Cataluña.
- Longoni, Ana (2005), "¿Tucumán sigue ardiendo?", en revista *Brumaria*, núm. 5, Cataluña.
- Longoni, Ana y Mariano Mestman (2000), *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*, Buenos Aires: El cielo por Asalto.
- Melucci, Alberto (1994), "¿Qué hay de nuevo en los nuevos movimientos sociales?", en *Los nuevos movimientos sociales*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas.
- (s/a) (2005), "Arte y activismo", en *Revista de Artes Visuales Ramona*, núm. 55, Buenos Aires: Fundación Start.
- Tarrow, Sidney (1997), *El poder en movimiento. Los movimientos sociales, la acción colectiva y la política*, Madrid: Alianza.

Páginas web consultadas

- <http://www.iconoclasistas.com.ar/>
- <http://www.mujerespublicas.com.ar/>
- <http://gacgrupo.ar.tripod.com/>
- <http://www.elinterpretador.net/22Etcetera-Errorismo.html>
- <http://www.brumaria.net/>
- <http://www.ramona.org.ar/>