

ARTE, POLÍTICA Y SUBJETIVIDAD. ALGUNAS REFLEXIONES A PARTIR DEL ANÁLISIS DEL GRUPO DE ARTE CALLEJERO

Por *Marile di Filippo*

mariledifilippo@hotmail.com - mariledifilippo@gmail.com

UNR; CONICET; UBA; UCSF. Argentina

RESUMEN

Este artículo pretende analizar algunas intervenciones del Grupo de Arte Callejero (GAC) para, a partir de ellas, disparar ciertas reflexiones en torno a las articulaciones entre arte, política y subjetividad. Con este propósito, en un primer momento, luego de situar el contexto de emergencia de este colectivo, de narrar brevemente su conformación, motivaciones y principales características, se describen las prácticas sobre las que se focaliza el análisis, a saber: un conjunto de acciones nucleadas bajo la modalidad del escrache (*Carteles viales, Juicio y castigo, Carteles de la memoria y Aquí viven genocidas*) y el caso de los *Blancos Móviles*. En un segundo momento más analítico, se trabaja, a partir de las prácticas señaladas, sobre los modos de hacer política del grupo así como en torno a la problemática de la subjetividad política, mostrando cómo estas prácticas evidencian, a partir de las formas en que re-codifican y se apropian del espacio público, no sólo renovados modos de hacer política desde el arte sino también un intenso trabajo sobre la dimensión estética de la política.

Palabras clave: Arte; Política; Subjetividad; Grupo de Arte Callejero.

ART, POLITICS AND SUBJECTIVITY. SOME THOUGHTS FROM THE ANALYSIS OF THE GRUPO DE ARTE CALLEJERO

ABSTRACT

This article seeks to analyze some artistic interventions of the Grupo de Arte Callejero in order to shoot some reflections about the links between art, politics and subjectivity. To this purpose, at first, once it has been established the emergency context of this group and has been briefly narrated its configuration, motivations and main characteristics, the paper describes the practices on which the analysis is focused, namely: a group of actions grouped by the form of escrache (*Carteles viales, Juicio y castigo, Carteles de la memoria y Aquí viven genocidas*) and de case of *Blancos Móviles*. In a second analytical time, based on the aforementioned practices, the article deals with the ways of doing politics of the group and the topic of political subjectivity, showing how these practices, through the modes by which re-encode public space and appropriate it, are proof not only of renewed ways of doing politics from art but also of an intense work on the aesthetic dimension of politics.

Key words: Art; Politics; Subjectivity; Grupo de Arte Callejero.

Recibido: 06|11|14 • Aceptado: 10|04|15

1. EL GAC: SUS HISTORIAS Y APUESTAS

1.1. El caldo de cultivo

El Grupo de Arte Callejero (GAC) surge en 1997 inmerso en un contexto socio-político complejo con profundas mutaciones económicas, sociales, culturales y políticas. Nace en momentos de plena expansión de las políticas neoliberales que “conllevaron una fuerte desregulación económica y una reestructuración global del Estado, lo cual terminó por acentuar las desigualdades existentes, al tiempo que generó nuevos procesos de exclusión” (Svampa, 2005: 10).

Este colectivo, cuyos integrantes provenían de la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón, tuvo un protagonismo estelar en el “activismo artístico” de las últimas décadas argentinas. El concepto de activismo artístico supone pensar, según Ana Longoni, en “(...) producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2009: 18). Esta denominación, no obstante, debe ser mesurada -como asevera Longoni- ya que el GAC, al igual que muchos de sus pares, reniega de considerar a sus integrantes como artistas y a sus producciones como arte, tal como quedará de manifiesto en lo que sigue.

Longoni señala como cruciales en la aparición, desarrollo y multiplicación de estos colectivos dos coyunturas específicas. En primer lugar, la que queda definida a mediados de la década del 90' con la creación de Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (H.I.J.O.S.), momento en que emergieron, junto con el GAC, experiencias como *Arte en la Calle*, *En Trámite* y *Trasmargen*, en la ciudad de Rosario, en Córdoba *Las Chicas del Chancho* y *el Corpiño*, en La Plata *Escombros* y en Buenos Aires *Etcétera*, *Maratón Marote*, *4 para el 2000*, *Mutual Argentina* y *Zucoa no es*. La segunda coyuntura está signada por el acontecimiento (Lazarato, 2010) del 2001 argentino hasta la asunción de la Presidencia de Néstor Kirchner y marca una nueva etapa en el activismo artístico en la cual emerge una nueva camada de colectivos entre los que se destacan, entre otros, el *Taller Popular de Serigrafía* y *Argentina Arde* que luego se escinde en *Arde! Arte*.

En cuanto al GAC, el impulso inicial para su conformación radicó en la pretensión de intervenir en el espacio público a partir de herramientas visuales en apoyo y solidaridad con la lucha docente, en ese momento materializada en el ayuno y la Carpa Blanca. Así el 20 de abril de 1997 realizan el primer mural en la Plaza Roberto Arlt con el que comienzan su peregrinaje, junto a los docentes, contra de Ley Federal de Educación, la pauperización y el desmantelamiento de la educación.

Pero como reconocen los miembros del colectivo si bien la lucha docente se constituye en el primer disparador, el grupo nace empapado de otras problemáticas en las que estaba sumida la Argentina de los 90', a contratiempo de una sociedad que, a pesar del endeudamiento, la desocupación y flexibilización laboral, las privatizaciones, el avance de la pobreza y la indigencia y los indultos mantenía importantes niveles de consenso social.

Ante esta apatía y el repliegue individualista, los docentes, los H.I.J.O.S. y la lucha piquetera junto con estos nuevos colectivos de arte lograron hacer germinar nuevas prácticas de resistencia que se caracterizaron por la acción directa y nuevos formatos organizativos (Svampa, 2005). Y, como se afirma desde el GAC, el repertorio de acciones colectivas pertenecientes a este ciclo de protesta abierto en 1997 conllevó necesariamente otro uso del espacio público y del cuerpo en él (Carras, 2009: 27). En este proceso los colectivos de activismo desempeñaron un papel fundamental aportando herramientas muy importantes para la re-codificación de ese espacio que comenzaba a ser apropiado de otro modo.

1.2. La imprenta popular

Las prácticas del GAC se corrieron de los modos y los lugares convencionales para hacer arte. Decidieron asaltar la calle, se sumergieron en las entrañas de diferentes movilizaciones, en centros neurálgicos de la trama urbana, entre otros tantos sitios que se fueron re-significando al

paso de su apropiación creativa-colectiva. Se adueñaron de un lugar de enunciación en el espacio público. Éste fue su sala, su escenario pero, a la vez, fue pensado como un “lugar a construir”. Sostenían: “empezamos a pensar el espacio público como un lugar a construir, a su vez con reglas preestablecidas que exponen litigios constantes, efecto de las relaciones de fuerza en las que la persistencia de lo colectivo acompaña cada lucha que se impone como legítima, más allá de la normativa que la cataloga como legal o ilegal” (Carras, 2009: 214).

Sus propuestas han rondado por el arte acción y han estado centradas principalmente en la gráfica urbana y la acción performática del cuerpo. Portaron un planteo de tipo conceptual. Su intención no fue representar sino crear situaciones, generar nuevas gramáticas, lenguajes y sentidos. La búsqueda puramente estética y la mira en el producto final quedaron relegadas en función de los procesos que propiciaron y las apuestas políticas que emprendieron. Se corrieron de la idea de obra y sus ejecutores de la rúbrica de artistas.

Generaron dispositivos de comunicación alternativos, sirviéndose subversivamente de las herramientas semióticas que la propia trama urbana proveía, logrando así un aprovechamiento irreverente de los circuitos masivos, cuestiones que según Longoni constituyen una marca propia de estos grupos (Longoni, 2007 y 2009). En ocasiones intimidaron cuerpo a cuerpo, en otras, interpellaron de modo más distante a un espectador/transeúnte, desprevenido, azaroso, distraído. Invadieron su cotidianeidad, lo estorbaron, lo extrañaron, lo incomodaron. Es por ello que su búsqueda estética osciló, según afirmaron sus miembros, entre la necesidad de “(...) la síntesis para llegar a ‘un otro masivo’ (...)” (Carras, 2009: 213) y “(...) la intención de ritualidad al interior de la constitución de un espacio grupal, (...) es decir: la voluntad de formar un colectivo no efímero priorizando cierta capacidad de acompañar procesos de entendimiento, más que una focalización en la eficacia estética de la acción política misma” (Carras, 2009: 213).

Las producciones del GAC han sido numerosas y variadas. Algunas las realizaron junto con otros sujetos colectivos tales como movimientos sociales y, especialmente, organizaciones de derechos humanos, otras las concretaron con otros grupos activistas. Aquí se profundizará sobre los *Carteles viales*, *Juicio y castigo*, los *Carteles de la memoria* y *Aquí viven genocidas* pertenecientes a una primera etapa de su producción y, en segundo lugar, en los *Blancos Móviles* que se constituyen en un punto de viraje hacia una nueva etapa de desarrollo del grupo que no será abordada en este escrito.

1.3. Si no hay justicia hay escrache

Los escraches irrumpieron en la práctica política argentina de modo vertiginoso, rompiendo con los modos tradicionales de hacer política. El GAC, junto con otros grupos protagonistas del activismo artístico de esos años -principalmente *Etcétera*-, se sumaron a esta práctica iniciada por H.I.J.O.S. como modo de repudiar la votación del Poder Legislativo de las Leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los posteriores decretos presidenciales de indulto. En este sentido, el GAC produjo un viraje en la temática de sus intervenciones y se centró progresivamente en el eje dado por el terrorismo de Estado.

Escrache es un término proveniente del lunfardo, refiere a “(...) aquello que está intencionalmente oculto y es puesto en evidencia” (Longoni, 2009: 20). Supone, de este modo, señalar, marcar, mostrar. Con su apelación a la creatividad y a lo festivo como herramienta de lucha, los escraches buscaron expandir la condena social ante la impunidad reinante, revitalizando las acciones de las organizaciones de derechos humanos y virando el eje desde una política enfocada en la víctima hacia una que pone directamente en la mira al victimario.

Como sostiene Zukerfeld, los escraches intentaron convertir a la condena social en la prisión de los genocidas (Zukerfeld, 2008). Se insertaron en sus lugares -campos clandestinos de detención, viviendas particulares, lugares de trabajo, etc.- y construyeron un concepto de justicia diferente, aunque no incompatible, con la legal.

Según Benegas Loyo las tres características distintivas de esta práctica son “participación, anticipación, y interrupción: el escrache alienta a los vecinos a participar, les permite anticipar los distintos pasos de la acción y produce una interrupción de la cotidianeidad del barrio” (Benegas Loyo,

2013: 88). A su vez, supone el ejercicio de una memoria viva, creadora, activa, móvil. Como manifiesta Schindel, estas prácticas fueron "(...) modos de inscribir en la ciudad la memoria que no quieren eternizarla sino suscitarla en lo cotidiano" (Schindel, 2008: 422). Una memoria que se infiltra en la cotidianeidad del vecino y que así comienza a rodear al represor, generando un tramado estético que lo acorrala. El trazado urbano adquiere otros matices que buscan sacarlo del anonimato y provocar su merecido repudio. En este sentido, supone un "(...) mapeo vivo (que) no procura registrar el barrio que existe (geográficamente) sino el barrio que aparece cuando quedan activadas ciertas imágenes ligadas a la memoria del poder y de la resistencia (...)" (Carras, 2009: 45).

En esta sintonía, fruto de su exploración política y estética nacieron en 1998 los *Carteles viales* que fueron, en principio, invisibles para el campo artístico. Estos hechos gráficos, despreocupados por su condición artística, encarnaron una estética señalística que subvirtió el código vial a partir de mantener sus parámetros fisonómicos, e incluso sus lugares apropiados, pero re-significándolos. De este modo, el GAC se infiltró silenciosamente en un código de orden como es el de tránsito urbano produciendo una insurrección dentro del lenguaje simbólico instituido y transformando los aparentemente simples elementos de la gestión en una unidad conceptual disruptiva.

A partir de señalar los campos clandestinos de detención (CCD), los lugares desde los que partían los llamados vuelos de la muerte, las salas de maternidad clandestina, los domicilios de los genocidas, entre otros espacios físicos del terrorismo de Estado, los carteles se zambulleron en la problemática dada por el binomio gestión-política. Pusieron así en evidencia la politicidad de la gestión, incluso, en sus expresiones mínimas. Las señales que parecen estar sólo dispuestas a ordenar el tránsito y la circulación, son también objeto de disputa. En otros términos, no sólo es necesario saber la proximidad de una escuela, la velocidad máxima permitida o la imposibilidad del estacionamiento, sino que se requiere señalar la historia. Así, los carteles mostraron la politicidad de espacios y objetos aparentemente neutrales y habilitaron su reapropiación.

Asimismo, en esta operación reticular recurrieron a procesos de "objetivación estética" o sea a la conversión de objetos de la vida cotidiana en objetos de una práctica artística (Rancière, 2005), objetos que, además, aproximan, allanan el tránsito a la experiencia estética.

Pero la ruptura del monopolio del código que supuso esta acción no fue sólo espacial sino que también produjo una dislocación temporal. Las señales se constituyeron en huellas de una historia y en ese gesto incitaron a un desencaje del tiempo del reloj, de las horas presurosas de la cotidianeidad, insertando un viraje, un desvío retroactivo hacia la historia reciente. Es decir, las señales marcaron *lo que queda después de* (Carras, 2009) pero también *lo que hubo antes de*.

Los *Carteles viales* atravesaron una reinención a fines de 1999 a partir de que el GAC fue seleccionado para realizar una intervención en el Parque de la Memoria, sitio homenaje a las víctimas del terrorismo de Estado. Así realizaron los *Carteles de la memoria* que consistieron en 58 piezas que compusieron una instalación narrativa ya que cada una, en tanto unidad lingüística, revivenciaba una situación o acontecimiento alusivo a la última dictadura militar. Se señalaron sucesos económicos, políticos, hechos de represión, acciones de resistencia, entre otros, y la intención de la puesta del grupo fue también cuestionar el tiempo histórico acotado propuesto por los organizadores del concurso. En este sentido, la idea fue no sólo referir al tiempo estricto en que Argentina padeció la última dictadura militar, sino también a las causas y a las fatales consecuencias de la misma.

En relación con estos carteles tan característicos del grupo, se enmarcó la intervención denominada *Aquí viven genocidas*. Consistió en un tríptico integrado por un afiche, un video y una agenda, que se distribuyó en la marcha del 24 de marzo del año 2001. El afiche era un mapa, una cartografía genocida, donde se hallaban marcados los domicilios de los represores escrachados, en la agenda se encontraban sus teléfonos y direcciones y el video recorría sus casas comparativamente en una jornada cotidiana y en un día de escrahe. Los afiches se reeditaron en los años 2002, 2003, 2004 y 2006 y progresivamente se fueron incorporando nuevos genocidas escrachados.

Esta acción materializó explícitamente una de las características distintivas del grupo: su pensamiento y proceder cartográfico que abarcó desde su planificación interna, pasando por las cartografías de relaciones y contextos (usadas como mapeo interno y forma de construir el diálogo con otros actores) hasta sus producciones e intervenciones en el espacio público. Los carteles viales y de la memoria y las señales que indicaban "Usted está aquí", utilizadas por primera vez en 1998

para marcar un CCD, si bien todavía no estaban plenamente empapadas de pensamiento cartográfico, anunciaban la predilección por estos recursos. Sus creadores sostienen que sus cartografías:

“están cargadas de otros sentidos que un mapa informativo no contiene: conquistan la fuerza para trasladar/desplazar nuestra ubicación y la potencia para persuadir. Por eso, para referirnos a nuestros mapas comenzamos a hablar de la escala uno en uno (1:1). Con esto aludimos a ese trabajo continuo de acción-intervención que se realiza antes o después de la creación de indicadores o signos dentro de un mapa” (Carras, 2009: 43).

Aquí viven genocidas además de ser una intervención en sí misma, denotó una acumulación de acciones y protestas, se posicionó como un registro histórico que permitió reconfigurar lo realizado con parámetros de actualidad. Ese mapa volvió a escrachar a los genocidas ya escrachados, mostró que ya fueron escrachados que lo vuelven a ser y que no dejarán de serlo. Fue una acción que hiló diacrónicamente pasado, presente y futuro evidenciando, a su vez, su sincronización con otros actores y acciones.

Como propone Schindel, se convirtieron en “un modo de señalar que pese a su fugacidad el tránsito cotidiano también está impregnado por la huella traumática dejada por la dictadura en la ciudad” (Schindel, 2008: 417). Es decir, el dispositivo cartográfico emprendió un *striptease* de los territorios marcados a fuego por la historia reciente, y en ese gesto transportó a sus observadores a otro tiempo, o mejor, los sometió a un *vaivén* temporal en el que, al exhibir el ocultamiento institucional y la impune continuidad histórica, reactualizó la lucha, mostrando la conexión entre los sucesos atroces del pasado reciente y aquella cómplice actualidad. El fin, en todas estas intervenciones, el grupo ejerció una *geo-política* y también una *crono-política*.

Portadores de una estética similar a las señales viales, los carteles de *Juicio y castigo* que surgieron junto al resto de los carteles desde 1998 y que se emplearon inicialmente en los escraches, se transformaron en una de las consignas más representativas de la nueva generación de lucha. Esta insignia se convirtió en un ícono de las Marchas de la Resistencia y en una de las clásicas marchas de diciembre, en 1999, se creó una enorme bandera con este símbolo que fue resinada sobre el piso de la Plaza de Mayo, como forma de inscribir geográficamente y de modo permanente una huella de la lucha. La idea fue repetir cada año el gesto de reafirmar la conquista sobre ese territorio, sobre esa plaza histórica. Posteriormente, el símbolo fue re-apropiado en diferentes protestas. La circulación y re-interpretación de la imagen se multiplicó dándole vitalidad y actualidad.

1.4. Blancos móviles o moviendo el blanco

El 2001 en tanto acontecimiento político (Lazzarato, 2010) y gran momento de efervescencia de estos grupos se estaba licuando. El año 2003 fue un pivote, una nueva coyuntura se inauguró, la situación política cambió considerablemente, un paisaje más estable se avecinó y las relaciones de poder se reconfiguraron. Se produjo un viraje en numerosas prácticas del activismo artístico sostenidas hasta el momento, fue un tiempo de tensión para estos colectivos e incluso para las mismas organizaciones de derechos humanos. La anulación de las Leyes del Perdón, la reapertura de los juicios, la entrega de la E.S.M.A. a los organismos de derechos humanos, generaron posturas diferentes en quienes hasta el momento se encolumnaban detrás de las mismas banderas.

El GAC comprendió que algunas de sus producciones como los carteles de *Juicio y castigo* habían sido institucionalizadas a partir de la utilización que se hizo de ellos desde la política estatal de derechos humanos. Y entonces, en un gesto muy propio de los primeros años de reconfiguración del escenario político en los que permanecían concepciones radicales en torno a la vinculación con la institución -y particularmente con el Estado-, creyeron necesario regenerar la potencia visual y enunciativa y crear nuevas imágenes estratégicas que mostraran que no había puntos de llegada definitivos en ese proceso de lucha. Así surgieron en 2004 los *Blancos Móviles*.

Esta intervención consistió en la instalación en el espacio público de siluetas blancas que aludían a la práctica de tiro al blanco y que, a la vez, eran herederas indudables del *Siluetazo* y las *silueteadas*. Contenían una leyenda que decía “seguimos siendo blancos de...” e invitaban a llenarla con el contenido que cada uno quisiera. Apelaban a evidenciar que seguimos siendo blancos de prácticas diversas de normalización que inducen formas de comportarse por medio de dinámicas tenues pero firmemente incorporadas.

Las siluetas, que fueron utilizadas principalmente en protestas contra la represión y el abuso policial, supusieron la profundización de su analítica del poder confirmando su creencia en que las prácticas de resistencia debían reactualizarse denunciando las formas de violencia institucional del momento, pero también, en términos más generales, revelando las modalidades y artes de gobernar (Foucault, 2007) que operaban no tanto reprimiendo, prohibiendo o coaccionando sino más bien induciendo y regulando conductas. Implicaron una reconstrucción genealógica en la que el terrorismo de Estado operó como condición de posibilidad de las formas posteriores de normalización en una serie de relevos estratégicos entre los mecanismos de poder.

Afirmaban: “de allí que la silueta-blanco se tatúa en la piel de cualquiera, como carnet de identidad universal en la ‘normalización’” (Carras, 2009: 257-258). Los blancos interrogaban: “¿qué pasa cuando esa violencia se prepara en encuestas mediáticas, en comentarios televisivos y hasta en la gestualidad de los vecinos? ¿Cómo se cocina, a fuego lento, el estereotipo de los ‘peligrosos?’” (ib.id. 258). Y, en este sentido, las siluetas intentaron plasmar la dura reversión de la lógica: “si todos somos blancos, todos somos convocados también a delatar” (ib.id. 259).

Asimismo, las siluetas pusieron en el centro de la disputa política al cuerpo humano, anunciaron que los cuerpos son el espacio de la política, el lugar del reto. Sitio de la disputa y de pasaje desde la experimentación del terror a la capacidad de crear. En palabras del GAC, los blancos mostraron a los cuerpos en su doble dimensión: “(...) de aquello que se tortura, humilla, viola, atemoriza, que se compra y vende, que se anula; pero también materia viva capaz de activar, re-accionar, desear, componer, crecer, imaginar, resistir” (ib.id. 259). Y, así, quisieron exponer al cuerpo como “(...) objeto de los poderes y sujeto de las rebeliones; obsesión de la explotación y fuente de valor y cooperación; (...) término de sujeción o potenciación colectiva” (ib.id. 259).

El cuerpo humano es visto, de este modo, como superficie de inscripción, de registro, ambigüamente como página que exhibe el texto social (Le Breton, 2010) pero también como página en blanco que intima a tramar -en su doble sentido- resistencia. Como diría Grüner, contuvieron un “vacío que nos mira” (Grüner, 2008: 258), tuvieron una fuerte carga ontológico-política, ya que siguieron acusando la existencia de lo insoportable y el llamado a la acción.

2. A CONTRAPELO

2.1. Los otros modos de hacer política

Desde el GAC apostaron a militar a través el arte. Sus prácticas se declararon políticas, sus miembros militantes, que en sintonía con las diversas formas de imaginación y organización política colectiva del momento (movimientos sociales, especialmente piqueteros, experiencias autogestivas, asambleas, etc.), disputaron el monopolio partidario del ejercicio político. Ahora bien, ¿cómo hizo política este colectivo?, ¿qué particularidades volvieron a sus producciones apuestas que disputaron el sentido político y el sentido *de la* política?

Oponiéndose a la consideración de la política como contenido o aderezo que se pega al arte, este colectivo, a través de sus prácticas, evidenció cómo “la política se entrelaza con el arte en su indagación expresiva” (Russo, s.f.) y se obstinó en crear “un espacio de trabajo en el que lo artístico y lo político formen parte de un mismo mecanismo de producción” (Giunta, 2009: 61). Más aún, el grupo dio cuenta de que el arte y la política comparten un ámbito de acción. Pensaron, de algún modo, que el arte “(...) interviene más allá de la intencionalidad de sus productores, con distintas capacidades y con diferentes resultados -casi nunca previstos-, en las luchas por la

imposición de visiones del mundo” (Rubinich, 2007: 10). Más específicamente, a través de sus intervenciones dio cuenta de cómo arte y política se constituyen en dos formas de interceder en la distribución de lo sensible (Rancière, 2005), en el orden de los espacios, de los tiempos, de las percepciones, de los cuerpos. No obstante, lo hacen con diferentes tipos de eficacia o campos de efectos, tal como veremos sobre el final.

Empero no sólo eso. Lo que aquí se sostiene es que el colectivo mostró que no sólo el arte hace política, sino que la política parece tener ontológicamente mucho que ver con el mundo del arte. De este modo, indujo a preguntarse por los variados modos en que el arte hace política. Es decir, en torno a *la/s política/s de la estética* (al llamado comúnmente arte político) y además a interrogarse por la dimensión *estética de la política* (Rancière, 2005). Y lo hizo en dos sentidos: en primer lugar, a partir de intervenir sobre recursos del ámbito estético a los que la política recurre en su hacer cotidiano -visión que de modo más o menos explícito puede advertirse en varias interpretaciones sobre estos colectivos-; y, en segundo lugar, adentrándose y operando en las capacidades estéticas a partir de las cuales la política es posible y se despliega, precisamente en la capacidad de percepción y creación de montajes y escenarios así como la virtud poética, de invención de sujetos y objetos.

En cuanto al primer sentido, el más evidente, la apropiación que hizo el GAC de los dispositivos de la gestión (por ejemplo, sus señalizaciones) develó que la cuestión parece servirse de esa mancomunidad de recursos, como se ha anticipado páginas atrás. Así, le puso peso a las imágenes, les devolvió su gravedad al instaurar en la codificación del espacio público conflictos de significación, pliegues; intimidando al observador a que emprenda una relectura de su pasado reciente (en el caso de las intervenciones referidas al terrorismo de Estado), y una reflexión sobre su presente y futuro (como en el caso de las acciones referidas a la supervivencia de la impunidad, a la represión policial, al despliegue de otros mecanismos de control, etc.). Incluso podría decirse que la apuesta del GAC implicó una desorganización de “(...) los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos” (Richard, 2007: 104).

Al mismo tiempo estas experiencias estético-políticas reedificaron el espacio público en términos de espacio dividido, habitado por lo que difiere, por lo que no tiene lugar ni parte; generaron incomodidades, perturbaciones de la experiencia social, convirtieron a esos espacios en zonas sociales sensibles (Siganevich, 2009). Como delinea Nelly Richard en referencia a las tareas del arte crítico, incitaron a “(...) imaginar nuevas políticas de la mirada que insubordinen la visión frente a la espectacularización de las imágenes que aplaude el capitalismo de consumo” (Richard, 2007: 101).

Y de este modo, el GAC -junto con otros colectivos de activismo artístico- recodificó y se apropió del espacio público en otro sentido y, de este modo, operó en ese segundo aspecto, más profundo, de la configuración estética de la política. Además de instaurar otro código de lectura de sus señalizaciones, conjuntamente con H.I.J.O.S., convirtieron al espacio público en un sitio de ejercicio de la justicia, en un tribunal abierto; montaron ese escenario de pensabilidad y acción política, creando en ese espacio-tiempo, el de la justicia popular.

Trabajaron sobre esta concepción y ejercicio de la justicia. Una justicia que se libra en el terreno cultural (Benegas Loyo, 2013: 80) pero también en el político. Una justicia en manos populares que desborda la legalidad, que se construye diariamente entre los vecinos, y que no sólo juzga hechos del pasado mediato, sino que pretende ser fuente de re-significación de las injusticias del presente. Una justicia como ámbito de creación política colectiva. Y así excedieron el marco relacional de la lógica de la dominación (Gil, 2012), la búsqueda o la demanda por el derecho negado, lo que no implica renunciar a él, pero sí desbordarlo en un gesto de soberanía. Y es ahí en ese punto en que las políticas del arte trabajan sobre la dimensión estética de la política, es ahí en donde arte y política encuentran su punto máximo de ebullición, la máxima expresión de su potencia.

2.2. Subjetividades en pugna

Una vez andadas estas reflexiones, la pregunta por el sujeto se vuelve ineludible. ¿En qué sujeto nos hace pensar el GAC?, ¿opera y de qué modo en la constitución de subjetividades? Una primera noción que se desliza en sus escritos, parece guiar sus apuestas: el sujeto es proceso. No hay esencias ni voluntades absolutas, naturalezas ni verdades eternas; hay construcciones permanentes, y las prácticas artísticas pueden actuar, maniobrar en ellas, impulsarlas, quizás desplegarlas.

Desde el GAC se asevera que el poder crea, disciplina y controla sujetos, produce subjetividades dóciles y obedientes. El colectivo expresa:

Cuando adoptamos el nombre y la identidad que el poder nos tiene asignados en forma de rótulo, nos convertimos en potenciales sujetos clasificables y manipulables. Así el poder nos ofrece una serie de estereotipos entre los cuales podremos elegir (los nuevos espejitos de colores), a la par que continúa su carrera por cooptar los elementos y formas que provienen de las mismas tácticas de resistencia cultural. Nos castiga también al apropiarse de nuestras prácticas para desarticularlas y convertirlas en objetos de consumo (Carras, 2009: 304).

Frente a la producción de sujetos listos para funcionar en circuitos económicos, institucionales, de seguridad, el grupo se propuso con sus prácticas posibilitar otras emergencias y aperturas. Pensando en sentido ranceriano, la subjetivación política es posible aseverar que el GAC activó procesos de este tipo de diferente modo en las intervenciones trabajadas.

En primer lugar, con su interpelación al transeúnte desprevenido. El GAC no firmó sus producciones, hizo arte anónimo, dispuesto a ser re-significado, apropiado, hurtado. Interpeló la búsqueda de partícipes activos de sus producciones. Desestructuró roles, desdibujó los lugares clásicos de “artistas” y “espectadores”. Sus carteles, cartografías, blancos, así como tantas otras de sus intervenciones pusieron contra la pared al observador, lo sacaron de los lugares cómodos de la mirada, lo agujonearon, lo impulsaron a que atravesase un proceso de emancipación del espectador (Rancière, 2010). Es decir, un vínculo sin roles instituidos, en donde “el artista” no tiene adherido a su figura el don de la actividad y el espectador el pecado de la pasividad. No hay forma de ser pasivo, no hay mensajes pulcros ni ideas límpidas a transmitir unidireccionalmente sino sólo procesos que muestran que el espectador es un sujeto que interpreta lo que sucede delante de sí, que traduce, se involucra, es gestor, co-partícipe de lo que se está produciendo.

Las producciones del GAC apuntaron a que ese proceso sea encarnado por la potencia de lo anónimo. Trabajó *en* el anonimato y *sobre* el anonimato. De este modo, podría decirse que incitó a poner en relación las tres caras del anonimato de la producción estética y política: el anonimato ordinario de una condición social, el devenir-anónimo de una subjetivación política y el devenir-anónimo propio de una representación artística (Rancière, 2005). En otros términos, la potencia colectiva anónima de la condición social propia de los transeúntes, de los espectadores casuales, callejeros, el de la subjetivación política en tanto colectivo de enunciación y manifestación cuya causa es la de los sin-parte, la de los incontados/incontables y el devenir-anónimo de la estética en tanto es expresión de cierto mutismo, de la vida anónima, alejada de la idea de autoría. Tal como dice Rancière “no se trata únicamente de que el autor deba eclipsarse para hacer coincidir el esplendor de la obra con la belleza del mundo y del muerto. Se trata también de que el mundo continúe hablando, y el ‘muerto’ se resista a su embalsamamiento” (Rancière, 2005: 87).

En segundo lugar, a través de sus modalidades de producción colaborativas instigó a ser artistas, a desprivatizar la lengua del arte y pensarla como una lengua más habitable por todos. Modalidades colectivas que, además, fueron hacedoras de vínculos. Procesos que, más allá del contenido particular que adoptaron, disputaron -por su carácter colectivo- las lógicas de subjetivación predominantes al situarse frente a la privatización e individualismo reinante en la sociedad neoliberal. Sobre todo si creemos que el neoliberalismo no debe ser sólo considerado como una serie de macro-políticas impuestas “desde arriba” por el poder en sus diferentes formatos, sino también debe verse “desde abajo”, con profundo arraigo en las subjetividades, como proliferación de modos de vida en los que el cálculo es la matriz primordial de la acción (Gago, 2014). Esta visión permite incluso, aunque aquí no sea el caso, pensar en los modos en que desde abajo se operan, pluralizan y reorganizan ambiguamente las condiciones neoliberales (op.cit.). Lo que da cuenta por lo demás de su carácter de compleja tecnología de gobierno (op.cit.).

Por otra parte, principalmente las acciones ubicadas bajo la rúbrica del escrache, contribuyeron a activar lugares de enunciación, sobre todo, a la conformación de los vecinos en el rol de ejecutores de prácticas de justicia. De este modo, cuestionaron la existencia de un escenario común y la existencia y la calidad de los que están presentes en él (Rancière, 2005). Es decir, generaron otros montajes (el espacio público se transformó de lugar de circulación a espacio político de justicia) cuestionó los repartos que se establecen (cuándo, cómo y dónde se hace justicia), las partes que se adjudican (quién es juez y quién juzgado).

Estas prácticas contribuyeron a activar procesos de subjetivación política, entendida como “una capacidad de producir esos escenarios polémicos, esos escenarios paradójicos que hacen ver la contradicción de dos lógicas, al postular existencias que son al mismo tiempo inexistencias o inexistencias que son a la vez existencias” (Carras, 2007: 59). Es decir, el proceso de subjetivación tiene que ver con “la producción mediante una serie de actos de una instancia y una capacidad de enunciación que no eran identificables en un campo de experiencia dado” (Rancière, 2006: 61). La subjetivación política produce una multiplicidad que no estaba dada en la constitución de la comunidad, que altera la cuenta policial, entendiendo al reparto policial como el modo de distribución de lo sensible instituido, es decir un orden de los cuerpos que asigna cuerpos a lugares y funciones según las propiedades y capacidades que él mismo le adjudica (Rancière, 2006 y 2007). Un modo de ser-juntos que atribuye lugares de visibilidad o invisibilidad. Más aún, puede considerarse como una constitución simbólica de lo social, una ley generalmente implícita que define los modos de tener parte definiendo primero los modos perceptivos en los que ellos se inscriben.

Y especialmente, en los *Blancos Móviles* incitaron a poder nombrar, decir, las prácticas de violencia y normalización por las que cada quién se sintió atravesado en forma individual o colectiva. Suscitó el extrañamiento en torno a las concepciones corrientes, a los estereotipos de lo normal, que construyen subjetividades peligrosas, cosificando al resto de las subjetividades en esquemas de control. De este modo, trazó líneas de fuga, vectores de subjetivación alternativos entendidos como un proceso de desidentificación o de desclasificación, el arrancamiento a la naturalidad de un lugar (Rancière, 2006). Así, las subjetividades que se motorizaron no son *ex nihilo*, sino que surgieron de la transformación de identidades definidas en el orden policial (Rancière, 2007). Y en este sentido, “es un cruce de identidades que descansan sobre un cruce de nombres: nombres que ligan el nombre de un grupo o de una clase al nombre de lo que está fuera-de-cuenta, que liga un ser a un no-ser o a un ser-por-venir” (Rancière, 2006: 22).

No obstante, una aclaración merece hacerse en este punto, no se considera que las prácticas artísticas puedan crear por sí mismas subjetividades individuales ni colectivas. Lo que sí pueden es trazar vectores de subjetivación alternativos o activar procesos de subjetivación cuya efectucción corresponde a un proceso político posterior. Es decir, la producción de sujetos políticos es cuestión de la política, pero la elaboración de una plataforma sensible, de un caldo de cultivo donde el nosotros político sea posible, sí puede ser incumbencia del arte, en tanto éste dispone cuerpos, espacios, tiempos, funciones de palabra en quienes son hacedores y partícipes de estas prácticas y experiencias. También maquina nuevos modos del sentir.

3. ALGUNAS CONSIDERACIONES FINALES

Como quedó plasmado en lo que antecede, el GAC fue un colectivo que hizo política en y con el espacio público, un grupo que operó sobre el carácter constructivo de lo público. Pensó al arte como ejercicio, como proceso, sin obra, ni artista.

El GAC mostró que arte y política comparten un mismo campo de acción, que ambos intervienen en la distribución de lo sensible y que, a su vez, su relación es carnal, en la medida en que no sólo se hace política desde el arte sino que, además, la política en su constitución es estética, por los recursos y capacidades con los que se conforma y despliega. Es decir, conjuntamente con una política de la estética hay una estética de la política que garantiza aún más la subversión, la infiltración de una en la otra, su labor mancomunada. Esto supone descentrar la mirada y no atender sólo a los modos en que el arte hace política en sentido clásico a través de los

artefactos que le son propios (Vich, 2008), sino también a los modos en que opera más sigilosa pero profundamente sobre aspectos de la dimensión estética de la política. Sabemos que esta dimensión se infiltra con sus prácticas en los recursos que la política en su hacer cotidiano toma de la estética. Se trata de recursos no necesariamente artísticos; recursos considerados no como "arte" por el régimen específico de las artes vigente pero que necesariamente se emparentan, sino, y sobre todo, de aquellos que considera a las formas en que maniobra decididamente -y no sólo como consecuencia de sus prácticas más convencionales- en el ejercicio de esas capacidades estéticas (de percepción, montaje e invención) de la política. De esta manera, se entrometen y trabajan arduamente en la configuración de escenarios, en la constitución de espacios-tiempos; y propician la gestación de sujetos, lugares de enunciación y funciones de palabra y acción que alteran la distribución de lo sensible.

Ahora bien, si bien la política y el arte comparten mecanismos de producción, ámbitos de acción, producen diferentes campos de efectos o si se quiere poseen un tipo diferente de efectividad. La actividad artística gesta el caldo de cultivo de la acción política, es decir, forma ese "tejido disensual", reedita ese campo en el que se constituyen y despliegan los sujetos, objetos, prácticas y discursos propios de la política. No obstante, el límite es una delgada línea. Una línea ambigua, en la se despliega la posibilidad de la política y del arte.

BIBLIOGRAFÍA

1. Benegas Loyo, Diego. "Trabajar el barrio: el escrache como intervención cultural". *Acta Sociológica* N° 60. Centro de estudios Sociológicos - FCPyS, UNAM. 2013, 79-101.
2. Carras, Rafaela. *GAC. Pensamiento, prácticas y acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón. 2009.
3. Foucault, Michel. *Nacimiento de la Biopolítica*. Buenos Aires: FCE. 2007.
4. Gago, Verónica. *La razón neoliberal. Economías barrocas y pragmática popular*. Buenos Aires: Tinta Limón. 2014.
4. Gil, Natalia. "Entre lo estético y lo político: del carnaval al movimiento, ¿qué comunidad?" *Revista de Humanidades Populares* Vol. 5 [Academia Libre y Popular Latinoamericana de Humanidades] 2012, 61-66.
5. Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. 2009.
6. Grüner, Eduardo. "La invisibilidad estratégica, o la redención política de los vivos. Violencia política y representación estética en el siglo de las desapariciones". Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2008, pp. 285-308.
7. Le Breton, David. *Cuerpo sensible*. Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados. 2010.
8. Longoni, Ana. "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López". *Errata* N° 0. Bogotá. 2009, 16-35. "Encrucijadas del arte activista en Argentina". *Ramona* N° 74. Buenos Aires. 2007, 8-34.
9. Rancière, Jacques. *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Manantial. 2010.
10. Rancière, Jacques. *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Nueva Visión. 2007. 10.
11. Rancière, Jacques. *Política, policía y democracia*. Santiago de Chile: LOM Ediciones. 2006.
12. Rancière, Jacques. *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universidad Autónoma de Barcelona - Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. 2005.
13. Richard, Nelly. "Estudios visuales, políticas de la mirada y crítica de las imágenes". *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires: Siglo XXI. 2007, 95-106.
14. Rubinich, Lucas. "Apuntes sobre la politicidad del arte". *Ramona* N° 73. Buenos Aires. 2007, pp.10-12.
15. Russo, Pablo. "El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC". S.f. Disponible en: <http://sedici.unlp.edu.ar/>
16. Siganevich, Paula. "La precarización del sí en el diseño gráfico. El caso del Grupo de Arte Callejero (GAC)". 2009. Disponible en: <http://www.graficapolitica.com.ar>
17. Schindel, Estela. "Siluetas, rostros, escraches. Memoria y performance alrededor del movimiento de derechos humanos". Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2008, 411-425.
18. Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus. 2005.
19. Zuckerfeld, Federico. "Continuidad de la línea en el trazo: de la Silueta a la Mancha". Longoni, Ana y Bruzzone, Gustavo (comps.) *El Siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo. 2008, 435-453.