

Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición.

Cecilia Vázquez

Durante febrero de 2002¹ en las escalinatas del Congreso de la Nación, en el centro simbólico de la Ciudad de Buenos Aires, miembros del grupo Etcétera, una agrupación de activistas estético-políticos, invitaron a la población a llevar su propia materia fecal para arrojarla contra unas tapas de inodoro que simulaban blancos con la cara de los miembros de la Corte Suprema de la Nación. La propuesta de esta acción consistía en invitar a toda la sociedad disconforme con la situación social, política y económica a guardar, llevar y arrojar su propio excremento o el de un amigo, familiar o mascota, a las puertas del Congreso Nacional en el mismo momento en que adentro la cámara de diputados debatía el presupuesto económico para el año en curso. Bajo la consigna: “No se suspende por lluvia, ni por diarrea” se realizó una instalación y una *performance*² en la que un actor disfrazado de oveja, sentado en un inodoro ubicado sobre una alfombra roja, defecaba en público. Algunos lo imitaron, otros optaron por quitarse la ropa quedándose desnudos. La repercusión mediática permitió que el concepto de la acción se expandiera hacia otros puntos del país, donde fue imitado. Por ejemplo, en la ciudad de Mar del Plata, los ahorristas perjudicados por la confiscación de sus depósitos bancarios hicieron descargar camiones llenos de excremento frente a los bancos. También se registraron acciones similares con excrementos como en la Ciudad de Rosario como señal de repudio contra la visita de George Bush en 2004. Una característica de las *performances* es su posibilidad de ser replicadas (Vich, 2004) y, por ende, su poder radicaría en la reactualización, en cada acción performática, de nuevos significados según b demande la situación concreta; teniendo como “telón de fondo” aquellas experiencias previas de construcción simbólica desplegadas por la protesta. En este sentido, es muy productivo para el análisis no permanecer en el nivel de los contenidos metafóricos de estas acciones. La indagación entonces, ya en un nivel concreto de las prácticas, debe trasladarse hacia la capacidad que tienen estas acciones de corroer, en la medida de sus posibilidades, los sentidos dominantes que ellas intentan poner en cuestión.

¹ En este punto de inflexión, la Argentina atravesaba un profundo proceso de crisis económica, política y social. Ella se expresaba en el estancamiento económico, el desplome del modelo de convertibilidad (la pérdida de la paridad peso-dólar) y la caída del gobierno de la Alianza. Durante los primeros meses de ese año en la Ciudad de Buenos Aires se producían una gran cantidad de protestas callejeras que reclamaban por estos acontecimientos.

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 (Dia mond, 1998:6).

Por otra parte, si bien la *performance* es un aspecto central del trabajo del grupo Etcétera, incorporan a ella materiales gráficos o visuales que pueden dejar marcas en la ciudad. En general la producción gráfica del grupo es abundante. Todas las acciones suelen estar acompañadas de volantes que reparten entre la gente, de afiches que van pegando en las paredes o sobre los espacios de publicidad.

Simultáneamente, otro de los grupos que hacen intervención urbana que deja marcas, a modo de señales que interpelan al transeúnte, y para el cual lo gráfico es fundamental, es el GAC (Grupo de Arte Callejero), quizás el colectivo de arte político más conocido dentro y fuera del país. Como otras agrupaciones, no firman sus producciones o, a lo sumo, dejan huella de su nombre que es en cierto sentido y ex profeso genérico y anónimo. El grupo está formado por jóvenes artistas plásticos, fotógrafos y diseñadores gráficos,³ quienes vienen realizando desde 1997, como grupo independiente, distintas *acciones* callejeras en la ciudad al mismo tiempo que participan desde 1998 de la Mesa de Escraches de la agrupación HIJOS.⁴ Es conocido su trabajo de alteración del sentido de las señales de tránsito para *escrachar*⁵ a ex represores que formaron parte del terrorismo de Estado. Se recuerdan los carteles viales de fondo blanco y borde rojo con la leyenda “juicio y castigo”, “acá vive un represor”, o el *stencil*⁶ de una gorra militar cruzada, como en los carteles de prohibido estacionar con el mismo formato. Estas producciones son una manera de marcar en la vía pública un sentido de denuncia y reclamo que de otro modo permanecería oculto. La primera intervención del GAC se llamó “Docentes Ayunando” y consistió en la producción a partir de abril de 1997 de treinta murales con imágenes de guardapolvos en blanco y negro en distintos puntos del Área Metropolitana de Buenos Aires, motivados por el ayuno docente y la instalación de la Carpa Blanca en la Plaza de los dos Congresos.⁷ Los murales eran realizados en forma colectiva por

³ Entre otros, sus integrantes son: Carolina Golder, Violeta Bernasconi, Lorena Bossi, Rafael Leona y Sebastián Menasse.

⁴ La agrupación HIJOS (Hijas e Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) es una agrupación formada por familiares de detenidos y desaparecidos y también por otros jóvenes, que sin tener familiares desaparecidos, comparten la lucha contra la represión y la violación de los derechos humanos.

⁵ El *escrache* es una práctica contundente de denuncia y exposición pública. En general se realiza en el domicilio de ex represores o en ex centros de detención clandestinos que funcionaron durante el terrorismo de Estado en la Argentina. Es llevada a cabo por grupos de familiares de detenidos y desaparecidos. El GAC viene también participando en este tipo de manifestaciones junto a la agrupación HIJOS.

⁶ El *stencil* es una técnica gráfica que se realiza creando una plantilla en la que se ha recortado una zona. En la parte recortada se aplica pintura que queda con la forma de esa zona. Al retirar la plantilla el dibujo aparece como un espacio abierto con zonas sólidas alrededor, creando así la imagen deseada. Al igual que el *grafitti*, en la actualidad esta técnica es utilizada por una variedad de artistas callejeros –no siempre con connotaciones políticas– como intervención en el espacio público.

⁷ La carpa blanca se levantó como forma de protesta frente al Congreso de la Nación durante los primeros días de la ascensión del gobierno de De la Rúa en 2001 por el incumplimiento de las promesas realizadas en cuanto a la ley de financiación educativa. La protesta consistía en la permanencia de docentes de la escuela pública ayunando en el interior de la carpa por todos los meses que duró el reclamo.

los miembros del GAC y otras personas sumadas en cada oportunidad, no eran diseñados previamente sino que surgían en forma espontánea en cada ocasión y eran quemados al final de cada intervención en una especie de acción ritual que dejaba como resultado sobre la pared una huella incluso más inquietante que la que habría dejado el mural “limpio”. Entre otras acciones, también idearon y colgaron un enorme cartel en el frente de la Casa Rosada que decía “Liquidación por cierre”, denunciando los planes de ajuste económico dictados por el FMI durante el año 2000.

Otro de los grupos es el Taller Popular de Serigrafía (TPS),⁸ originado en un acercamiento al movimiento asambleario, emergente en el contexto de post crisis de diciembre de 2001. El TPS nace en la Asamblea Popular del barrio de San Telmo durante el verano de 2002 para enseñar la técnica serigráfica. En sus inicios produjeron afiches para convocar marchas y luego comenzaron a estampar prendas de vestir, para que fueran usadas en las jornadas de protesta piquetera. En cada marcha, se confeccionan serigrafías en remeras, con inscripciones que resumen consignas que elaboran junto con los manifestantes tales como “argentinos a las calles” o “cultura obrera”. La agrupación trabaja con el Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) de La Matanza. La técnica serigráfica permite que la imagen circule y se irradie por otros ámbitos además del hecho concreto de protesta en el cual se inscribe. Para cada acción, elaboran un repertorio de imágenes-consigna que intentan sintetizar el momento y lugar de los hechos. En cuanto al modo de integración entre el TPS y el MTD, en general se apunta a la elaboración de imágenes que acompañen a las movilizaciones pero cumpliendo también un rol pedagógico por parte de los primeros, como transmisores de un saber, en una búsqueda por socializar una técnica que puede llegar a constituirse en alternativa de salida laboral para los desocupados.

El TPS sostiene la condición efímera, anónima y múltiple de los recursos utilizados en sus producciones: el fin es que puedan ser retomadas por otras personas una vez realizadas las estampas. Su vinculación con las nuevas organizaciones sociales⁹ se basa en participaciones permanentes u ocasionales y su accionar está marcado por la idea de crear un “arte de participación”. Con sus serigrafías, el TPS opta por un lenguaje que puede resultar obvio o panfletario, de acuerdo con su voluntad firme de priorizar la comunicación con un público no especializado en arte. Por este motivo, las imágenes del TPS fueron frecuentemente

⁸ Entre sus miembros se pueden mencionar a Mariela Scafati, Diego Posadas y Magdalena Jitrik.

⁹ Entiendo por este tipo de organizaciones, ciertas formas de acción colectiva diferentes de aquellas basadas en el conflicto histórico que se ubicaba en el Estado y en las divisiones entre clases sociales. En la escena local contemporánea, se trata de organizaciones sociales que emergieron como forma de lucha contra las políticas neoliberales de ajuste. Los colectivos de artistas interactúan tanto con movimientos de desocupados como con asambleas barriales.

descalificadas por algunos sectores del campo artístico, acusándolas de constituir un “realismo socialista de segunda” que abreva en lugares comunes de los repertorios iconográficos tradicionales de las izquierdas. Por otra parte, en la recirculación de las prendas estampadas, también se puede encontrar una evocación a la historia de las luchas obreras y populares por medio de la utilización de citas a la historia del arte en general y a la historia de las luchas populares en particular. Es el caso, por ejemplo, de una serigrafía realizada en el acto de conmemoración del día del trabajador en mayo de 2004. Allí se ve una foto de Víctor Grippo (estaba por inaugurarse su muestra retrospectiva en el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA) construyendo su célebre horno de pan en la Plaza Roberto Arlt en 1972.¹⁰ La frase que acompañaba esta imagen, “construir un horno de pan en una plaza pública”, sugiere lecturas políticas que la convierten en una metáfora de la socialización de los medios de producción. A la vez, situando los conflictos de hoy en diálogo con los del pasado, pone en serie un repertorio de sentidos que guardan una estrecha relación con el presente: la ya mencionada socialización, el compartir el pan, la utilización del espacio público, entre otros. El objetivo de socializar un medio, ya sea el horno de pan o la técnica serigráfica, está hablando de un intento de distribución diferente de los recursos, opuesta a la actual asignación desigual de los mismos. Por eso mismo se trata de un mensaje político.

A propósito de la singularidad de este tipo de producciones artístico-políticas que se despliegan en el espacio público, se podría decir que éstas conciben las obras, más que como objetos artísticos, como un “hecho” que se encuentra en la frontera entre lo propiamente artístico y lo propiamente político, si es que tales especificidades se pudieran determinar. La conjunción de dos lógicas antagónicas como el arte y la política (Oropeza, 2000) lleva a pensar en la dinámica conflictiva entre ambos campos, en términos de la distancia necesaria que se encuentra entre la crítica de arte y el motor del cambio, que acertadamente describe Bourdieu (1995) a propósito de las disputas por el capital simbólico.¹¹

Estos modos estético-políticos de experimentar el mundo, modelados a partir de contextos comunes –y también globales– poseen asimismo como rasgo común la intervención en el espacio público en hechos de protesta. De igual modo, trabajan relacionados con los

¹⁰ En la obra conceptual “Construcción de un horno popular para hacer pan” de 1972, un trabajador rural construyó el horno en la plaza Roberto Arlt de Buenos Aires y luego repartió panes entre los transeúntes. Allí, mediante la modificación del contexto habitual de un objeto (el horno de barro tradicionalmente asociado con el campo) por la transitada plaza (Rivadavia y Esmeralda) se buscaba restituir la solidaridad y el sentido comunitario perdidos en la trama urbana, metaforizando la realidad nacional, la pobreza y desocupación.

¹¹ Bourdieu (op. cit.) señala que cada campo crea su *Illusio*, entendida como aquella lógica que se les impone a los integrantes del campo para privilegiar su posición simbólica y valorar el capital simbólico de acuerdo con determinadas reglas en su interior.

movimientos sociales contemporáneos: el GAC trabaja con agrupaciones de Derechos Humanos, al igual que Etcétera, y el TPS con el Movimiento de Trabajadores Desocupados.

Estas manifestaciones artísticas, por otra parte, deben situarse también en serie con las protestas antiglobalización que se han dado en muchos lugares alrededor del mundo. El movimiento antiglobalización que emergió al menos mediáticamente en Seattle en noviembre de 1999 y se irradió luego en Washington, Melbourne, Praga, Niza, Nápoles y Buenos Aires, entre otros, es también un referente ineludible. El desarrollo de este movimiento ha contribuido enormemente a la deslegitimación de las instituciones del capitalismo internacional como el FMI, el Banco Mundial, la OMC o el Foro Económico Mundial.¹²

Indudablemente, algo de las acciones y producciones de los colectivos de artistas que nos convocan parecen aportar a la construcción de nuevos sentidos en el presente, dada la condición actual de estar insertos en el mercado de la cultura. O más aún, ésta constituye hoy una condición de producción para el arte actual. Yúdice examina la creciente instrumentalización de la cultura en tiempos de globalización y el surgimiento de una nueva división internacional del trabajo cultural, y propone pensar a la cultura como un recurso más del sistema de producción. En este contexto, la cultura como recurso cobra legitimidad y desplaza otras interpretaciones de la cultura: ésta ya no tiene valor trascendente ni tampoco opera como una manifestación de la creatividad popular. Pasa, más bien, a ser el medio de legitimación para el desarrollo urbano (museos, turismo), el crecimiento económico (industrias culturales), la resolución de conflictos sociales (antirracismo, multiculturalismo), y hasta fuente de empleos (artesanías, producción de contenidos). También los actores más innovadores en términos de acción política y social han apostado a la cultura, es decir, a un recurso ya elegido como blanco de explotación por el capital y un fundamento para resistir a la devastación provocada por ese mismo sistema económico. En este punto, se dispara un haz de preguntas, las cuales retomo en un intento de abrir la problemática en torno de las acciones artístico-políticas en hechos de protesta pública: ¿cuál es la capacidad de las agrupaciones de artistas de producir sentidos opositivos respecto de las condiciones de vida desiguales en este contexto de lucha sociopolítica?; ¿con qué eficacia pueden hacerlo?; ¿cómo construyen su posición en el interior del campo del arte en relación al entramado institucional en el que

¹² Por razones de espacio la relación de los movimientos locales con los globales no será analizada aquí. Para ampliar ver Sikkink (2003).

se encuentran inmersas?¹³; ¿cómo funciona la lógica de su captura por parte del mercado de la cultura?

Estéticas colectivas

Los hechos de protesta pública y crisis institucional por los que atravesó la Argentina durante diciembre de 2001, fueron el resultado de una conjunción de factores entre los que se destacan los efectos producidos por la aplicación de políticas neoliberales. Desde los primeros años de la década del '70, éstas han venido marcando el rumbo económico, político y cultural en el país. Dicho de otra manera, al igual que para otras naciones del Cono Sur, la receta neoliberal no ha hecho más que profundizar las desigualdades sociales y la marginación de amplias capas de la sociedad.

En este período de intensificación de la protesta y acelerada politización de una variedad de ámbitos y niveles de la vida social,¹⁴ el terreno de la cultura y sus manifestaciones tomó parte activa en este proceso, otorgándole a la protesta instrumentos que fundamentalmente le brindaron visibilidad a través de sus modos de intervención en el espacio público. Entiendo por visibilidad una operación que va más allá de la metáfora visual. No solo se trata de que la protesta “se vea”, sino de las modalidades en las que una sociedad hace inteligible su realidad y sus conflictos, como la arena pública en donde lo social define sus posibilidades expresivas y de intervención en asuntos que la involucran. En esta dinámica compleja, los medios masivos de comunicación juegan también un rol central.

Las producciones culturales, ya sean las artes plásticas, el video o la música popular, realizadas en este contexto de lucha sociopolítica que se abría con la caída del gobierno de Fernando De la Rúa, emergieron en el espacio urbano como una herramienta de lucha singular.

Las prácticas estéticas de protesta, en su modo de intervenir en hechos de contestación pública, se sitúan en el contexto de una interrogación más amplia acerca de las formas en que

¹³ Dice Williams (1980) a este respecto: “La relación entre las instituciones culturales, políticas y económicas son muy complejas y la esencia de estas relaciones constituye una directa indicación del carácter de la cultura en un sentido amplio. No obstante, nunca se trata de una mera cuestión de instituciones formalmente identificables. Es asimismo una cuestión de *formaciones*: los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística (...) presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (p.139). Las instituciones, entonces, son ese espacio de reproducción y de acumulación cultural y política, de tal modo que las nuevas prácticas que emergen pueden generar formaciones que al consolidarse se institucionalizan.

¹⁴ Recuérdese la amplitud y la diversidad de las protestas, durante el verano de 2002 en Buenos Aires, fundadas en la catástrofe económica producida por la devaluación del peso argentino y su consecuente pérdida de paridad con el dólar: la clase media batiendo las cacerolas en las esquinas, reclamando por sus depósitos bancarios a plazo fijo inmovilizadas por decreto; las acciones individuales, como la protesta de la “familia estafada”, que decidió veranear en la puerta de un banco porque no podía viajar al distinguido balneario de Pinamar; la proliferación de las asambleas barriales o los piquetes en muchos puntos neurálgicos de la ciudad.

se articulan distintos actores y prácticas de comunicación y de producción simbólica, fuertemente sesgadas por el desarrollo de las formas del “capitalismo cultural” (Rifkin 2000).¹⁵ El accionar de una gran diversidad de agrupaciones de artistas que emergieron durante las protestas en las calles, aportó identidad visual y un *plus* distintivo a las demandas, brindándole a los reclamos una particularidad que los hacía trascender del momento concreto en que se realizaban.¹⁶ En la actual fase del capitalismo, la producción simbólica no puede despojarse en su totalidad de la lógica de la ganancia que rige los intercambios. No obstante, las producciones culturales pueden colocarse en el mercado de tal manera que haya un “exceso” que vaya más allá de su carácter mercantil y desde allí ver qué potencial de oposición o de cuestionamiento de la realidad produce ese *plus* de significación. Por ejemplo, el GAC en 2003 fue seleccionado para participar de la Bienal de Venecia y el TPS forma parte este año del envío argentino a la 27ª Bienal de São Paulo; ello no actúa en desmedro de su apuesta estética política sino que implica la posibilidad de desplegar significados oposicionales incluso en ámbitos que ya contemplan la disidencia. Me refiero a las ocasiones en que desde la convocatoria ya se proponía incluir trabajos que pudieran enmarcarse dentro del género arte político.¹⁷

En principio, y en general, la participación de agrupaciones de artistas en las protestas como las reseñadas al comienzo de este trabajo asegura que los reclamos que se realizan, por tratarse de intervenciones en la vía pública, atraigan la atención de los medios masivos de comunicación. Las producciones de estos grupos son a menudo capturadas rápidamente por los medios por la originalidad y contundencia de sus propuestas. En esta operación se da una *mediación*, marcada por algo que se gana y algo que se pierde en el intercambio que los grupos realizan con los medios masivos. En efecto: en el pasaje de las acciones artístico-políticas concretas al plano de su representación en la narración mediática, se pierde buena parte de la conflictividad de los contenidos políticos puestos de manifiesto en estas acciones.

¹⁵ Jeremy Rifkin plantea que es el acceso y no la propiedad lo que aparece en el núcleo mismo de los intercambios mercantiles contemporáneos. Lo que marcará el fin de la era de la propiedad y el principio de la era del acceso será que en el futuro la vida económica se desplegará cada vez más en términos de acceso a los servicios y a las *experiencias* que desde ahí se experimentan, y cada vez menos en términos de propiedad de las cosas.

¹⁶ No se pueden dejar de mencionar, entre otros, el Grupo Etcétera, el Colectivo Situaciones, la Mesa de Escrache Popular, Arde! Arte, la Mutual Argentina y Zucoa No Es, de la Ciudad de Buenos Aires. Por otra parte, el accionar de los colectivos artístico-políticos no debe restringirse a la capital del país. También se registra una importante producción en otras ciudades del país como, por ejemplo: En Trámite de Rosario, Costuras Urbanas, Urbomaquia y el PTV (Partido Transportista de Votantes) de Córdoba capital, el Grupo Escombros de la ciudad de La Plata.

¹⁷ A propósito también de la actual relación entre lo artístico y lo político, un riesgo que las producciones de los grupos de artistas enfrentan es ser rápidamente encasillados dentro de un género, lo cual convierte al arte político en un producto estandarizado más, entre otros.

En la representación mediática también es velada la relación que las acciones de estos grupos poseen con otras acciones artísticas previas pertenecientes a otros momentos históricos, donde lo artístico y lo político se imbricaron mutuamente en términos de rupturas y/o continuidades. Los diálogos con la serie histórica se abordarán en el próximo apartado. Allí se verá de qué manera las acciones y producciones de los colectivos de artistas realizan intercambios con la serie histórica, es decir, cómo éstas se inscriben en modos de relación relativamente “estabilizados” entre arte y política que se dieron en el pasado.

En segundo lugar, las coordenadas se sitúan también en el marco de los efectos provocados por la “acción colectiva” (Melluci, 1988). Uno de los fenómenos que ésta produce es la “innovación cultural”, es decir, la modificación de hábitos, gustos y normas que ingresan en el universo social a partir de la realización de acciones por parte de los movimientos sociales urbanos. Las prácticas artísticas grupales aquí focalizadas son producto de la *acción*, es decir, se piensan como el resultado de una forma de *acción colectiva discontinua y contenciosa* (Tilly, 2000) que es el resultado de unas prácticas subalternas de acción, las cuales adquirieron un fuerte dinamismo en los últimos veinte años en la Argentina.

Si bien durante la crisis de fines de 2001, ante el gran crecimiento de asambleas y piquetes, se percibía la ilusión de estar a las puertas de una nueva revolución que todo lo transformaría, el pulso de los acontecimientos señalaba la apertura de un *ciclo de protesta* (Tarrow, 1997) resultante de la profundización de la crisis sociopolítica argentina. Según plantea Svampa (2004), entre diciembre de 2001 y enero de 2004 se abrió un ciclo de protesta, es decir una fase de intensificación de los conflictos, con una rápida difusión de la acción colectiva, innovación de las formas de lucha y combinación de la participación organizada y no organizada (Tarrow, op. cit.), donde se registró una proliferación de acciones sociales que modificaron significados y que alteraron algunos horizontes de decibilidad y visibilidad. Durante el ciclo de protesta mencionado por Svampa (op. cit.), aparecen en el escenario de la protesta, entre otras formas tradicionales de manifestación, una multiplicidad dispar de prácticas estéticas colectivas. Estas manifestaciones pueden adoptar dos formas: la primera corresponde a los grupos que optaron por politizar sus producciones; es el caso de agrupaciones que relacionan las artes plásticas con agendas políticas como resultado de una politización de los propios artistas. La segunda pertenece a otro tipo de grupos que trabajaron estetizando la arena de lo político, convocados por agrupaciones políticas y, desde allí, produjeron una reflexión estética. En esta vertiente, se corre el riesgo de, ante una mirada estetizante, diluir la conflictividad de los sujetos u objetos representados. Sea como sea, las diversas relaciones que se fueron construyendo entonces entre el arte y la política cristalizaron

en distintas posiciones y constituyeron un espacio de creación y diálogo entre diversos actores: artistas, militantes, militantes-artistas o viceversa, instituciones, circuitos de exhibición, ámbitos de producción, solo para mencionar los más significativos. Los grupos de artistas que se abordan en este trabajo, como el GAC, el TPS o Etcétera, son aquellos que en general se orientaron mayormente en el primero de los sentidos propuestos, es decir politizando sus producciones.

Propongo argumentar que los modos de intervención y apropiación del espacio público que realizan los colectivos de artistas aportan visibilidad a los propios actores de la protesta, a la vez que, en la mediación que se produce con la trama institucional, en esa interfaz, se negocian significados con el discurso hegemónico del mercado de la cultura y la información, a la vez que se agencian recursos para sí. Dicho de otra manera, los colectivos de artistas aludidos poseen la capacidad de “capitalizar” las ganancias simbólicas de sus intervenciones en las protestas callejeras en el campo del arte. A diferencia de lo que plantea de Certeau (1996) respecto de la imposibilidad que enfrentan los sectores populares de capitalizar las prácticas de desvío, en el caso de las acciones artístico-políticas de los grupos en los hechos de protesta pública éstos les permiten entrar en el campo del arte con un capital propio. Ejemplo de ello es el creciente interés que el mercado del arte ha centrado en este tipo de prácticas, como la mencionada invitación a bienales internacionales de arte (Venecia, São Paulo) o los proyectos de intercambio cultural entre Alemania y Argentina (Proyecto *La Normalidad-Ex Argentina*).¹⁸

Esto les abre la posibilidad de desplegar producciones alternativas, con un fuerte sentido de denuncia y, a la vez, disputar posiciones en el interior del campo del arte. En este terreno, se verá cómo las producciones artístico-políticas como las descritas ingresan a los circuitos institucionalizados por los cuales circula tradicionalmente el arte: muestras en ámbitos estatales, galerías de arte, bienales de arte a nivel internacional, entre otros.

Una forma de acercarse a las relaciones que los grupos establecen con aquellas instituciones es abordar las posiciones de los colectivos de artistas actuales dentro del juego de relaciones que se dan en el interior del campo del arte. La trama local de relaciones entre arte y mercado durante los años `90 puede sintetizarse en algunos debates que se dieron justamente a propósito de la autonomía del arte versus el rol político que deberían asumir las

¹⁸ La muestra *La Normalidad* es el correlato del proyecto *Ex Argentina* realizado en el ámbito de un programa de intercambio cultural con Alemania, realizado bajo la curaduría de Andreas Siekman y Alice Creischer (artistas residentes en Berlín) con la participación de artistas locales. La coordinación general y los fondos para realizar el proyecto estuvieron a cargo del *Goethe Institut* de Buenos Aires, la *Kulturstiftung des Bundes* de Alemania, el Palacio Nacional de las Artes *Palais de Glace*, su Asociación de Amigos y el Ministerio de Cultura de la Nación.

producciones artísticas. Estos intercambios entre distintos representantes del arte y de la academia señalan, por ejemplo, los modos en que los diferentes colectivos de artistas se disputan, en el interior del campo estético, la herencia “legítima” de experiencias pasadas de fuerte politización de la cultura como fue el caso de *Tucumán Arde*¹⁹ a fines de la década del '60, como ya se mencionara, para acceder a “mejores posiciones” dentro del campo artístico, ya sea tanto obtener becas y subsidios que financien sus producciones como legitimarlas institucionalmente, y ya sea a nivel local como internacional.

Es interesante señalar que algunos de estos artistas, al igual que otras agrupaciones en el pasado, sostienen en el interior del campo artístico un tipo de prácticas y lenguajes, y otro, muy distinto, en sus intervenciones grupales en la calle. Es el caso por ejemplo, de los contrastes entre la obra pictórica de Magdalena Jitrik y las producciones del grupo TPS (Taller Popular de Serigrafía), que ella integra junto a otros artistas. Si bien participa en las acciones colectivas como miembro del grupo, mantiene una obra inserta en los circuitos más “tradicionales” del arte. En la década de los '90, cierto espectro del campo local parecía signado por una actitud anti-internacionalista (Katzenstein, 2003) por parte de algunos artistas, produciendo un arte “autónomo”, “antifuncional” (aglutinado en torno de la galería del Centro Cultural Rojas en la Ciudad de Buenos Aires, dirigido por Jorge Gumier Maier). Las obras de este período se caracterizaban por no tener entre sus preocupaciones el estar o no en sintonía con las tendencias que se registraban en los circuitos internacionales del arte, las galerías de Londres o Nueva York, para mencionar algunos ejemplos. Tampoco se interesaban por comunicar una realidad dada, ya sea para cuestionarla o para representarla;

¹⁹A fines de la década del '60 se gesta, entre otras experiencias, la obra colectiva “Tucumán Arde” a cargo de artistas plásticos rosarinos y porteños en la búsqueda de una “nueva estética” y de un arte inscripto en el proceso revolucionario. A mediados de la década, jóvenes artistas en Buenos Aires y Rosario especialmente, abandonan la pintura de caballete y exploran la construcción de objetos, happenings, acciones de arte y diversas variantes artísticas conceptuales. Unos de los frentes de mayor conflictividad social en el país era la crisis en la provincia de Tucumán, a causa del cierre de los ingenios azucareros, el consiguiente desempleo masivo y las protestas de la población encabezadas por un combativo sector sindical. Por este motivo, se decidió tomar la denuncia de esta situación como eje de la obra-acción. Frente a la visibilidad de este problema, el gobierno nacional encaró el “Operativo Tucumán”, que consistía en una serie de medidas de promoción industrial y diversificación agraria. “Tucumán Arde” denunció la falsedad de la propaganda oficial. La obra se desarrolló en varias etapas: luego de una primera etapa exploratoria y de recopilación de información, la segunda etapa consistió en la confrontación y verificación de la realidad tucumana a través de un viaje a Tucumán de artistas rosarinos, acompañados por algunos investigadores y periodistas. Simultáneamente se realizó, especialmente en Rosario, la campaña de difusión que tuvo por objetivo generar una expectativa masiva en torno a la consigna “Tucumán Arde”, convocando a las muestras a través de canales de difusión no convencionales dentro del circuito artístico (concretamente, pintadas y graffitis en la vía pública). La tercera etapa se concretó con las muestras-denuncia en Rosario y Buenos Aires. El montaje se dispuso en las sedes de la CGTA (Central General de Trabajadores Argentinos) en ambas ciudades. La muestra en Rosario duró 15 días. La de Buenos Aires, en los primeros días de diciembre de 1968, tuvo que ser levantada pocas horas después de su inauguración, por presiones de las fuerzas de Seguridad. Se obtura así una de las experiencias más radicales de intento de confluencia entre zonas de la vanguardia artística y la vanguardia político-sindical. Para ampliar ver Longoni y Mestman (2000) y Giunta (2004).

bastaba la forma estética, no su “finalidad”. Luego de diciembre de 2001 emergía como contracara de aquel arte “alejado de la realidad social” un arte denominado *Rosa Luxemburgo* versus el viejo arte *Rosa Light*²⁰. Este nuevo arte “comprometido” reaparecía ligado a las luchas sociales pero sobre todo era el resultado de la reconfiguración del campo artístico argentino (Vallejos, 2003).

Por otro lado, las producciones artístico políticas que los grupos como el GAC o Etcétera realizan son aquellas que pueden considerarse como inherentes al proceso de *desmaterialización de la obra de arte*.²¹ Lo particular de estas obras es que la desmaterialización se da en la calle, a la vista y accesible para todos; no encerrándose en un concepto sólo asequible a una minoría entendida y conocedora.

En la misma dirección, Longoni y Mestman (2000) señalan también la *ampliación de los límites del arte* en referencia a cómo se manifestó localmente esta tendencia. Con otras palabras, aquello que se expande es el campo de lo que puede considerarse “artístico”. En este sentido, tanto los carteles del GAC como las acciones de otros grupos fueron en principio completamente invisibles para el campo artístico como “acciones de arte”; sin embargo, proporcionaron identidad y visibilidad social a las protestas de derechos humanos y contribuyeron a que se evidenciaran como una nueva forma de lucha contra la impunidad.

Abundando en las formas de interacción con la trama “institucional” que estos grupos desarrollan, se puede mencionar el caso de su participación en el ya mencionado proyecto-muestra de arte político como fue *La Normalidad-Ex Argentina* realizada en Buenos Aires durante el mes de febrero de 2006. Este proyecto de investigación y de producción de obra constituye un caso emblemático que cristaliza buena parte de la dinámica entre arte, política e instituciones, que se viene dando en los últimos años en nuestro país, pero también a tono con las tendencias internacionales del arte a través, por ejemplo, de las Bienales de Arte en Europa.²² Por su parte, las instituciones también pueden crear marcos para producir o para generar debates, otorgar visibilidad a ciertas producciones que tal vez de otro modo no la

²⁰ Este fue un debate que se realizó en el Museo MALBA de la Ciudad de Buenos Aires en junio de 2003. La denominación es de Jorge López Anaya, quien utilizó los términos por primera vez en la nota “El absurdo y la ficción en una notable muestra”, *Diario La Nación*, 1º de agosto de 1992.

²¹ El proceso de desmaterialización de la obra de arte se inicia en los años '60 en Gran Bretaña y Estados Unidos. Esta tendencia es antecedente del *arte conceptual*, el cual privilegia los procesos formativos de la obra, más que su realización en sí (Marchan Fisz, 1997). Los artistas conceptuales, por su parte, piensan que en la reflexión está el grado máximo de creación y que la obra de arte puede considerarse como una preposición en un contexto artístico.

²² Por ejemplo, ya desde fines de los '90 en el ámbito internacional aparece como temática la posibilidad de pensar desde el arte los nuevos modos de intervención estética en el campo social y cultural. La *Documenta* de Kassel (Alemania) de 1997 tuvo como idea fuerza esta mirada crítica sobre las problemáticas socioculturales abiertas por la globalización, lugar donde se pone a prueba la eficacia de toda práctica artística en el presente.

tendrían. Entonces, la pregunta debería ser, ¿en qué espacios del entramado institucional puede un artista, un curador, un crítico o un investigador encontrar intersticios para intervenir dando cuenta no solo desde el “afuera” de las instituciones, sino desde “adentro”? En otras palabras, intervenir en los espacios establecidos y, a la vez, plantear el gran conflicto que ello pone de manifiesto.

La muestra *La Normalidad–Ex Argentina* constituye un caso para analizar los intercambios que las agrupaciones de artistas pueden realizar con el discurso del Estado, lugar paradigmático desde donde se intenta legislar y a menudo agenciar el sentido de muchas de estas producciones para “estabilizar” significados respecto de cuestiones que se encuentran en disputa. Durante 2005, a propósito de las políticas de derechos humanos impulsadas por el gobierno de Kirchner, miembros del GAC y otras agrupaciones de artistas fueron convocados para la realización del Parque de la Memoria.²³ En un encuentro que se realizó en el marco de la muestra más arriba comentada, se dio un interesante intercambio entre algunos de los artistas que exhibieron sus obras en ella.²⁴ Si bien la invitación era para acercarse a las experiencias de artistas europeos, que trabajaban el tema de los modos de construcción de la memoria luego del nazismo a través de acciones estéticas, la charla se trasladó al contexto argentino y al proceso, aún en curso, de la construcción de la memoria del terrorismo de Estado.²⁵ En este proceso, varios actores sociales antagónicos (las agrupaciones de familiares de desaparecidos, ex-detenido desaparecidos, funcionarios de turno, para mencionar algunos), oscilaron entre posturas a menudo contrapuestas. El Estado, desde el comienzo de la iniciativa, fue uno de los actores más activos a la hora de propiciar determinados acentos y significados en detrimento de otros. Como en muchas otras ocasiones donde se trata de la construcción de memoriales, los artistas fueron convocados a participar. Retomando una de las líneas argumentales anteriormente trabajadas, es muy interesante la clara conciencia de uno de los miembros del GAC cuando reflexiona sobre la contradicción de los funcionarios del Ministerio de Cultura del gobierno de Néstor Kirchner al convocarlos, al mismo tiempo que intentaban “modelar” su participación. Los artistas-activistas, así su auto denominación, aceptando participar del proyecto, veían la oportunidad de “tratar de generar una fisura dentro

²³ Es el proyecto de construcción del Parque de la Memoria en la Ciudad de Buenos Aires como sitio memorial de las víctimas del terrorismo de Estado. Para un panorama de las propuestas en torno de este proyecto ver Brodsky (2005).

²⁴ Se trata del debate denominado “El arte en el proceso de normalización de la historia facha en Alemania”, realizado el 16 de febrero de 2006 en la sede de HIJOS regional capital. Su transcripción se encuentra en el catálogo de la muestra *La normalidad ex-Argentina*, Palais de Glace, Buenos Aires, 2006. Todas las citas corresponden a este debate.

²⁵ Se puede consultar una extensa bibliografía al respecto. Un muy buen trabajo es el libro *Memoria en construcción, el debate sobre la ESMA*, compilado por Marcelo Brodsky, Buenos Aires: La Marca, 2005.

del espacio que el gobierno proponía”. Asimismo, a propósito del posicionamiento de los artistas en el interior del campo, Rafael Leona, miembro del GAC, señala:

Nos invitaron porque tanto el Grupo Etcétera como nosotros mantuvimos relaciones con instituciones nacionales e internacionales. Esa invitación tiene que ver con el hecho de haber entrado en el mercado de la imagen europeo. Esto produce un reflejo inmediato en el medio interno del arte.

Este testimonio está hablando de la posibilidad que tienen los grupos de relacionarse con las esferas más amplias de lo social, en un juego de relaciones que si bien son heterónomas, permiten jugar en los intersticios del poder para filtrar sentidos contra-hegemónicos.

Finalmente, otro rasgo significativo para señalar de la experiencia de *La Normalidad* y donde es posible vislumbrar este gesto de alternatividad que las producciones artísticas analizadas vehiculizan, es el debate que se dio a propósito de la crítica y denuncia de cuestiones que van más allá de “lo estético”, y éste es el sentido más fuerte que este tipo de producciones pueden realizar. Si bien la muestra se realizó en una institución estatal, con aportes económicos del gobierno de la Nación y de fundaciones extranjeras, se produjo un fuerte cuestionamiento al propio marco institucional que la albergó. En el catálogo de la muestra, se explicita que Nélica Arrieta de Blaquier, miembro de la auspiciante Asociación de Amigos del *Palais de Glace*, es también la heredera del imperio azucarero y papelero tucumano Ledesma, cómplice y responsable, entre otros factores, de la desocupación y la miseria de esa provincia en la actualidad y del secuestro y desaparición de obreros durante la última dictadura. Si bien hubo presiones desde el Ministerio de Cultura de la Nación que pretendieron eliminar partes de la zona “investigación militante” de la muestra, finalmente fue exhibida. La muestra se diseñó con un recorrido que funcionaba como organizador del itinerario propuesto. Esta parte del recorrido retoma la propuesta de “investigación militante”, categoría utilizada por el Colectivo Situaciones, para señalar la frontera porosa entre la investigación social y la movilización política: “investigar sin que lo estudiado se convierta en un objeto externo implica abandonar la imagen habitual del investigador (...) se trata de un concepto bisagra, un momento de la renuncia y de la transición desde la praxis teórica hacia la movilización social”.²⁶ De algún modo, la apelación recurrente a la experiencia de *Tucumán Arde* va más allá de una simple cita en una muestra “de arte”: se conecta a nivel metodológico

²⁶ Catálogo de la muestra *La Normalidad*, compilado por Massuh G., Arrese S., Buenos Aires, Interzona Editora, 2006.

a través de una modalidad de investigación y de creación que traspasa los límites de la producción estrictamente estética. En esta parte de la propuesta curatorial de *La Normalidad* se realizó un relevamiento denunciando la situación socioeconómica actual de la provincia de Tucumán al igual que se hiciera en 1968.

La trama histórica

En el caso particular de los diálogos que se establecieron entre el arte y la política, se viene desplegando un arco amplio de interrogantes que, desde una multiplicidad de disciplinas, ha intentado responder la pregunta por el modo singular que tiene el arte de acompañar, tematizar, ilustrar, intervenir, iluminar, ser, en las luchas de los sujetos históricamente subordinados. Asimismo, la gran proliferación de colectivos de artistas interviniendo en una variedad de acciones de protesta y de su participación en numerosas muestras e instituciones,²⁷ están 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 dialogan los grupos analizados.

Dentro de los usos o apropiaciones que los grupos de artistas contemporáneos que intervienen en las protestas en la vía pública hacen de momentos anteriores de politización de las prácticas artísticas, el recurso a la cita es, en general, un rasgo característico, común a 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.²⁸

A nivel local se ha señalado recurrentemente la experiencia argentina de *Tucumán Arde* a fines de la década del '60. 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

²⁷ Me refiero a la participación de artistas en proyectos de gestión cultural y artística como *Trama* o *Duplus* u otros proyectos de intercambio entre grupos de artistas e investigadores y comunicadores sociales. También a nivel internacional, como los intercambios que se produjeron con el *Goethe Institut*.

²⁸ Es el caso por ejemplo del constructivismo ruso, el surrealismo, o la gráfica del mayo francés, movimientos que fusionaron el arte y la política ante las realidades de su tiempo, pasando a la acción política y dejando de lado el arte, en el sentido de su autonomía.

otro momento del presente, para rescatar el potencial *político* y *activo* de esta relación con el pasado *en* el presente. También aquí retomo otro ejemplo de *La Normalidad* antes mencionada. Los artistas que participaron en ella²⁹ coinciden en señalar la experiencia de *Tucumán Arde* como un referente principal. Según Andreas Siekmann, uno de los curadores-artistas de la muestra:

Trabajar con referencias históricas muestra que uno no es víctima del momento histórico de la historia, que uno no está solo ni hace las cosas por primera vez sino que trabaja en el fluir de un curso, con otra gente, y le da al artista perspectiva para ver que hay ciertas líneas que tienen una continuidad y hechos históricos que tienen un background artístico. Hoy, *Tucumán Arde* inspira nuevos lenguajes artísticos que expresan nuevos contenidos.³⁰

Un período de tensión del campo artístico que le otorga entonces un gran dinamismo, como resultado de la agudización de crisis política, son las experiencias del *itinerario del '68* realizadas en Buenos Aires y Rosario culminando con la obra colectiva *Tucumán Arde* como cierre del ciclo (Longoni y Mestman, 2000), y en los '80 acciones como el *Siluetazo*, con la vuelta a la democracia.³¹

De modo recurrente se ha señalado la fuerte impronta de este particularmente significativo momento de ruptura del arte con las instituciones artísticas. Quizás hoy los ecos de *Tucumán Arde* sirvan para pensar, entre otras cuestiones, las posibilidades de *diferenciarse* que tienen los colectivos de arte 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 '60, 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.).

Por otra parte, si pudiera pensarse en términos de un modo estabilizado de interacción entre estas dos variables de lo artístico y lo político en un corte diacrónico, aparecen ciertos

²⁹ Siekmann, Massuh, los plásticos argentinos Eduardo Molinari, Loreto Garín y Federico Zuckerfeld (estos dos, integrantes del grupo Etcétera) junto con otros artistas de diversas nacionalidades. Catálogo de la muestra *La Normalidad* (op. cit.).

³⁰ Nota de prensa, Suplemento Enfoques, *Diario La Nación*, 12 de febrero de 2006.

³¹ 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. La acción consistió en dibujar las siluetas de tamaño natural de los miles de detenidos desaparecidos durante la dictadura utilizando los cuerpos de los manifestantes como “modelos” para su realización.

rasgos recurrentes ya desde las primeras agrupaciones de artistas que desarrollan un programa explícitamente político³² a principios del siglo XX en nuestro país.

La recepción de todo el ideario que las culturas de izquierda despliegan con la llegada de la inmigración, repercute también en el campo del arte. Las obras de los *Artistas del Pueblo*,³³ durante la segunda década del siglo XX son la primera expresión local de un grupo de artistas que tiene como programa la producción de un arte de contenidos e intenciones sociales y políticas, acorde con el contexto heterogéneo de las ideologías de izquierda de la Buenos Aires de los años '10-'20 (Muñoz, 1997). Para estos artistas, su arte llevaba a cabo una función pedagógica, de ahí su apuesta por el realismo: “educar al pueblo, despertar su conciencia, en vistas de la inminente Revolución” (citado en Muñoz, op.cit). Es por ello que también adoptaron la técnica del grabado por sus posibilidades de hacer obras múltiples y económicas. Ya se encuentra en *Los Artistas del Pueblo* la idea de constituirse como grupo por encima de las individualidades, garantizando el carácter social y colectivo de su presencia en el campo artístico. Esta estrategia de presentarse como grupo revela también el carácter beligerante de su actuación, definiéndose por sus coincidencias hacia adentro y sus disidencias hacia fuera. Básicamente contra la Academia en un primer momento, ámbito de las clases dominantes a las que ellos se contraponen por ser de origen trabajador, y contra la vanguardia artística en un segundo momento, donde la posición será contra la autonomía del arte y en favor de un arte social. Esta antinomia no podrá ser superada en términos formales por el grupo y será resuelta en los años '30 por el arte de vanguardia. Antonio Berni, Raquel Forner, Lino Enea Spilimbergo entre otros, aunque de manera individual, darán cuenta de las posibilidades del compromiso político del artista a través del desarrollo de obras complejas y resoluciones formales. Estas características de la obra de este grupo remiten rápidamente a varios de los aspectos que hoy en día conserva (aunque no traspuestos de un modo mecánico) por ejemplo el TPS: su voluntad de ser accesible conceptualmente a las mayorías, su funcionamiento como colectivo de artistas y su crítica a las instituciones formales del arte, básicamente, la Academia.

Continuando con el desarrollo en la serie histórica, el salto responde preponderantemente al sistema de referencias internas que se observan en las prácticas de los colectivos de

³² Es decir, publicaciones de los propios artistas en periódicos o revistas especializados a la vez que su militancia en partidos socialistas, comunistas y anarquistas, sociedades y bibliotecas obreras de la época.

³³ El grupo lo conformaban grabadores anarquistas: Guillermo Facio Hebecquer, José Arato, Abraham Vigo, Agustín Riganelli, Santiago Palazzo, Adolfo Bellocq y Santiago Stagnaro.

artistas.³⁴ En otras palabras, se produce cuando aparecen en los grupos de artistas contemporáneos aludidos formas de interacción entre el arte y la protesta, denunciando o manifestando en sus acciones y producciones las condiciones desiguales de vida, la marginalidad y la opresión.

Se podría afirmar provisoriamente que 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,³⁵ 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, como por ejemplo el caso ya mencionado de los *Artistas del Pueblo* y la obra de Antonio Berni.³⁶ 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 ‘80 como ya se mencionara con el *Siluetazo*, 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 los vistos aquí llevan adelante una lucha por instalar discursivamente significados contrapuestos a los hegemónicos y 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.

A modo de cierre, se podría afirmar que la cuestión de la politicidad del arte debería insertarse en el marco más amplio de esta redistribución de fuerzas al interior del campo del

³⁴ Ello no implica desconocer importantísimos exponentes, cronológicamente anteriores en la serie histórica, los cuales probablemente hayan irradiado sentidos e influencias hasta la actualidad. Por ejemplo, para mencionar solo algunos, artistas como Ricardo Carpani en los años ‘50 con el Grupo Espartaco representó una clara interpelación a la clase obrera peronista desde una perspectiva latinoamericanista, afín a los íconos del muralismo mexicano. Tampoco podría dejarse de lado la obra de León Ferrari, quien ya en 1965 con su intervención individual se ubica en contra de las instituciones modernizadoras artísticas (cfr. Ferrari 2005). Por último, y siendo arbitrario este recorte, también debe señalarse la relevancia de las obras de artistas como Jorge de la Vega y Carlos Alonso.

³⁵ Es el ejemplo de la muestra retrospectiva de León Ferrari realizada en el Centro Cultural Recoleta de la Ciudad de Buenos Aires, dependiente del Gobierno de La Ciudad porteño. Si bien la muestra estuvo clausurada por presiones de distintos grupos, aunque en medio de una gran polémica, pudo desarrollarse casi en su totalidad y fue cerrada por decisión del artista. Para ampliar esta polémica puede consultarse el sitio web www.leonferrari.com.ar/exposiciones/retrospectiva/index.htm

³⁶ Berni puede postularse como un artista que “resuelve” cierto maniqueísmo del realismo socialista antes mencionado. El surgimiento del *Nuevo Realismo* en los años ‘30 marca, además de un clima de creciente politización de la cultura, una crítica a cierto tipo de modernidad estética basada en la pura especulación sobre las formas y los materiales del arte (Vázquez, 2001).

arte y la manera en que éste procesó tanto las experiencias de los '60 como las prácticas artístico-políticas contemporáneas que estoy describiendo y en qué sentido estas experiencias del pasado constituyen un capital que los grupos pretenden detentar, defender y legitimar.

Paralelamente, y en otro orden de cosas, a estas lógicas antagónicas del arte y la política que parecen estar en el centro de las acciones estéticas de las agrupaciones de artistas actuales, debería incluirse una tercera dimensión de análisis: la del mercado de la cultura y la información, entendido como el lugar donde hoy se disputa y se dirime no solo el intercambio de bienes y servicios sino también buena parte de la producción simbólica de nuestra sociedad. Por esos andariveles, imprescindibles, deberán también fluir los debates en torno a la relación entre arte, política y cultura.

Bibliografía:

- Bourdieu, Pierre (1995): *Las reglas del Arte*, Barcelona: Anagrama.
- Diamond, Elin (1996): *Performance and Cultural Politics*, London: Routledge.
- Ferrari, León (2005): *Prosa Política*, Buenos Aires: Siglo XXI Editores Argentina, Colección Arte y Pensamiento.
- Giunta, Andrea (2001): *Vanguardia, Internacionalismo y Política (arte argentino en los sesenta)*, Buenos Aires: Paidós.
- Katzenstein, Inés: *Acá lejos. Arte en Buenos Aires durante los '90*, Buenos Aires: Revista Ramona N° 37, julio de 2003.
- 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.
- Löwy, Michael (2005): *Walter Benjamin: Aviso de Incendio*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Marchan Fisz, Simon (1972) (1997): *Del Arte objetual al arte de concepto*, Madrid: Akal.
- Melucci, Alberto (1989): (Error! no se encuentra el título de la referencia), en Calderón, Fernando (comp.) *Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada posmoderna*. Buenos Aires: CLACSO.
- Muñoz, Miguel. Angel: *Los artistas del Pueblo: anarquismo y sindicalismo revolucionario en las artes plásticas*, en Revista *Causas y Azares* N° IV, otoño 1997.
- Oropeza, Mariano (2000): "Las contradicciones del artista. El caso del *Grupo Escombros*", ponencia presentada ante las IV Jornadas de Estudios e Investigaciones: imágenes, palabras sonidos, prácticas y reflexiones, Instituto de Teoría e Historia del Arte "Julio E. Payró", FFy L, UBA, Buenos Aires.
- Rifkin, Jeremy (2000): *La era del acceso*, Buenos Aires; Paidós, Estado y Sociedad.
- Sikkink, Katryne (2003): "La dimensión transnacional de los movimientos sociales", en Jelín, Elizabeth (comp): *Mas allá de la nación: las escalas múltiples de los movimientos sociales*, Buenos Aires: Ediciones del Zorzal.
- Svampa, Maristella (2004): "Relaciones peligrosas. Sobre clases medias, gobierno peronista y movimientos piqueteros" (3-9), en *El Rodaballo*, Año X, Nro. 15, invierno.
- Tarrow, Sydney (1997): *El poder en movimiento*, Madrid: Alianza.
- Tilly, Charles (2000): "Acción colectiva" en *Apuntes de investigación del CECIM*. Buenos Aires: Fundación Sur.

Vallejos, Juan Ignacio: *Los '90: sobre fusiones y confusiones sobre arte y política*, Buenos Aires, Revista Ramona N° 37, julio de 2003.

Vázquez, Cecilia: *La representación de lo popular en la obra de Antonio Berni* (mimeo).

Williams, Raymond (1980): *Marxismo y Literatura*, Barcelona: Península/Biblos.

Yudice, George (2002): *El recurso de la Cultura*, Barcelona: Gedisa.