

EL DILEMA DEL ACTIVISMO ARTÍSTICO, O EL JUEGO HUMORÍSTICO EVIDENTE Y VACÍO

Mercedes Moglia y Cecilia Vázquez
Universidad de Buenos Aires (Argentina)
ceciliavazquez1430@yahoo.com.ar

Resumen

El presente trabajo se propone organizar un conjunto de reflexiones que, motivadas por el análisis de una serie de intervenciones urbanas contemporáneas, retoman algunos de los grandes problemas entorno a la teoría estética en la modernidad tardía. Estas acciones articulan el arte y por lo tanto la estética, la política, el humor en los recursos con los que se llevan adelante las distintas actividades y, finalmente, los medios por el interés que estas acciones suscitan cuando irrumpen en el espacio público con audacia y singularidad. De acuerdo con este cruce de intereses es que proponemos una descripción de las prácticas como primer paso para luego poner en juego una interpretación, en la medida en que no buscamos la constatación o simple identificación de los elementos que dan forma a estas prácticas, sino que su reconstrucción a la luz de la teoría implicará la reflexión sobre los grados de sentido que estas *performances* promueven en las intersecciones entre arte, estética, humor y politicidad, entendiendo que esta última funciona transversalmente en los demás componentes.

Introducción

En el presente trabajo nos proponemos organizar un conjunto de reflexiones que, motivadas por el análisis de una serie de intervenciones urbanas contemporáneas, retoman algunos de los grandes problemas entorno a la teoría estética en la modernidad tardía. Estas acciones, *Otra realidad es posible* y *A comer (una indigestión política)*, junto con el video *Etcétera TV*, todas a cargo del Grupo ETCÉTERA, articulan el arte y por lo tanto la estética, la política, el humor en los recursos con los que se llevan adelante las distintas actividades y, finalmente, los medios por el interés que estas acciones suscitan cuando irrumpen en el espacio público con audacia y singularidad. Todo lo cual hace que constituyan un amplio y rico espectro de análisis.

Es así como, en la articulación entre los campos de interés individuales (1) encontramos la posibilidad de, en el análisis integral de estas intervenciones referidas, indagar tres grandes áreas problemáticas donde poner a conversar inquietudes personales y comunes. Por un lado, la cuestión de la eficacia de estas intervenciones urbanas en su capacidad de elaborar o conceptualizar en clave política, desde el arte o la práctica estética, las condiciones de marginación y desigualdad social. En el mismo sentido, abordar la cuestión del humor que en tanto *calidad de expresión* (Pirandello, 1908) tiñe las estéticas de estas intervenciones y porque, instalado como un "tono de época", obliga a la reflexión sobre cuál es su posible incidencia en el carácter político que, en alguna medida, late en los propósitos del Grupo al colaborar con organizaciones sociales y políticas de base.

De acuerdo con este cruce de intereses es que proponemos inicialmente una descripción de las prácticas. La descripción supone el primer paso para luego poner en juego una interpretación, en la medida en que no buscamos la constatación o simple identificación de los elementos que dan forma a estas prácticas, sino que su reconstrucción a la luz de la teoría implicará la reflexión sobre los grados de sentido que estas *performances* (2) promueven en las intersecciones entre arte, estética, humor y politicidad, entendiendo que esta última funciona transversalmente en los demás componentes.

I.

La primera de las intervenciones urbanas referidas, denominada *Otra realidad es posible*, fue realizada por el grupo Etcétera el 24 de marzo de 2002, confluyendo en la marcha por el 26° aniversario del golpe militar de 1976 que junto con las tradicionales consignas de "Juicio y Castigo a los culpables" se sumaba el reclamo por "Trabajo en contra del hambre", impulsado por las asambleas barriales (3). Esta acción no respondía directamente al reclamo por las víctimas de la dictadura militar, respondía al eslogan "Otro mundo es posible", lanzado por el Foro Social Mundial de Porto Alegre de 2001, que nucleó las agrupaciones del llamado Tercer Sector, liderados por el PT Brasileiro (Partido de Trabajadores) y el MST del mismo país (Movimiento Sin Tierra).

Esta práctica colectiva consistió en el desarrollo de una *marcha-performance* en la que cerca de treinta personas,

disfrazadas con armaduras realizadas en aluminio donado por la fábrica recuperada IMPA, "atacaban" locales de corporaciones internacionales como Mc Donald's, supermercados nacionales como Coto y organismos de gobierno al grito de "¡A comer!". A su paso, estos guerreros que conformaban una guerrilla denominada "El Ejército de locos, hambrientos, soñadores, revolucionarios, internacionalistas por la liberación", blandían tenedores, cucharas y cuchillos gigantes como armas, también confeccionados en aluminio y arrastraban una gran *cacerola-tanque* de cuyo interior sobresalía una gomera del tamaño de un árbol.

La otra intervención referida es ***A comer (una indigestión política)***, realizada el 16 de marzo de 2003, durante un festival organizado por el Movimiento de Trabajadores Desocupados MTD de San Telmo para repudiar el inminente desalojo de una vieja casona semiderruida, lindera con el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de Buenos Aires (4) que el MTD había tomado desde principios de febrero de ese año. De las actividades propuestas también participaron los artistas de TRIVENCHI, ARDE! ARTE, MÍNIMO NUEVE, junto con otros artistas plásticos independientes. Se realizó un mural y se montó una muestra fotográfica con los trabajos de Olga Morales sobre la manifestación del Puente Pueyrredón de junio de 2002, donde fueron asesinados los militantes Darío Santillán y Maximiliano Kosteki, y la proyección de videos a cargo de INDYMEDIA.

A comer (una indigestión política) retomó una experiencia realizada por el mismo grupo en 1998 (5). En esta ocasión, los miembros de ETCÉTERA entregaban platos vacíos a los participantes del festival. En una gran olla había una enorme cantidad de frases recortadas de diarios y revistas y objetos encontrados en la calle. Los participantes eran invitados a formar fila para poder tomar de la olla algunos elementos y luego crear una "obra instantánea" sobre el plato. Algunas personas, plato en mano, esperaban su ración, al grito de "¡A co-mer! ¡A co-mer!". Posteriormente, estos platos eran pesados y envueltos en papel similar al que se utiliza para envolver alimentos. Los actores del grupo, que estaban caracterizados como cocineros y mozos, exhibían y vendían estos "platos-obra" a quienes pasaban por el barrio, con el objetivo de recaudar fondos para los desocupados. También un *mâitre* entregaba un menú-manifiesto que decía: "Los Nuevos Moradores de la antigua casa han encontrado las llaves que abren las puertas de la Historia" o, "Cada copa de leche es la sonrisa de la picardía de recuperar lo que es nuestro".

Por último, nos queda referir el video (6) realizado por el grupo ETCÉTERA que compila esta y otras acciones urbanas. A través de un relato en clave humorística que parodia las prácticas guerrilleras con una clara referencia a los modos de acción del subcomandante Marcos y el Ejército Zapatista. Los integrantes del grupo aparecen disfrazados con pasamontañas y uniforme de fajina militar, narrando a modo de comunicado militar la situación de hambre y marginación y la consecuente imposibilidad de accionar si este reclamo por alimento no se soluciona en lo inmediato. Luego de una breve introducción, donde aparecen en escena esos grandes tenedores o cucharas a modo de armas sostenidas por el guerrillero que habla a cámara, se muestran las imágenes de las acciones cuando el grupo, el ya mencionado "Ejército de locos, hambrientos, soñadores, revolucionarios, internacionalistas por la liberación", decide "bajar a la ciudad".

Uno de los esfuerzos del video consiste en instalar la consigna de "A comer", reforzando esta propuesta a través de imágenes de una marcha en la que confluyen los miembros del grupo caracterizados como ese ejército que viste armaduras de aluminio, con agrupaciones de piqueteros, de trabajadores de fábricas recuperadas y la asamblea Interbarrial, todavía activa al momento de la realización del video.

II.

Como se desprende de la descripción precedente, estas intervenciones urbanas se configuran como una manera de *revitalizar* la protesta social al mismo tiempo que teatralizarla lúdicamente, salvándola de la criminalización con la que los medios suelen representarla (7). Podría considerarse que la intención de *promover una percepción renovada* de prácticas políticas, tan comunes como la manifestación callejera, la toma de viviendas y fábricas, constituye un fin propio de la voluntad artística que, además se conecta con una tradición histórica de acción conjunta entre vanguardias artísticas y políticas. Todo lo cual significa que las acciones de este colectivo de arte vuelven a poner en la escena callejera contemporánea la convicción propia de otros tiempos, más apasionadamente políticos, en los que se creía que, como señala Jameson (1999) "la representación teatral era también una forma de *praxis* y que por mínimos que fueran los cambios en ese ámbito eran asimismo contribuciones a un cambio general de la vida misma" (107). Sin embargo, dado los tiempos que corren, ¿no es acaso exagerado creer que el arte (las *obras-plato*) o las acciones (*performances* en la vía pública) que ejecutan

estos colectivos, pueden inyectar en la práctica política la potencia necesaria para promover un cambio social? O, más modestamente, ¿puede este *activismo artístico* contrarrestar el impacto hegemónico de los medios en la representación de la acción política? Preguntas gigantes, pero necesarias en el marco de este análisis, en la medida que nos demandan una serie de consideraciones respecto de las transformaciones culturales de este “capitalismo tardío” que enmarcan las prácticas de la comunicación y la cultura, dentro de las cuales se inscriben las del grupo ETCÉTERA.

Resumidamente podríamos decir que, la abstracción financiera que caracteriza el capitalismo de nuestros días, tiene como correlato el vaciamiento de la política y el vacío de sentido de las producciones culturales. Así como el capitalismo financiero informatizado y especulativo no tiene correlato material, es que la economía al establecerse –en década de los 80, tras el agotamiento del Estado de Bienestar– como eje de la dirigencia política, profesionalizada, no ofrece un parámetro a partir del cual diseñar políticas que combatan las desigualdades sociales, en la medida en que la realidad, al ser leída estadísticamente, imposibilita la visión de totalidad. Es decir, la política se convierte en un *regodeo de tecnicismos* que no tiene anclaje en lo concreto sino en la inestabilidad de los signos financieros (8). Ahora bien, ¿cuál es la especulación teórica que esta consideración económica habilita, en lo que respecta a nuestra reflexión, sobre la modificación en la naturaleza misma de las señales culturales? Una respuesta tan llana como desalentadora sería que de manera equivalente la cultura de nuestra época se reduce a una *constelación incorpórea de estilos* (9), es decir, que “estamos, pues, en el reino del *pastiche*. [...] operación muy distinta a las de la ‘cita’, la ‘ironía’ o la ‘parodia’ [...] El *pastiche*, en cambio, no es un homenaje (aunque sea por vía de la ridiculización) a un pasado que mantiene su vigencia en el presente: está dirigido a desplegar el virtuosismo del practicante, a exhibir su habilidad *técnica*, su ‘saber’ sobre los géneros y estilos” (Grüner, 2001:246).

Esta noción de *pastiche* que implica cierta repetición desaprehensiva de formas, estilos y géneros anteriores, es clave en su cruce con el humor que suma un ingrediente fundamental al mismo tiempo que complejiza las preguntas sobre la cultura contemporánea. Si el *pastiche* es el elogio del fragmento por fuera de la totalidad sin ningún principio constructivo, ni jerárquico ¿es la mezcla en sí misma o el humor que la organiza, la que supone falta de creatividad en la ejecución artística contemporánea? La misma pregunta cabe hacerle a la combinación, entonces, de ambos (*pastiche* + humor), lo que sería *pastiche humorístico* y su introducción en intervenciones del activismo artístico contemporáneo, ¿el activismo político que adopta formas artísticas, al sujetarse al sistema poético, paródico, lúdico, pierde potencia?, ¿activismo artístico y organicidad política, pueden ir por el mismo carril?

El pesimismo desde el que se enuncian estas preguntas tiene el objetivo de señalar la dificultad de sus respuestas. Sin embargo creemos que, sólo en la medida en que la interpretación analítica *corte con la amnesia* que se promueve desde la ideología massmediática, y ponga en tensión esta práctica contemporánea con otras intervenciones históricas es que se podrá, al menos, delinear alguna respuesta sobre si es posible en el interior del distanciamiento cómico, pensar por encima de estas *performances* humorísticas, la presencia de una crítica capaz de conmocionar y reactivar cierta conciencia política social adormecida.

III.

Emprender un recorrido que interroge los diálogos que se establecieron entre el arte y la política, intenta responder la pregunta por el modo singular que tiene el arte de acompañar, tematizar, ilustrar, intervenir, en las luchas de los sujetos históricamente subordinados. La gran proliferación de colectivos de artistas participando de una variedad de acciones de protesta y de su aparición en numerosas muestras e instituciones está marcando claramente una nueva inscripción, para llamarlo de algún modo, en la serie histórica constituida en el cruce entre arte y política. Los significados y sentidos de estas acciones deben rastrearse en desarrollos artístico-políticos de tiempos largos y conectarse tanto con los sucesos particulares que los generan como con recorridos previos de la historia del arte argentino, ya que con esos desarrollos dialoga las prácticas artísticas del grupo analizado.

Dentro de los usos o apropiaciones que los grupos de artistas contemporáneos que intervienen en las protestas en la vía pública, como ETCÉTERA, hacen de momentos anteriores de politización de las prácticas artísticas, el recurso a la cita es, en general, un rasgo característico, común a todas las agrupaciones. Sin embargo, la apropiación o la reformulación que varias de estas producciones realizan sobre experiencias previas de cruce entre vanguardias artísticas y políticas no siempre implica una lectura crítica del pasado o una referencia directa, lo que pondría en

crisis la noción de cita.

En el caso particular de las acciones que realiza el grupo ETCÉTERA, uno de los referentes inmediatos es la experiencia de los *happenings* que se dio a mediados de los años 60 en el campo artístico local al igual que la recurrentemente señalada experiencia argentina de Tucumán Arde a fines de la misma década. Esta experiencia se sitúa en el clima de insurrección urbana que se daba en otras capitales mundiales como París o Berlín durante el mismo período. Se verá enseguida cuáles son los posibles diálogos con el pasado que, siguiendo a Walter Benjamin, permitirán iluminar, aunque fugazmente, el presente. En una interesante lectura de sus tesis de la filosofía de la historia, Löwy (2002) destaca el acento puesto por Benjamin en el hecho de descubrir la constelación crítica que determinado momento del pasado forma con cierto otro momento del presente, para rescatar el potencial político y activo de esta relación con el pasado en el presente.

La aparición de la acción en el terreno de las artes plásticas emerge inicialmente como un gesto que se imprime sobre la obra para luego, con autonomía propia, transformarse en *performances*, *happenings* junto con otras propuestas que implican a los espectadores en sus acciones. El llamado arte de acción ganó terreno rápidamente entre los artistas no sólo por su postura frente al academicismo y a la tradición de las bellas artes, sino también por su cercanía con la experimentación y la libertad creadora, estrechamente ligada a la vida. Esa libertad, vivida como energía liberadora, como canal de comunicación con el público, como vehículo para la expresión personal o como espacio de manifestación política, caracterizó a gran parte de las producciones artísticas de los años 60 y 70. Podría decirse asimismo, que muchos de sus planteos, aunque en otra clave y mediados por otros contextos sociales y políticos, fueron reelaborados por las acciones estéticas contemporáneas de protesta que grupos como ETCÉTERA realizan.

Con el devenir sociocultural local –la crisis desatada en el año 1966 por la dictadura de Onganía–, se produce un desplazamiento hacia el terreno político, que propicia la disolución del hecho artístico en el campo de la acción social.

En torno a la acción surgen así las primeras experiencias conceptuales en nuestro país. La progresiva desmaterialización de las obras tiene su correlato en una preocupación crítica sobre los fundamentos del arte, que conecta la reflexión estética local con las corrientes lingüísticas propias del conceptualismo internacional que se estaba desarrollando de modo casi simultáneo.

El Instituto Di Tella de Buenos Aires fue la institución ligada a los desarrollos más contemporáneos de las artes plásticas durante la década del 60 y es el ámbito central donde se desplegó el arte de acción en sus diversas formas. Los artistas ligados al instituto trascendieron las preocupaciones pictóricas y objetuales a través de obras que involucraban, aunque de maneras diversas, la pregunta por las actividades del artista o de los espectadores.

Como reacción crítica a este proceso que se inició en el Instituto Di Tella, aunque desde el seno del *happening*, surgió el “arte de los medios de comunicación de masas”, una propuesta impulsada por Roberto Jacoby, Eduardo Costa y Raúl Escari a través de un manifiesto, que operaba elidiendo la acción y privilegiando en su lugar la información que la representa. Pocas son las obras realizadas dentro de este “género” de las que hayan quedado registro pese a que sin embargo se logró activar un circuito en el que el espectador era el principal protagonista. De la misma manera, la influencia de los postulados del arte Pop, impulsó a algunos de los artistas del Di Tella a prolongar sus propuestas hacia el espacio público, a través de un arte estrechamente ligado al consumo y sus circuitos.

De modo recurrente se ha señalado la fuerte impronta de este significativo momento de ruptura del arte con las instituciones artísticas. Quizás hoy los ecos de Tucumán Arde, de los *happenings* y del Arte de los Medios, sirvan para pensar, entre otras cuestiones, las posibilidades de diferenciarse que tiene el arte de acción contemporáneo en contextos políticos también distintos. Si algo marcó una divergencia respecto de los modos tradicionales de hacer “arte político” hacia fines de los años sesenta, fue su articulación con nuevas maneras de combinar una praxis entre artística y política. Con el pasaje a la militancia directa en el momento en que la lucha en el campo político se radicalizaba, se obtura el binomio arte y política, subsumiendo a las producciones culturales en la política (Longoni y Mestman, op. cit.). Ejemplo de esto son principalmente los grupos de realizadores “Cine de la Base” y “Cine Liberación”.

Esta es quizás la diferencia más marcada entre aquel tipo de prácticas y las que se desarrollan en la actualidad. Tal vez, el pasaje a la acción política de grupos como ETCÉTERA, al identificarse con el modo de organización del llamado Tercer Sector, se aleja de la organicidad política en sentido más tradicional. De esta manera, en las

acciones de los colectivos de artistas que acompañan la protesta en la actualidad, no se observan posiciones de ruptura radical con las instituciones artísticas tradicionales, o al menos no en los mismos términos que en el pasado, ni como una resolución de problemas estéticos de momentos anteriores en donde el arte y la política confluyeron en acciones conjuntas. Más bien se advierte un intento de capitalizar, desde un lugar alternativo, otros espacios institucionales que no son exclusivamente el mercado, y que no siempre son los que “legitiman” las producciones que articulan arte y política. De todos modos, las obras y acciones de los colectivos de artistas actuales, ya no necesitan “romper” con las instituciones como quienes participaron de Tucumán Arde porque, ya desde los años ochenta con el **Siluetazo** (10), el hecho artístico se produce también en el espacio público con el objetivo de impulsar la conciencia política de diversos temas: el genocidio militar, la participación en la construcción de memoria, la lucha contra la desigualdad y la desocupación, entre otros. De manera que parecería que algunos grupos como ETCÉTERA llevan adelante una lucha por instalar, desde su performática y sus discursos, significados contrapuestos a los hegemónicos, con una voluntad expresa de que el arte incida sobre su entorno, aún con la plena conciencia de que el arte, por sí mismo, no cambiará al mundo.

IV.

Si tenemos en cuenta lo que hemos señalado precedentemente y recordando que “la historia cultural es siempre una historia de formas” (Williams, 1989:112), se hace evidente que es imposible considerar las intervenciones del grupo ETCÉTERA sin reconocer el distanciamiento, sobre todo en su carácter político con los *happening* de los 60 y con lo que se conoció como *teatro guerrillero* (11), de la misma época. Sólo así podemos ver hasta dónde las manifestaciones culturales que nos interesan en este momento –o sea, el arte, la estética y el humor transversalmente cruzados por la politicidad que les otorga la manifestación pública– responden a las evaluaciones y diagnósticos que sobre la cultura en la llamada “posmodernidad” se han expuesto hasta el momento.

El carácter multiforme de las prácticas de ETCÉTERA evidencia diversos préstamos híbridos con prácticas artísticas anteriores, lo mismo que con recursos de las vanguardias históricas, siendo el surrealismo la más clara, y con la guerrilla latinoamericana, como ya dijimos. En esta mezcla se sustenta cierta crítica panorámica del orden social, enunciada desde el absurdo del comunicado que se lee y que se prolonga en el recurso a los locos y soñadores unidos por una organización internacional, lo que supone tanto el rechazo a la cordura represiva, como lo consideró el surrealismo, como a la acción ajustada a las consignas de las organizaciones políticas más tradicionales. Esta mezcla poco clara de elementos de origen diverso demuestra cómo el humor funciona posibilitando una liberación inespecífica. Pese a esa mezcla es claro que el tema revolucionario es puesto de relieve: por la escenografía que da comienzo al video, por el tipo de discurso (Comunicado), y por la obvia alusión al Subcomandante Marcos, a su expresividad poética y pausada reconocible. ¿Se trata de una alegoría o del uso paródico de un símbolo de la guerrilla latinoamericana como es el Subcomandante? Nos inclinamos a pensar que se trata más bien de una representación alegórica, que pese a cierto travestimiento burlesco no modifica el tema que, aun cuando es enunciado de manera más o menos absurda: “el ruido de nuestros estómagos es la nueva música contemporánea, pero nuestros cuerpos debilitados no pueden danzar al ritmo de esa música”; no se aleja del tono de denuncia que caracteriza a los comunicados zapatistas y revolucionarios en general.

Sin embargo, no podemos dejar de registrar lo que en realidad ya formaba parte de la tensión entre arte y política, en la medida en que los *happenings* promovidos por los artistas del Di Tella eran acusados de “snobistas” e insuficientes por otros grupos que consideraban que la práctica artística debía estar subordinada a objetivos políticos radicales. El arte ya no era “político”, sino política en un real sentido trágico de aquello que debía cambiarse.

Las prácticas del grupo ETCÉTERA no pueden dejar de interpretarse distanciadas de aquellas que las precedieron, la recurrencia de ciertos tópicos como la demanda de alimentos bajo la consigna “A comer” que el grupo realizó en distintas acciones como las señaladas (la marcha del Ejército de locos, hambrientos, soñadores, revolucionarios, internacionalistas por la liberación, las indigestiones políticas y poéticas, la escultura del niño globalizado, el video “Etcétera TV” que circula masivamente en la web), evidencian una tendencia a la autorreferencialidad por sobre la creatividad, una marca típica de la ideología massmediática que garantiza el reconocimiento en detrimento de la potencia crítica que se buscaba en la ejecución de la vanguardia histórica.

“La repetición paródica es el último recurso del arte, en un siglo que ha perdido el sentido de la tragedia” (Grüner, 2001:30). Esta frase sintetiza lo que Grüner considera como el pasaje del *sujeto trágico al sujeto cómico*, en la

medida que interpreta, desde Freud, que “la comicidad es la impotencia para asumir la realidad trágica de una situación” (31). Paralelamente, podríamos agregar que tal desplazamiento coincide con el del *homo politicus* al *homo psicologicus* que, preocupado por su ser y su bienestar individual, reactiva la consideración, también freudiana, del humor como la capacidad benevolente del *super yo* que calma –aunque sea en el plano de la ilusión– las angustias del yo frente a la realidad. Si el sujeto cómico es el que, aún incomodo, se hace el distraído ante la realidad que lo rodea estamos hablando de un sujeto progresivamente incapaz de desplegar una comicidad satírica e irrespetuosa, resultado de una conciencia libertaria, para hablar de un sujeto que apenas si puede ejecutar una comicidad lúdica, positiva y desenvuelta.

Lo que surge entonces, desde el análisis, es la necesidad de identificar la exploración y especificación con el que estas formaciones, como el grupo ETCÉTERA, hacen de los recursos del humor. Si bien, formalmente identificamos el uso de la parodia, del absurdo, de inversiones, de pantomimas lúdicas, tampoco podríamos señalar que estas *performances* se limitan a un uso del humor estereotipado. Este uso sería aquel limitado a un despliegue histriónico jocoso como válvula regeneradora de conformismo y deshago acrítico. Es decir, un humor que no trasciende el gesto burlón. Cuando el humor es lisa y llana burla, entonces, la posibilidad de relacionarlo con un movimiento alternativo, revolucionario o, siquiera, disruptivo comienza ser cercana a cero. Pero ¿qué sucede con estos desinhibidos actores que ocupan las calles con sus cabriolas, que invitan a los transeúntes a inventar una obra de arte en un plato descartable?, ¿no podemos acaso ver en estas prácticas callejeras *simultáneamente formas artísticas y ubicaciones sociales*?

Esto debe necesariamente pensarse en lo que al humor respecta articulado con una contemporaneidad en la que la relación entre el espacio de lo público y los sujetos se abre para dejar ingresar a la televisión, como ámbito de proximidad y horizontalidad “fundado en el comercio y consumo de esquemas cómicos” (Eco, 1987:375) que desinhiben en la burla el rasgo más cordial y superficial del humor. Y esta consideración es en particular dirigida a la representación de ETCÉTERA TV. El riesgo, se entiende entonces, que no está tan directamente en el uso de recursos humorísticos por parte del activismo artístico, sino en la sintonía que este recurso tiene con lo que denominamos *el tono panhumorístico de la época y*, como destaca la cita que referimos de Eco, de la ideología massmediática.

La dicotomía es clara, por un lado el gesto cómico puede convertirse en salvaguardia y celebración irreflexiva del código o ley vigente. Por otro lado, no podemos dejar de considerar que esta acción del grupo ETCÉTERA conlleva una clara *intención política*, en la medida que se solidariza con otras organizaciones (las fábricas recuperadas, las asambleas barriales que habían surgido con fuerza en el 2001-2002, con organizaciones piqueteras). Sin embargo, no podríamos aseverar que es una intervención *puramente* política, en la medida que ubicar la cuestión del hambre como realidad urgente requiere algo más que un escrache carnavalesco a entidades multinacionales como Mc Donald’s.

Hay sin embargo, una satisfacción en el descubrimiento de estas iniciativas artísticas en la medida que son el emergente visible de una organización, una intención y una interrelación con otros. Incluso sería tranquilizante ver en ellas el comienzo de un cambio, sin embargo cierta conciencia histórica pesimista obliga a oponerles la pregunta, como sugiere Eagleton ([1981] 1998), que Benjamin le hizo al surrealismo: “¿Puede dirigirse políticamente su embriagadora liberación?” (225), este “Ejército de locos, hambrientos, soñadores, revolucionarios, internacionalistas por la liberación”, ¿puede propiciar o, al menos ligarse, a un gesto revolucionario?

Los dos planteos que mencionamos son, claro está, complejos por un lado e incompletos por el otro; por tratarse de interpretaciones extremas. Considerar que una actividad es sólo lo que se ve de ella en términos de visibilidad en el espacio de lo público supone escamotear la compleja gama de significaciones que toda práctica social conlleva. Por otra parte, identificar gérmenes revolucionarios en prácticas que combinan muchos y variados elementos y dispositivos de enunciación sería, en principio, falaz, porque sería equivalente a decir que el humor y el arte –en tanto práctica– promueven per se, conciencia política.

Últimas reflexiones

Llegado este punto, e intentando un cierre provisorio de lo expuesto sobre las prácticas estéticas urbanas, se nos abre un nuevo haz de preguntas, las cuales pretenden ser formuladas de un modo prospectivo y con la voluntad de que se constituyan en herramientas para seguir profundizando en los análisis sobre el arte, la estética, el humor y la politicidad que entrama estas esferas.

Para continuar señalando las crisis siempre cíclicas del sistema capitalista, ¿es suficiente el “lenguaje artístico” para expresarlas o representarlas?, ¿cuál es el aporte del humor en este señalamiento o es, acaso, el “recurso oportunista” de sujetos cada vez menos políticos? Es claro, que no podemos dar una respuesta. Todo lo que nos queda decir, es que aun cuando se extreme el análisis de estas prácticas multiformes no podemos dejar de señalar que, a su modo, son una política en la medida en que se solidarizan con otras organizaciones que promueven la acción colectiva, quizá no orgánica pero lo suficientemente dinámica para conmocionar, desafiar, escandalizar en el escenario urbano. El *shock*, en tanto diferencia visual y herramienta fundamental de estas prácticas, tan fácilmente cooptables por la lógica mediática, nos lleva a replantear la pregunta por el residuo político que incluso motivan estas acciones, ¿el “exceso” de significación que estas intervenciones promueven, desmienten o confirman las lógicas del mercado de la comunicación y la cultura?

Estas preguntas aún no tienen respuesta pero podemos retomar la postura del grupo Vitebsk (Williams, 1989) cuando afirma que las obras, y, podríamos agregar, las *performances* artísticas, los *happenings* y teatralizaciones, son importantes no en sí mismas sino por las personas que se ponen en contacto por su intermedio. En la medida en que las obras entran a la vida y se ponen en contacto con su entorno, siempre y cuando en el proceso de su “realización real”, logren tomar una distancia respecto de lo dicho y representado principalmente por los medios porque son ellos los que hegemonizan tanto la representación de la realidad como la construcción de subjetividades que se dan a partir de sus relatos.

Notas

(1) Mercedes Moglia investiga humor televisivo argentino de la década de los 90.

Cecilia Vázquez trabaja sobre intervenciones artísticas urbanas que toman como motivo de sus acciones la contestación pública desde diciembre de 2001 a la actualidad.

(2) Este tipo de *acción artística* opera modificando una o más de las propiedades del *espacio* en el que se desarrolla. Ejemplos pueden ser la intervención de un espacio público o el uso de una determinada parte de un museo para un fin “no convencional”. El objetivo principal de estas acciones es formular críticas a los símbolos y prácticas que estructuran a la comunidad (Diamond, 1998:6).

(3) Según se puede observar en un rápido análisis de los medios gráficos que cubrieron la marcha, el tema del hambre pugna por entrar en la agenda de los medios. Ver nota “Juicio y castigo y no más hambrientos”, diario *Página 12*, 25/03/02. En otros medios como *Clarín* o *La Nación* no aparecen referencias.

(4) Luego de varias semanas de negociaciones con el gobierno de la ciudad, el predio fue desalojado por la policía y recuperado por el Museo de Arte Moderno.

(5) El nombre de esta acción fue originalmente “A comer (una indigestión **poética**)”, primera exposición colectiva de Etcétera en el Centro Cultural Recoleta. El hambre era uno de los ejes conceptuales de la muestra, partiendo de la idea que la alimentación física es tan importante como la “alimentación cultural”. Una de las obras que el grupo presentó fue “El niño globalizado”, una escultura de un niño desnutrido en tamaño real que tenía en su panza un globo negro que el público podía inflar al mover una manivela que se encontraba en la parte inferior del abdomen. La muestra estuvo organizada por los artistas Emei y Fernando “Coco Bedoya”.

(6) Puede visualizarse en <http://www.youtube.com/watch?v=sZybyhkvEOE>

(7) ETCÉTERA realizó una acción denominada **Estamos todos detenidos**. Su objetivo era criticar las políticas de “seguridad” que criminalizan las demandas sociales. A través de una pantomima de autodetención, los activistas circulaban por la ciudad y sorpresivamente se “autodetenían” durante algunos minutos en distintos lugares. Entre los transeúntes se repartían volantes, similares a los registros policiales y se los invitaba a “auto-detenerse” con la consigna “Tiene derecho a permanecer callado. Todo lo que diga puede (y será) usado en su contra”.

(8) Cfr. Fredric Jameson, “Cultura y Capital financiero”, 1999.

(9) Cfr. Stuart Ewen, “La forma busca el desperdicio”, 1991.

(10) El *Siluetazo* fue una acción colectiva político-estética realizada por los artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel durante la tercera Marcha de la Resistencia el 21 y 22 de septiembre de 1983. Consistió en dibujar las siluetas de tamaño natural de los detenidos desaparecidos durante la dictadura utilizando los cuerpos de los manifestantes como “modelos” para su realización.

(11) Fue importante su desarrollo tanto en Norte América como reacción performática contra la guerra de Vietnam y en América Latina junto a otros movimientos más globales de teatro popular.

Bibliografía

Diamond, Elin (1996): *Performance and Cultural Politics*, London: Routledge.

Eagleton, T. ([1981] 1998): “Carnaval y comedia: Bajtín y Brecht”, en Walter Benjamin o hacia una crítica revolucionaria, Madrid, Cátedra.

Eco Umberto, (1987): La estrategia de la Ilusión, Ediciones de la Flor, Bs. As.

Ewen, Stuart (1991): "La forma busca el desperdicio", en *Todas las imágenes del consumismo*, Grijalbo, México.

Grüner, Eduardo (2001): *El sitio de la mirada*, Norma, Buenos Aires.

Jameson, Fredric (1999): *El Giro Cultural*, Manantial, Buenos Aires.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000): Del di Tella a "Tucumán Arde". Vanguardia Artística y política en el 68 argentino. Buenos Aires: El cielo por asalto.

Longoni, Ana y Mestman, Mariano (2000): "Después del pop, nosotros desmaterializamos: Oscar Masotta, los *happenings* y el arte de los medios en los inicios del conceptualismo", en *Escritos de Vanguardia. Arte argentino de los años 60*. Fundación Espigas – Fundación Proa – The Museum of Modern Art, Nueva York, Buenos Aires.

Löwy, Michael (2005): Walter Benjamin: Aviso de Incendio, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Pirandello, Luigi ([1908] 1994): *El humorismo*, Editorial Leviatán, Buenos Aires.

Williams, Raymond ([1989] 1997): "El teatro como foro político", en *La política del modernismo*, Manantial, Buenos Aires.