

**Estética de la
acción:
Movimientos
sociales y políticas
visuales en América
Latina**

Martín Guerra Munte

Índice:

Introducción

Capítulo 1: Espacio y tiempo

- 1.1 Estado de excepción y biopolítica**
- 1.2 Tiempo del subdesarrollo**
- 1.3 La memoria secuestrada**

Capítulo 2: El retorno de lo político

- 2.1. Antagonismo y hegemonía cultural**
- 2.2. Movimientos sociales en América Latina**

Capítulo 3: Arte y política: por una estética de la urgencia

- 3.1. Estética de la recuperación**
- 3.2. Estética de la acción**
 - 3.2.1. CADA**
 - 3.2.2 El Siluetazo**
 - 3.3.3 Lava la bandera**

Conclusiones

Bibliografía

Introducción

El siguiente trabajo pretende ser un aporte a los debates sobre la cultura visual contemporánea y su relación con la política y los movimientos sociales. Tomando como ejemplo tres casos de acciones estéticas, en tres lugares y épocas diferentes, pretendo analizar el sistema de relaciones que se establece al interior de una cultura de resistencia en medio de un contexto de extrema violencia. En lo que se refiere al método, he tratado de ser fiel a cierta tradición crítica del poder y de los saberes que produce. Foucault define a la crítica como un actitud, una disposición a preguntar por tal o cual gobierno, por sus nombres y razones, por su orden de legibilidad y sus procedimientos de legitimación. Es esa actitud crítica la que, al igual que los proyectos que analizo, he querido reivindicar en esta investigación.

La crítica además de encontrar el nexo entre saber y poder, el momento en que un régimen de verdad se sustenta en un proceso de legibilidad, también debe encontrar los momentos de discontinuidad. De tal modo que exponga sus crisis y sus sentidos de verdad. Y como dice Judith Butler en ese texto en homenaje a Foucault: “de forma que se pueda trazar una aproximación más productiva hacia el lugar que ocupa la ética en el seno de la política.” (2008: 146) Y como no hay ética sin estética, ni estética sin política, es que el trabajo que he desarrollado tiene que ver con estos tres puntos: la ética, la estética y la política.

Comenzar por el método me permite explicar no sólo mi afiliación epistémica sino qué ideas tengo en mente y a qué temas me refiero. He querido comenzar por mencionar a Foucault porque es fundamental para lo que ha sido mi definición de gubernamentalidad biopolítica. Pero también al período que dio paso a dicha gubernamentalidad, que supuso, al menos en Latinoamérica, una transformación violenta de las relaciones de poder y de producción que trajo consigo persecución y muerte. Es decir, que para implantar el nuevo régimen de gobierno biopolítico hubo que acabar con los remanentes revolucionarios de una región convulsa. Para eso se necesitó comenzar a aplicar modos restrictivos de ocupación del espacio, así como cambios en la regulación de los desplazamientos urbanos. Y sobre todo, un cambio en el régimen de las relaciones de producción tanto al interior del espacio de trabajo como fuera de él. Lo que era,

finalmente, el objetivo de las dictaduras de países como Chile en los setenta y Argentina y Perú en los noventa.

Sin embargo, a Foucault le falta Marx, o se lo olvida en el camino. A la importancia de la teoría del poder y su multiplicidad funcional se tiene que sumar la importancia del Estado como garante de la estatalidad institucional que algunos ven como superado. Al menos no en Latinoamérica, donde el Estado sigue representando el conjunto de poderes y prácticas políticas de un país. Decía que a Foucault se le olvidó Marx y la ideología como reproducción de relaciones de producción. Así como de prácticas, espacios e instituciones que producen ideologías y las reproducen. Puesto que el espacio público, por ejemplo, reproduce tanto un poder-saber, es decir una disciplina, como la división del trabajo. Para Paolo Virno, la fuerza de trabajo surge del gobierno de la vida y añade lo siguiente: “Foucault (junto a tantos otros) se desembarazó con demasiado apuro de Marx, con el efecto de llegar tiempo después a ciertos resultados marxianos, pero poniendo la cabeza en el lugar de los pies.”

El título de la investigación más que referirse a un tema pretende hacerlo a un conjunto de temas que componen un sistema de relaciones: violencia política, movimientos sociales y cultura visual en Latinoamérica. La elección tiene que ver con procedimientos bastante atípicos de lucha por un espacio de convenciones muy resentido, o, si se quiere, con estructuras de coerción del significante. En Latinoamérica, el sueño revolucionario de tomar el poder produjo pactos entre los gobiernos e instituciones para-nacionales, como la CIA, con el fin de acabar con la esperanza de una inmediata y alcanzable transformación. El plan Cóndor derrocó gobiernos democráticos y puso en su lugar dictaduras que planificaron crímenes horribles contra grupos de izquierda. En ese contexto es que surgieron movimientos sociales y proyectos de cultura visual crítica que a través del desplazamiento de su campo de legitimación y de la infiltración de contenidos en el cuerpo de lo social lograron generar nuevas experiencias estéticas. Si como afirma Ranciere, “Un régimen de visibilidad de las artes es a un mismo tiempo lo que da autonomía a las artes y lo que articula esa autonomía en un orden general de maneras de hacer y ocupaciones” su desplazamiento tendría que ver con salir de esas maneras de hacer y ese repertorio de ocupaciones que le es dado. El régimen estético como régimen sensible se ve desbordado por otras formas de operar de lo sensible en el campo social. Lo sensible deja de ser la experiencia individual y

solitaria que propugnaba la primera modernidad y se convierte en una intervención colectiva en y lo social.

Para explicar cómo se establece esta relación he analizado tres repertorios de acciones que crearon o ampliaron un nuevo territorio de contienda. El Colectivo de Acciones de Arte (CADA) en el Chile de la dictadura de Augusto Pinochet, el Siluetazo que surge como parte de las marchas de Las Madres de Plaza de Mayo en la Argentina de Jorge Videla y la acción “Lava la bandera” que aparece en medio de las movilizaciones contra la corrupción y el fraude electoral del gobierno de Alberto Fujimori. Tres itinerarios que irrumpen en medio de movilizaciones colectivas contra lo que fue la apropiación de la nación por organizaciones criminales. Es en ese contexto represivo que aparecen por todas partes proyectos políticos con demandas mucho más concretas y en relación directa con sus necesidades.

En todos estos casos la cristalización de los pequeños antagonismos, su capacidad de producir alianzas con otros movimientos estaba relacionada con un acontecimiento más amplio y masivo que es el que permitía abrir la brecha temporal y espacial por donde se filtraban las demandas. A partir de allí el contrabando de enunciados, la emergencia de otros modos de hacer y ocupar determinados espacios se volvía concomitante. La alternativa está relacionada con identificar los antagonismos reales, generar movimientos en torno a estos y sumar la potencia de cada uno para producir el acontecimiento. De la urgencia de la lucha emerge, como consideraba Gramsci, una conciencia crítica de la colectividad política

A partir de este conjunto de temas planteo la primera hipótesis: que los itinerarios de los tres proyectos respondieron al endurecimiento de los gobiernos de la región y a la militarización de la cultura y la ciudadanía. En los tres casos hubo procesos de ruptura con la constitucionalidad y un “estado de excepción permanente” que indicaba una superación de la forma-estado sobre la base misma de la estatalidad. Era, como dice Virno, “una perpetuación del estado, de la soberanía, pero también la exhibición de su propia crisis irreversible, de la plena madurez de una república ya no estatal.” No quiero establecer una lógica causal, sino establecer una singularidad en los tres casos. Es decir, hacer inteligible la cadena de acontecimientos que llevó a los artistas a buscar una salida al copamiento de la representación y de las retóricas sociales.

Estudios sobre el aporte de las Madres de Plaza de Mayo a la cultura de la resistencia hay muchos y muy diversos. Sobre la irrupción del Siluetazo como dispositivo visual de esas impugnaciones, otros tantos. Por lo que la investigación podría valorarse como poco original. En todo caso, lo que he tratado de establecer es la singularidad del procedimiento, en tanto parte de un encadenamiento de acontecimientos dentro de una coyuntura política de emergencia ciudadana. Sin ésta, probablemente, no hubieran podido actuar. O sí, pero sin esa eficacia para trasladar y transmitir el entredicho en un sistema de signos y lenguajes cerrado. El caso peruano es más reciente y salvo excepciones hay muy pocos estudios sobre las acciones colectivas que aparecieron durante la lucha contra la dictadura de Fujimori. De cualquier modo, la intención es proponer una tradición de una cultura visual crítica que contribuyó al desmantelamiento de programas autoritarios.

En el primer capítulo he desarrollado el tema del espacio público contemporáneo como el lugar donde se lleva a cabo la disputa entre producción, democracia y el antagonismo que generan estas relaciones. Parto de la hipótesis de que un espacio público es una reproducción de relaciones de producción y de fuerza, pero también de otro tipo de relaciones, así como de prácticas, de modos de hacer que incluyen posiciones críticas a las del ordenamiento hegemónico. Para ello ha sido muy importante la teoría marxiana del espacio, que va de Henry Lefebvre hasta la geografía crítica de David Harvey. De la crítica a la economía política del espacio y de sus tiempos, que son los del capitalismo y el control biopolítico, se puede deducir que los movimientos sociales tengan que operar dentro de lugares controlados por la institucionalidad del poder. Y que, por lo tanto, tengan que preparar tácticas de desviación normativa, o de ruptura institucional que les permita comenzar a derogar los mitos que legitiman el control del espacio. Para el concepto de democracia como antagonismo me he basado en los debates de Chantal Mouffe, Žižek, Laclau, Balibar y toda la tradición neo-marxista. Mi posición es clara a este respecto: sin antagonismo no hay democracia, pero sin la problemática del universal como condición del sujeto político tampoco.

El segundo capítulo está dedicado a la política y a los movimientos sociales. De la misma manera que en un caso o en otro, siempre me refiero a unas causas determinadas para situar la singularidad de su aparición. En el caso de los movimientos sociales de América del Sur responde a varios procedimientos, entre los que se encuentran la

derrota de los proyectos revolucionarios, la necesidad de articular demandas concretar frente a la crisis de los partidos de izquierda y de comenzar a colectivizar las expectativas de reparación o de memoria que surgieron luego de las dictaduras militares. La opción de generar recuerdos discrepantes con los de la ciudad política y monumental fue un objetivo que permitió aglutinar demandas de colectivos diferentes. Pero esas esferas públicas de memoria debían infiltrarse en un espacio represivo, u organizarse en torno a estrategias que eludieran el control férreo que habían dispuesto los gobiernos.

El tercer capítulo comienza por situar los debates en torno al llamado arte político y a su desplazamiento como productor de materia social. Aquí es que se dan la mano todos los temas que he analizado: el espacio público como el lugar de la disputa por el territorio político, los movimientos sociales como intersticio performativo de colectividad y la cultura visual que contribuye con la expansión de los nuevos lenguajes de la resistencia.

La decisión, finalmente, de trabajar con estos proyectos responde a una voluntad de generar debate dentro del campo del arte y de la acción política, que, a mí modo de ver, es el campo de la emancipación social. Si la emancipación estética es el desacato a un orden de visibilidades y a la reglamentación sobre los modos de hacer y la distribución ocupaciones en campos es posible que ella nos muestre el camino hacia un futuro de emancipación social. Pues como dice Ranciere, allí donde están estas impugnaciones puede que nos encontremos con el corazón de lo social.

“La emancipación social ha sido al mismo tiempo una emancipación estética, una ruptura con las maneras de sentir, de ver y de decir que caracterizaban la identidad obrera en el orden jerárquico antiguo. Esta solidaridad de lo social y de lo estético, del descubrimiento de la individualidad para todos y del proyecto de colectividad libre ha constituido el corazón de la emancipación obrera.” (2010: 40).

Capítulo 1

Espacio y tiempo

1.1. Estado de excepción y biopolítica

En el siguiente capítulo intentaré hacer un análisis del espacio público contemporáneo en tanto lugar donde se produce lo social y lo político. Un lugar y un tiempo definido por las relaciones sociales que se establecen en él y donde la posibilidad de alteración de los valores que definen esas relaciones constituye lo político. Pero también un lugar donde se ponen en práctica las asignaciones y los desplazamientos, el orden de lo institucional y la impugnación al orden de lo político. En ese sentido, el espacio público, que depende de las relaciones sociales que se fundan en su seno, tiene a la ciudad como el lugar que lo contiene. No hay espacio público sin ciudad, pues es aquí donde se establecen las relaciones de producción y propiedad y donde se reproduce el efecto de sus poderes (Lefebvre, 1978). Si la ciudad se ha convertido en un lugar de planificación, programa y control, lo social-urbano, en tanto que desplazamiento y relación de prácticas y modos de hacer en un lugar del espacio, está regido por estas mismas reglas prácticas. Asumir el vínculo estrecho entre estas dos esferas de la realidad social me permitirá comenzar a analizar la relación de la intervención política de ciertos repertorios con la normatividad institucional.

El espacio público como contenedor no es apolítico. Todo lo contrario: su supuesta neutralidad como un lugar de ocupación y desplazamiento oculta su actividad y distribución política. La ciudad como espacio social está organizada e instituida de acuerdo a ciertas necesidades y a una economía espacial y sensible específica. La reproducción de las relaciones sociales que dicho modelo configura son las de la ideología dominante. Un reparto de lo sensible que se basa en la distribución de los espacios y tiempos sociales. O las formas de actividad que se establecen en los campos especializados de esos espacios. De tal forma que “Tener tal o cual ‘ocupación’ define competencias o incompetencias respecto a lo común.” (Ranciere, 2009: 8) Dado que la distribución de los roles y su visibilidad afectan la competencia del poder, el espacio público se convierte en el espacio donde se pone en práctica la organización policial: que es la configuración de los espacios que se instituyen en torno a la distorsión del

derecho y la ley. Lo que fomenta la creación de espacios eficientes que faciliten la producción y circulación de lo útil y lo justo. Para Ranciere, “La policía es primeramente un orden de los cuerpos que define las divisiones entre los modos del hacer, los modos de ser y los modos del decir: es un orden de lo visible y lo decible que hace que tal actividad sea visible y que tal otra no lo sea, que tal palabra sea entendida como perteneciente al discurso y tal otra al ruido.” (1996: 45) Por lo que la racionalidad del espacio es la del poder y su diseño cartográfico.

Como orden de cosas, el espacio público es un sistema interiorizado de razones, una organización sensible de reglas y competencias que definen la ciudadanía. Como experiencia, el espacio público hace referencia a la trama que tejen las relaciones sociales, sus enunciados colectivos y sus conflictos cotidianos. Lo que quiere decir que la especificidad de la construcción de lo social se da dentro de un proceso de articulación de la producción del espacio social y su reglamentación como dispositivo sensible. De este modo es que presenta tanto aspectos formales o morfológicos como procesuales o dinámicos. Issac Joseph lo define de la siguiente manera:

Estoy de acuerdo, además, con la definición del espacio público como “un *orden de visibilidades* destinado a acoger una pluralidad de usos o una pluralidad de perspectivas y que implica, por ello mismo, una profundidad.” Por tanto es un *espacio sensible*, en el cual evolucionan cuerpos, perceptibles y observables, y un *espacio de competencias*, es decir, de saberes prácticos detentados no sólo por quienes operan y por quienes conceptúan (arquitectos o urbanistas), sino también por los usuarios ordinarios. En suma, habría que comprender el espacio público como espacio de saberes y definirlo, como lo hubiera querido Michel Foucault, como espacio de visibilidades y enunciados. (2002: 28).

Lo público-urbano en este sentido, es la capacidad que tiene una determinada sociedad para generar actividad y relaciones, formas de andar y de decir, de confrontar históricamente su pasado y su presente en un mismo lugar. Y así como es un lugar privilegiado para la producción social es también un lugar de técnicas sofisticadas de control que lo han ido convirtiendo en un no-lugar de prohibición social. La política pública de prohibición se ha caracterizado, entre otras cosas, por la configuración de

zonas especializadas de actividad que eliminan la complejidad de la acción pública. Y por tanto, del mismo espacio público, que existe en tanto hay posibilidad de producir otros símbolos que no sean los del programa gubernamental. Por ello, el espacio público, que existe como idealidad, se va adaptando a los rigores de una política ciudadana cada vez más despótica y semióticamente controlada. Un espacio público al que se le despoja de su condición: las contradicciones, rupturas y desfases que la constituyen. La ciudad como un todo compacto es la visión idealizada de una representación que no se corresponde con su realidad y que niega y distorsiona su verdadera fragmentación constituyente.

Como lugar de división y frontera el espacio público representa, a pequeña escala, el territorio político del Estado. Pues si la frontera ha dejado de existir en su condición de estatalidad geográfica-política, o sus injerencias son menos precisas, ha sido para desplazarse a la gubernamentalidad pública: controles sanitarios, inmigratorios dentro de la ciudad, etc. (Balibar, 2005, Foucault, 1996, 2010). Técnicas de control que se extienden por todo el territorio social y que van definiendo el entorno del buen estar y del buen vivir. Las sobredeterminaciones a las identidades están relacionadas con la crisis del Estado-nación como administrador de un territorio y sus disciplinas (Foucault, 2005). Por lo cual el control se ejerce al interior de la gubernamentalidad ciudadana, sobre los desplazamientos, las ocupaciones, las asignaciones que definen lo público: el decoro, el saber-estar, la salud, pasan a ser una cuestión central en la regulación de la sociabilidad en entornos urbanos. Se llega así a un momento donde se constituye una regulación de lo que se tiene como buena organización del territorio y sus gentes. Para esta reglamentación se cuenta con instituciones que velan por la permanencia de las divisiones y que suponen un cierre de la totalidad de lo social.

Y si en su condición de “dato práctico y sensible” la ciudad se organiza en torno a los presupuestos de una ideología liberal, la territorialidad social experimenta el mismo proceso. Dada la relación en la que ciudad y espacio público forman un todo, no se puede comprender el espacio sin las instituciones que la conforman, ni las relaciones sociales sin la materia que las constituye. En ese sentido, ciudad, urbanismo y espacio público componen un mismo modo de producción material, social y sensible. Cualquier intervención en una de sus esferas influirá en la otra. A ello se debe que con más frecuencia el hábitat de una ciudad aparezca como extraño, pues se impide la

proyección de los vínculos afectivos que la atraviesan. Estas transformaciones, a mi entender, están relacionadas no sólo con un mercado de bienes sino que, además, con la desactivación de las políticas ciudadanas que se producen en el espacio social. Pues si la ciudad es el lugar de la realización política, como afirman Borja y Muxí, su degradación es una operación, también, política:

La ciudad es entonces *urbs*, concentración de población, y *civitas*, cultura, comunidad, cohesión. Pero es también *polis*, lugar de poder, de la política como organización y representación de la sociedad, donde se expresan los grupos de poder, los dominados, los marginados y los conflictos. (2003: 35)

El espacio público, entonces, se produce en tensión constante entre la reproducción de las relaciones sociales que le impone la política económica, segregando y clasificando las prácticas y los encuentros y las otras relaciones sociales que se fundan en el corazón político de lo social. A lo ideológico de la división entre público y privado se opone la política del disenso. Política en tanto ocupación de un espacio específico o incorporación de una experiencia sensible en un lugar determinado. Es decir, como capacidad de movilización y de disputa, de superposición y sustitución, de disenso y de visibilización de ese disenso. (Ranciere, 2005).

Como ha señalado Rosalyn Deutsche “El conflicto, la división y la inestabilidad, por lo tanto, no arruinan la esfera pública democrática: son sus condiciones de existencia. La amenaza proviene por el contrario de los intentos por anular el conflicto, ya que la esfera pública es democrática tan sólo en la medida en que sus exclusiones puedan ponerse de manifiesto y ser contestadas.” (2001: 311) Lo que quiere explicar Deutsche es que sin el desacuerdo de lo social no hay lugar para lo público, puesto que lo público se constituye como un conflicto. Y es acertada cuando explica que el uso adecuado del espacio público no es otro que el del conflicto, ya que cualquier ocupación “correcta” de lo público, cualquier consenso respecto de su uso estaría anulando la posibilidad de otros usos. Deutsche continúa su reflexión afirmando que la única garantía que tiene el espacio público de preservar su condición democrática es mantenerse abierta a las demandas contingentes que le llegan de afuera. Es decir, de su exterior constituyente. Por lo que cualquier intento de cierre de lo social es una amenaza a su institución democrática. Y en ello estarían los valores proyectados en el espacio público que

siempre se refieren a un ideal usurpado por sectores de privilegio de la sociedad. Pero hay algo que no considera y es que el afuera que constituye el adentro es posible que nunca tenga la posibilidad de interferir en el adentro; es más, que su afuera esté totalmente borrado, invisibilizado como afuera. Pues si la democracia pública de la que nos habla Deutsche es la utopía burguesa, solo se puede entrar en la negociación a través de los propios valores burgueses.

La democracia, por lo tanto, conlleva una dificultad en su seno. El poder emana del pueblo pero no pertenece a nadie. La democracia abole las referencias externas del poder y refiere el poder a la sociedad. Pero el poder democrático no puede basar su autoridad en un significado inmanente de lo social. El espacio público, siguiendo a Lefort, es el espacio social donde, dada la ausencia de fundamentos, el significado y la unidad de lo social se negocian: se constituyen, pero al tiempo corren siempre un riesgo. Lo que se reconoce por tanto en el espacio público es la legitimidad del debate acerca de qué es legítimo y qué es ilegítimo. (96)

Deutsche pone como ejemplo el derecho de los indigentes a ser visibles, a que su presencia impugne el capitalismo y la ambición de “limpieza” de la burguesía urbana. No obstante, el problema que encuentro en su análisis es que en su afán de defender la democracia del espacio público y el derecho de los indigentes a su ocupación, olvida que lo que también habría que cuestionar es la existencia de personas sin hogar. Pues si es cierto que los valores universales proyectados en el espacio público siempre se refieren a un ideal usurpado por una clase, hay otros que tienen que ver con la posibilidad precisamente de poder impugnar ciertos ideales que ven con normalidad la realidad de, por ejemplo, los indigentes. Deutsche se apoya en la filósofa política Chantal Mouffe, que al respecto anota que “Mientras la política apunte a la construcción de una comunidad política y a crear una unidad, será irrealizable una comunidad política completamente inclusiva y una unidad final, pues siempre habrá un ‘exterior constitutivo’, algo externo a la comunidad y que la hace posible. Las fuerzas antagónicas nunca desaparecerán, pues el conflicto y la división son inherentes a la política.” (1999: 101) El error de Mouffe es el mismo: creer que la democracia agota lo político. No se trata, entonces, de una demanda de comunidad de aquí para siempre, sino de la posibilidad democrática de que cualquiera pueda ejercer el antagonismo.

La democracia del espacio público es la de la economía política, pues allí se reproduce la praxis del valor de cambio de lo social. (Lefebvre, 1976) A través del espacio, lo que se produce y reproduce es el tiempo de las instituciones que lo gestionan. Tal organización de la democracia representativa, como una condición *sine qua non* de la realización instrumental del yo, se ha ido forjando, más bien, obliterando la dialéctica de lo público y privado como contienda y desacuerdo. La forma contemporánea que tiene es la del liberalismo hegemónico: un pacto o contrato social entre clases dominantes que excluye cualquier posibilidad ya no de contestación sino de excepcionalidad y diferencia. Dicho consenso establece como norma que lo público es el lugar de la competencia y de la transacción. Lo público, en ese sentido, se convierte en objeto de escrutinio, de comparecencia y de abandono. De aquí que el espacio social se confirme como un espacio meramente económico y donde el mercado, como afirma Lazzarato, “[se] asume [...] como una prueba, como instrumento de inteligibilidad, como verdad y medida de la sociedad.” (2005) Y es, además, quien distribuye los atributos y concede la libertad. Una libertad que sólo se articula en la esfera pública de la producción y la economía, puesto que la *res abstracta* lo es en tanto geografía *reificada* para el intercambio y la mediación política. La trama que tejen las distribuciones del capital es la que, como topología, se configura como el espacio social trascendente. La aparente libertad de la que gozamos los hombres y mujeres de este tiempo es la que es cooptada por los mecanismos de control biopolíticos: competencia, efectividad, etc.¹

Como afirma Lefebvre, el espacio social está inmerso en un ritmo y en un tiempo que es consecuencia de la división del trabajo. Lo que conocemos y asumimos como el espacio de nuestra vida cotidiana es el lugar que ha sido *reificado* por la representación de un poder: un espacio donde domina la lógica del fetichismo y donde no es posible otra cosa que el comportamiento mediado por el intercambio. La vida social, con la emergencia de la burguesía en el siglo XVIII y el XIX, fue usurpada por el mercado y pasó de ser un punto de encuentro a ser un punto de intercambio mercantil. La ciudad industrial fue la que predominó en el diseño urbanístico, dejando actuar al capital según sus

¹ De hecho, la geografía crítica ha podido constatar la relación que existe entre degradación del espacio público y aumento de la inversión privada (Harvey, 2007, Muñoz, 2007). Todo ello dentro de un contexto de abandono de las políticas públicas por parte del Estado y un aumento de la pobreza en zonas específicas de la ciudad. Lo que se desliza de esta reflexión es que el proceso de liberación económica de la ciudad ha traído consigo precarización de la vivienda y de la vida pública, especulación inmobiliaria con su corolario de privatización de vastas zonas de concentración urbana y creación de zonas de desecho que contengan el producto social de estas acciones.

consideraciones (Harvey, 2008). La visión que da Lefebvre en los años setenta termina siendo premonitoria: “[Con la generalización de lo urbano] se instituyen centros de decisión dotados de poderes aún desconocidos, pues concentran la riqueza, el poderío represivo, la información; por otra, la violenta dispersión de las antiguas urbes suscita segregaciones multiformes.” (1976: 68) La ciudad se convierte en un lugar de segregación simbólica, de distinción de clases o sectores sociales, así como de prestigio o desprestigio cultural. La economía política del espacio propuesta por Lefebvre apunta al análisis de las condiciones del valor de utilización del espacio y su relación dialéctica con el valor de intercambio. Pues en la ciudad todo está medido y cuantificado — distancias, tiempo, ubicación— y cada uno de los elementos que la componen está regido por esta lógica.

Por tanto, la razón de Estado se convierte en la racionalidad de la práctica gubernamental, que es la que finalmente vela por los intereses de la economía política en el espacio público. (Foucault, 2009). Es a través de sus instituciones, como formas o procesos de modalidades de gestión y de decisión, que se establecen las reglas de la corrección ciudadana. Dichas reglas responderán al régimen de saber y poder que las constituye y que en este caso remiten a los enunciados del liberalismo. Para Foucault “Desde principios del siglo XX ingresamos a una era en que el problema de la utilidad engloba cada vez más todos los problemas tradicionales del derecho” (2009: 55). Lo que quiere decir que el orden jurídico responde a la razón instrumental de la práctica ciudadana. Con la nueva razón gubernamental se garantiza la libertad de comercio y de movilidad laboral, a la vez que se vela por el perfecto funcionamiento de todo el sistema económico a través de la seguridad. Aquí se establece la articulación entre libertad económica y técnica disciplinaria y para ello es preciso, por un lado, producir libertad, pero ese mismo gesto implica que, por otro, se establezcan limitaciones, controles, coerciones, obligaciones apoyadas en amenazas.

De ahí que la razón de Estado como técnica gubernamental de excepción reemplace al derecho tradicional. (Agamben, 2004, 2005). Con ello se implementa un control exhaustivo del cuerpo y todo lo que comprende: clasificación de la enfermedad, disciplinamiento de los deseos, asistencialismo en las poblaciones más empobrecidas, reforzamiento del sistema represivo institucional apuntando al control de los conflictos sociales, a través de la represión y la criminalización de los grupos sociales más

movilizados. Como afirma Agamben, la excepción es la figura de la singularidad, la extensión de lo irrepresentable como interdicción y represión. “Lo que no puede ser en caso alguno, se incluye en la forma de la excepción.” (2005: 38) Por lo que la ciudad biopolítica complementa ese doble recorrido: la ley explícita de la prohibición y el vacío excepcional de la represión. En un caso se señala, se marca, en el otro se potencia a través de lo no dicho. Mientras la ley se representa a través de un sistema semiótico de señalización, la norma es invisible y se marca en las represiones y deseos de las personas. Esta última es la más peligrosa pues sus límites son menos formales que prácticos y su elasticidad se somete a la contingencia del poder.

El control de los sujetos, como la disciplina que subyace en la aspiración de felicidad física, es una característica de nuestra contemporaneidad social. La vida urbana compromete saberes que obligan a los sujetos a un dominio de lo público, a una performance controlada y programada de su cuerpo. Mirada y cuerpo están sometidos a unos rigores que apelan a una normalización de la ciudadanía. Nadie puede transgredir los límites anatómicos y visuales que se le imponen como una semiótica del andar y el mirar. Pues como dice Foucault, “(...) el cuerpo está también directamente inmerso en un campo político; las relaciones de poder operan sobre él una prosa inmediata; lo cercan, lo marcan, lo doman, lo someten a suplicio, lo fuerzan a unos trabajos, lo obligan a unas ceremonias, exigen de él unos signos.” (2005: 32).

1.2. Tiempo del subdesarrollo

Existe un modernismo del subdesarrollo, como lo planteara Marshall Berman en ese libro sobre la modernidad llamado *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Este fenómeno, que anuncia un desfase entre estructuras sociales y un desajuste de tiempos y espacios, se aplica muy bien a lo que fue el proceso de modernización de Latinoamérica. Esto generará una intersección de diferentes temporalidades históricas, que, como cruces de órdenes y estadios diversos, dejará en el camino un sinuoso e inacabado proyecto desarrollista.

Así, estaríamos frente a una situación donde, por un lado, se impone un orden económico oligárquico y una economía semi industrializada inscrita en un clientelaje absolutamente antimoderno; y, por otro, se aspira a una visión de cambio desarrollista y

vanguardia moderna casi revolucionaria. Y si tomamos en cuenta que cada uno de estos proyectos, ya sea que vengan desde el populismo o desde una iniciativa transformadora pequeño burguesa, tienen y se manejan en tiempos distintos, como procesos de activación de un determinado *crono-topo*, nos encontramos que la historia latinoamericana está marcada por estas disputas en cuanto a la soberanía de su porvenir. Esta característica, la de un mundo de referencialidades múltiples, no deja de plantear una dialéctica entre lo que fue y es el tiempo y la memoria monumental del poder del Estado y el tiempo y la (contra)memoria performativa y contingente de los ciudadanos. Pues si el patrimonio sirve como memoria a los sectores oficiales, donde la sustancia del Estado-nación vencedor se recrea y se representa como una forma de historia monumental y heroica; los ciudadanos, desde esa tensión entre lo público y privado, van configurando su propia (contra)memoria a través de la práctica cotidiana de sus costumbres y sus relaciones interpersonales.

El tiempo, en este caso, será una construcción que condiciona nuestra percepción social del mundo. Los horizontes temporales son, siguiendo esta argumentación, formas de organizar el tiempo a través de la apropiación de un discurso del pasado. La memoria no es, entonces, una restitución anacrónica del pasado, sino que es una reconstrucción del presente realizada y actualizada a través del lenguaje y las prácticas sociales. Aquí juega un rol importantísimo el imaginario social de un colectivo determinado que, a través de sus experiencias culturales y políticas, intenta recobrar una historia escamoteada. Esta comprensión de los sistemas contingentes, empáticos y relacionales, su afirmación como proceso instituyente, tiene que ver con la aplicación del conocimiento de las convenciones en un orden sólido y constante que funciona como agencia de la seguridad ontológica. De esta manera, los ciudadanos, liberados de las prescripciones sacras, tienen que elegir entre ese pasado que les ha legado el poder oficial o la libre determinación de su propio pasado y su propio tiempo.

Los Estudios latinoamericanos han planteado que la implementación de la cristiandad europeo-medieval durante la conquista suprimió las concepciones espacio-temporales de otras culturas. Teniendo como eje fundamental el tiempo lineal de la *episteme* cristiana, lo que se perpetró en la América india fue una subordinación de toda alteridad temporal. Asimismo, el colonialismo generó un imaginario maniqueo, de relaciones binarias que excluían la proliferación de multiplicidades. Tomando la definición que

elabora Lacan acerca del Otro, quien es, finalmente, el elemento especular a través del cual uno elabora su propia identidad, midiéndose con él, transfiriendo todo lo que uno quiere o no quiere ser, o repudia de la propia identidad, la europeidad se gestará gracias a la constitución dialéctica de la alteridad colonial. Esta se irá haciendo natural aun cuando la alteridad no es algo dado, sino algo producido. De allí que la producción de alteridad haya sido la justificación de las atrocidades del colonialismo, así como de la incivilidad, frente al occidental, de ese otro.

Santiago Castro Gómez, uno de los promotores de esta línea de pensamiento, no trata solo de deconstruir las imágenes coloniales de América Latina que se han fraguado en el mundo occidental, sino también las propias imágenes —exóticas y ficticias— que se han concebido desde Latinoamérica misma. Para este efecto, Castro Gómez propone avanzar hacia una genealogía del pensamiento latinoamericano que, a partir, de la exposición de los mitos con que América Latina se ha pensado así misma, pudiera articular una crítica radical de la metafísica occidental. Con este primer antecedente, que no busca más que situar la génesis de las mixtificaciones del poder hegemónico, se puede comenzar a reflexionar, y a hacer la cronología, de la barbarie civilizatoria. Los rezagos del eurocentrismo colonizante, asumido por esos nuevos sectores llamados a heredar el manejo político de las repúblicas nacientes, no sólo habría obliterado las manifestaciones de la alteridad, sumiéndolas en un todo supuestamente monolítico, sino que se habría apropiado de las formas expresivas de la diferencia. Aquí lo que se intenta analizar críticamente no es lo que supuso para el desarrollo científico y humano la revolución moderna occidental, con su corolario en la razón iluminista, sino el despotismo de ese logocentrismo. El cronotopo de la modernidad o la posmodernidad desterritorializa las cartografías generando una ambición de futuro tecnológico, progreso social e integración en el mercado que anula toda diferencia cultural. El rechazo a un tiempo de la alteridad, la negación de lo diferente terminó por asimilar a los individuos a unos hábitos uniformes de imposición cultural que excluía todo *ethos* que partiera de concepciones espacio temporales diferentes.

La ciudad letrada —planteada por Ángel Rama— será la que perpetre, a través de una supuesta autoconciencia de América, esta política de la representación usurpada. Así, desde la conciencia criolla e ilustrada, se fue fraguando el discurso formador de la identidad latinoamericana: la idea de una otredad asimilada por el discurso oficial pero

que en la práctica no deja de cargarse de estereotipos occidentales. Esto produciría un conjunto de signos institucionales y gramáticas impregnadas de las prácticas totalizantes del colonialismo europeo. Si la violencia epistémica de la ciudad letrada imprimió en los cuerpos formas de ser y conocer el mundo, el museo fue ese lugar cerrado donde el repertorio del discurso oficial legitimaba sus cosmogonías. Así, la ciudad, como metonimia del discurso hegemónico del Estado, hizo de su saber una imaginaria que incluía a todos pero que estaba atravesado por un poder que excluía a los mismos representados: los ritos que se imponían eran los de la ciudadanía burocrática, escrita, representada en un sistema figurativo pétreo.

1.3. La memoria secuestrada

En 1936 Benjamin publicaba, en medio de la conmoción por el ascenso del nazismo y el fascismo en Europa, *La obra de arte en la era de la reproductibilidad técnica*, donde afirmaba que "A la estetización de la política que obra el fascismo, el comunismo responde con la politización del arte". Más de 40 años después, Francisco Mariotti, fundador del taller EPS Huayco, denunciaba que cierto arte peruano estetizaba la miseria al mostrar, de una forma inocua y despolitizada, los problemas de una economía del desecho. La analogía no es gratuita si se toma en cuenta la connotación de ambas afirmaciones: que sólo desde una posición crítica y política del arte se puede poner en evidencia las estrategias de un despotismo del espectáculo estetizante.

La irrupción de un proyecto como el que lideró Mariotti en el Perú supuso la primera gran propuesta de intervención pública que tenía como principio una crítica a todo lo que comprendía el sistema de arte peruano.² Una institución orientada a exhibir el repertorio patrimonial de la nación, a proyectar los imaginarios hiperbolizados de la gesta emancipadora. Por otro lado, sus provocadoras declaraciones apuntaban a señalar la complicidad de los artistas con un sistema de circulación sin ningún nivel de criticidad, a un desplazamiento de la idea de museo nacional al de galería privada. Y aunque a mediados de los ochentas tanto las propuestas del grupo Huayco fueron desactivadas, ya sea por distorsiones al interior de su programa o por presiones externas,

² Las antecedentes del colectivo se remontan al año 79, cuando Mariotti, con algunos compañeros de ruta que después integrarán el taller *E.P.S. Huayco*, organizaron el festival de arte total *Contacta 79*, que demandaba de los artistas una implicancia en la vida material de las culturas, así como en la totalidad social.

la apuesta por una acción pública que expusiera las tensiones políticas de las culturas relegadas, como la afirmación de un afuera de la institución expresaron el deseo de proyectos críticos que evidenciaran los procesos de abandono en el que se encontraba el arte en el Perú.

Con el liberalismo de los años siguientes se operó un desmantelamiento total de las instituciones del saber, de los centros de producción crítica que tuvo como corolario un régimen de despojamiento político: la aceptación de un pacto social que escamotea las objeciones, de una sociedad sin antagonismos ni negociación pública. Se pasó así de un modelo estatista, presuntamente descolonizador, a un modelo privado, liberal, donde el mercado se erigía como la institución garante del buen gusto. Un sistema que fue recrudesciendo en sus estrategias de discriminación y en la consolidación de un fenómeno artístico dicotómico.³ La defeción política del arte frente a una esfera pública reificada por los poderes privados, el flagrante consentimiento que practica al delegar toda instancia de circulación al modelo privado de galería, contribuyeron al desmantelamiento sistemático de la esfera pública como lugar privilegiado del arte y la política. El arte, en este sentido, abandona su praxis social, su implicancia en la vida cotidiana, para convertirse en mero receptáculo de valoración social. Estéticas de lo pseudo que saturaron de pictoricismo la escena formal del arte.

La experiencia secuestrada de lo público generó un disciplinamiento y profesionalización de la práctica artística. Toda una economía al servicio de una circulación mercantil, que avala, legitima y consagra, como únicos garantes de este intercambio, a una mayoría de artistas que complementan una industria del espectáculo más que del arte. Directores de museos y galerías, curadores, periodistas, son parte de un conglomerado al servicio de una institución que mediatiza la obra de arte. Unas formas artísticas para las que el espectáculo es su único fin. Pues si se tiene en cuenta las críticas de Debord en *La sociedad del espectáculo*, las relaciones políticas del espacio público han sido reemplazadas por las relaciones de los ciudadanos con las imágenes, que, de alguna forma, son las que otorgan el prestigio social. De allí que entre

³ Lo que produjo que cualquier contribución de un arte del afuera, como constituyente de una esfera pública alternativa, así como punto de inflexión de una institución artística desmantelada por presupuestos liberales, haya sido en los últimos años casi mínima o inexistente. Puesto que la paradoja a la que se enfrentaba era la de su visibilidad como producto artístico, dentro de un circuito de clientelismo y mecenazgo que sólo actúa dentro de la galería, o su absoluta marginalidad como arte crítico. O se entraba en el circuito mercantil de la galería o se quedaba fuera de la valoración artística.

el escenario y los espectadores se desarrollen una serie de prácticas vinculadas con la mirada, pues ésta es el sentido privilegiado del espectáculo. Así, la estetización de lo público es un proceso de marketing que privilegia la imagen por sobre cualquier otra consideración política. Una imagen portentosa que unifica lo que está de por sí dislocado, lo que es tensión y conflicto.

Asimismo, cierta espacialidad artística terminó invisibilizando las fisuras y fricciones que promovían ciertas acciones emancipadoras. Desgajado de su hábitat de acción, que es el espacio público como lugar de contienda ciudadana, de apropiaciones simbólicas alternativas, el arte de intervención política pierde su potencia crítica, así como toda su complejidad, cuando se le exhibe como registro. Como ha dicho Ana Longoni, no se trata de proponer el mito de nuestras vanguardias políticas, pues la rememoración laudatoria restringe el ámbito de emergencia, las tensiones que confluyeron en ella, sino de comprender el contexto de su aparición y confrontarnos con el archivo de esas historias.

La propuesta de una vía artística del afuera se sustenta en la reconsideración de los valores simbólicos cotidianos como tácticas de emancipación social y cultural. La recuperación de la memoria de la ciudad, de sus ritos y avatares, de sus poéticas y sus deseos presentes en las latencias de su polución urbana, es uno de las reivindicaciones de una estética del borde y el acontecimiento. La búsqueda de actualizar lugares a través de la intervención ciudadana es un intento de recuperación histórica, pero a la vez una proyección de las expectativas de futuro. Donde la apropiación y reinención del espacio como lugar de transferencia subjetiva se pone en práctica, el tiempo se suspende, el lugar se convierte en el lugar de la alteridad, de todas las posibilidades de la manipulación y la desviación afectiva. No estetizando lo subalterno sino politizándolo, mostrando sus tensiones, sus dinámicas internas, sus propias contradicciones, pues cualquier otra forma de representación de lo multicultural se vacía de su contenido. Es en este sentido que toda posición crítica del arte y la cultura deben considerar los antagonismos que se reproducen en cada instancia institucional por donde atraviesa. Si como dice Žižek, “el verdadero acto político (la intervención) no es simplemente cualquier cosa que funcione en el contexto de las relaciones existentes, sino precisamente aquello que modifica el contexto que determina el funcionamiento de

las cosas” (32), el acomodo político dentro de estas coordenadas no es más que mero oportunismo.

La ubicuidad y lo oblicuidad son las tácticas que el arte latinoamericano debe usar para romper esas dicotomías entre centro y periferia, entre el significado culturalista y las poéticas de la experimentación estética. Unas “poéticas del desarreglo”, como les llama Nelly Richard, que desmonten la tradición cultural, que insubordinen el mercado de signos, que fomenten tramos de desviaciones que se alejen de la retórica conservadora y colonial imperante: “Al arte crítico le incumbe la tarea de explorar la sombra de estas faltas y agujeros, para dotar a sus simbolizaciones rotas de la fuerza necesaria para sustraerse al brillo de la visualidad satisfecha de las mercancías” (86)

El espacio público, donde se ejerce un diálogo entre problemáticas privadas y asuntos públicos, se abandona y toda promesa de posición contra hegemónica se desvanece en el polvo del olvido. Sin la política del afuera, que es el lugar de la esfera pública donde las poéticas cotidianas se confrontan, conquistado y colonizado por el poder dominante de la rememoración oficial y por la privatización de la práctica ciudadana, el repertorio visual se empobrece y los imaginarios otros se exotizan. En este sentido, lo que promueve esta crítica es la proliferación de poéticas y flujos críticos, de micro-narrativas y micro-políticas que en el espacio expositivo testimonien las contradicciones sociales desde donde se las ejecuta. Plantear un meta-discurso, una aproximación crítica a la episteme de la formación del gusto, de la instancia expositiva y museográfica. Esta propuesta de un discurso contra-hegemónico, como análisis del sistema arte, así como de su valor de cambio en el capitalismo, promueve una visión más efectiva respecto de la banalización del arte. La forma política del arte, y de su exposición, amplían las coordenadas que se ciñen a un tiempo crítico más que a un tiempo cronológico, o aun *telos* lineal que no contribuye a una deriva que ponga en evidencia los mecanismos discursivos del poder hegemónico.

Capítulo 2

El retorno de lo político

2.1. Antagonismo y hegemonía cultural

En este segundo capítulo analizaré el rol que han tenido los nuevos movimientos sociales en la emergencia de subjetividades políticas y de sus posibilidades como contestación y realización cultural. Para entender el fenómeno de estos movimientos como parte de una micropolítica ciudadana me gustaría situar el fenómeno dentro de unas coordenadas determinadas. El fin de las utopías políticas latinoamericanas en la década del setenta debido a la violencia estatal contra la opción revolucionaria y emancipadora de la izquierda que se extendió a todos los campos de lo social. Como parte de un plan estratégico a gran escala, la violencia estructural que sufrió la región desató una persecución contra cualquier posibilidad de disidencia. Asimismo, la desactivación de la utopía social fue parte del cambio que se dio en el régimen económico de autoridad al interior de las políticas liberales. La generalización de dictaduras que actuaban como garantes del “bienestar social” frente al peligro de la toma del poder por la izquierda y donde la “economía de la mirada”, que definía lo bueno y lo malo, se hacía pública (Taylor, 1997). Un Estado mixto que combinaba técnicas de terror con “técnicas polimorfos de poder”, la defensa de un nacionalismo puro con los imaginarios de la globalización generados por la desterritorialización sistemática que el capitalismo tardío promovía.

Si el punto de inflexión de las técnicas de gobierno son los movimientos de la década de los sesenta, con sus impugnaciones a la moral burguesa occidental, a los modos de hacer y ser que comprendía, es porque el sistema hizo suyo dicho exceso para poder expandirse a través de la gubernamentalidad neoliberal. Esto supuso poder ejercer el control donde antes no podía, actuar fuera de su marco de interdicción. Los regímenes de secuestro, que Michel Foucault estudió como organización de la modernidad, cedieron su privilegio a regímenes abiertos que tenían como objetivo ya no el disciplinamiento de los cuerpos sino el proveer de herramientas a las personas para la propia gestión de la vida. Así, se pasó del ciudadano al consumidor, de la clase al sector, de la población al público, todas categorías adscritas a valores de consumo. Pues como afirma Brian Holmes: “La personalidad flexible representa una forma contemporánea de gubernamentalidad, un patrón interiorizado y culturalizado de

coerción blanda que, no obstante, tiene su correlato en los duros datos sobre las condiciones de trabajo, las prácticas burocráticas y policiales, los regímenes fronterizos y las intervenciones militares.” (2002)

El terrorismo de Estado que asoló la región terminó por desactivar los últimos proyectos revolucionarios de la época. Como parte de un programa de persecución a gran escala, los movimientos de izquierda fueron replegándose y desapareciendo del imaginario social. A esa situación se le debe añadir los primeros experimentos neoliberales que se practicaron en Chile en los setenta y ochenta y luego en Argentina y Perú en los noventa. La aplicación de estas políticas tuvo como consecuencia la neutralización de la lucha sindical y la casi desaparición de la organización política. El recrudecimiento de la punición como prosecución del capital terminó convirtiendo a los sindicalistas o desempleados en grupos susceptibles de criminalización. Con este marco la organización política sufrió un revés, flexibilizando los espacios cerrados de la explotación, blancos de la lucha sindical, y difuminando la apropiación del plus-valor a través de sub-especializaciones que se encuentran “fuera” del tiempo de producción y del trabajo formal. Un neoliberalismo que terminó por desmovilizar a las organizaciones políticas.

Todo ello terminó consolidando un sistema de explotación difuso, una experiencia afectiva secuestrada y una esfera pública que sólo servía como un no-lugar donde imperaba el contrato social entre clases dominantes que excluía cualquier posibilidad ya no de contestación sino de excepcionalidad y diferencia. Cualquier apuesta por lo público fue perseguida por el terror de Estado o sometida a la instrumentalización de la inversión privada como condición de la realización social. Tales características compusieron un paisaje funesto para la realización política y social. Sin fábricas a la vista, sin patrones identificados, sin sindicatos y sin solidaridad, la organización de lo político y lo público se presentaba como ímproba y los ciudadanos sólo podían ver con resignación la absoluta ausencia de un horizonte de emancipación.

El cambio general del viejo modelo de acumulación de capital a uno nuevo supuso la desindustrialización de los centros políticos, la deslocalización de la producción y la instauración de economías de servicios. Con la puesta en marcha de este régimen los

espacios de explotación se generalizan y la búsqueda de plusvalor en sectores poco intervenidos se hace necesaria. Del mismo modo que el desempleo y la subeconomía se vuelven indispensables como parte de un programa más amplio de precarización. Si por un lado hay un ejército industrial de reserva que permite ejercer un control en materia laboral, donde la escasez de trabajo funciona como mecanismo regulatorio que divide y crea jerarquías dentro de la misma clase trabajadora, por otro, la subeconomía, donde convive el trabajo informal e incluso el ilegal, conduce hacia la “normalización” de la precarización. Una subeconomía que opera en el orden institucional a través de circuitos alternativos de un mismo sistema transnacional, y donde la desnacionalización de los medios de producción contribuye a esta lógica de servidumbre. La reducción de los costes de producción, la flexibilización y desregulación de la fuerza de trabajo son una parte constituyente del sistema económico mundial. Corredores económicos que son la reserva de mano de obra barata, sin control de ningún Estado, flexible y para-legal: un “desempleo activo” —como señala Mike Davis— que es la forma más eficaz de control y opresión.

El cambio de paradigma de la economía supuso también un cambio en la organización de los movimientos sociales. Si el trabajador había sido por mucho tiempo el sujeto de la acción política, con el nuevo régimen de separación el territorio de la acción política comienza a desplazarse. Los movimientos que surgen de esta institucionalidad difusa comienzan a organizarse en torno a otras solidaridades, a otros patrones de legibilidad colectiva. Entre sus principales características estaban la heterogeneidad de subjetividades y de problemáticas que los organizaban. Sus luchas eran menos por la toma del Estado burgués que por resolver y visibilizar necesidades más concretas y locales. Comienzan a tomarse en cuenta las cuestiones de la identidad, de la pequeña economía, de las relaciones sociales entre grupos diferenciados. Para Elizabeth Jelin “Se trataba de movimientos heterogéneos y diversos, en los que la lógica de la afirmación de la identidad colectiva en el plano simbólico se combinaba de manera diversa con los intereses y demandas de grupos específicos (1985: 9).”

En efecto, los movimientos sociales se convertirán en organizaciones alternativas que servirán para colectivizar el desacuerdo de programas más inmediatos. Ello supuso que las fronteras que separan lo público y lo privado se alteren, así como el tráfico de

sujetos colectivos que pugnan por incluir sentidos diferentes de la realidad histórica. Como espacios intermedios comienzan a dinamizar una red compleja de políticas públicas y ciudadanas. De esta manera se convertirán en la forma más idónea que tienen los ciudadanos para formalizar sus reclamos, visibilizando el encadenamiento de expectativas, procesos y posibilidades en un contexto de estado de cosas siempre abierto. Dichas organizaciones están expuestas siempre a las fluctuaciones de sus interacciones con otras organizaciones, de sus movimientos tanto en el espacio público como en el privado y de la acumulación de acontecimientos que estas mismas acciones puedan producir.

Los movimientos sociales actúan dentro de la propia dinámica que las constituye, es decir, las relaciones sociales que produce su actividad. Su conflictividad aparece como un rechazo a la forma como lo político está afectando su relacionalidad económica, social y cultural. Como sujetos colectivos que son, su desacuerdo se pone de manifiesto cuando las relaciones sociales que las constituyen son afectadas por otros modelos de representación. Si se pone en evidencia una distorsión de las relaciones sociales que afecten la producción, la ecología social o los recursos culturales es probable que surja un movimiento social. Para Jelin estos nuevos movimientos sociales ponen de manifiesto unas características que se pueden resumir en cuatro puntos concretos:

[...] primero, la existencia de una estructura participativa ligada a los contenidos de las demandas y la lucha, sentidos como propios por los participantes; segundo, una temporalidad particular, definida por la continuidad histórica y por la alternancia entre lo habitual y cotidiano y los momentos de irrupción, crisis y conflicto; tercero, la heterogeneidad y la multiplicidad de sentidos que una misma consigna podía tener en distintos lugares y momentos; cuarto, su vinculación e impacto sobre los sistemas institucionales y sobre las relaciones de poder en la sociedad (2003: 10)

El procedimiento por el cual una movilización puede convertirse en un acontecimiento político resulta de la combinación de tres elementos fundamentales: el político, el histórico y el subjetivo. Estos tres componentes actúan generando una disputa en los valores políticos incursionando como movimiento histórico de transformación y

ampliando la participación subjetiva de las masas populares. Todo ello como parte de un procedimiento empírico de “verdad política”. (Badiou, 2009). Siguiendo a Badiou, los movimientos de los que hablo son “modos históricos de la política” que las subjetividades articulan en un momento dado: “una subjetivación [que] es siempre el movimiento por el cual un individuo fija el lugar de una verdad con respecto a su propia existencia vital y del mundo donde esta existencia se despliega”.

La creación de nuevas posibilidades en la combinatoria social se da en la síntesis de un dispositivo de acción que genera la operación de subjetivación que necesita. Un dispositivo que es una idea que ocupa, con violencia visual, enunciativa e histórica el lugar de otra. De ahí que se pueda hablar de un acontecimiento como “una ruptura en la disposición normal de los cuerpos y de los lenguajes tal que existe para una situación particular”. (Badiou, 2009) Y en tanto la idea se opone a la funcionalidad que le ha sido dada, instituye un nuevo campo de legitimidades.

Una primera característica sería la capacidad de impugnar a través de una “idea crítica” la legitimidad de los símbolos con los que el poder compone la realidad. La segunda sería la de socializar ese desacuerdo a través de la sustitución de las asignaciones de roles y funciones. Y por último la capacidad de confrontar, componiendo una organización alternativa, las coordenadas de la institucionalidad política. Todo ello como parte de un proceso simultáneo de subjetivación y socialización de variables. En este proceso, donde la maquinaria de lucha social se activa, la actividad se vuelve continua: organización de colectivos disconformes, una insurrección recurrente y la constitución de formas alternativas de organización. Como constata Gerald Rauning: “La máquina revolucionaria no funciona comenzando en un origen, avanzando por medio de una ruptura súbita hacia un cambio final. Se mueve atravesando un intervalo, a través de un intermedio sostenido y duradero en el que las cosas adquieren velocidad.” (2007: 4) Es en esos intervalos donde irrumpen los “agentes de diferencia que producen diferencia y enunciación”. (5)

Cuando irrumpe el nuevo agente de distorsión se potencia la capacidad de infiltrar demandas dentro de la trama simbólica. Se interrumpe el circuito para luego refractarlo en flujos comunicativos variables. Son estos “agenciamientos maquímicos”, como les

llama Rauning, los que permiten el despliegue de subjetividades políticas. Lo que los movimientos sociales han comenzado a promover es la vuelta a la manifestación masiva y al componente popular del antagonismo social. La importancia de estos radica en su crítica a la elitización de la política representativa que no viene a ser otra cosa que la desactivación del antagonismo como única posibilidad de lo político. La sociabilidad abre las expectativas en la comunicación, en un sistema de agenciamientos afectivos que potencia las relaciones. (Lazzarato, 2006: 24)

Ahora bien, la gran dificultad de estos movimientos está en establecer la capacidad de subjetivación política dentro de un marco ontológico. Muchas de las reflexiones sobre nuevos sujetos políticos ponen en evidencia una inmanencia autorreflexiva de la experiencia que los instituiría sin la conciencia de un sujeto universal. Una confianza ciega en lo que puede generar la ética de la comunicación que Bajtin promovía. Una ética crítica y solidaria que no garantiza su ontología. La definición de Hardt y Negri sobre la multitud autogestionaria, cooperativa y relacional que produce nuevas formas de vida puede darnos una pista a la hora de analizar dichos movimientos. Tanto más cuanto la tesis que esgrimen carece de fundamento fenomenológico (organización, procedimientos, constitución) y ontológico (sujetos políticos), que es, al parecer, la gran carencia en el análisis filosófico de los nuevos movimientos sociales. Pues en el análisis de los dos autores predomina la espontaneidad y el azar, y es ahí donde deberían poner la atención, a mí parecer, los teóricos de los nuevos movimientos sociales: en la forma y constitución de sus organizaciones, así como en las articulaciones políticas. Si es importante que el movimiento sea transversal y que actúe en la recuperación del espacio público como lugar de lo político, donde el disenso y el litigio ciudadano se hacen oír y visibilizan una serie de demandas ocultas; si lo es que operen con estrategias de desborde e infiltración contrahegemónica del aparato político institucional también lo es que articulen todos esos flujos con una política más amplia. Una crítica radical que debe afianzar sus mecanismos de subversión de la realidad, sin declinar de su multiplicidad militante ni de su imaginación heterogénea y fragmentada sino asumiendo la responsabilidad de construir proyectos políticos alternativos. (Harvey, 2007)

Pues lo que se olvida es el carácter clasista de la sociedad, donde la acumulación y el capital definen las relaciones sociales. Como afirma David Harvey “Lo que en general

consideramos cultura se ha convertido en campo primordial de la actividad empresarial y capitalista.” (142) Esto no quiere decir que se limiten a relaciones regidas por los valores de cambio, pero sí mientras que el modo de producción capitalista sea el que gestione la economía social: donde coexisten lo cognitivo, lo afectivo y lo material. Por tanto, la *biopolítica* como creación de formas de vida social tiene sus limitaciones, puesto que la gestión económica sigue estando manejada por los poderes fácticos del capital. Si hay una ruptura definitiva con la tradición republicana del Estado socialista, con el poder público, la administración soberana y la representativa, eso no quiere decir que no exista un poder que impedirá, o regulará las comunas autogestionadas que se organicen. Puesto que como afirma Zizek “El anticapitalismo sin problematizar la forma política del capitalismo (la democracia parlamentaria liberal) no es suficiente, no importa cuán radical sea.” (103). Un Estado que sigue existiendo como gendarme del capital global y cancerbero de los flujos migratorios; un Estado esquizofrénico que se mueve entre la axiomática decodificada del capital y la axiomática codificada de la nación

Para Mouffe y Laclau, en cambio, las luchas, que no sólo se circunscriben a las de clase, deben proponer un antagonismo permanente que les asegure una crítica y una posterior negociación con las formas distorsionadas de lo hegemónico.⁴ Como afirma Laclau, estas luchas no tienen por qué quedarse en meros particularismos culturalistas, sino que pueden aspirar, en conjunto, a reivindicaciones más universales. “[...] no se debe descartar lo universal -o lo abstracto- en nombre de la especificidad histórica, sino que debería considerarlo como una construcción histórica específica.” (Laclau, 195). Es ahí donde se inscribe la tensión de una subjetividad que deviene universal sin dejar de ser particular y que convive, contradiciéndolas y fusionándose, con otras formas de subjetividad cultural y política. La crítica de Mouffe al modelo de Multitud es explícita:

Creo que es importante darnos cuenta de que las diferencias entre los dos enfoques que he presentado surgen de las diferentes ontologías que sostienen sus respectivos marcos teóricos. La estrategia del éxodo, basada en una

⁴ Para Laclau la ideología hegemónica es lo que universaliza, en su unidad falsa distorsionada, el contenido particular privilegiado. Opera a través de un sistema de exclusiones. “[...] hay hegemonía sólo si la dicotomía universalidad/particularidad es superada; la universalidad sólo existe si se encarna -y subvierte- una particularidad, pero ninguna particularidad puede, por otro lado, tornarse política si no se ha convertido en el locus de efectos universalizantes.” (2004: 61)

ontología de la inmanencia, supone la posibilidad de un salto redentor hacia una sociedad que está más allá de la política y la soberanía, en la cual la Multitud sería capaz de forma inmediata de gobernarse a sí misma y actuar concertadamente sin necesitar la ley ni el Estado, y donde el antagonismo habría desaparecido. La estrategia hegemónica, en contraste, reconoce que el antagonismo es irreductible, y en consecuencia la objetividad social nunca se puede constituir por completo, a resultas de lo cual el consenso totalmente inclusivo y la democracia absoluta no se pueden lograr nunca.

La teoría de la hegemonía que proviene de Gramsci es el aporte que convierte a la lucha política en frente popular de masas donde las intervenciones políticas, económicas, sociales y culturales se intercambian, o se reemplazan, dependiendo de la táctica y del acontecimiento histórico que se presente. De allí que dicho concepto supere cualquier reduccionismo subyacente de la historia como ciencia y de la lucha como inmanencia de clase. Como una propuesta de recomposición hegemónica donde se ponga en práctica la multiplicidad de antagonismos y las diferentes posiciones de sujeto. Y donde la unidad cultural social planteada por él como “bloque histórico” y sistema de alianzas supere cualquier jerarquía subjetiva del procedimiento de lucha o, como hemos visto, el vacío total de la subjetividad política.

Si es cierto que las condiciones de las relaciones sociales que genera la producción han cambiado, y que referirse a un proletariado homogéneo podría ser un error, también lo es que la opresión múltiple y diversificada tiene como principio regulador la economía. El poder difuso debe enfrentarse, como aclara Rauning, como una “concatenación ofensiva que se dan, en potencia, en la nueva parcela que engloba el trabajo y la vida.” (2008: 96). Una reorganización contingente de las luchas sociales que a través de lo que Gramsci definió como *hegemonía* pueda conjurar la precariedad temporal que las caracteriza. Ahí es que entra la cultura como generadora de programas artístico-políticos que interfieren en la circulación normalizada de los dispositivos. Así, para Rauning “La práctica maquínica de inventar y concatenar cuerpos y signos, la teatralidad y la fuga de la representación, han generado forma de reapropiación de la ciudad y de su espacio discursivo de diversa cualidad y cantidad dependiendo de los diferentes contextos locales.” (2008: 85)

Con la relación sensible surge una singularidad cognoscible que atraviesa la colectividad generando una ampliación de la conciencia social. Esta actividad no anularía la capacidad de tomar una posición de sujeto universal. Es decir, que no hay constitución del sujeto social sin una propensión a la universalización, alcanzable a través de las cadenas de equivalencias que planteara Laclau. Una pluralidad de antagonismos y puntos de ruptura que avanzan hacia “El desarrollo desigual y combinado es, por tanto, el terreno que permite al marxismo, por primera vez, complejizar su concepción acerca de la naturaleza de las luchas sociales.” (Laclau y Mouffe, 1987: 63)

Es lo más parecido a una guerra de posiciones donde la participación política de lo social y cultural se multiplica y se articula en diferentes frentes populares. Lo que quiere decir que la pluralidad de sujetos históricos puedan expresar su diferencia cultural. Lo que me interesa es destacar la afirmación de la diferencia no como una separación definitiva y absoluta sino como una forma de cuestionamiento a cierta demanda de pertenencia colonial o de *inclusión subordinada*. Es decir, la creación de un frente que genere una tensión entre la negociación por la igualdad y la no integración. Una reflexión teórica que, como expresa Hal Foster, plantea la lucha política como un proceso de articulación diferencial. Pues si la ideología es contingente, puesto que en su devenir es interpelada y animada, exaltada y confrontada, las infiltraciones y las incursiones operarían en ese movimiento. De esta manera es que se resuelve la identificación política: como algo inestable y en permanente producción.

No obstante, cuando la esfera política está dominada por la *doxa*, es más difícil proponer espacios de contestación, tanto más cuanto el consenso se basa en una “racionalidad instrumental” que desactiva el antagonismo potencial que existe en las relaciones sociales. Por eso es importante que, como dice Mouffe “La vida política nunca podrá prescindir del antagonismo, pues atañe a la acción pública y a la formación de identidades colectivas.” (1999: 16). La subversión consistiría en no aceptar la retórica dominante, con todo lo que ello implica: normalización de los usos institucionales, apropiación de las gramáticas de la marginación, etc. El rechazo del Estado como único espacio de legitimación ciudadana es lo que se espera de una

comunidad política y revolucionaria donde el nuevo sujeto colectivo no provenga sólo de la diferencia entre explotados, sino de diferentes bases de lucha social que se diferencian entre ellas pero que comprometen a un universal constituyente.

Pues si es cierto que la ilegibilidad confunde al aparato estatal, que lo insólito genera encuentros improbables en el espacio urbano, y que se activan nuevos modos de subjetivación desde el extrañamiento y que todo ello desborda el dispositivo convencional de representación, organización y resistencia, también lo es que si esos agentes discretos no crecen, no se agregan con otros, no aumentan su fuerza a través de la lucha política que trascienda el campo de los estilos de vida es probable que no haya una posibilidad real de antagonismo. En ese sentido, lo que opera como una fuerza descentrada y desterritorializada puede volverse en su contra: un proceso sin programa, sin necesidades, una suerte de movimiento por el movimiento. He ahí una de las grandes antinomias de los actuales movimientos sociales: el no-lugar ideológico en el que se posicionan los hace fuertes en la acción social pero vulnerables en la acción política. Se decantan por la versatilidad pero sucumben a la aporía que les impone una alternativa política. Movilizan una gran energía social pero sin saber qué hacer con ella. Una plenitud que produce nuevas relaciones sociales que derogan a las antiguas, pero que no dejan de estar restringidas al espacio “tolerado” donde confluyen.⁵

Si como afirma Ranciere, la actividad política es el desplazamiento del orden y del cuerpo, de su configuración espacial y su visibilidad, algunos movimientos sociales han satisfecho todas estas expectativas. Usando como táctica la manifestación, la toma de espacios y edificios públicos, descentralizando sus actividades, ha conseguido deshacer las divisiones sensibles de lo institucional. Además de abrir un intersticio en el cuerpo del poder, promoviendo otros usos y creando otros escenarios de heterogeneidad. Es por esas grietas que ha podido hacer visible el lugar de la contienda, y, sobre todo, la ausencia de ese lugar. Hay en estas características algo muy importante, y es, a saber:

⁵ Ese es el problema, por ejemplo, de cierta militancia del éxodo o la deserción que defienden gente como Virno o Rauning, donde la opresión y la explotación pueden convivir muy bien con pequeños mundos alternos absolutamente inocuos. Y aunque no deja de ser interesante la práctica instituyente como forma alternativa de sociabilidad, incluso de crítica institucional, no deja de estar condicionada por las formas constituyentes del capital y la estatalidad. Los estilos de vida como desobediencia social son menos revolucionarios que una falsa pretensión de tolerancia y convivencia multicultural.

que ponen en suspenso el monólogo de la ciudad política centralizada para generar, a golpe de imprecaciones y apoteosis, una distorsión.

2.2. Movimientos sociales en América Latina

La historia política de América Latina durante el siglo XX estuvo signada por la posibilidad permanente de la revolución social, por un lado, y los esfuerzos de los poderes fácticos para reprimirlas violentamente en forma inmediata. A la inminencia de lo que se sentía como una revuelta popular en la región, los Estados recrudescieron sus estrategias de disciplinamiento y control del potencial revolucionario. Las medidas de excepción fueron más allá de las técnicas de control panóptico de las reuniones públicas y se convirtió, en ciertos casos, en una tanatopolítica. La instauración de un régimen de guerra civil donde se permitía la eliminación física del adversario. A las divisiones de lo político le siguieron divisiones existenciales: los que amenazaban con violar la inmunidad de la nación con la revuelta social podían ser sacados de circulación. Dichas medidas provisionales, auspiciadas por Estados Unidos y la CIA, se convirtieron en una técnica de gobierno durante toda la década de los setenta y los ochenta.

En este sentido, la autolimitación del sujeto como parte de la razón gubernamental vino acompañada de la militarización del Estado. De tal forma que, por un lado, se promovían, a través del acceso al capital, relaciones clientelares con el Estado y la aceptación de la privatización de los servicios públicos más elementales —salud, educación, etcétera— mientras por otro se hacía uso de un aparato paramilitar que pudiera controlar los brotes de disidencia que generaba las primeras medidas neoliberales. Los gobiernos durante esa época hicieron coincidir emergencia político-militar con crisis económica (Agamben, 2004) Ese fue el caso chileno, donde los crímenes fueron eclipsados por los experimentos liberales que llevó a cabo Pinochet auspiciado por los economistas de la Escuela de Chicago. Una estrategia de terror de choque que liberara las resistencias a las políticas neoliberal que se aplicarían. (Klein, 2007)

La militarización del Estado-excepcional constitucional buscaba inmunizar la soberanía, reprimiendo las acciones políticas, sancionando las alteraciones del orden, prohibiendo

la reunión, criminalizando la oposición y lo que no se pudiera ajustar a sus instrumentos de producción normativa. En muchas partes de la región, pero sobre todo en Chile y Argentina, se usó la “teoría de la necesidad” como legitimación de lo ilícito. (Agamben, 2004). En esa coyuntura excepcional, donde la indistinción y la anomia se apoderaron del espacio político, los movimientos sociales debieron comenzar a usar tácticas de infiltración social que los protegiera de la violencia del Estado.

A las nuevas necesidades de la participación comunitaria y ciudadana se le sumaba la violencia material y simbólica que ejercían los gobiernos de la época. Por lo que el desafío debían plantearlo en el nivel de los valores simbólicos. Y para hacerlo, antes que nada, tenían que renovar el repertorio visual y enunciativo de sus prácticas políticas, así como las tácticas de infiltración de los nuevos sentidos históricos que comenzaba a disputarle al poder. Así como proponer atajos para eludir el control del espacio y del tiempo que les imponía la ciudad política, para poder generar interferencias que vayan abriendo los estrechos canales de actividad pública que les quedaba. La urgencia ética que estaba en juego en este posicionamiento tenía que ver con lo que las organizaciones, como sujetos de acción y movilización, rechazaban como una situación de terror. Los nuevos colectivos debían comenzar a desmontar el orden social que los oprimía, interceptando su circulación, boicoteando su sistema narrativo, movilizándolo a las masas populares con el objetivo de desactivar el sistema de valores hegemónico.

Los movimientos sociales en América Latina fueron capaces, sobre todo, de trasladar la molestia cotidiana a la protesta pública. Lo que les permitió ya no sólo el efecto contagio sino movilizar los signos más personales para articularlos con las demandas públicas y sociales. De ahí que hayan servido como procesos de articulación colectiva, como ejercicios de revelación y como experiencias de solidaridad grupal que representaron una renovación en la práctica ciudadana. La ruptura institucional que supuso el proceso de autoafirmación promovió respuestas políticas para problemas sociales y culturales. Si la esfera pública, como ese lugar de consenso moral y político, ocultaba la violencia sistémica que excluye “intereses vitales sustanciales”, la crítica ciudadana comenzó a cuestionar los lugares de enunciación que usurpaban el lenguaje y escamoteaban su propio devenir histórico. En esta resistencia de la cultura hegemónica está la posibilidad de que los lenguajes, por ella reprimidos, puedan existir. Y ya no sólo

que puedan ser visibilizados sino que puedan tener abierta la posibilidad de su transformación. Como destaca Judith Butler para la subversión contra la normativa de género:

Si la subversión es posible, se efectuará desde dentro de los términos de la ley, mediante las opciones que aparecen cuando la ley se vuelve contra sí misma y produce permutaciones desesperadas de sí misma. Entonces, el cuerpo culturalmente construido se emancipará, no hacia su pasado natural ni sus placeres originales, sino hacia un futuro abierto de posibilidades culturales. (2007: 196)

Esa es la especificidad que marcó las coordenadas de transformación de los movimientos sociales en la región a partir de la década del setenta: la de la violencia estatal a la que debían de enfrentar. Por ello el enunciado de Lazzarato acerca de que las luchas sociales actúan a nivel del “alma”, como agenciamientos simbólicos y corporales, porque lo primero que modifican son los modos de sentir, es más que pertinente para explicar lo que pasó en Latinoamérica. Había primero que actuar en los dispositivos y artefactos que actuaban como legitimadores de un régimen determinado de verdad. “Crear y efectuar mundos significa(ba) actuar primero sobre las creencias y sobre los deseos, sobre las voluntades y las inteligencias, es decir, sobre los afectos.” (2006: 51).

Hubo primero una lucha contra la violencia que provocara el desacuerdo y la derogación del estado de excepción social. Pero sobre todo una lucha política activa en favor de que se comenzaran a nombrar las atrocidades de las políticas de desaparición, es decir, una lucha por los sentidos de la historia y de la memoria social. Poco a poco hicieron proliferar rupturas, programas, proyecciones de una multiplicidad de actores donde la memoria, la economía y una serie de temas eran expuestos como parte de una retórica pública. De las primeras movilizaciones de las Madres en Argentina, a las acciones del grupo CADA en Chile que apareció en una coyuntura de movilizaciones para acabar con el régimen *de facto* de Pinochet. Así como muchos años después en las movilizaciones contra la corrupción, el crimen y el fraude del gobierno de Fujimori que terminó en la masiva “Marcha de los 4 Suyos”. En todas ellas hubo una iniciativa

político-cultural, una multitud disponible y preparada para la apropiación y un movimiento social que abría el campo de la participación a una mayoría social. (Longoni, 2008)

Si como dice Lazzarato “La acción política es una creación doble que a la vez recibe la nueva distribución de los posibles y trabaja para su consumación en las instituciones, en los agenciamientos colectivos que `corresponde a la nueva subjetividad´ que se ha expresado en el acontecimiento.” (2006: 42) la nueva disposición de los cuerpos dentro de dispositivos visuales excepcionales generó que se activara el acontecimiento que las movilizaciones necesitaban.

Muchas de estas prácticas activaron una serie de procedimientos de distorsión de la retórica oficial que dejaban constancia de una operación que mezclaba pasado, presente y futuro en un mismo movimiento performativo. Tratándose de procesos contingentes, la historia político y cultural aparecía como una totalidad tensa y conflictiva, pues expresaban todos los antagonismos sociales que la componían, todas las fricciones que constituían la historia violenta de sus países. Ya sea como desviación enunciativa, o como visualización ritual de toda una serie de prácticas culturales, las respuestas que celebraban demostraron tener una eficacia simbólica importante. Las manifestaciones, por ejemplo, convertían el espacio urbano en espacio ritual, acondicionándolo para el duelo y la expiación pública. Los actos y movimientos se tornaban dramáticos, los antagonismos sociales se explicitaban y se representaban las luchas políticas por la existencia. Con el ritual ciudadano se buscaba visibilizar la “herida infligida”, generar conciencia de la derrota injusta, actualizar la memoria, y a través de la epifanía del ritual confrontarse con ese vaciamiento que les había impuesto la retórica oficial. Se trataba, al fin y al cabo, de poner en evidencia lo oculto. (Delgado, 2007)

Fueron formas de buscar la comunidad en los límites de la ley, en el propio afuera de la constitución social. Una comunidad fundada en el nosotros de lo político y lo estético. Pues como dice el filósofo italiano Roberto Esposito: “Si la comunicabilidad constituye a la vez el presupuesto y el fin último del juicio estético, entonces el discurso comunitario encuentra, por fin, un fundamento que no es simplemente objetivo (verdadero), ni exclusivamente subjetivo (individual), sino plenamente intersubjetivo.”

(2007: 128) La comunidad estética, acaso, sea la solución para las antinomias filosóficas que se presentan dentro de la teoría política. Pues si es complicado articular dentro del mismo discurso, subjetividad y universalidad, sin que uno anule al otro, es posible hacerlo dentro de una teoría de la comunicación no en el sentido consensual que le da Habermas sino en la mezcla de universalismo de Laclau y de hegemonía gramsciana.

El reparto de lo sensible, como afirma Ranciere, es la división y asignación de los espacios, de los tiempos y las formas de actividad. “Es una delimitación de tiempos y espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y el ruido, lo que define a la vez el lugar y el dilema de la política como forma de experiencia.” (2002: 17) La política, en este sentido, es la capacidad de crear el espacio de lo político, es decir, de que, primero, sea tomado en cuenta el propio derecho a la decibilidad política. Si la política policial se reserva el derecho de permitir o prohibir los desplazamientos, de asignar los roles sociales de las personas dependiendo de su clase, sexo, etnia, o cualquier otro origen, la otra política es la que genera el desplazamiento desde esta forma de ordenamiento hacia otra. Esa división de lo sensible es la que establece la división del trabajo en tanto la realización social está determinada por las parcelaciones que el tiempo de la producción genera. Para Ranciere: “Esta ‘imposibilidad’ forma parte de la concepción incorporada de la comunidad. Plantea el trabajo como la relegación necesaria del trabajador en el espacio-tiempo privado de su ocupación, su exclusión de la participación en lo común. El mimético viene a perturbar esta división: es un hombre de lo doble, un trabajador que hace dos cosas a la vez. Lo más importante es tal vez el correlato: el mimético da al principio “privado” del trabajo una escena pública.” (2002: 72-73)

Por ello es importante la idea de un sujeto político y estético que problematice los modos de separación de la producción y de la reproducción. Puesto que existe una disciplina de los cuerpos, una división de la vida en campos productivos, una administración de la memoria social y unos sentidos regulados por poderes privados que gestionan la opinión pública es necesaria la reorganización, o la sustitución, de todos esos dispositivos de regulación. De esta manera, como anota Lazzarato “Podemos hablar de crítica o de acción política cada vez que vemos en un acto una denegación de lo que existe, cada vez que opera una sustracción, un rechazo de las relaciones posibles y de sus alternativas dicotómicas actualizadas (ocurra en las empresas, en la biopolítica

o en la noopolítica) y cada vez que, por este rechazo y esta sustracción, se abre el espacio constituyente de la creación de los posibles, el tiempo de la experimentación y la puesta a prueba.” (2006: 124)

Promover el entredicho, ampliar las zonas de controversia, generar una situación donde se practique la remoción de los enunciados oficiales pero dentro de una situación de legibilidad del conflicto, de inteligibilidad de los sujetos que incursionan en la disputa de los valores. Puesto que sin la legibilidad que convierte al gesto en una situación que intercepta e interpela cierta sensibilidad de los sujetos sociales es más difícil que pueda convertirse en un acontecimiento que legitime sus propias acciones. La latencia conflictiva de lo social, que se pone en práctica en el acontecimiento, no pocas veces se debilita cuando las demandas necesitan articularse en términos políticos. La multiplicidad de los antagonismos de lo social debería ser capaz de aspirar y mantenerse en el terreno de lo político. Porque una vez satisfechas las demandas más concretas se reconstituyen los términos políticos convencionales, pues los canales de demanda suelen estar delimitados por el poder institucional. Como reconoce Rauning:

“Este salto desde la teoría de la constitución a la esfera de micropolíticas específicas es adecuado desde mi punto de vista si se quiere hacer un seguimiento del despliegue tanto del poder constituyente como de la práctica instituyente con una mirada más global (y de hecho en absoluto como contra imagen del plano macro de las grandes transformaciones, sino más bien como procesos transversales que en sus encadenamientos atraviesan el dualismo macro/micro).” (2007)

La tarea más ardua de los movimientos sociales es la de conseguir que dichos encadenamientos de los procesos de emergencia de lo social en el escenario político se mantengan en su pluralidad y diversidad, evitando la clausura de su constitución como el modo autoritario de la institución. Es decir, mantener su actividad divergente sin la tentación de burocratizarse o, mejor dicho, mantener siempre latente la pluralidad del acontecimiento-institución. Para Laclau y Mouffe el problema está en la permanente democratización de las actividades que promueven las separaciones que, como es sabido, tienden a las jerarquizaciones. “Si la democratización de la lucha de masas

depende de la proliferación de puntos de ruptura que desborden los límites de clase, el autoritarismo político surge a partir del momento en que, para fundar el carácter hegemónico necesario de la clase, se establece una distinción entre dirigentes y dirigidos en el seno de los movimientos de masas.” (1987: 64)

La experiencia de esos años, donde la práctica social y cultural era indesligable de la política, demostró la eficacia de ciertos movimientos y ciertas prácticas. Debido, probablemente, a la precariedad institucional de los Estados, a su incipiente dominio de lo público como un artefacto cultural, se favoreció la crítica al autoritarismo y a los nuevos gobiernos liberales que iban apareciendo. Y así como la distinción entre capitalismo cognitivo y el que no lo es, o fordismo y posfordismo en América Latina es bastante artificial, o se limita a una esfera teórica, la crítica institucional de la cultura, en países con déficits institucionales, es simplemente una formalidad. En la especificidad de la militancia artística de Latinoamérica está, probablemente, su funcionalidad política. Puesto que la política cultural es casi inexistente y la institucionalidad cultural está directamente relacionada con el dinamismo social es que su implicancia con lo político se facilita.⁶ Por ello ha sido imposible desligar las luchas políticas de la centralidad económica, más allá del surgimiento de los llamados nuevos movimientos sociales que sustituían las demandas por otras más inmediatas. De ello hablaré en el próximo capítulo.

Cuál será, entonces, el lugar específico donde se gesticule la revuelta social. Al parecer sólo es posible en el intersticio ciudadano, en el intervalo que deja la ley cuando da paso a la norma, y que es el lugar donde se suspende tanto el control legal como la disciplina normativa. Será este umbral, que es un lugar de utopías y transgresiones, y que está entre el adentro y el afuera, donde la disidencia encontrará su lugar de acción. Estos espacios terminan siendo áreas neutras que facilitan la fuga de los sentidos alternativos. Tanto con la acción como con el relato es que se configuran estas fronteras dinámicas que transgreden la posición privilegiada de los *decires*: una toponimia y gramática activa que escapa de la ley y se convierte en un devenir contingente, en una frontera donde los intercambios permiten, como dice de Certeau: “Transgresión del límite,

⁶ Si en los setenta tanto en Europa como en Estados Unidos las luchas se centraron en la identidad, ya sea contra el orden patriarcal o el sistema normalizador, en Latinoamérica el sujeto político siguió siendo el desplazado de la economía imperial.

desobediencia a la autoridad del lugar, representa la partida, el perjuicio de un estado, la ambición de un poder conquistador, o la fuga de un exilio, de cualquier forma la traición de un orden.” (1996: 140)

De esta manera opera el desacato contra los Estados que aún representan el principal sistema estructurador del capital y de la axiomática institucional. Eludiendo la observación y la práctica panóptica de los espacios públicos, pero también desactivando la reproducción de aparatos de poder al interior de sus propios movimientos e interfiriendo en las fallas que evidencia la máquina de representación de los Estados. La búsqueda de actualizar lugares a través de la intervención ciudadana es un intento de recuperación histórica, pero también una disputa al poder constituyente. Un contradiscurso que se erige en batallas por un sentido diferente, alejado del que impone las políticas hegemónicas. Estas poéticas de la resistencia crean discontinuidad y desplazamiento en los discursos de la memoria nacional. A través de una serie de procedimientos —como la apropiación de lugares a los que se les otorga connotaciones diferentes de las que gestiona la política pública, así como la resemantización del hábitat y la ecología que los circunda— las micropolíticas del espacio y el discurso se enfrentan a una represión permanente.

En ese sentido, salir del orden y del programa es descomponer la representación, desviarse del itinerario y deshacer las asignaciones que se nos han impuesto como ciudadanos. Es, también, oponerse a cualquier forma representativa en lo político y representacional en lo estético, contra la lógica funcional de competencias que pretende neutralizar la política. Como señala Ranciere:

“La lógica de policía piensa y estructura las colectividades humanas como una totalidad compuesta de partes, con funciones y lugares que corresponden a esas funciones, con modos de ser y competencias que corresponden asimismo a esas funciones, con un gobierno como gobierno de una población, que divide esa población en grupos sociales, grupos de interés, y se presenta como árbitro entre los grupos, distribuye lugares y funciones, etcétera. La lógica de policía asume hoy la forma de una sólida alianza entre la oligarquía estatal y la oligarquía económica. La política comienza precisamente cuando se sale de ese

modo funcional: de ahí que afirme que el pueblo, el demos, no es la población, pero tampoco los pobres. El demos son la gens de rien, los que no cuentan, es decir, no necesariamente los excluidos, los miserables, sino cualquiera. Mi idea es que la política comienza cuando nacen sujetos políticos que ya no definen ninguna particularidad social, sino que definen, por el contrario, el poder de cualquiera.”

Capítulo 3

Arte y política: por una estética de la urgencia

3.1 Estética de la recuperación

Si como plateé en el primer capítulo, existe una memoria oficial y diferentes resistencias a esta forma de imponer una sola idea del tiempo, la lucha por el lugar de enunciación de lo que ha sido nuestro devenir histórico se está librando desde hace décadas y se sigue librando en estos momentos. Partiendo de lo que dice Ricoeur acerca de la relatividad de la historia pues “La verdad histórica siempre se encuentra en suspenso. Es plausible, probable y discutible. En resumen, siempre puede reescribirse.” (84) entonces se pueden plantear esas dos dimensiones del recuerdo: la que representa la memoria monumental-institucional y la táctica-contingente que se encuentra en una constante tensión dialéctica con la primera.

En Latinoamérica, por ejemplo, que carga con un pasado ignominioso, se ha intentado, desde la crítica más acerba de la resistencia, subvertir la cesura que, desde la historiografía oficial, se intentó perpetrar. Este contradiscurso ha tomado formas muy diversas, desde la crítica a las narraciones historicistas hasta ciertas poéticas de la memoria que han ido a contracorriente de las primeras, pero no por ello han sido menos radicales. De aquí en adelante elaboraré una reflexión acerca de las tácticas que ha tenido la cultura visual de tres países —Chile, Argentina y Perú— para elaborar sus propios discursos sobre la experiencia histórica. La elección no es nada arbitraria, sino que responde al importante papel de transmisión de resistencia que tuvieron acciones concretas en contextos de violencia política extrema. Estos “contradiscursos” no buscaron recomponer la historia fracturada por las crisis de representación y la violencia estatal, sino poner en evidencia la historia oculta de las desapariciones, el dolor privado de los familiares, la urgencia de una democracia económica, política, social y cultural.

No se trató, entonces, de reemplazar la historia oficial por otra, sino de intervenir en el imaginario que da por sentado que hay un *otro resto social* que es peligroso y susceptible de desaparecer; de producir otros espacios para la política contestataria. Incluso de exponer la herida que las dictaduras han ido dejando en el cuerpo social, en el tejido social molecular de las ciudades y las personas que la activan.

Se dice que vivimos en un momento de excesiva memoria, pero, también, de una memoria insuficiente. No queda claro cuál es el equilibrio estratégico que los ciudadanos deben asumir en esa dialéctica de olvido y memoria. Sin embargo, existe una santificación del presente que lleva a falsificaciones perversas de la memoria: la memoria como dispositivo de las políticas consoladoras, la memoria de mercado, la industria de la memoria, la memoria de clausura; y sobre todo, en especial, la memoria que “en realidad, desmemoriza”: la que parece memoria, pero procura el olvido. Para Nelly Richard, que ha trabajado exhaustivamente los proyectos artísticos de ruptura discursiva del Chile de la dictadura:

“Un arte crítico debería impulsarnos a desorganizar los pactos de de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos. También debería aspirar a desatar una revuelta de la imaginación que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia bordes de no certidumbre y de ambigüedad del sentido, cuya experiencia de la sorpresa haga que la relación mirada/imagen se torne siempre otra para sí misma.” (2007: 104)

La memoria no es, pues, un territorio neutro, sino un lugar enrarecido que pone en evidencia una múltiple y simultánea visión del pasado. Existe, por supuesto, un derecho al olvido, pero, también, un derecho a recordar. Existiría una memoria hipócrita, falsa, que desmemoriza. Así el boom de la memoria, según postula Nelly Richard, vendría a disimular la evanescencia del recuerdo histórico en la sociedad de las comunicaciones tecnológicas. El olvido, inseparable de por sí de “la culpa de olvidar”, terminaría plegándose al efecto de indiferencia de un “acostumbramiento de la memoria”. Y es de tal manera que las palabras que nombran a la memoria bien pueden, en verdad, desalojarla.

Acá no se trata de vivir en un pasado inacabado, que impida la gesta de un porvenir, sino que sin esa confrontación con ese dolor ausente no se puede continuar con el presente, y mucho menos con el futuro. Sin esa elaboración de duelo histórico el retorno

de lo reprimido (en el sentido que le dio Freud) dejará su huella en los síntomas de un presente sin salvación. Ya lo decía Benjamin: “solo a la humanidad redimida le concierne enteramente su pasado”. Tomemos la imagen del pasado que usa Deleuze, cuando habla de la imagen-tiempo en el cine, como un círculo dilatado en el presente. “Desde este punto de vista no existe más que como un pasado infinitamente contraído que se constituye en la punta más extrema del ya-ahí.” La simultaneidad que se plantea en esta concepción del tiempo nos es muy útil para la idea de una memoria colectiva que ha sido procesada y que ya no es más memoria porque ya está presente en el ahora. Así, el “hay que ser absolutamente moderno” de Rimbaud, se nos presenta como el tiempo del presente redimido.⁷

Los intentos de generar una respuesta a una memoria única que desde los vacíos expoliaba una *otra* razón, han sido gestos —como los de las intervenciones del grupo CADA que apareció en Chile durante la dictadura de Pinochet, o como la toma de la calle por las Madres de Plaza de Mayo en Argentina, que desde su condición de familiares hicieron público su dolor más íntimo y privado— que querían expresar el dolor de la ausencia, y con esto continuar con una vida que se había quedado en alguna parte de esa pasado terrible. El trauma de las dictaduras políticas latinoamericanas y de la violencia política que vivieron estos países entre las décadas del setenta y el noventa, produjo suturas críticas del discurso oficial que pudieran recomponer lo que estas zonas de combate habían minado. Ese presente dislocado que vivió la región quiso ser reordenado a la fuerza por las nuevas fuerzas políticas en asunción: privadas, asépticas, hipertextualizadas. De ahí que muchos de los intentos de desmontar el aparato monológico oficial hayan querido exponer la crudeza de ese territorio eviscerado. Es lo que menciona Richard acerca de la experiencia del Arte de Avanzada que apareció en Chile en medio de una dictadura terrible.

⁷ Para Agamben, “Existe una fuerza y una operación del olvido que no pueden ser medidas en términos de memoria consciente ni acumuladas como saber, pero cuya insistencia determina el rango de todo saber y de todo conocimiento. Lo que exige lo perdido no es el ser recordado o conmemorado, sino el permanecer en nosotros y con nosotros en cuanto olvidado, en cuanto perdido, y únicamente por ello, como inolvidable.” (2006: 47). Así la idea de una revisión sumaria del pasado es absolutamente necesaria para poder asumir un presente que le dice adiós, definitivamente, al lastre de lo que pasó y no debe ocurrir más. Esta es, para él, la única manera que hay para redimirse y aceptar un presente mesiánico de salvación.

“Frente al engaño oficial de lo nacional como una categoría tergiversada por el fraude histórico de la toma del poder, por una lado, y, por otro, frente a la nostalgia de lo nacional-popular como representación sublimada del continuismo del discurso ideológico de la izquierda, el arte de la Avanzada trato de reimaginar vinculaciones antimonumentales con el pasado que parodiaran lo que la tradición cultural había ritualizado como herencia y patrimonio.” (2007: 122)

Las estrategias simbólicas de la memoria han servido para refundar el espacio público, para arrebatárle al poder la sustancia de sus imágenes petrificadas. El rito, como en el caso de las Madres de la Plaza de Mayo, actualiza la memoria robada, acercándola a una experiencia mesiánica. Aquí se entremezcla la experiencia pública y privada, haciéndolas indiscernibles como proceso de reivindicación. Como se ve la lucha por la memoria es una lucha por el espacio y por el tiempo recobrado. La sociedad democrática debe garantizar a sus ciudadanos el recuerdo, como este se nos aparece, con sus olvidos y sus permanencias, así como la libertad de un tiempo que no sea el de la coerción productiva.

3.2 Estética de la acción

La idea de un arte que opera en un sistema más amplio de redes culturales y sociales en América Latina se puede remontar al muralismo mexicano de Rivera y Siqueiros, que ha sido, acaso, el primer antecedente de funcionalidad política en el arte. El muralismo revolucionario figura como el hito de una tradición pública y pedagógica del arte de Latinoamérica. Genealogía que comienza allí y se traslada al Chile de la Unidad Popular donde la Brigada Muralista Ramona Parra empleó la misma técnica de propaganda de las transformaciones sociales. Un itinerario que también aterrizó en Perú, durante el Gobierno militar de Velasco, con el uso del afiche y la pancarta de impronta revolucionaria. En todos estos casos se trataba de un discurso popular auspiciado por la oficialidad gubernamental. Más allá de las diferencias considerables entre uno y otro proyecto de gobierno, en todos los caso se trataba de prácticas visuales hegemónicas.

La inflexión se dará a partir de la toma de conciencia del arte como mecanismo político y social, y sobre todo por el lugar que ocupaban las vanguardias en la economía social

de los países subdesarrollados. Es recién en los sesenta que algunos artistas ven necesario el enfrentamiento con las políticas imperialistas que tenían como aliados a sus propios gobiernos. De ahí que las técnicas y formas de producción comiencen a transformarse. Es decir, no será hasta su incursión como proyecto crítico, y nuevamente revolucionario, que la tradición estética latinoamericana comenzará a emplear otras tácticas discursivas. Muchas de las propuestas más radicales en cuanto a sus procedimientos se realizaron en contextos de excepcionalidad, cuando el tejido social se conmocionaba y la violencia estatal se generalizaba. De ahí que pueda enfatizar la especificidad de las propuestas de visualidad alternativa que aparecieron durante la época más violenta de las dictaduras, donde arte y política se vincularon, colisionaron y se hicieron indistinguibles.

A diferencia de la tendencia de la época en los centros hegemónicos de legitimación y distribución, el arte de los sesenta y setenta de la periferia invadió el espacio real de la disputa de valores imperiales a los que servían los gobiernos de la época. Por ello lo que podía parecer una pretensión superficial, la de equipar el juicio ético con el estético, no lo era cuando se trataba de un modo de producción social donde convergían la acción artística y la política. Puesto que se trataba de construir la nueva sociedad en un contexto de crisis, el artista asumía la misión de contribuir a su transformación. Para Ana Longoni, que ha investigado el fenómeno del arte político en Argentina: “La idea de vanguardia como revolución significa, en este contexto, que el artista se siente convocado como un inventor del futuro y la propia materia violentada de sus obras aparece como el espacio donde algo radicalmente nuevo puede emerger.” (2007: 64)

Así, los propios acontecimientos políticos de la época fueron transformando la forma de pensar, los métodos y los materiales que usaban los artistas. Estos, de alguna manera, debían corresponderse con la materia viva de la cultura y la sociedad que había que transformar. En ese sentido, lo que le exige un cambio de método y sistema no es la experimentación *per se*, sino lo que les demanda el entorno social en el que interviene el artista. Para Longoni se trataba de generar “una acción artística que tenga la eficacia de un acto político, la violencia como generador de nuevos materiales, la defensa de la especificidad artística, la ubicación de la acción artística al margen de las instituciones artísticas, la apuesta por la ampliación del público interpelado hacia sectores masivos y populares.” (2007: 71)

Como mencioné líneas arriba, a diferencia de lo que pasó en la década del sesenta en Estados Unidos, y que fue definido por Lucy Lippard, como la época de la “desmaterialización del objeto artístico”, que dio pie al minimalismo y al arte conceptual, en América Latina operó otra modalidad más relacionada con las necesidades sociales del entorno político. Como afirma Luis Camnitzer “la pedagogía, la poesía y la política, junto con la imprecisión de las fronteras que las separan de las artes visuales son fundamentales para entender el conceptualismo latinoamericano”. (2009: 24) De aquí que parta de un análisis del contexto social, que en el caso de los países que analizo tuvo que ver con la praxis política y las luchas por la emancipación.

La agenda política, en ese sentido, terminó marcando el itinerario de las prácticas visuales de los artistas latinoamericanos. Más que la ambición por dismantelar un objeto susceptible de intercambio, el *conceptualismo*, como lo define Camnitzer, buscó intervenir en el trasiego de demandas sociales, participar con propuestas colectivas en la producción de una nueva sociedad. Para ello se hizo uso de una “estética de la agitación” donde la construcción social, a través de la agitación cultural y política, se articula o aspira a la construcción de la totalidad de la realidad. “Lo que parece haber sucedido en el desarrollo del conceptualismo latinoamericano es que se convirtió en una estrategia unificadora de ambos, la agitación (...) y la construcción.” (36) En muchos de los trabajos de la época lo que se buscaba era intervenir en la realidad social, permutando la economía del signo en una economía de la práctica social. No se trataba, entonces, de rupturas estilísticas, ni siquiera expositivas, sino del orden de la economía social y productiva. La principal finalidad de estos trabajos era organizar comunidades políticas de participación activa.

Las vanguardias latinoamericanas de los sesenta, fundamentalmente las del cono sur, completaron su recorrido histórico con el compromiso de la praxis política. Una no podía ejercerse sin la otra, la una estaba ligada consubstancialmente a la otra. Estas dos modalidades de contaminación de una y otra práctica se repetirán a lo largo de la experiencia estética latinoamericana de los últimos 30 años. Ya sea que vayan del arte a la política, o de la política al arte, o que, desactivando estas fronteras epistémicas, irruman desde una visualidad radical y política, lo cierto es que el proceso de intercambio fue muy activo.

Tal vez el caso más emblemático de esta operación haya sido la de Tucumán Arde, un evento político realizado en la ciudad del mismo nombre donde un puñado de artistas trasladaron la centralidad de la concepción artística a lo que ellos veían como la centralidad de lo político: la sede de la Central General de Trabajadores movilizaba por los conflictos con el gobierno en una provincia argentina. La acción se realizó como parte del rechazo de un grupo de artistas e intelectuales a las políticas económicas, avaladas por el gobierno, que habían llevado al cierre de los ingenios azucareros más importantes. Los artistas de Tucumán Arde hicieron suyo los presupuestos de una transformación de la forma, de los métodos y de los materiales con los que trabajaron sus acciones totales. No a través de la mimesis de una temática revolucionaria, sino la revolución de la misma producción artística. Para ellos, la verdadera transformación estaba en convertir la pieza artística en acción política.⁸

En el montaje de la muestra destacó el uso de la fotografía y de la información, el cual sintetizaba dos ideologías estéticas muy determinadas: por un lado el recurso a la imagen como testimonio de la miseria; por otro, la integración del espectador en un entorno repleto de estímulos visuales y textuales. La muestra fue cerrada a las semanas y la que hubo en Buenos Aires al día siguiente de su inauguración. La clausura de las dos muestras significó, también, la clausura de un itinerario de impronta revolucionaria que acabó con algunos de sus protagonistas en la cárcel y con otros asumiendo la lucha armada como única posibilidad. (Longoni, 2009, Camnitzer, 2009, Giunta, 2002) Lo que comenzó con una ruptura institucional y con los postulados de un arte sin mayor implicancia social, terminó como un desplazamiento no sólo de la institución legitimadora del arte como mercancía, de su modo de circulación-exhibición, sino que se intentó una creación colectiva que renovara el modo de producción artístico, así

⁸ Participaron en esta acción los siguientes artistas y agitadores sociales: María Elvira de Arechavala, Beatriz Balvé, Graciela Borthwick, Aldo Bortolotti, Graciela Carnevale, Jorge Cohen, Rodolfo Elizalde, Noemí Escandell, Eduardo Favario, León Ferrari, Emilio Ghilioni, Edmundo Giura, María Teresa Gramuglio, Martha Greiner, Roberto Jacoby, José María Lavarello, Sara López Dupuy, Rubén Naranjo, David de Nully Braun, Raúl Pérez Cantón, Oscar Pidustwa, Estella Pomerantz, Norberto Puzzolo, Juan Pablo Renzi, Jaime Rippa, Nicolás Rosa, Carlos Schork, Nora de Schork, Domingo J. A. Sapia, Roberto Zara

como redefinir el vínculo del arte y la política y su influencia en la sociedad. El punto de inflexión de los límites de la experimentación de las vanguardias latinoamericanas. (Longoni y Mestman, 2008)

El otro caso es el del taller peruano EPS (Estética de Proyección Social) Huayco (1980-1982), al que ya mencioné en el primer capítulo y que, como dije, representó el primer proyecto de articulación de arte y política donde lo social-popular funcionaba como una crítica a las elitistas prácticas estéticas que había en el Perú. Su trabajo más emblemático fue una efigie de Sarita Colonia (santa de los pobres en el Perú a la que se le atribuye milagros y que no ha sido reconocida por la iglesia católica) hecha de latas recicladas de leche que colocaron en un cerro y que con los años se convirtió en un lugar de peregrinaje popular. El trabajo de Huayco fue un intento por intervenir el espacio público en la búsqueda de un arte participativo de producción popular y democrática. La radicalidad de su práctica utópica de descentralizar la producción estética en las fábricas se disolvió con la irrupción del grupo maoísta Sendero Luminoso y su lucha armada, que obligó a todos los grupos de izquierda a replegarse.⁹

Si bien en Tucumán Arde hay un cuestionamiento tanto del modelo de recepción como del modo de producción, no se pudo activar el trabajo comunitario como parte de un proceso masivo de producción de relaciones. Tanto más cuanto la desindustrialización de la periferia era un dato a tomar en cuenta y las relaciones sociales de producción estaban limitadas por este mismo proceso. En el caso de Huayco, hubo una operación de deconstrucción de los temas del arte y de su recepción burguesa. De ahí que su proyecto principal haya puesto de manifiesto tres elementos fundamentales de la crítica estética: los materiales, el contenido y la exhibición. No obstante de que los dos proyectos plantearan un posicionamiento disruptivo no hubo, en los dos casos, una conexión con la acción masiva y popular de los movimientos sociales que suponía además de la transformación de los símbolos también de los cuerpos y del régimen de desplazamiento. Si en el caso de Tucumán Arde hubo una inflexión en el espacio de la

⁹ Lo integraron –en momentos distintos– Francisco Mariotti, María Luy, Armando Williams, Juan Javier Salazar, Charo Noriega, Lucy Angulo, Patricia López Merino, Mariela Zevallos, Herbert Rodríguez, Fernando “Coco” Bedoya y la argentina Mercedes Idoyaga.

producción de relaciones sociales, este seguía restringido al espacio de producción de los trabajadores y no al del todo social.

Pero no será hasta que la práctica artística se vea en la necesidad de generar un nuevo repertorio de signos políticos que se constituirá como una estética, más sutil, de sustitución emocional y sensible. Dicha estética definirá el alcance de las acciones de agitación y propaganda, así como de activismo social de un grupo determinado. Acción directa que hizo de la presencia y el movimiento, de los cuestionamientos al uso normativo del tiempo y del espacio, los elementos de unos lenguajes contenciosos. Si en el primer caso que analizo (el del CADA del Chile de la dictadura) hicieron uso de la infiltración de signos en el espacio público, en todos los demás la manifestación se convertía en el territorio propicio para el desacuerdo y la recuperación. En este sentido, las manifestaciones en las que muchas de las prácticas se inscribieron ponían en práctica todo un repertorio nuevo de imágenes, de sonidos y de gestualidad que se dispersaba y se reproducían generando nuevas formas de protesta. Formas nuevas de organización que la cultura visual generaba o promovía como parte de las fricciones entre cultura oficial y cultura de masas.

Los proyectos de muchos de los colectivos de la época tenían como principal objetivo la intervención política del campo de lo social. En todos los casos se trataba de dismantelar las instituciones del saber, la organización icónica del Estado e interferir en la reproducción de la propaganda estatal. Pero sobre todo de generar nuevas relaciones sociales y espacios de convivencia y de transmisión de contenidos políticos en una esfera de acción. Por ello quienes tuvieron más éxito de friccionar el repertorio de signos de la oficialidad y de ampliar la participación de un programa de desmontaje fueron los proyectos que aparecieron en contextos de intensa movilización social.

Las prácticas a las que hago referencia son un conjunto de acciones que ponen de manifiesto un repertorio visual y que terminan por activar procedimientos políticos. De aquí que una experiencia política pueda operar dentro de un dispositivo visual mucho más amplio. En este sentido, al considerar la cultura como un lugar de litigio entran en conflicto con la cultura hegemónica actualizando las *otras* experiencias, los deseos y las expectativas con otras tantas para generar un “teatro de operaciones” que friccionen la representación. (Foster, 2001, Taylor, 1997). Y que, por tanto, dichas estrategias se

socialicen en un acto público y terminen por desplazar o desbordar el campo cercado de lo político. Este nuevo saber, que comprende todas esas formas socializadas de la cultura, será lo que se proyecte en ese nuevo estatuto de lo visual político. Una vez activado el dispositivo, una vez abierta la brecha donde convergen los elementos que la constituyen —culturalmente, socialmente y políticamente— se pondrán de manifiesto todos esos otros pensamientos que hasta ese momento estaban reprimidos.

En los capítulos anteriores he analizado los dos ejes que constituyen las políticas estéticas que quiero trabajar en este capítulo: espacio en tanto artefacto estético y política en tanto posibilidad de antagonismo. Como experiencia estética, las prácticas más políticas son las que actualizan en un movimiento el espacio sensible en conflicto o la experiencia de la comunidad sensible. La experiencia estética es, por tanto, la que mantiene el movimiento de la comunidad fuera de la institución. Y la política como posibilidad de desacuerdo y disputa. No se trata, por tanto, de simulacros de acción, sino de situaciones que comprometen a los sujetos colectivos que a su vez comprometen a situaciones. El arte y la política como dos formas dependientes de la división de lo sensible que permiten la organización de un espacio nuevo de acción y experiencia. Como ha señalado Ranciere:

“La acción política establece montajes de espacios, secuencias de tiempo, formas de visibilidad, modos de enunciación que constituyen lo real de la comunidad política. La comunidad política es una comunidad disensual. El disenso no es en principio el conflicto entre los intereses o las aspiraciones de diferentes grupos. Es, en sentido, estricto, una diferencia en lo sensible, un desacuerdo sobre los datos mismos de la situación, sobre los objetos y sujetos incluidos en la comunidad y sobre los modos de su inclusión.” (2005: 53)

El problema de la eficacia de proyectos como Tucumán Arde está relacionada con el fracaso de los proyectos guerrilleros y revolucionarios de la época, que acabaron por silenciar las grandilocuentes voces que proclamaban la toma del poder y la transformación de la propiedad de los medios de producción. A la represión de la acción y la militancia política, vino un período de terror de Estado que terminó por apagar la ya debilitada opción revolucionaria. No será hasta el resurgimiento de la lucha por los derechos fundamentales que revivió el ímpetu de los artistas por contribuir a revocar el

pacto violento del cierre social. Ahora se trataba de contribuir al reconocimiento de los colectivos marginados, así como la de promover otros sentidos a los muy recientes episodios de violencia.

No se trataba sólo de aportar otros datos o imágenes en una disputa por las versiones de la historia, sino de intervenir en todas las distribuciones del sistema social. Si el arte amplía su tarea hacia los materiales que componen lo social, una de sus tareas era apropiarse de los medios que producían lo social. Por ello la apropiación simbólica de los medios de producción y de los recursos fue una de las maneras que tuvieron los artistas de la época para modificar el funcionamiento de las relaciones sociales. Lo que homologaba la praxis de muchos de los grupos artísticos con los de los guerrilleros de los sesenta. Así, mientras los tupamaros robaban camiones de leche para repartirlos entre las poblaciones más pobres, los integrantes del grupo CADA infiltraban la circulación de donaciones para el arte consiguiendo leche y diez camiones de la marca de leche Soprole para estacionarlos frente al frontis del museo, incluso de Huayco, que hizo su obra más emblemática, *La Sarita*, con latas de leche reciclada. (Buntinx, 2005, Camnitzer, 2009)

La pregunta más importante es saber si esas sustituciones pudieron modificar el funcionamiento de las relaciones sociales y políticas o simplemente fueron superposiciones coyunturales que no fueron más allá de un tiempo determinado de desafío. Por ello el énfasis del análisis está en una teoría de la recepción, en tanto que lo que buscaban los proyectos que analizaré era intervenir en la transformación de los mitos sociales. Pues si aplicamos el diagnóstico para los movimientos sociales sobre cierto cortoplacismo, nos ayudará a entender mejor la relación de la cultura visual crítica con estos mismos movimientos: levantando propuestas coyunturales o expresando un estado de ánimo sin mayor capacidad de disenso o sin propuestas de articulación con demandas sociales más amplias.

En casi todos los casos, la expansión de la intervención comprometía tanto a su concepción como idea como a la composición con nuevos materiales. Para luego, una vez interceptado el acontecimiento, proponer una temporalidad nueva que ya no fuera la del programa burgués, o el estatal monumental, sino que creara una socialidad política alternativa y en constante movimiento. Si tomamos las dos tesis principales de

Benjamin sobre el objeto cultural, el de su reproductibilidad y el de su capacidad de renovación técnica, creo que en el caso de los tres itinerarios que analizo hubo reproductibilidad, innovación técnica y un tercer elemento que complementaría la efectividad de su recepción política: la disputa de los valores sociales. Cuando Benjamin en su artículo *El autor como productor* analiza el deslizamiento literario de Tretiakow hacia otras formas de lucha literaria, o de literatura política, esas "energías literarias del presente" que hay que crear o salir a buscar, propone menos una técnica que un conglomerado de procedimientos. Es decir, no sólo el predicamento revolucionario sino también su técnica, su procedimiento. Si la tendencia revolucionaria no se ejerce en su producción podríamos estar hablando, incluso, de un procedimiento contra-revolucionario. Aquí es que el artista debe ejercer como productor, según las coordenadas de Benjamin, o como un operador de significaciones. En Benjamin son innovaciones técnicas a las que se les puede añadir unas innovaciones en los procedimientos.

Es por ello que Peter Bürger, en su famoso y controvertido libro sobre las vanguardias, se equivoca cuando critica la reproductibilidad técnica de Benjamin, atribuyéndole una confianza desmedida en la emancipación *per se* de la reproductibilidad y omitiendo su teoría de la recepción. En el caso de Bürger el énfasis lo pone en la periodización institucional. Para un análisis total habría que incluir tanto los procesos técnicos, como la reproducción y la institución artística como dínamo de las anteriores. Por ello es importante tomar en cuenta el conjunto de la práctica estética que pueda ayudarnos a comprender su función social. Es en esa unión que arte y praxis se vuelven una sola y ya no se puede pensar en la finalidad de la práctica: "Cuando arte y praxis forman una unidad, cuando la praxis es estética y el arte práctico, ya no se puede reconocer una finalidad del arte, simplemente porque ya no rige la separación de los dos ámbitos (el arte y la praxis vital) que requiere el concepto de finalidad." (Bürger, 2000: 106) Como en las vanguardias históricas la estética debe plantearse como "condición epistémica de la acción". Sin este componente estético de revisión epistémica las vanguardias sólo serían un estilismo. Aquí la función crítica es la que establece la praxis política donde la posición de ésta en el seno de las fuerzas históricas determina el método y la perspectiva.

Según las tres áreas de investigación de la teoría crítica planteadas por Hal Foster —la estructura del signo, la constitución del sujeto y la ubicación de la institución— la política visual se definiría a partir de sus presupuestos temáticos, de las subjetividades que moviliza y de su lugar dentro o fuera de la institución artística. Y esas tres acciones se relacionan con las tres condiciones que plantea Ana Longoni para el arte crítico y masivo que caracterizó a países como Argentina, Chile y Perú entre la década del setenta y la del noventa: una iniciativa conceptual, una multitud disponible para la apropiación y un movimiento social latente o produciendo sus desviaciones semánticas en ese momento.

Siguiendo con Foster cuando analiza los objetivos que tenía la vanguardia, como el de exponer la crisis del orden, sus vacíos y rupturas, “las nuevas posibilidades que tal crisis podría abrir”, en el caso de los *conceptualismos* se trataba de exponer la crisis social que atravesaba la región, así como la violencia de las instituciones que intentaban, a través de ella, cerrar lo que la propia violencia había producido: grietas en un tejido social conmocionado y convulso. Por eso fue importante que la política de la memoria, sobre todo en el caso argentino, se situara en el centro del debate público como una muestra imposible del proceso visual y enunciativo. Y no como propone Ricard Vinyes en un artículo sobre memoria como política pública donde afirma que “situar el dolor generado por el terror de Estado y las dictaduras en el centro de una política pública de memoria conlleva un corolario preocupante: la constitución del sufrimiento en un principio de autoridad sustitutivo de la razón.” Porque, además, fue gracias a ese posicionamiento que se activó la circulación del dolor como imagen, forzando las grietas de la memoria oficial.

A ello contribuyó la teatralización de los símbolos: en el caso chileno los símbolos de una economía socialista que fue desmantelada y borrada del imaginario popular o de rechazo a un régimen militar; o de los miles de jóvenes desaparecidos que ponían de manifiesto la violencia contra una parte de la sociedad, o la bandera nacional del Perú que expresaría la comunión de la nación y la acción de limpieza del todo nacional. Símbolos que sirvieron como dispositivos de conexión, como el punto donde convergían todas las demandas. En este punto es que se pone en práctica la eficacia del dispositivo corporal y visual: su diseminación y expansión y su intersección con otros colectivos más amplios de la sociedad. El cuerpo como contrapunto a la imagen, como

eje de fuerza y sobreinformación que servía para instrumentar mecanismos que conectaran con esa comunidad dispuesta al desacato. Para Richard:

“[...] el cuerpo, en el arte de la performance, actuó como un eje transemiótico de energías pulsionales que, en tiempos de censura, liberaba márgenes de subjetivación rebelde, mientras que las intervenciones urbanas buscaron ellas alterar fugazmente la sintaxis del orden ciudadano con su vibrante gesto de desacato al encuadre militarista que uniformaba las vidas cotidianas.” (2007: 13)

La importancia del elemento corporal en los tres casos analizados abona a la hipótesis de la especificidad del movimiento de la cultura visual al ámbito de la política en Latinoamérica, tanto más cuanto el cuerpo es el significante del drama, de la acción y como dice Cornejo Polar “(...) el cuerpo es el gran significante de la oralidad [americana]” (el añadido es mío, 2003: 82). Si el Estado oligarca latinoamericano se apropió del patrimonio histórico, para representar una falsa unidad, eliminando las tensiones y ritualizando la diferencia, probablemente el único camino que le quedó al arte para *decolonizar* esos sectores fue el mismo ritual. A través del cuerpo y del habla se abre un lenguaje diferente de la estética, uno que siempre fue el lenguaje socializado de la cotidianidad. Una forma de recuperar la ritualización del discurso, de sus impugnaciones y su diferencia. Si la verdad siempre está del lado del poder, el acto corporal de decir es una forma de recuperarlo pues como afirma Foucault:

“(...) el ritual define la cualificación que deben poseer los individuos que hablan (y que, en el juego de un diálogo, de la interrogación, de la recitación, deben ocupar tal posición y formular tal tipo de enunciados); define los gestos, los comportamientos, las circunstancias, y todo el conjunto de signos que deben acompañar al discurso; fija finalmente la eficacia supuesta o impuesta de las palabras, su efecto sobre aquellos a los cuales se dirigen, los límites de su valor coactivo.” (1999: 40, 41).

Gesto de desafío que se instituye con la presencia de un cuerpo, de un desplazamiento diferente o de una trayectoria inusual, de una temporalidad desconocida que se sustrae a la normalidad de la economía urbana. Con la experiencia de la presencia se intensifican

lo que el cuerpo quiere evocar. Lo que aquí se está poniendo en práctica es un acto de presencia, la irrupción de una alteridad que ha sido excluida. Para construir un pasado diferente del pasado monológico, para que lo impugne, para que violente el presente marcado por ese mismo pasado, para que a través de la práctica político-cultural se pueda dar paso a una tradición de emancipación. Pues rescatar determinados objetos es purgarlos del esencialismo histórico, del arrastre de significados culturales. O para despojarlos del valor de intercambio que le otorga la catalogación museística.

Una nueva visualidad puesta al servicio de una remisión del espacio y del tiempo, que deja de regirse por trayectorias y horarios definidos y se expande en un territorio nuevo, en una suspensión del tiempo de la ley. Puesto que son formas inéditas de hacer, lenguaje activo y transitivo que busca transformar lo dado y que rompen los establecimientos del tiempo. Esa inestabilidad de la memoria es la que necesita de la acción, de un procedimiento de confrontación en un espacio tiempo determinado. Dichos lugares se configuran en la actividad, en la conjuración y remisión de saberes ordenadores y de marcos referenciales a través de pequeños acontecimientos. Para que las poéticas de crisis pongan en evidencia las fisuras del poder se requiere de una política de desacuerdo capaz de extenderse en el tiempo y de actualizarse en un conflicto constante. Es en ese sentido que permite abrir un discurso disensual dentro de lo que era una enunciación monológica.

De ahí que se pueda decir que ha habido política tanto en la reaparición de los debates en torno de la violencia política, como en las incursiones que los movimientos sociales han tenido en el espacio público. Tanto más cuanto el régimen estético constitucional decidía lo que debía aparecer en la escena pública, obliterando los diferentes sentidos que generaba un mismo acontecimiento en la realidad nacional. Si como afirma Ranciere, “La política trata de lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre la propiedad de los espacios y los posibles del tiempo.” (2009: 10), la disputa por los lenguajes sociales es una disputa por lo político. Ahora bien, sin la unión performativa de cuerpo y espacio sostenida en el tiempo, no es posible, pues, conseguir ningún efecto político cultural dentro de la representación normativa. Por ello es importante llevar a cabo la suspensión del tiempo como una experiencia de revisión, de la manera como lo veía Benjamin en su tesis de la historia: “cuando el pensar se detiene súbitamente en una constelación

saturada de tensiones, entonces le propina a esta misma un shock, por el cual se cristaliza él como mónada.” (2009: 50)

En este sentido, lo que definiría una cultura visual política de la que no lo es sería la ruptura con la evidencia sensible, así como con la de los emplazamientos, los lugares, las situaciones, las asignaciones, las distribuciones y todo lo dado. De tal forma que rompe con los códigos del orden policial que se le imponen. Ya sea como forma de disenso o como operación de reconfiguración de la experiencia común de lo sensible, el arte político actúa allí donde lo social se organiza como convención, restringiendo el reparto, ordenando lo que se ve, lo que se dice y lo que se mueve. Finalmente la propuesta de una política visual realmente crítica e incluso emancipadora debería articular estos elementos: la crítica convencional e institucional que supone un desborde formal y de sus dispositivos de exhibición; un movimiento diacrónico histórico y sincrónico contextual y por último su capacidad de intervención en el todo social que, por lo demás, es una ruptura con la lógica del poder y de recepción burguesa.

3.2.1. El Colectivo de Acciones de Arte (CADA)

El Colectivo de Acciones de Arte, CADA por sus siglas, fue un grupo interdisciplinario de artistas chilenos que se creó en 1979 con la necesidad de plantear una reflexión sobre las implicancias del arte en la transformación social y política en un contexto de represión. Integrado por los artistas visuales Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, por el sociólogo Fernando Ballcels y los escritores Diamela Eltit y Raúl Zurita, el grupo comenzó a articular proyectos estéticos que cuestionaran la institucionalidad de la dictadura, su funcionalidad ciudadana, así como el imaginario impuesto a la sociedad. Sus propuestas tuvieron como objetivo la recuperación de la inscripción popular del gobierno de Allende, así como la del espacio —físico y simbólico— secuestrado de la nación. Asimismo insertarse en el flujo de discursos e imaginarios de la ciudad y conseguir la implicación de sus ocupantes.¹⁰

¹⁰ El 11 septiembre de 1973 es derrocado, a través de un golpe de Estado, el gobierno de la Unidad Popular liderado por Salvador Allende

A través de unas poéticas de la ambigüedad que conjugaran signos codificados es que consiguieron enfrentarse a la hegemonía del significado del poder oficial. Lo que los caracterizó fue la puesta en marcha de algunas acciones liminares que pudieran sustraerse, o burlar, el férreo control que hacía la dictadura a los proyectos culturales. La propuesta consistía, a grandes rasgos, en filtrar “recuerdos discrepantes” a los mecanismos del olvido que accionó el régimen militar de Augusto Pinochet: una memoria que tensionara el pasado con el ahora, que abriera un espacio de tiempo que expusiera las múltiples memorias discrepantes que se enlazaban con los acontecimientos presentes. No se trataba de rellenar los vacíos sino de exponer con crudeza las aberturas de una trama que había querido ser suturada a la fuerza. Si luego del desgarramiento de la violencia política de la dictadura, el cuerpo social había quedado conmocionado, si a partir de ahí se impuso un régimen de olvido que no tomara en cuenta el trauma social de la desaparición y el exilio, no era posible reconstituir a la sociedad de otra manera que no sea desde ese mismo desgarramiento. Una táctica que sirviera para forzar lo que Nelly Richard, la teórica más influyente de los movimientos de la época en Chile, ha denominado “totalización monológica” de la retórica oficial. “Esta crítica a las totalizaciones monológicas hecha desde constelaciones plurales de significaciones dispersas era, para la Avanzada, la única crítica que podía realmente entrar en complicidad de estilos con los imaginarios sociales ya desintegrados por las roturas del macrosintagma histórico.” (2007: 124)

Actuando desde lo que podría considerarse una estética del margen, dentro de una ciudad sitiada por la militarización del espacio, el estado de excepción y una retórica funcional de la actividad pública, sus acciones se movieron siempre en los límites de la intervención artística y política. El control del espacio público se puso en práctica, primero, a través de la disuasión de la desaparición y segundo con el consecuente estado de guerra que la Junta Militar declaró. El nuevo espacio inaugurado por la dictadura era un espacio sobre-codificado que necesitaba neutralizar las fugas, cualquier gesto que pudiera formalizar actos de disidencias. Por ello, como expresa Foucault “[era] preciso anular los efectos de las distribuciones indecisas, la desaparición incontrolada de individuos, su circulación difusa; táctica de anti-deserción, de anti-vagabundeo, de anti-aglomeración” (1996: 147). Conscientes de que había que comenzar a desmontar los signos rutilantes de la nueva ciudadanía que le había impuesto a la sociedad la Junta Militar, aquellos del neoliberalismo consumista que pretendía esconder los crímenes

perpetrados, comenzaron por contrarrestar con *otras* imágenes que activaran la memoria de lo que fue la Unidad Popular. O la “política del secreto” que quería borrar el pasado ominoso con el programa del libre mercado y las inversiones.¹¹

De tal manera que se pueda, como explica la misma Richard, “comprometer a cada espectador cuya mirada hubiera sido sorpresivamente interceptada por el arte a ser co-autor de un montaje fugaz de significaciones inéditas, son modos de rebelarse contra las definiciones de roles y categorías que atan la subjetividad a la mezquina puntuación de lo dado: de lo designado y asignado por la fuerza de la ley, del sentido común, del realismo práctico.” (2007: 174, 175) Así, comenzaron a re-narrar la historia que subyacía al orden normalizador imperante. Con desbordes de nombres, de cuerpos y de memoria que, como afirma Richard, insidieran en lo oculto reprimido u ofrecieran modos discordantes de estar y comparecer frente a unos imaginarios normalizados. Y que activaran una nueva funcionalidad de las imágenes que, a través de su socialización, devinieran en campo político, es decir, en producción de relaciones sensibles y públicas de disenso.¹²

Mientras que la cultura oficial hablaba la lengua de la razón totalitaria, del Todo indismontable de la clausura represiva, la cita artística y crítica trazaba hendiduras y rasgaduras en la cara de ese Todo, destrozando sus verdades presuntamente enteras y multiplicando los trozos que un pensamiento en acto recombina en desorden de piezas y sentidos. (2007: 44)

¹¹ Algo que diferenció las intervenciones del grupo CADA con los happenings que hicieron Enrique Lihn y Jorodowski en la década del sesenta en Chile era la urgencia del desafío político, la irrupción en una zona de excepción donde asediaba el peligro.

¹² Con “Una milla de cruces en el pavimento”, Lotty Rosenfeld, una de las integrantes del CADA, comenzó su trabajo de alteración de las señales de tránsito como códigos de circulación: los manipulaba abriendo el campo semiótico de significación. En momentos en que el campo semántico de la nación estaba suturado y saturado de los códigos del régimen militar, la artista generó desviaciones, cruces, aberturas en un sistema cerrado de acatamiento. “introducir la crisis en un subsistema de ordenamiento comunitario.” (52) La acción fue realizada por primera vez en Santiago de Chile en 1979. La intervención la siguió realizando en diferentes períodos de tiempo y en diferentes lugares: en el palacio de La Modena, la Casa Blanca, el Muro de Berlín, en la frontera entre Chile y Argentina, en el desierto de Atacama, en Puerto Rico, Cuba, Canadá, Inglaterra, Turquía, Suecia y otros lugares.

Mientras la Junta Militar promovía el olvido y la recomposición de un campo de representación fracturado por la propia violencia, el CADA propiciaba la re-circulación de lo que había sido eliminado por la dictadura. Fue ahí, en el momento que la continuidad histórica había sido interrumpida, cuando las incursiones materiales comienzan a aparecer como una fuerza disruptora del orden administrativo. Se trataba de ir desmontando lo que la dictadura, en medio de la catástrofe de la represión, intentaba acomodar. A poner en evidencia el monolítico entramado de la dictadura contribuyeron los “imaginarios tráfugas”, como les llama Nelly Richard, que permitieron reprocesar la experiencia asfixiante de la dictadura. Así se inmiscuían en la cotidianidad, generaban reflexión en torno al proceso histórico que se vivía.¹³

Luego de 5 años de dictadura, el gobierno de la Junta Militar presidido por Augusto Pinochet, que se caracterizó por una política privada de desaparición y una política pública de excepción, comienza a sentir los primeros síntomas del desgaste. Entre la década del setenta y la del ochenta hubo una serie de movilizaciones contra lo que había significado un régimen de tortura y desaparición criminal. De tal manera que la simultaneidad de antagonismos abrieran un frágil pero luminoso intersticio por donde hacer visible el malestar y el compromiso de un cambio democrático. La disidencia y el litigio callejero comenzaron a gestar un acontecimiento espacial y temporal de rechazo desde el cual poder articular demandas. Es en ese contexto que aparece la primera acción del CADA.

13 Simultáneamente a las acciones del CADA se llevaban a cabo otros desmontajes en la escena artística chilena, pero que, a diferencia del colectivo, se practicaban en el interior de la institución. Como lo explica Robert Neustadt, mientras “El CADA exploraba la escena grande, trabajando en lo que Richard llama el “Todo (la sociedad entera como macroescenario de la revolución artística)” la escena de avanzada indagaba e infiltraba la escena privada. Escena de Avanzada se refiere a un grupo de prácticas más que a una organización determinada. (2001: 45) Designadas de esa manera por la teórica Nelly Richard, sus inicios se remontan al año 1975, con la exposición de Carlos Leppe “El perchero” que aludía a un dispositivo de tortura utilizado por la dictadura militar. Entre los artistas que participaron de estas experimentaciones del límite de la economía política de los signos estuvieron: Eugenio Dittborn, Dávila, Díaz. Altamirano, Rosenfeld, el grupo C.A.D.A, y el mismo Leppe.

La primera acción la llevaron a cabo en 1979 y se llamó “Para no morir de hambre en el arte” y consistió en varias acciones desplegadas en diferentes espacios y lugares representativos de la sociedad y la institucionalidad del régimen. El 3 de octubre fueron entregadas cien bolsas de medio litro de leche a los habitantes de la comuna La Granja. Luego de ello, pidieron de vuelta las bolsas y más tarde las entregaron a artistas pidiéndoles que las utilizaran como soporte para la realización de obras que en forma posterior serían expuestas en la galería “Centro Imagen”. El medio litro de leche entregado aludía a la medida tomada por Salvador Allende en relación a la garantía de leche diaria para los niños chilenos. A la misma hora en que se repartía la leche, en los jardines del edificio de las Naciones Unidas en Santiago se escuchaba un pronunciamiento, en cinco idiomas, de un discurso sobre el hambre en el mundo al que llamaron “No es una aldea”. Ese mismo día, en la revista HOY (número 115) aparecía una página que invitaba a imaginar la blancura de la leche. Un texto situado al centro de la página decía: "Imaginar esta página completamente blanca. Imaginar esta página blanca accediendo a todos los rincones de Chile como la leche diaria a consumir. Imaginar cada rincón de Chile privado del consumo diario de leche como páginas blancas por llenar". La Acción de Arte incluyó la utilización de monitores donde se exhibían imágenes en video y fue registrada con el fin de generar un testimonio audio-visual del evento. Un uso similar se daría al video en las posteriores acciones del grupo CADA: registro de la acción como testimonio audio-visual.

El ½ litro de leche que imprimieron en las bolsas intentaba promover el símbolo de una política del gobierno de Allende, así como forzar la puesta en escena de un emblema que la dictadura de Pinochet quiso sacar de circulación. La alusión a las políticas sociales del gobierno de la Unidad Popular significó el primer enfrentamiento con el silencio impuesto por el régimen, una manera de restituir en el imaginario de los pobladores las políticas sociales de dicho gobierno. La imagen en tanto recordatorio funcionaba como un indicio de un mundo reprimido por la violencia. Puesto que como ha indicado Hal Foster las imágenes anticuadas que usaba el surrealismo como elemento ominoso de distorsión de la realidad: “[ésta] pueden desafiar el objeto capitalista con elementos que fueron reprimidos en el pasado o que quedaron fuera de su alcance como cuando un objeto viejo o exótico que evoca de un modo diferente de producción, formación social o estructura emotiva es presentado como elemento contestatario.” (2008: 215) De esta manera el colectivo inauguraba lo que probablemente haya sido su

procedimiento más destacado: la socialización del conflicto, una táctica de recuperación e interceptación simbólica que funcionaba como restos de un imaginario violentado, como esquivas de sentido que la dictadura había dejado en su camino de destrucción. El primer paso ya estaba hecho: la activación de la pérdida. Ahora tocaba hacer colisionar los signos recuperados con los del régimen.

El 17 de octubre de 1979 se desarrolló la segunda acción, “Inversión de escena”, frente al Museo de Bellas Artes. La acción comenzó con el desfile de diez camiones lecheros para luego cubrir la fachada del museo con un lienzo blanco. A juicio de Nelly Richard “Cuando el grupo CADA... tacha el frontis del museo... bloquea virtualmente la entrada, ejerce una doble censura a la institucionalidad artística. Censura su monumento, primero como museo (alegoría de la tradición sacralizadora del arte del pasado) y, segundo, como Museo “chileno” (símbolo del oficialismo cultural de la dictadura). Pero lo hace reclamando a la vez la calle como “el verdadero museo” en la que los trayectos cotidianos de los habitantes de la ciudad pasan a ser —por inversión de la mirada— la nueva obra de arte a contemplar”.

La acción, aunque encriptada, como toda la obra del CADA, proponía una refundación de lo social en relación con lo político. Es decir, la vinculación de la cultura con las políticas sociales suspendidas por la dictadura. Si en la primera acción se buscó filtrar en el imaginario colectivo la política social más famosa de Allende, con esta segunda acción lo que buscaban era la clausura del espacio de exhibición de la cultura oficial. De tal manera que con el cierre simbólico inauguraban un nuevo espacio de contienda donde las poéticas del arte colisionaran con los imaginarios de los pobladores. Con esta acción declaraban obsoletos los espacios cerrados de circulación de la cultura chilena y ofrecían, como reemplazo, un nuevo lugar de acceso a la ciudadanía: el retorno a la igualdad de la democracia propugnada en ese gesto de Allende de ½ litro de leche para todos los niños chilenos.

“¡Ay Sudamérica!”, la tercera acción se desarrolló el 12 de julio de 1981 y consistió en 400.000 volantes arrojados desde seis avionetas sobre las comunas de Santiago. En cada uno de los volantes se leía: “Nosotros somos artistas”, “Nosotros somos artistas, pero cada hombre que trabaja por la ampliación, aunque sea mental, de sus espacios de vida

es un artista”, “El trabajo de ampliación de los niveles habituales de la vida es el único montaje de arte válido/ La única exposición/ La única exposición/ La única obra de arte que vive”. Lo que se ponía en práctica con esta acción era la inversión de la imagen que inauguró la violencia del régimen: los aviones bombardeando el palacio presidencial (La Moneda), por otra que intentaba resignificar el cielo como territorio de emancipación.

Si con “Inversión de escena” se ponía en entredicho el espacio expositivo de la trama social y cultural, con “Ay Sudamérica” dan el paso más audaz de toda su trayectoria: contrarrestar el recuerdo de la violencia del golpe de Estado, no como amnesia sino como sustitución crítica. Si el cielo como parte del territorio había sido violado por la irracionalidad y desproporcionalidad del bombardeo, los aviones alquilados del CADA lo recuperaban para fundar un nuevo territorio. Tanto una como otra promovían, de manera sutil, el despliegue de un sistema de signos que la ciudad de la dictadura había o saturado o borrado. Si la represión ordenaba circular, pasar como si no se viera, como cuando se detenía a alguien y los testigos debían seguir su paso, o restringía otros espacios, el colectivo les devolvía la atención, refocalizaba las miradas públicas. Como explica Robert Neustadt en su libro sobre el CADA: “En términos de osadía esta acción superó el gesto anterior del desfile de camiones lecheros de ‘Inversión de escena’. Tanto ‘Ay Sudamérica’ como ‘Inversión de escena’ ocuparon el paisaje urbano de Santiago con un gesto artístico de visualidad insólito. Con ‘Ay Sudamérica’, sin embargo, explícitamente intervinieron el (aero) espacio político de la dictadura.” (2001: 34)

La cuarta acción, “No +”, se desarrolló entre fines de 1983 y 1984 y tuvo como objetivo rayar las paredes de Santiago con la oración “No +”. Para ello convocaron a otros artistas y en varios días y en diferentes lugares diseminaron la frase que se convertirá en el emblema de la lucha contra la dictadura.¹⁴ Al poco tiempo se descubrió que todos los “rayados” habían sido completados por algún “desconocido”: “No + tortura”, “No + muerte”, “No + desaparecidos”, etc. Conformándose así una red textual de graffitis contradictorial. La apropiación del NO+ por la sociedad significó la materialización del encuentro o el entendimiento entre una poética visual y el posicionamiento social de

¹⁴ Quiero enfatizar aquí que el “No+” se convirtió en el emblema contra la dictadura durante el segundo plebiscito que terminó por “sacar” a Pinochet del gobierno. Fue una imagen que permitió cohesionar a la sociedad en torno al rechazo de la dictadura.

la experiencia política. Todo ello dentro de un régimen estético para el que esta diferencia es meramente artificial. Es aquí que se conjugan todos los elementos para una acción directa que no sólo promueve la intervención ciudadana, sino que consolida la socialización de los medios de producción del lenguaje. Con el “No+” los integrantes de CADA logran articular el sintagma latente del hastío, consiguen poner de manifiesto el inconsciente político de la sociedad. Las palabras de Ranciere sobre el inconsciente estético parecen escritas para describir el pasaje al acto de este inconsciente colectivo popular:

“El inconsciente estético, consustancial al régimen estético del arte, se manifiesta en la polaridad de la doble escena de la palabra muda: por un lado, la palabra escrita en los cuerpos, que debe ser restituida a su significación de lenguaje mediante un trabajo de desciframiento y reescritura; por otro lado, la palabra sorda de un poder sin nombre que mantiene detrás de toda conciencia y de toda significación, a la cual es necesario dar una voz y un cuerpo, aunque esa voz anónima y ese cuerpo fantasmático arrastren al sujeto humano por la vía del gran renunciamento.” (2006: 55)

Con el “No+” el impacto político de un proceso urgente de impugnaciones sociales y culturales llega a su culminación. Durante los años que trabajó el CADA se fue minando la legitimidad del régimen dictatorial. Poco a poco el consenso sobre la necesidad de un orden represivo se fue rompiendo o, mejor dicho, sufrió un trasvase hacia su ilegitimidad. Tomando en cuenta el itinerario del CADA me atrevería a decir que todas las etapas apuntaban a esta última, que fue la realización de todos los presupuestos de acción política que propugnaban. Si “Para no morir de hambre en el arte” supuso la reivindicación del gobierno “desaparecido”, “Inversión de escena” y “Ay Sudamérica” fueron la confrontación con el repertorio despótico de la dictadura: la institución y el territorio. Para que finalmente el camino esté listo para conjugar la producción social con la política.

El dispositivo del “No+”, una simple palabra con un signo, sirvió para que el acontecimiento político que había comenzado a gestarse dentro de la lucha contra la dictadura tuviera una forma visual y material. La apropiación por parte de la sociedad

de un símbolo de rechazo, de su exposición pública, afianzó el recorrido de los movimientos contra el régimen. Como afirma Nelly Richard:

“Romper esta conformidad de lo mismo a lo siempre igual supone la formulación de algo suficientemente inesperado como para que la racionalidad cotidiana del sistema se vea tomada por sorpresa, desorientada en sus previsiones y cálculos: algo inesperado cuyos remezones sean capaces de producir saltos de imaginarios que desorganicen la programación tediosa de una realidad que parecerla haber borrado definitivamente de su superficie operacional la expectativa de lo sorprendente y de lo transformador, de lo que echa a perder los equilibrios contables de la moderación y de la resignación.”
(2001: 225-6)

La politización de la experiencia estética del grupo CADA configuró un nuevo espacio de rechazo a la dictadura, creando un régimen de confrontación intensivo que dio pie a movimientos sociales contrarios al orden imperante. La estética de la intervención, compuesta por el tráfico de signos, por el contrabando de símbolos y oposiciones, llegaría a su apoteosis con su conjuración como signo artístico y su transmutación en signo social y político. La eficacia política en la que se funda el “No+” es la que produce la conexión social y el desplazamiento de sus valores artísticos hacia los de la comunidad. O, mejor dicho, la conciencia de la capacidad política de la comunidad y de los signos novedosos de un estado de ánimo que se activa y se descontrola. Tanto más cuando la calle y el espacio público son esos lugares de densidad y promiscuidad social, donde el carácter participativo se pone en práctica en un movimiento de empatía social. A través de estos deslizamientos se consiguió que los destinatarios plurales y la multiplicidad de tramas convergieran en lugar del signo.

Las acciones con las que trabajó el CADA no eran las representaciones culturales de una disidencia, sino operaciones donde los materiales de “los procesos productivos” ofrecían otras pistas para entender el giro social de la nación. Pues si el gobierno militar quiso imponer la amnesia a través de una ciudadanía y una gubernamentalidad liberal, el CADA re-introducía los elementos que no querían ser nombrados: el hambre, la muerte, el crimen, el miedo, la democracia, etc. Era, finalmente, la disputa por la recuperación,

o la puesta en circulación, de lo borrado por un régimen de distribución de lo lumínico y lo opaco, la resistencia a la desaparición total y al olvido. Si en el caso de las dictaduras chilena y argentina la expulsión quiso ser total, las madres y los artistas del CADA rasgaron la pantalla tamiz que en un intento de mirar hacia donde no se dirigía el ojo.

Como cuenta Diamela Eltit, integrante del CADA, en una entrevista:

“El CADA buscó convertir la ciudad en una metáfora. Materializó, mediante gestos sucesivos, el hambre de ciudad, es decir, el imperativo de instalar una nueva circulación cuyos flujos removieran el militarismo que controlaba, con una persistencia cruel, aquellos cuerpos ciudadanos reprimidos o agobiados por los violentos aparatajes sociopolíticos con los que la dictadura chilena ensayaba sus límites.” (2000: 158)

3.2.2. El Siluetazo

El Siluetazo aparece en Argentina en 1983, como parte de las movilizaciones generadas en torno al desfile de las Madres de Mayo, y consistió en el trazado de un cuerpo a escala natural sobre papeles para luego ser pegados en las paredes de la ciudad.¹⁵ El proyecto original pretendía colocar 30 mil imágenes, que pudieran expresar el horror de las desapariciones, de figuras humanas a tamaño natural en un centro cultural. Por las dimensiones que cobraría la exhibición, los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel decidieron reformular el proyecto y presentarles la idea a las Madres de Mayo para que fuera parte de la Tercera Marcha de la Resistencia que se llevaría a cabo el 21 de septiembre de 1983. De esta manera, el día de la marcha, con la participación de las Madres, los tres artistas comienzan a dibujar las siluetas. Inmediatamente después los participantes de la convocatoria comienzan a poner el cuerpo para que se haga la silueta, o a hacer ellos mismos sus propias siluetas.¹⁶

¹⁵ En 1976, los parientes de personas detenidas y desaparecidas por la dictadura militar se reunieron y formaron la organización Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas. Abril de 1977 marcó el inicio de las reuniones de lo que más tarde se transformó en el emblema del movimiento de derechos humanos, las Madres de Plaza de Mayo. En noviembre del mismo año fue creada la Asociación de Abuelas de Plaza de Mayo.

¹⁶ Los protagonistas contaron que el primer día comenzaron a hacerles pedidos acerca de las características de las siluetas, como parte de la identificación de los familiares con sus desaparecidos.

Vinculado a la lucha contra la impunidad de las muertes perpetradas por la dictadura, lo que buscaron los creadores del proyecto era que las imágenes de la desaparición entraran en circulación y sean parte del “patrimonio” político de la sociedad.¹⁷ Como forma visual de lucha, el Siluetazo propició que toda una sociedad movilizada y conmovida por las atrocidades de la dictadura encarnara a cada uno de esos desaparecidos que la memoria oficial quería expulsar. La silueta en este caso era la herida social, la huella macabra de una política de exterminio que la sociedad comenzó a ver con horror. Esos cuerpos que comenzaron a poblar las paredes de los espacios públicos no pudieron pasar desapercibidos, puesto que cada silueta era la marca de un cuerpo expulsado. Fue un método eficaz de generar extrañeza y aprensión por esa mirada sin rostro, por esa interpelación que se hacía desde el silencio de una silueta sin nombre. Para Ana Longoni, que ha analizado el fenómeno en diferentes artículos y libros explica que:

“El cuerpo del manifestante en lugar del desaparecido como soporte vivo de la elaboración de la silueta es el rasgo del Siluetazo que habilita aquellas lecturas que entienden [...] `la silueta como una huella que respira. En cada silueta revivía un desaparecido´.”

El Siluetazo, por otro lado, se caracterizó por su carácter procesual y performativo a la hora de marcar con sombras el paso de la muerte. Lo performativo, en este caso, obstruía la relación entre palabra y hecho por una relación inmanente con el acto en sí, con ese evento que está más allá del procedimiento del lenguaje. Una estética del terror que contrastaba con la colectividad beatífica en la que se subsumía como parte del ritual de sanación de las Madres de Mayo.

¹⁷ Las estimaciones sobre el número de desaparecidos varían, con cifras que llegan a los 30.000; las estimaciones de bebés secuestrados o nacidos en cautiverio entregados con identidades falsas llegan a los 500 (de éstos, hasta 2006 se cuentan cerca de 85 casos resueltos). Desaparecidos que eran vistos por el gobierno criminal como amenazantes y por tanto, en aras de la protección de la nación, susceptibles de desaparecer. Esa es la paradoja de la misión de la dictadura que advierte Jelin: “El gobierno militar que asumió en marzo de 1976 se definió a sí mismo como salvador de la nación, concibiendo su misión como una lucha en contra del caos y la “subversión” que estaban destruyendo los valores e instituciones “naturales” de la argentinidad. [...]A su vez, en la medida en que la metáfora de la familia era utilizada para la nación como un todo, el Padre-Estado adquirió derechos inalienables sobre la moral y el destino físico de los ciudadanos.” (2007)

El retorno de lo reprimido se presentará como un rechazo a la representabilidad de lo social. Puesto que aquí no se trata de la representación del dolor, sino de la exposición del mismo dolor. Para Grüner “el rechazo de la *representabilidad* del cuerpo humano estaría expresando inconscientemente una protesta, pero también una impotencia: la de dar cuenta, no digamos ya conceptualmente sino tampoco figurativa o sensiblemente.” (2008: 290) Por ello fue tan difícil designar la muerte, pues esta no existe si no hay un cuerpo al que se declare como muerto. Por eso, también, las expresiones, marcadas con la experiencia del horror, debían encontrar “nuevas narrativas en curso” que les permitieran expresar el conflicto de la desaparición. Pues el desaparecido no deja de ser un rumor, el indicio de una existencia o la permanencia de una huella. Y lo único que es efectivo para conjurar ese vacío es una poética de la aparición como política de la desaparición. Luchar contra la desaparición del cuerpo produciendo incesantemente la aparición social del recuerdo de la desaparición. Comunicando con el cuerpo la violencia de la mutilación. Si la desaparición era el límite de la política, la silueta se convertía en el límite de lo representable. Una forma de hacer notar esa imposibilidad de representar la muerte violenta. Un atisbo más que una certeza, una huella más que una revelación, un detalle más que una totalidad.

Como explica Ana Longoni, no sólo se trató de un procedimiento de reproducción visual que en el contexto de represión operaba como táctica de denuncia. Sino que hubo otros procedimientos, otras operaciones, que comenzando por las Madres y por los colectivos que las acompañaron forzaron la capacidad de hacer visible lo que el Estado *desaparecedor* había intentado mantener oculto. “Me parece que fue una conciencia muy temprana y muy fuerte en ellas y que tiene que ver con la opción por el pañuelo, por el clavo en las primeras marchas, etc., esa idea de buscar recursos visuales que las identificaran como grupo y que las volvieran visibles hacia el afuera, hacia la prensa internacional, por ejemplo.” (2009) Un proceso que va de la conciencia individual del daño a la colectivización de ese trauma y su posterior manifestación visual.

Por ello lo que comenzó como la elaboración de siluetas neutras que denotaran la indistinción de sexo, edad y condición comenzó a personalizarse cuando aparecieron las primeras siluetas de mujeres embarazadas. O las siluetas con el corazón rojo que parecía

forzar su humanidad. O las otras con el signo de interrogación denotando la desesperación del anonimato. La colectivización de una demanda de aparición, o de visualización ya no del desaparecido sino de su nombre es lo que permitió la individualización del acto. En este sentido, el procedimiento que se efectuó fue, primero, el de la colectivización de una demanda de aparición social y segundo el de la nominación de lo personal. Aquí el régimen visual como régimen sensible se ve desbordado por otras formas de operar de lo político-afectivo en el campo social. Una necesidad que para Longoni se ponía de manifiesto en el mismo procedimiento.

“Es decir, que el propio proceso de producción, esta idea original de siluetas anónimas, digamos, dio lugar a la nominación de las siluetas, aproximando de alguna manera la matriz de las siluetas y la matriz de las fotos. Es decir, la nominación, la identificación puntual de una silueta con un nombre propio, con una fecha concreta.” (2009)

Un ritual ciudadano que buscó visibilizar la herida infligida, generar conciencia de la derrota injusta, actualizar la memoria, y a través de la epifanía del ritual confrontarse con ese vaciamiento que les imponía la retórica oficial. Pues si las palabras, por sí solas, no pueden designar el terrible dolor que se siente, con el Siluetazo se trató, al fin y al cabo, de poner en evidencia este ocultamiento que dejaba sin señalamiento a los perpetradores. La resurrección simbólica del desaparecido se opera en el momento en que el acto ritual performativiza el nombre, es decir, convoca al desaparecido a través de su nombre. El rito, en ese sentido, actualiza el nombre, lo hace presente, lo conjura en una hermandad que no quiere olvidarlo. Todo ello termina siendo una apuesta por participar en contextos no auráticos, donde el observador se convierte en participante y donde, también, se genera una comunidad crítica de la violencia ejercida.

Lo que las Madres consiguieron con el primer desafío de su presencia en un espacio donde no les estaba permitido estar, fue vulnerar las restricciones de la ocupación de lo público forzando el desacuerdo corporal a través del ritual que acompaña a toda movilización social. Poniendo en peligro sus propias vidas, sacrificando su integridad,

las Madres forzaron la visibilidad del desacato y el repudio a un gobierno criminal.¹⁸ La madre, como el símbolo de la pérdida, decide hacer público su dolor, convirtiéndolo en un acto político donde no sólo se llora la pérdida del hijo desaparecido, o el recuerdo de su memoria, sino que se exige la responsabilidad de los autores de las desapariciones. Como lo expresa Elizabet Jelin: “la pérdida familiar impulsó la salida de los lazos y sentimientos privados hacia la esfera pública, rompiendo decisivamente la frontera entre la vida privada y el ámbito público.” (2011) Las Madres en ese sentido perpetraron una doble transgresión: la del dolor privado que se hace público, y la de la ocupación política de un espacio vetado para ello.

Lo que significaba comenzar a desafiar el orden jurídico de excepción, desobedeciendo las restricciones en el tránsito y los desplazamientos que la dictadura había declarado. O lo que equivale a decir: recuperar lo político en tanto desacuerdo. Deslizarse fuera del marco de interdicción, o por los márgenes de los modos de hacer que el régimen establecía. Rompiendo la excepcionalidad con la presencia anómala, transgrediendo la asepsia del espacio con el indicio perturbador de la muerte. Como lo expliqué en los primeros capítulos, si el Estado volcó su poder criminal hacia esa zona originaria de indiferencia que es el *sacer* en el sentido que le da Agamben, identificando a los sujetos *matables* que se encontraban en ella, es por ese mismo vacío jurídico, o interregno social, por donde la acción contestataria se filtró. A la lógica de la zona de exclusión, que es el vaciamiento de todo signo que no sea el de la apoteosis militar, se respondió con el acontecimiento del dolor familiar por la desaparición.

En este sentido, las Madres fueron el acontecimiento que la sociedad necesitaba para comenzar a tomar la calle. Porque fueron las primeras que pusieron el cuerpo forzando la reglamentación punitiva con su presencia. Por eso no estoy muy de acuerdo con lo que afirma Santiago García Navarro acerca del poder de las Madres para “Desbaratar una situación opresiva sin forzarla, sino más bien introduciendo en ella una forma distinta de pensar y de vivir, ha sido el *modus operandi* más recurrente de las Madres. Su lucha, de hecho, nació así: la marcha en torno a la Pirámide de Mayo se originó no por rebeldía al estado de sitio, sino de la obediencia a la orden de circular que le había impuesto la policía.” (2008: 347) De cualquier modo creo que es importante destacar

¹⁸ Quiero aclarar aquí que la vulnerabilidad de las Madres era literal, pues en diciembre de 1977 desaparecieron varias madres.

que si bien las Madres acataron la normativa de circular, aquello fue una manera de desactivar, desde la misma reglamentación, la ley que prohibía la libre reunión.

Como lo explica Longoni, el acto que activa el procedimiento tiene que ver con ese acontecimiento histórico excepcional, donde convergen la “iniciativa artística, una multitud dispuesta a poner el cuerpo para llevarla a cabo y para apropiársela y un movimiento social que está en las calles disputándole el espacio público a la dictadura, esa condición excepcional es la que permite hablar de un Siluetazo.” (2009) La eficacia del acto político radicó en la capacidad de activar la memoria social y colectiva allí donde la violencia del Estado producía sus fallas. Si bien es cierto que las Madres ya habían comenzado a visibilizar tanto la desobediencia como el desacato al gobierno represor, las imágenes del Siluetazo contribuyeron a la diseminación de la huella de la desaparición como un reclamo público y masivo. De esta manera las siluetas permitían la persistencia de la imagen por toda la trama social. La plaza de Mayo, que era el espacio del ritual, se ampliaba por el resto de la ciudad.

Con las siluetas se instrumentalizó un mecanismo a través del cual la colectividad interactuaba, reconociendo en ese mismo movimiento su capacidad de agencia, mientras se iba ampliando el espacio político de la contienda. En ese sentido la silueta sirvió como una forma de reconocimiento entre los actantes, una pieza de aprendizaje para la totalidad social. Fue, por tanto, una forma de concatenar acontecimientos, de que de las Madres se pasara a las siluetas, de ahí a los nombres de los desaparecidos, a las figuras de embarazadas, a los corazones y a los signos de interrogación que comenzaron a aparecer en algunas siluetas de la ciudad. De tal manera que la manifestación le otorgaba un plus de experiencia política al procedimiento visual. Es decir, que el dispositivo de la silueteada se veía desbordado por unos encuentros que generaban la experiencia de la producción.

Al igual que con el “No+” del CADA, el Siluetazo significó la incorporación de lo estético en el evento social. Como lo que pasó con los letreros del colectivo chileno, las siluetas fueron reproducidas e intervenidas por los diferentes grupos que comenzaron a identificarse con la lucha de los familiares de los desaparecidos. De modo tal que la propia experiencia de la producción interpelaba no sólo a la comunidad de afectados por

la *tanatopolítica*, sino a una comunidad más amplia afectada por los límites que se le imponía a los marcos sensibles. Lo que terminaba generando un entendimiento crítico de lo que pasó, e incluso de lo que estaba sucediendo, y poniendo nuevamente en circulación la potencia reprimida de ese *otro* que las fotos, las imágenes, los pañuelos y las siluetas descubrían.

Lo que provocó que otros colectivos se incorporaran a la comunidad política de la memoria, o que comenzaran a participar de la militancia que iniciaron las Madres. Intensificando lo social a partir de una performatividad del cuerpo, de los signos que la experiencia de lo colectivo renovaba, promovía y actualizaba. Y así como promovió un nuevo lugar de enunciación, también amplió o diseminó los lugares con poder reivindicativo. En ese sentido, el Siluetazo permitió generalizar y multiplicar las demandas y expandir la temporalidad específica de la manifestación. Aunque en este caso, esa nueva territorialidad ya estaba generada por las Madres. Es decir, que el lugar del desacuerdo constitutivo de lo político lo habían generado las Madres con su ritual semanal de caminar en torno a la Pirámide de Mayo. La cita semanal se convertía en el gesto de obstinación que terminaba por deshacer el poder del adversario. Fue el gesto de denuncia de una realidad no reconciliada, fracturada y desgarrada que necesitaba la sociedad para abrirse camino a través de él.

Sin embargo, hay una diferencia entre las acciones del CADA y las del Siluetazo: la diferencia estriba en que con el Siluetazo se socializaron los medios de producción y circulación artísticos dentro del acontecimiento político. De esta manera es que pudieron liberar zonas donde se pudo redefinir tanto la práctica artística como la política, o lo político en tanto práctica cultural. De ahí que pudiera producirse la interferencia en la circulación de imágenes de un sistema que arrastraba impopularidad y descrédito y oponer un régimen simbólico *otro* a la maquinaria de opresión simbólica del Estado criminal. Si en el caso del grupo CADA sus acciones aparecieron en diferentes etapas, cada una de ellas relacionada con la intervención, el desmontaje y la incorporación del sujeto social, con el Siluetazo las Madres ya habían activado gran parte de este procedimiento: el de la intervención y el desmontaje. Lo que confirma la excepcionalidad del dispositivo visual, corporal y simbólico de las Madres, que desde la emotividad y el afecto fueron abriendo el espacio de disenso.

3.3.3 Lava la bandera

El 27 de julio del año 2000, un día antes de la toma de posesión del tercer mandato de Alberto Fujimori, una marcha multitudinaria, convocada por diferentes organizaciones, partidos políticos, sindicatos y miembros de la sociedad civil en general, convirtió el centro de Lima en un lugar de lucha y contienda política. La “Marcha de los 4 Suyos”, como se denominó a este gran movimiento social, se oponía al anticonstitucional tercer mandato de Fujimori, así como al fraude organizado para conseguirlo y a un gobierno al que cada vez le costaba más esconder el autoritarismo y la corrupción que lo había mantenido en el poder por diez años.

Desde 1992, año en el que Fujimori disuelve el Congreso, comienza un repliegue de los movimientos sociales.¹⁹ Si en los primeros años hubo iniciativas concretas contra las medidas liberales que fue adoptando el gobierno, o por la cada vez más evidente militarización de la sociedad, estas fueron desmanteladas por medio de la coacción y la intimidación. Lo que comenzó como un gobierno de salvación nacional, debido a la extrema crisis económica y a la violencia política que asolaba al país, se convirtió, al poco tiempo, en una dictadura militar que obliteró todos los canales por donde podía fluir la oposición. Con el pretexto de la lucha antisubversiva, se fue minando cualquier atisbo de disidencia.

Sin embargo, en 1997, luego de que tres miembros del Tribunal Constitucional fueran defenestrados por declarar ilegal la ley de “interpretación auténtica” creada para dar luz verde a la tercera reelección de Fujimori, un grupo de jóvenes estudiantes de universidades privadas salió a la calle acabando con años de desolación política. La marcha sería el comienzo de una seguidilla de movilizaciones a las que se sumaron los estudiantes de las universidades públicas, cercados por la lucha antisubversiva de los primeros años, sindicatos y pequeñas organizaciones de izquierda. Luego de años de

¹⁹ La desmovilización de los agentes políticos de los años siguientes se debió, principalmente, a la estigmatización de la acción colectiva y el reclamo políticos. Para ello se creó el grupo Colina, un grupo para-militar que fue el encargado de asesinar dirigentes y estudiantes cercanos a la militancia de Sendero Luminoso. Las universidades públicas fueron intervenidas, los estudiantes amedrentados, las desapariciones de estudiantes comienzan a tener un protagonismo mediático que hace peligrosa la organización política estudiantil. Años de oscurantismo y violencia para-estatal, de miedo inoculado en el corazón de lo social.

apatía y desarticulación en las organizaciones se comenzó a gestar un movimiento amplio de rechazo a todo lo que representaba el fujimorismo (Poole y Rénique, 2001)

En este contexto, la decisión de Fujimori del 27 de diciembre de 1999 de lanzar su campaña electoral por una tercera —e ilegal— reelección desató una oleada de protesta popular que alcanzaría su cénit en el año 2000 con la “Marcha de los Cuatro Suyos”. Ese año Fujimori le imponía su triunfo, a todas luces fraudulento, a una sociedad cansada de sus desmanes y tropelías que comenzará a movilizarse produciendo una serie de acontecimientos sociales, políticos y culturales que terminarán por derrocar, al menos simbólicamente, al régimen *de facto*.

Si como analiza Carlos Iván Degregori, basándose en la tesis de Deborah Poole sobre el Estado como artefacto cultural, la legitimidad del régimen se basó en el control de la economía visual y de la ocupación de los cuerpos en el espacio público,²⁰ fue muy importante, en ese sentido, la creación de un espacio visual de antagonismo que comenzó tíbiamente en 1997 y se consolidó como movimiento de masas con la “Marcha de los 4 Suyos”. Durante todo ese tiempo el flujo de demandas fue en aumento, concatenando iniciativas y articulando una praxis que le fue quitando legitimidad al régimen. Si el fujimorismo consolidó una maquinaria apoteósica de producción de espectáculo, los espacios de resistencia debían hacer de la experiencia política una experiencia visual. En este sentido, las primeras performances que comenzaron a realizarse en torno a las marchas en favor de la democracia, comienzan a actualizar una serie de cuestionamientos que habían quedado postergados por el silencio social. Los primeros discursos contra la amenaza autoritaria y el fraude electoral son sobrepasados por una multiplicidad de consignas que se habían conservado latentes en el inconsciente social.

El Colectivo Sociedad Civil, integrado por críticos de arte, curadores y artistas independientes, realiza su primera acción en abril de 2000 y consistió en dejar un féretro en las puertas de la Oficina Nacional de Procesos Electorales, que había sido la oficina

²⁰ El gobierno de Fujimori fue muy consciente de su poder como administrador de la mirada, por ello puso un énfasis especial en la regulación de lo que se podía ver y de lo que no. Muy rápidamente se hizo con el control de los medios de comunicación controlando personalmente, a través de su asesor en la sombra Vladimiro Montesinos, la línea editorial de los informativos.

técnica que perpetró el fraude electoral de ese año y que terminó por nombrar a Fujimori Presidente del Perú por tercera vez.²¹ Frente a sus instalaciones se recreaba un entierro, donde un gran féretro, con las siglas del ente electoral, era paseado por la vía pública. Esta primera acción tenía todavía un carácter minoritario y se trataba más bien de una acción artística dentro de una coyuntura muy intensa de movilización. La segunda fue el empapelado de la ciudad con afiches, que recreaban los colores de la publicidad musical de la cultura popular, con el lema “cambio no cumbia”.²²

Sin embargo, la acción más importante fue “Lava la bandera” y consistía en lavar varias banderas del Perú con agua y jabón para luego colgarlas en un gran tendedero frente al Palacio de Gobierno. El “gran tendal popular”, como le llamó Gustavo Buntinx, uno de los integrantes del colectivo y su principal difusor, exhibía varias banderas “limpias” que desafiaban la suciedad del régimen. Luego de las primeras convocatorias la acción comenzó a replicarse en diferentes plazas del país, generando una colectivización del evento. Así, “Lava la bandera” activó una conciencia pública sobre la suciedad del gobierno y de toda una nación. Lo que comenzó como una performance artística, se convirtió en una ceremonia ciudadana donde las personas hacían cola para ser parte del renacimiento de un país convaleciente, de su redención luego del descenso al lúgubre de la iniquidad y la abyección. Es ahí, cuando los ciudadanos se apropian del acto, cuando lo hacen suyo, lo despersonalizan, cuando la política ha penetrado en el dispositivo artístico. Por ello lo más relevante de esta acción fue su desborde, su diseminación social que invitaba a todos los ciudadanos indignados a hacer suyo el lavado, como cuando prohibieron la colocación del tendal y la gente se colocó las banderas sobre el cuerpo representando un gran tendal humano.

Las primeras acciones del colectivo eran aún parte de prácticas artístico-política que se incorporaban a las manifestaciones sociales de la época. Es decir, podían seguir siendo consideradas una representación artística de lo político, en tanto que su capacidad para la colectivización y para la ruptura simbólica eran limitadas. El uso de la metáfora como signo de restitución no fue capaz de activar las fuerzas reproductivas que se necesitaban.

²¹ El colectivo Sociedad Civil estaba integrado por: Susana Torres, Gustavo Buntinx, Emilio Santiestevan, Claudia Coca, Jorge Salazar, Abel Valdivia, Luis García Zapatero, Sandro Venturo y Natalia Iguíñiz.

²² La cumbia es un género musical mestizo y popular que fue usado por Fujimori para saturar el espectáculo de la nación. Así, mientras mucha gente se jugaba la vida en las calles para derrocar al régimen, la prensa se dedicaba a informar sobre la vida de las cantantes de esa música popular.

Por lo tanto no es hasta “Lava la bandera” que se puede hablar de intervención social y práctica “estético-política”. Como reconoce Roberto Amigo para el Siluetazo: “la acción de los manifestantes en esta toma estética permite diferenciar la cualidad específica de estas prácticas estético-políticas con respecto a otro tipo de intervenciones en las que prima la vinculación conceptual arte-vida y su consecuencia, la estetización de la acción política, y además diferenciarlas de las acciones realizadas por grupos de artistas plásticos en intervenciones políticos-callejeras sin intervención de manifestantes.” (2008: 212)

Es por esto que no se puede hablar de “Lava la bandera” sin la “Marcha de los 4 Suyos”, que fue, probablemente, el acontecimiento que desató la crisis definitiva de representación del gobierno y la avalancha de sucesos políticos en el país. Sin la gran marcha, “Lava la bandera” no hubiera tenido esa permanencia espacial e histórica, pues aquella fue el gran artefacto visual que necesitaba la lucha contra la dictadura. Como con el caso de las madres para el Siluetazo, la marcha permitió el trasiego contencioso de cuerpos y sentidos en el espacio secuestrado de la nación. Una intervención a gran escala que movilizó un caudal de información y poéticas que permitieron recomponer la territorialidad social a través de las expectativas significantes, de las memorias y deseos de sujetos y colectivos que habían sido silenciados por años.

Es a través de esta conjugación de fuerzas, que la ciudad se va transformando en un lugar donde sujetos instituyen un nuevo escenario político, que permite una amplia gama de intervenciones y hace posible la formación de nuevas subjetividades y territorios de experimentación al margen del sistema de representación política. Como en los dos casos anteriores, se trató de una iniciativa que intervino en un momento muy sensible de movilización social. Para desembocar en una colectivización de la experiencia que generó procedimientos novedosos y una operatividad social bastante excepcional. Al ritual de lavar la bandera, con el trasiego novedoso de símbolos, se unió el lavado de uniformes del ejército, las togas de los jueces y un sinnúmero de emblemas de todo tipo. Como con las siluetas en la Argentina de la dictadura, el lavado de la bandera fue un mecanismo performativo y visual que amplió e intensificó el espacio político de lo social. A través de la ceremonia se socializaba la disidencia, se creaba un tiempo de deseos y expectativas políticas. Con “Lava la bandera” se consigue, en la unidad de un símbolo, que todas esas formas intempestivas de reclamo se unan en una nueva

territorialidad de la práctica política. Al igual que el Siluetazo, la manifestación formaba parte de la experiencia visual y la socialización del acto un componente de su procedimiento.

Sin embargo, en el caso de “Lava la bandera”, no se trataba de incorporar un nuevo dispositivo a los flujos sobrecodificados de una dictadura, sino de devolverle a la sociedad el símbolo nacional por excelencia. Si el régimen había construido sobre los símbolos patrios su imaginario de salvación militar contra el colapso de la nación asediada por la violencia política y la crisis económica, “Lava la bandera” reconocía esa unidad social pero ensuciada por un gobierno corrupto. Aquí no era cuestionado el símbolo de la comunidad, sino lo que se había hecho con él. Salvar al país de sus salvadores. Como explica Víctor Vich “Se trataba de construir un símbolo de protesta que al mismo tiempo contuviera un sentido emancipador y ciertamente propositivo: una especie de vuelta a la vida a partir de un nuevo bautismo ciudadano.” (2004: 67)

A diferencia de lo que sucedió con CADA y con el Siluetazo que reformularon el estatuto de lo artístico interviniendo en la crisis de legitimidad de las tradicionales formas de representación, aquí se hacía a través del símbolo más representativo de la tradición nacional: la bandera. Pues si con el CADA se alteraban los significantes del sistema oficial, a través de la intervención de los signos, con el Colectivo Sociedad Civil se desplazaba el imaginario acerca de los símbolos patrios. De igual manera, si para el CADA la consigna fue el dismantelamiento de la tradición oficial para el Colectivo Sociedad Civil fue la apropiación de un símbolo de la nación que había que higienizar. Fue, por tanto, una forma de arrebatarle el monopolio de la nación al Estado y de devolverle a ella misma su representación. Como ha señalado Victor Vich:

“De esta manera, “bandera” (en tanto símbolo de unidad) y “plaza pública” (en tanto signo de la centralidad del poder) se convirtieron ambos en los dispositivos utilizados para poner de manifiesto la absoluta crisis del pacto social en el Perú y, sobre todo, para proponer una manera nueva de significar la nación desde el principio. En estos tiempos de globalización, “Lava la bandera” demostró que el Estado nacional sigue siendo un marco fundamental en la definición de las identidades sociales y que la construcción del sujeto

ciudadano se encuentra inevitablemente atravesada por lo simbólico y por lo político. Es decir, las banderas no solamente continuaron marcando el sentimiento de pertenencia a un colectivo nacional sino que además establecieron una poderosa demanda: con sus colores, ellas representaron emocionalmente el patrimonio simbólico sobre el cual buena parte de la subjetividad encuentra sustento, y por lo mismo exigieron que las promesas del pacto social fueran cumplidas.” (2004: 69)

Como he venido afirmando, “Lava la bandera”, al igual que otras acciones de artistas desarrolladas en tiempos de excepcionalidad, fue la iniciativa que, una vez abierto el espacio político de representación, pudo canalizar parte del desborde social. Lo interesante es que la reconfiguración del espacio contencioso hacía converger propuestas y reclamos de diferentes magnitudes, desde las más radicales hasta las más conservadoras, configurando una espontánea hegemonía popular-cultural. La acción de los manifestantes intensificó las señales que pedían un cambio en las políticas del gobierno. Pero si tanto en el CADA como con el Siluetazo se creaba un espacio para la confrontación de la memoria, con “Lava la bandera” la recuperación era menos un litigio social de la memoria que una demanda de transparencia y democracia.

Pero en la misma articulación de símbolos los desplazamientos son veloces e impredecibles. Por eso la bandera nacional fue el primer símbolo que permitió el escamoteo de la tradición a la dictadura, para luego transformarse en otros símbolos que representaran mejor la ingente cantidad de grupos involucrados en las marchas.²³ Así la ciudad se fue llenando de citas, de imágenes intermitentes que las diferentes voluntades de reivindicación proponían. Y fue con la aparición de otros sujetos y otras concentraciones que se desataron las múltiples memorias que comenzaron a reinterpretar y resignificar los sucesos, a procesar la violencia que había golpeado el corazón de lo social. Sin estas nuevas voces, sin la emergencia de los movimientos sociales de base popular, que fueron los más golpeados durante el régimen, no se hubiera atizado esa memoria conflictiva que permitió el debate sobre la violencia que atravesó el país.

²³ En ese intercambio de imágenes estaban las fotos de los estudiantes desaparecidos de la Universidad La Cantuta y los actos públicos, como las romerías, que celebraban los familiares.

Lo que permitió que estas voces difusas y problemáticas salieran a la luz, que visibilicen su presencia en el espacio público, fue la crisis de representación de un gobierno asediado por los groseros acontecimientos que él mismo provocaba: fraude, violencia, etc. A ello ayudó que las clases medias comenzaran a participar de las manifestaciones. Y, ciertamente, que la calle se convirtiera en un lugar de negociación simbólica, de una participación ciudadana permanente. Sin la ocupación de la calle por parte de los colectivos, entre ellos Sociedad Civil, hubiera sido más difícil la operatividad de sus fuerzas. Y aunque es cierto lo que dice Vich acerca de lo que pasó con los movimientos sociales en la década aciaga de los noventa, también lo es que la agencia popular era una latencia que sólo había que activar: “Si durante diez años el objetivo del gobierno de Fujimori había consistido en despolitizar a los sujetos para convertirnos en simples espectadores de un show en el que solamente estaban permitidas la observación pasiva y la relación clientelar, por su carácter participativo y cotidiano, estas performances resignificaron la vida política y pusieron en escena la necesidad de una mayor agencia ciudadana.” (2004: 75)

Poéticas de la memoria que no tienen que ver con una reconstrucción del pasado sino con las percepciones y afectos que se tienen sobre éste. Las marchas por tanto se volvieron productoras de sentidos, donde las estructuras de sentimiento entraban en coalición con las estructuras tradicionales y las poéticas que el espacio público facilitaba. Eso permitió, por ejemplo, que sectores de la sociedad que no se identificaban con los estudiantes desaparecidos comenzaran a hacerlo. Y eso sucedía en el espacio que se creaba para el recuerdo, como las romerías que se celebraban para reclamarle al Estado las víctimas de su política antisubversiva.

Para Vich, se trataba de nuevas identidades que concibieron un sentido alternativo de la acción. Sin embargo, creo que el Colectivo, como otros grupos que surgieron en la época, fue parte de un proceso de reinscripción de la lucha política dentro de un régimen visual menos explícito. Es decir, del filtrado de códigos contestatarios del arte a un espacio social privilegiado. Lo que equivale a decir que los procedimientos eran más contingentes que constituyentes, más intersticiales que identitarios.

“Como fenómenos intermitentes, insisto en que dichas performances tienen el valor de sentar un precedente simbólico en la constitución de nuevos sujetos, pero es cierto que todavía no consiguen articularse dentro de una propuesta política mayor y más radical. Me parece que luego de tres años de angustiante transición democrática y de constante imposibilidad política, como acto disruptivo y desafiante, la performance como evento simbólico y político necesita superar su debilidad constitutiva para lograr una mayor continuidad en el tiempo, construir mayor representatividad y propiciar así un verdadero cambio que comience a destruir los viejos poderes que nos constituyen.” (Vich, 77)

Conclusiones

Quiero comenzar estas conclusiones con dos citas que creo son representativas de los debates acerca de la posibilidad de una cultura visual política con real capacidad de eficacia. La primera es del crítico peruano José Falconí, que cita Ana Longoni en uno de sus artículos sobre la relación entre arte y política: “El siluetazo constituye la primera articulación de la tendencia más desafortunada de la cultura visual latinoamericana: dispositivos visuales impactantes sin arrastre político efectivo.” La otra es de la curadora Claire Bishop: “[Sobre el llamado arte comprometido] Creo que este aporta, innegablemente, algo a una comunidad, pero también creo que es criticable porque es homeopático, ignora las cuestiones estructurales y es una forma temporaria de distracción de los problemas reales.” (2010). Las dos citas sirven para situar en contexto lo que he intentado explicar en los capítulos anteriores: la posibilidad de un arte que no sólo sea la representación crítica de la política sino que intervenga en los esfuerzos de transformación de la sociedad. Y aunque las dos citas son atendibles, de hecho se puede estar de acuerdo con alguno de los puntos expuestos, lo que me he propuesto es matizar ambas proposiciones con lo que considero ha sido una cultura visual de la “periferia”. Puesto que en América Latina la cultura visual tuvo un papel preponderante en ciertos momentos históricos de movilización política.

No se trata de sobredimensionar la función que han cumplido dichos proyectos estéticos, sino de valorar sus aportes dentro de acontecimientos sociales muy álgidos que llevaron, con más fortuna en un caso que otro, a activar lenguajes nuevos en la disputa con los poderes de turno. Ranciere es muy enfático en esa cuestión: “Las artes no prestan nunca a las empresas de la dominación o de la emancipación más que lo que ellas puedan prestarles, es decir, simplemente lo que tienen en común con ellas: posiciones y movimientos de cuerpos, funciones de la palabra, reparticiones de lo visible y de lo invisible.” (2009: 19) Estos, no pocas veces, fueron parte de movimientos sociales más amplios. Otras, sirvieron como un detonante visual en la movilización. En cualquier caso contribuyeron con su participación a generar la avalancha de signos que se necesitaron para deslegitimar la usurpación de los símbolos por el poder. En todos los casos he partido de la hipótesis de que la articulación estética entre producción artística y política estuvo, de alguna forma, determinada por los acontecimientos violentos de la

época. Sin embargo, dicha emergencia no se debió exclusivamente al enfrentamiento con estados criminales, sino que fueron parte de una transformación del paradigma de la acción política y ciudadana. Probablemente no se pueda pensar en una de las variables sin la otra, tomando en cuenta que los programas revolucionarios anteriores fueron los que provocaron la persecución de la militancia política.

A la especificidad de la violencia política también he querido proponer la de cierta centralidad de la producción social como escenario privilegiado debido a la debilidad institucional de la región. Lo que quiere decir que sin instituciones que concentraran las problemáticas sociales era más fácil la totalidad de la práctica estética. Para ello he querido, primero, analizar el espacio y el tiempo como configuraciones arquetípicas de la apropiación de lo social. Puesto que tanto el espacio público como el tiempo de la producción social fueron los primeros territorios usurpados por el poder. A la casi ausencia de museos que generaran una crítica institucional del valor y del gusto social y artístico, las propuestas críticas de los artistas se concentraron en la intervención de lo social como el lugar de la lucha por los nuevos lenguajes. De lo que se trataba era de la posibilidad de crear sentidos alternativos en una disputa por la ocupación del tiempo y del espacio social. Era, si se quiere, una ruptura con el orden y la gestión neoliberal que irrumpió en diferentes períodos en la región.

Otro punto en el que he querido incidir es el que respecta al acontecimiento político, que fue, en todos los casos, el que operó como dinamizador de las luchas sociales. Al poner en entredicho el aparato del poder, al abrir brechas en el sistema de representación, intensificaba el trasiego de demandas y la disputa por los valores de la sociedad. De aquí que el acontecimiento sea el que ponga en circulación ese signo excesivo pero siempre abierto de la contienda política. Una acción que se posiciona en un lugar de contienda y que produce mitos de emancipación a través de piezas de aprendizaje de la totalidad social. A través de la experiencia urgente del desacato y de la renovación de un repertorio colapsado es que se consigue crear la comunidad. En los tres casos que he analizado, la participación de colectivos de artistas en acciones estéticas desafiantes, el acontecimiento ya había comenzado a remover las estructuras de sentimiento y verdad con las que se pretendía cerrar la negociación pública. Es por ello que jugaron un rol importante cuando se trató de canalizar las expectativas de cambio. Y eso se da, precisamente, cuando las instituciones y las formas constituyentes que le dan sentido a

lo político son desmanteladas o por lo menos puestas en entredicho en las interperies socio-políticas. Aquí surge una ecología específica donde se van a generar las ideas del nuevo repertorio. Una estética de la emergencia, para decirlo con Ladagga, que es como él mismo dice un “Espacio intermedio donde, por lo demás, se realiza un esfuerzo de invención institucional que se apoya sobre una suerte de mínimo ético: la convicción de la necesidad de pluralizar y problematizar la violencia.” (2010: 66)

Por otro lado, la dependencia al acontecimiento político, que en primera instancia era el acicate, terminó siendo contraproducente a la hora de mantener la operatividad funcionando. Y aunque sus posibilidades de socializar la cooperación y a partir de ahí crear comunidades de efectos políticos era mayor, también es cierto que su permanencia era limitada. O por lo menos fue desactivada luego de que las movilizaciones cesaran. De ahí que sus restricciones estén relacionadas directamente con los límites de los movimientos sociales. Si su más importante logro fue la capacidad de expandirse hasta llegar a sectores masivos y populares, su mayor debilidad está en su irrupción temporal que no consiguió convertirse en una potencia permanente de litigio. Nelly Richard lo menciona para el caso chileno, donde la voluntad por tensionar los significantes se agotó en el momento en que el consenso de la transición cerró el espacio del desacuerdo.

“La reapertura democrática regularizó los circuitos de participación social haciendo que cada manifestación volviera a sus circuitos reservados de normalidad institucional y de legitimidad artística, cultural o política.” (2001: 174)

Por ello es importante problematizar sus límites, no sólo en su continuidad como ruptura sensible o como política de renovación enunciativa, de movimiento y de una visualidad fuera del régimen normativo sino también en su posible musealización como un trofeo inocuo de los avatares del arte. Tanto la mitificación iconográfica, como la apropiación cultural suponen un desmantelamiento de las tensiones político-sociales de las propias historias culturales. Más aun cuando esta reproducción se hace con meros fines comerciales. No se trata de recusar la reproductibilidad, su difusión, su desborde, sino de proyectarlo críticamente. Lo que hacen muchas de estas conmemoraciones es banalizar el sentido que pudieron tener ciertas imágenes en momentos de agitación

social. Pues si los conceptualismos del sur nacieron en contextos políticos beligerantes y en procesos sociales urgentes su exhibición es casi imposible.²⁴

Si bien es cierto que la cultura visual no ha conseguido esa permanencia crítica que se necesita, también lo es que dicha particularidad la ha inmunizado, hasta ahora, de la tentación totalitaria. Puesto que uno de los grandes peligros de la institucionalización de una vanguardia político-artística es su estetización de lo social como voluntad experimental y totalizadora. Y es que esa visión universal del arte y la estética, de su posibilidad fundacional del nuevo mundo, puede llegar a convertirse en un poder totalitario. Lo que pasó tanto con la burocratización del empeño vanguardista durante la revolución rusa, como con la apropiación política del arte durante el nazismo. Boris Groys lo ha analizado para el caso del arte ruso de la era estalinista donde afirma lo siguiente:

“Habiendo superado los marcos históricos de la vanguardia y habiendo suprimido la oposición inherente a ella entre lo artístico y lo no artístico, lo tradicional y lo nuevo, lo constructivo y lo de la vida cotidiana (o lo kitsh), el arte de la época estaliniana planteó, al igual que la cultura de la Alemania nazi, la pretensión de contruir un nuevo imperio eterno más allá de los límites de la historia humana, un reino apocalíptico capaz de acoger definitivamente todo lo bueno que hubo en el pasado y de rechazar todo lo negativo.” (2008: 144)

Aquí es que se debe tomar en cuenta la crítica institucional como promotora de la fuga de la organización y la negación del cierre constituyente. Rauning, por ejemplo, usa el concepto guattariano de estructuralización para explicar el confinamiento de la disidencia en un modelo institucional. Bien hace Rauning al precisar que “a la fuga de la estructuralización le corresponde por otro lado el punto de vista complementario de la

²⁴ Hay dos ejemplos claros de lo que podríamos definir como colonialidad institucional del saber y que involucran a los mismos protagonistas, a saber, la gran muestra de conmemoración de los bicentenarios latinoamericanos que organizó el Museo Reina Sofía en 2010 y el proyecto *Ex Argentina*, presentado en el museo Ludwing de Colonia en Alemania. Sobre la primera muestra ver mi texto “Principio Potosí” en Revista *Guaragua*. Sobre la segunda el texto de Ana Longoni del mismo nombre

invención de otras formas de institución y de otros procesos instituyentes.” Como refiere respecto de lo constituyente: “Ésta señala la posibilidad de una estructura de singularidades sin constitución, pero no sin poder constituyente y proceso de instituirse. Este proceso de instituirse no tiene que establecer un poder constituido, sino que termina en una autoinstitución, una autoorganización...” (2007)

La idea de hacer una crítica cultural del arte y sus transvases con la política pretende establecer las conexiones entre los poderes políticos y económicos y las estéticas que se promueven desde ese ámbito. O lo que es lo mismo, de los modos de producción que existen y que reproducen las relaciones entre todos estos ámbitos. La reproductibilidad técnica de la obra, tal como la vio Benjamin, amplía la participación de la gente con la producción artística creando un vínculo crítico entre las personas y el arte. “Esta vinculación es un indicio social importante. A saber, cuanto más disminuye la importancia social de un arte tanto más se disocian en el público la actitud crítica y la frutiva.” Ahora bien, del excelente análisis de Benjamin se puede observar lo siguiente: que así como la reproductibilidad técnica desautoriza la singularidad de la obra, sometiéndola a un escrutinio masivo, también es cierto que esa misma reproductibilidad la banaliza, desactivando la actualidad de sus conflictos, reduciendo su aspereza crítica y su vocación litigante. Por ello es importante una socialización real de la producción artística, con una participación más directa de los espectadores en la actualización de la reproductibilidad.

Probablemente queden dos caminos por recorrer, si es que podemos reducir a estos dos derroteros el devenir del arte: el camino del signo mercancía, con sus instituciones de legitimación de su valor de cambio, y el camino de la expansión del signo artístico a una estética social de comunidad. El primer camino tiene que ver con la estetización de la vida, el segundo con la socialización de la estética que es la creación de espacios públicos heterogéneos. Uno de los puntos que habría que enfatizar es el de las estrategias y los modos de operar de la práctica artística que se define como política. Por ejemplo, su recuperación como valor de uso frente a su valor de cambio como parte de un sistema de gusto fetichizado. El confinamiento de un arte autónomo, que exhibía su inmanente trascendencia en el signo autoral, su demiúrgica aparición en un intercambio de saberes prodigiosos, terminó por socavar su posicionamiento litigante en otras

esferas que no sean las de la institución artística. La sustracción del arte como modo de producción social la aisló de las relaciones que la constituían.²⁵

En los últimos años ha habido una revalorización de lo político en el arte, ya sea como tema o conjunto de acciones ligadas a la participación directa. El auge que vive el activismo político en el arte es un tema controvertido debido a sus necesidades e implicancias en un campo mediado por lo económico. La pregunta que probablemente se deba hacer es qué tipo de relación establece la obra con su espectador, o qué relaciones genera a partir de qué interferencias. Si es como radicalidad extrema que siempre va más allá, desarticulando fronteras, transgrediendo las formas de lo normativo-hegemónico o generando prácticas de desidentificación podríamos estar hablando de posiciones estéticas realmente críticas. Puesto que un arte que produce relaciones y que suprime su singularidad es un arte que transforma la forma en forma de vida. Aunque muchas de estas prácticas que cumplen con esa condición de lo político, en su colectividad, su capacidad comunicativa, su producción de relaciones no son más que representación formal de lo social y lo político. El problema surge cuando lo que debería ser una participación en lo social y político se convierte en una representación de esas relaciones a pequeña escala. Si como afirma Claire Bishop, la relacionalidad del arte se da dentro del espacio institucional, la sociabilidad que promueve está restringida al mismo público experto del arte no-relacional.²⁶

²⁵ La obra de arte como mercancía se definiría no en su valor de uso sino en su valor social de cambio, que es el capital simbólico que le otorga su lugar en el mercado. A través de estas relaciones es que la obra de arte adquiere su importancia: mientras más cotizada es la obra de un artista más importante es su valor de cambio social. A diferencia de la mercancía definida por Marx, en la obra de arte el valor de cambio –su coste, el lugar de exhibición que ocupa– definiría el valor de uso. No un uso en el sentido práctico, sino en el sentido abstracto de capital simbólico.

²⁶ Un arte relacional circunscrito al corte transversal de tiempo y espacio que le otorga el poder legitimador a Bourriaud. Esta “urbanización de la experiencia artística” configuraría un “régimen de encuentro intensivo” capaz de generar nuevas formas de socializar. Sin embargo, la mayoría de ejemplos que enumera Bourriaud en su libro muy pocas se dan en un espacio “urbano” de producción estética y sí más bien en el tradicional recinto cerrado de la galería y el museo. He aquí un claro ejemplo del desfase entre casuística y reflexión teórica: “El arte es el lugar de producción de una sociabilidad específica: queda por ver cuál es el estatuto de este espacio en conjunto de los “estados de encuentro propuestos por la ciudad.” (2006: 15). Pues no sería otro que el del mercado del arte burgués y su relacionalidad mercantilizada.

Otro de los problemas que tiene el arte militante, o político, como lo explica Ranciere, es su persistencia en incluir al excluido, en ofrecer su arte al de afuera para introducirlo en el consenso del adentro. Contra ello es que debe impugnar la distribución de lo dado y su ideología antes que reproducir el consenso en un contexto de marginalidad artística. Así como debe seguir enfrentando los consensos con espacios extraterritoriales de diversidad competitiva y funcional, de mezcla de formas de experiencia, así también debe seguir siendo el lugar de lo extraño y de la experiencia del afuera del consenso. Para Brian Holmes estas pequeñas impugnaciones, permitidas y toleradas por ese pacto entre institución cultural y económica, sedimentarían, de a pocos, una “transvaloración” del campo cultural y social. De lo que se trataría es de atravesar las divisiones que separan lo sensible de la experiencia social con lo sensible de la experiencia artística, para que en ese proceso se vayan operando desbordes de un campo hacia otro. De tal manera que esos movimientos permitieran la intervención política en escenarios poco politizados. Una suerte de demanda formal de la acción política en la vida cotidiana. “El arte es hoy uno de los pocos campos abiertos a la experimentación con las técnicas, las costumbres y las jerarquías del intercambio simbólico, cuya importancia en una sociedad mediatizada es fundamental. Pero estos experimentos sólo pueden adquirir una fuerza transformativa en un contexto abierto, en proceso de desarrollo permanente, de un movimiento social, fuera de las camarillas y las clientelas del juego del arte.” (2002)

Otra de las características es la que tiene que ver con el dominio del tiempo, o, mejor dicho, con la sobredeterminación del tiempo del trabajo en casi todos los ámbitos sociales. De ahí que lo público tenga su especificidad, tanto más cuanto no depende ni del tiempo del trabajo ni el de la mercancía. Así como tampoco de los límites que impone el emplazamiento. Lo que, de alguna manera, radicalizaría su contenido, así como su soporte material. Se ha hablado mucho del trabajo autónomo de ciertos proyectos alternativos, donde se reproduce la capacidad subjetiva de creación, sin embargo mucha de estas propuestas tienen un campo de acción limitado y sus estrategias están restringidas al campo de lo marginal. Lazzarato, uno de sus mayores impulsores, afirma lo siguiente: “La alternativa es la obra de sujetos independientes, es decir, que se constituyen en el nivel de la potencia y no sólo en el del poder. El antagonismo no puede resolverse quedándose sólo en el terreno de la contradicción, es preciso que pueda desembocar en una constitución independiente, autónoma.” (2007: 51) Si las relaciones sociales están condicionadas por las relaciones de producción, el

artista sólo puede transformar el valor de cambio de las imágenes por valor de uso siempre y cuando modifique el aparato productivo. Es decir, socialice la técnica de su producción y convierta el mismo proceso en experiencia estética. Y yuxtaponer en un lugar que quiere ser neutro el espacio de la política más allá de la representación y el espacio de la cultura visual más allá del museo. De esta manera se impugna el carácter especializado de dichos lugares, superponiendo todos los demás tiempos y, por lo tanto, espacios: se intersecta la heterotopía con la heterocronía.

Lo que he tratado, finalmente, es elaborar una teoría crítica sobre lo que fue, en un momento de crisis social e institucional, la irrupción de movimientos sociales que emplearon tácticas más focalizadas de lucha política y a las que se sumaron acciones de corte estético que contribuyeron a su expansión. Por lo que he descartado cualquier posibilidad de un análisis del gusto, o la tentación de taxonomizar lo bueno y lo malo, privilegiando el análisis en la producción de alternativas críticas que promueven dichas manifestaciones y de sus recusaciones a una normatividad hegemónica. El análisis que he planteado sobre la experiencia estética se funda en el efecto de la cultura visual en la vida política. O, si se quiere, en la recepción social de sus procedimientos. Como afirma Eagleton: “el arte distancia y cuestiona lo ideológico de tal manera que nos hace capaces de ‘percibirlo’ con mayor claridad.” (1998: 142) Puesto que en lo estético podemos apreciar los efectos de verdad que produce la estructura emotiva que la constituye. Un régimen social y cultural que componen un modo de producción históricamente determinado y la semiótica ideológica que la representa. Es por ello que el régimen estético de las artes debe irrumpir, si quiere contrarrestar dicho sistema, con una semiótica política completamente nueva. Si la estética, como la define Ranciere “Es un recorte de tiempos y de espacios, de lo visible y lo invisible, de la palabra y del ruido que define a la vez el lugar y la problemática de la política como forma de experiencia.” (2009: 10), la intervención pública de lo político, el desplazamiento de una experiencia de un campo de especialización comprende la experiencia estética. Con las prácticas de la época se buscaba esas formas de inscripción del sentido de una comunidad.

Ese es creo el gran aporte de la cultura política de la época: la recuperación del espacio público como espacio de contienda, la renovación táctica en cuanto a sus procedimientos y en tanto organización y, por último, la participación colectiva y el despliegue cultural gracias a la ampliación de los signos visuales. Aquí ya no se trata de

establecer un vínculo con las necesidades y gustos de las masas, sino que sean éstas mismas las que produzcan la relación entre la cultura visual y la práctica social. Lo que supondría pasar de la representación del mundo a su transformación. Es decir, asumir la realidad como material de construcción de una sociedad nueva. De ahí que cualquier elección del artista se convierta en elección política. Como en la vanguardia: un desplazamiento que desordena las relaciones normales, que desconecta la mecánica de la percepción histórica, o que las hace evidentes.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. *La comunidad que viene*. Pre-Textos, Valencia, 1996.
- : *Medios sin fin: notas sobre política*. Pre-textos, Valencia, 2001.
- : *Estado de excepción. Homo Sacer II, 1*. Pre-textos, Valencia, 2004
- : *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*. Pretextos, Valencia, 2005.
- : *Lo que queda de Aushwitz. El archivo y el testigo. (Homo Sacer. Vol. 3)*. Pretextos, Valencia, 2005.
- . *El tiempo que resta*. Madrid, Editorial Trotta, 2006.
- ALIAGA, Juan Vicente: *Orden Fálico: Androcentrismo y violencia de género en las prácticas artísticas*. Akal, Madrid, 2008.
- ANDERSON, Perry: *Los orígenes de la posmodernidad*. Anagrama, Barcelona, 2010.
- ANDREOTTI, Libero; COSAT, Xavier [Eds]: *Teoría de la deriva y otros textos situacionistas sobre la ciudad*. Barcelona, MACBA, 1996.
- APPADURAI, Arjun: *El rechazo de las minorías*. Tusquets, Barcelona, 2007.
- ARDENNE, Paul: *Un arte contextual*. CENDEAC, Murcia, 2006.
- AUGE, Marc: *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*. Barcelona, Gedisa, 1998.
- BADIOU, Alain: "La idea el comunismo". En *Salon Kritik*, (Julio) 2010
- BADIOU, Alain: *El ser y el acontecimiento*. Manantial, Buenos Aires, 1999.
- BALIBAR, Etienne: *Violencias, identidades y civilidad*. Gedisa, Barcelona, 2005.
- BARBERO, Jesús Martín: "Dinámicas urbanas" en *Ciudad virtual de antropología y arqueología*. <http://www.naya.org.ar/articulos/jmb.htm>
- BAUDRILLARD, Jacques: *Ilusión y desilusiones estéticas*. Amarrortu, Buenos Aires, 2007
- BAUMAN, Zigmunt: *Modernidad líquida*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007.
- BENJAMIN, Walter: "El autor como productor." En *Aisthesis* No 38: Revista chilena de investigaciones estéticas. Santiago, 1995.
- : *El libro de los pasajes*. Madrid, Akal, 2005
- : *La dialéctica en suspenso: Fragmentos sobre la historia*. Lom, Santiago, 2009.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires, Siglo XXI editores, 1989.
- BISHOP, Clare: "Antagonismo y estética relacional". En *Salon Kritik*, (agosto) 2001.

- BLANCO, Paloma [Et. al.]. *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- BOHIGAS, Oriol. *Contra la incontinencia urbana. Reconsideración moral de la arquitectura y la ciudad*- Barcelona, Electa, 2004.
- BOURRIAUD, Nicolás: *Estética relacional*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2006.
- : *Radicante*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2009.
- Borja, Jordi y Muxí, Zaida. *El espacio público: ciudad y ciudadanía*, Barcelona, Electa, 2003.
- BREA, José Luis: *Estudios visuales: La epistemología de la visualidad en la era de la globalización*. Akal, Madrid, 2005.
- : *Cultura RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución tecnológica*. Barcelona, Gedisa, 2007.
- BUCK-MORS, Susan: *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los pasajes*. Madrid, Antonio Machado libros, 2001.
- BUNTINX, Gustavo: *EPS Huayco. Documentos*. IFEA; Museo de Arte de Lima; Centro cultural de España, Lima, 2005.
- : "Lava la bandera. El Colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de Fujimori y Montesinos". En Revista *Quehacer* No158, Lima, 2006.
- BURGER, Peter: *Teoría de la vanguardia*. Península, Barcelona, 2000.
- BUTLER, Judith. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós, 2007.
- : "¿Qué es la crítica? Un ensayo sobre la virtud de Foucault." En *Producción cultural y prácticas instituyentes*. Traficantes de sueños, Madrid, 2008.
- CAMNITZER, Luis: *Didáctica de la liberación: Arte conceptualista latinoamericano*. CENDEAC, Barcelona, 2009.
- CANO CUENCA, Germán y Arribas, Sonia (Eds.): *Hacer vivir, dejar morir. Biopolítica y capitalismo*. CSIC, Madrid, 2010.
- CASTELLS, Manuel. "La cultura de las ciudades en la era de la información" en *La sociología urbana de Manuel Castells*. Ida Susser (ed) Alianza, 2001.
- CHAMBERS, Ian: *Migración, cultura e identidad*. Buenos Aires, Amorrortu editores, 1994.
- CRIMP, Douglas: *Posiciones críticas: Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*. Akal, Madrid, 2005.
- DAVIS, Mike: *Planeta de ciudades miseria*. Foca, Madrid, 2007.

- : Ciudades muertas: *Ecología, catástrofe y revuelta*. Madrid, Traficante de sueños, 2007.
- DEBORD, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Valencia, Pre-Textos, 2002-
- DE CERTEAU, Michel. *La invención de lo cotidiano I: artes de hacer*. México, Universidad Iberoamericana, 1996.
- DEGREGORI, Carlos Iván: *La década de la antipolítica: auge y huida de Alberto Fujimori y Vladimiro Montesinos*. Instituto de Estudios Peruanos, 2000.
- : *Jamás tan cerca arremetió lo lejos. Memoria y violencia política en el Perú*. IEP/SSRC, Lima, 2003.
- DELEUZE, Gilles: *Conversaciones*. Pre-Textos, Valencia, 1993.
- : *La imagen-movimiento: Estudios sobre cine I*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1994.
- : *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, Valencia, 2002.
- DELGADO, Manuel. *El animal público. Hacia una antropología de los espacios urbanos*. Barcelona, Editorial Anagrama, 1999.
- : *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Anagrama, Barcelona, 2007.
- DEUTSCHE, Rosalyn: "Agorafobia". En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- EAGLETON, Terry: *Las ilusiones del posmodernismo*. Paidós Ibérica, Buenos Aires, 1999.
- : *Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria*. Cátedra, Madrid, 1998.
- ELTIT, Diamela: *Emergencias, escritos sobre literatura y arte*. Planeta, Santiago, 2000.
- ESPOSITO, Roberto: *Communitas: Origen y destino de la comunidad*. Amarrortu, Buenos Aires, 2007.
- EXPOSITO, Marcelo: "De la desobediencia civil a la desobediencia social: la hipótesis imaginativa." En *Brumaria* No 2, Madrid, 2003.
- FOSTER, Hal: *El retorno de lo real: Las vanguardias a finales de siglo*. Akal, Madrid, 2001.
- : "Recodificaciones: Hacia una noción de lo político." En *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001.
- : *Belleza compulsiva*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.
- FOUCAULT, Michel: *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*. Madrid, Siglo XXI, 1995.

- : “¿Qué es la crítica?” En *Revista de Filosofía* No 11, 1999.
- : *Las palabras y las cosas. Una arqueología de las ciencias humanas*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1999.
- : *Vigilar y Castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires, Siglo XXI, 2005.
- : *El nacimiento de la biopolítica*. Akal, Madrid, 2008.
- : *Un diálogo sobre el poder y otras cuestiones*. Alianza, Madrid, 2008.
- GARCÍA CANCLINI, Nestor: *Culturas Híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires, Paidós, 2001.
- : *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona, Gedisa, 2004.
- : *Imaginario urbanos*. Buenos Aires, Eudeba (Editorial universitaria de Buenos Aires), 2005.
- GIUNTA, Andrea: *Vanguardia, internacionalismo y política: Arte argentino en los años 60*. Paidós, Buenos Aires, 2002.
- GRAMSCI, Antonio: *Antología*. Siglo XXI, México, 2005.
- : *La política y el Estado moderno*. Público, Madrid, 2009.
- GROYS, Boris: *Obra de arte total Stalin*. Pretextos, Valencia, 2008.
- GUATTARI, Félix. *Cartografías del deseo*. Buenos Aires, Asunto impreso, 1995
- HARDT, Michael; NEGRI, Antonio: *Imperio*. Buenos Aires, Paidós, 2002.
- ; NEGRI, Antonio: *Multitud. Guerra y democracia en la era del imperio*. Barcelona, Debolsillo, 2006.
- HARVEY, David; SMITH, Neil: *Capital financiero, propiedad privada y cultura*. Universidad Autónoma de Barcelona, MACBA, Barcelona, 2005.
- : *Espacios del capital: hacia una geografía crítica*. Madrid, Akal, 2007.
- HEVIA, Julio. *Lenguas y devenires en pugna: en torno a la posmodernidad*. Lima, Universidad, 2002.
- HOLMES, Brian: “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”. En *Brumaria* No 8, 2007
- : “El póker mentiroso. Representaciones de la Política / Política de la Representación.” En *Brumaria* No 2, Madrid, 2007.
- : “La personalidad flexible. Por una nueva crítica cultural”. En *Brumaria* No 7, 2007.
- HOPENHAY, Martín. “Tribu y metrópoli en la postmodernidad latinoamericana”. En *Enfoques sobre postmodernidad en América Latina*. Comp. Roberto Follari y Rigoberto Lanza. Caracas, Fondo Editorial Sentido, 1998.

- JAMESON, Frederic. *Teoría de la postmodernidad*. Madrid, Editorial Trotta, 2001.
- JELIN, Elizabeth (Comp.): *Movimientos sociales y democracia emergente*. Vol. 1. Centro Editor de América Latina, Buenos Aires, 1987.
- : *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI, Madrid, 2002.
- : "Los derechos humanos y la memoria de la violencia política y la represión: la construcción de un campo nuevo en las ciencias sociales." En *Cuadernos del Ides*, Buenos Aires, Octubre 2003. <http://cdi.mecon.gov.ar/biblio/Doc/Ides/Cuad/2.pdf>
- : Subjetividad y esfera pública: El género y los sentidos de la familia en la memoria de la represión. En *Política y sociedad*, Vol 48, No 3, Universidad Complutense de Madrid, 2011.
- JOSEPH, Isaac: *El transeúnte y el espacio urbano*. Gedisa, Barcelona, 2002.
- KRISTEVA, Julia. *El porvenir de una revuelta*. Barcelona, Seix Barral, 2000
- LACLAU, Ernesto, Butler, Judith, Žižek, Slavoj. *Contingencia, hegemonía, universalidad. Diálogos contemporáneos en la izquierda*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2004.
- LADAGGA, Reinaldo: *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2010.
- LARRAÑAGA ALTUNA, Josu (comp.): *Arte y política (Argentina, Brasil, Chile y España, 1989-2004)*. Universidad Complutense, Madrid, 2010.
- LAZZARATO, Maurizio: *Por una política menor. Acontecimiento y política en las sociedades de control*. Traficantes de sueños, Madrid, 2006
- LEFEBVRE, Henry: *Espacio y política*. Ediciones Península, Barcelona, 1976.
- : *El derecho a la ciudad*. Península, Barcelona, 1978.
- : *La revolución urbana*. Alianza, Madrid, 1983
- LIPPARD, Lucy: *La desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid, Akal, 2004.
- LONGONI, Ana: "Arte y Política. Políticas visuales del movimiento de derechos humanos desde la última dictadura: fotos, siluetas y escarches", en *Aletheia* n° 9, La Plata, 2010.
- <http://www.aletheia.fahce.unlp.edu.ar/numeros/numero-1/ana-longoni.-arte-y-politica.-politicas-visuales-del-movimiento-de-derechos-humanos-desde-la-ultima-dictadura-fotos-siluetas-y-escraches>
- : "El lugar del Arte en la política." En revista *Errata* No 0, Bogotá, 2010.

--:“Vanguardia y revolución: ideas fuerza en el arte argentino de los 60/70.” En *Brumaria* No 8, Madrid, 2007.

--: “La conexión peruana”. En revista *Ramona* No 87, Buenos Aires, 2008

--; BUZZONE, Gustavo: *El siluetazo*. Adriana Hidalgo, Buenos Aires, 2008.

MARX, Karl: *Las luchas de clases en Francia: De 1848 a 1850 / El dieciocho Brumario de Luis Bonaparte*. Espasa Calpe, Madrid, 1992.

--: *Contribución a la crítica de la economía política*. Comares, Granada, 2004.

MENDIOLA GONZALO, Ignacio (Ed.): *Rastros y rostros de la biopolítica*. Anthropos, Barcelona, 2009.

MOUFFE, Chantal; LACLAU, Ernesto: *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia*. Siglo XXI, Madrid, 1987.

--: *El retorno de lo político: comunidad, ciudadanía, pluralismo, democracia radical*. Paidós Ibérica, Barcelona, 1999.

--: “Crítica como intervención contrahegemónica”. En *Transversal*, 2009. <http://eipcp.net/transversal/0808/mouffe/es>

MUÑOZ, Francesc. *Urbanización. Paisajes comunes. Lugares globales*. Gustavo Gili, Barcelona, 2008.

NEGRI, Antonio y Guattari, Félix. *Las verdades nómades. Por nuevos espacios de libertad*. Donosti, Tercera Prensa, 1996.

NEUSTADT, Robert: *CADA DÍA: la creación de un arte social*. Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2001.

POOLE, Deborah y RÉNIQUE, Gerardo: “Movimiento popular, transición democrática.” En *Memoria* #147, México, 2001.

RANCIERE, Jacques: *El desacuerdo. Política y filosofía*. Ed. Nueva Visión, Buenos Aires, 1996.

--: *Sobre políticas estéticas*. Universidad Autónoma de Barcelona, MACBA, 2005.

--: *El reparto de lo sensible: Estética y política*. Arces-Lom, Santiago, 2009.

--: *El espectador emancipado*. Ellago ediciones, Pontevedra, 2010.

--: *El inconsciente estético*. Del Estante Editorial, Buenos Aires, 2006.

RAUNING, Gerald: *Mil máquinas: Breve filosofía de las máquinas como movimiento social*. Traficantes de sueños, Madrid, 2008.

RICHARD, Nelly: *La insubordinación de los signos: Cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis*. Ed. Cuarto propio, Santiago, 1994.

- , MOREIRAS, Alberto (Eds.): *Pensar la posdictadura*. Ed. Cuarto Propio, Santiago, 2002.
- : *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores, 2007
- RICOUER, Paul: *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido*, Madrid, Arrecife, 1999
- SASSEN, Saskia: *Contra geografías de la globalización: Género y ciudadanía en los circuitos transfronterizos*. Madrid, Traficantes de sueños,
- SENNETT, Richard. *La cultura del nuevo capitalismo*. Barcelona, Anagrama, 2006.
- : *Vida urbana e identidad personal*. Barcelona, Editorial Península, 2001.
- VICH, Victor: "Desobediencia simbólica: performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista." En: *La cultura en las crisis Latinoamericanas*. Alejandro Grimson, editor. Buenos Aires: Clacso, 2004.
- VINYES, Ricard: La memoria como política pública. En diario El País, (7 de enero) 2009. http://elpais.com/diario/2009/01/07/opinion/1231282813_850215.html
- VIRILIO, Paul. *Cibermundo, la política de lo peor*. Madrid: Cátedra, 1997
- VIRLO, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporánea*. Traficantes de sueños, Madrid, 2003.
- ZIZEK, Slavoj: *El acoso de las fantasías*. México, Siglo XXI, 1999
- : *El espinoso sujeto. El centro ausente de la ontología política*. Paidós, Buenos Aires, 2001.
- : *La revolución blanda*. Atuel, Buenos Aires, 2004-
- : *Violencia en acto*. Paidós, Buenos Aires, 2004.
- : *Repetir Lenin*. Akal, Madrid, 2004.
- : *En defensa de la intolerancia*, Sequitur, Madrid, 2007.

