

Instituto de Investigaciones Gino Germani

IV Jornadas de Jóvenes Investigadores

“PONER EL CUERPO”:

INTERVENCIONES ARTÍSTICO-POLÍTICAS EN LA CIUDAD

María Laura Azás – Ana Isabel Guérin

En los últimos veinte años, con el avance mundial de la globalización y el desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información, se produjeron grandes cambios en todos los ámbitos de la vida humana; la vida en la ciudad no escapa a estas transformaciones que estimulan cambios funcionales y simbólicos.

La ciudad, inundada por la lógica del mercado, busca componerse ya no por ciudadanos activos sino por consumidores que reciben pasivamente inmensa cantidad de textos publicitarios que ofertan productos.

Las ciudades son planificadas y construidas a imagen y semejanza de un ideal mundial impuesto por las grandes potencias. Latinoamérica no escapan a este modelo; sus ciudades incorporan gozosos los mismos negocios, las mismas publicidades, las megalibrerías y complejos hoteleros. Así, las actividades típicas de un habitante urbano, mirar y ser mirado, quedan lisiadas por la contaminación visual de carteles publicitarios, por las luces encandiladoras de la ciudad y por la vertiginosa rutina propia de los tiempos globalizados.

Al mismo tiempo, la expansión de las ciudades produce nuevas configuraciones comunicacionales. Como afirma Jesús Martín Barbero, el nuevo esquema urbano se basa en los flujos de información; las funciones se reducen a la circulación y ya no son necesarias las plazas y los múltiples centros de encuentro que prevalecían con anterioridad.

Existen tres maneras de experimentar los cambios radicales que viven las ciudades determinadas por los flujos de información: la des-espacialización, el des-centramiento y la des-urbanización.

El espacio urbano sólo cuenta por su valor inmobiliario y su utilidad como espacio de circulación, esto constituye la des-espacialización; la memoria es arrasada por el flujo tecnológico; el hombre es víctima de la inseguridad que le produce estar alienado tecnológicamente y perder el sentido simbólico de los procesos identitarios.

La mayoría de los sucesos que ocurren diariamente en la urbe son transmitidos mediáticamente; se construye la ciudad a partir de los medios. La mediatización reemplaza así varios de los usos del espacio público.

El des-centramiento remite a la desaparición paulatina de los centros en las megalópolis actuales. Sólo prevalece el control panóptico proveniente de los grandes centros de poder. Toda la organización de la urbe se aboca a construir enlaces y a convertir la ciudad en un mero mecanismo de circulación en detrimento de “la intensidad del encuentro y la aglomeración de muchedumbres que posibilita la plaza” (Barbero, 1994:38).

La des-urbanización se produce con la restricción de las actividades de los ciudadanos en el espacio urbano. Se diagrama la ciudad de manera de limitar sus múltiples estructuras a lo meramente funcional.

Este modelo de ciudad crea seres individualistas que sólo piensan en sus propios objetivos. Esto desemboca en un hombre solitario que fuera de su espacio privado, no encuentra nada significativo, ni lo necesita. El hombre tiende a transformarse en un ser narcisista, para quien la ciudad resulta carente de interés.

No obstante, la urbe no es receptora pasiva de las indicaciones del mundo globalizado sino que se manifiesta como un espacio sociocultural de reelaboración y adecuación de las lógicas universalizantes a una realidad particular.

De esta manera, las intervenciones urbanas surgen como expresión alternativa frente a los cambios impuestos. Son apariciones efímeras y momentáneas que se producen en algún lugar de la ciudad y se exponen a ser vistas por el espectador – ciudadano que circula diariamente. Adquieren sentido porque modifican la cotidianeidad de la urbe mediante *performances*, alteración de la señalética oficial y resignificación de monumentos, en definitiva, irrupciones deliberadas en el espacio público.

Las transformaciones producidas en las estructuras urbanas de la mayor parte de las ciudades del mundo repercutieron en la redefinición de las relaciones entre lo público y lo privado. El sistema actual intenta reducir lo público a su mínima expresión, se presenta al hombre como recluso en su espacio privado, temeroso de las amenazas del afuera.

No obstante, el ser humano vive oscilando entre la esfera pública y la privada; su vida no puede quedar reducida a una de las dos.

Como se ha planteado anteriormente, la ciudad es víctima de la progresiva desaparición del espacio público. Pero, si bien estos acontecimientos modifican las apropiaciones que los ciudadanos realizan de la urbe, éstas no son aniquiladas por completo.

En el simple tránsito del sujeto en la ciudad, éste no puede apreciar las múltiples posibilidades que se le ofrecen y las diversas expresiones que en ella se manifiestan. La sociedad se le aparece como simple e indistinta. La ciudad hoy, en líneas generales, origina una nueva forma de alienación ya que el individuo se separa de sí mismo y de los otros.

La urbe sólo logra retener la atención de los ciudadanos cuando les ofrece situaciones atípicas que rompen con la cotidianidad. En situaciones morbosas, por ejemplo, el transeúnte se transforma en *voyeur*; detiene, por un instante, su marcha para observar aquello que quiebra con la rutina urbana. Lo mismo sucede con las intervenciones urbanas, cuya manifestación efímera e inesperada, en un espacio determinado, atrae la mirada de los transeúntes convirtiéndolos, por un rato, en sujetos participes y potencialmente activos.

Las medidas neoliberales de la década del noventa en la Argentina produjeron un pronunciamiento de la fragmentación del espacio urbano y la sociedad. El Estado dejó de regular los asuntos económicos, permitiendo una apertura que admitió al mercado como su principal actor y decisor.

La década menemista aplicó “estrategias de evitamiento del conflicto” (Laddaga, 2006:61) que se tradujeron en una reducción de los usos del espacio público, de esta forma sin contacto no hay conflicto, por lo menos, explícito. Se intentó quitarle a la ciudad la vida pública que es su constituyente, se trató de destruirla y de que quedara reducida a lo meramente funcional. Se quiso aniquilar la forma urbana.

Aquellos con mayores posibilidades económicas activaron estrategias para salvaguardar su seguridad y tranquilidad, se recluyeron en barrios privados huyendo de la ciudad. El objetivo era asociarse de acuerdo al estatus económico, cubriéndose los ojos con el mito de la homogeneidad social. La idea era evacuar el conflicto, aunque sólo fuese de manera ficticia; pero lo ficticio es anormal: lugares sin calles ni plazas abiertas ni intercambio social no pueden perdurar eternamente encapsulados.

La evacuación del conflicto sólo puede lograrse de una manera ficticia porque éste es el eje que estructura la sociedad y que permite lograr el equilibrio necesario para que continúe funcionando normalmente. La sociedad y la ciudad se encuentran en continua relación y transformación, allí los actores sociales adquieren importancia y visibilidad.

Las protestas surgidas a fines de la década del noventa, y redimensionadas a partir de diciembre de 2001, se enmarcaron en la desintegración de los derechos de los ciudadanos en tres niveles: en el nivel de los derechos civiles por la trasgresión de los controles republicanos; en el de los derechos políticos con la crisis de representación y, en el de los derechos sociales debido a la devastación del Estado social y de la reglamentación del empleo (Pérez, 2005:331-332).

Los acontecimientos de diciembre de 2001, que terminaron con el gobierno de Fernando de la Rúa, generaron múltiples formas de protesta. Al tiempo que mermó la credibilidad en los partidos políticos, nuevas actividades vinculadas a la política se hicieron presentes. Éstas impugnaron el sistema político tradicional bajo la consigna “que se vayan todos, que no quede ni uno solo”.

Hubo ciertas apropiaciones de los espacios urbanos estratégicos a partir de la crisis. En ese momento, los ciudadanos comenzaron a comprometerse políticamente manifestándose en defensa de sus derechos.

Si bien la ciudad es hoy un reflejo de las directivas gubernamentales -desde la planificación urbana hasta la privatización de espacios públicos- las intervenciones urbanas dan cuenta de que los ciudadanos buscan resistir lo hegemónico, intentando recuperar el espacio público.

Individuos y colectivos buscan recuperar la calle, su derecho al espacio público no ha desaparecido completamente. Más allá de las privatizaciones y de los cercamientos del espacio público, la ciudad continúa teniendo su centro, sus plazas y sus lugares estratégicos dispuestos a ser apropiados.

Los no lugares a los que refiere Marc Augé no pudieron avanzar al punto de destruir la ciudad y las múltiples posibilidades que ofrece, por lo que son apropiados, resignificados y convertidos nuevamente en lugares. Los grupos de intervención urbana salen a las calles para que su reclamo se haga visible y ocupe un lugar físico en la ciudad. Buscan reivindicar derechos, uno de los cuales es reapropiarse del espacio público.

Expondremos a continuación acciones urbanas de dos grupos de intervención originados en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, *Arde! Arte* y *Grupo de Arte Callejero (GAC)*, con el objeto de explicitar y analizar estas nuevas formas de protesta artística.

El *Grupo de Arte Callejero (GAC)* fue creado en 1997 por un grupo de jóvenes artistas que decidieron unir el arte y la política. Como se anuncia desde el nombre, este grupo elabora obras artísticas utilizando como soporte y ámbito de exposición las calles, los muros, los edificios y los monumentos de la ciudad. Estos estudiantes de Bellas Artes, frente a la crisis

en torno a la Ley Federal de Educación, se agruparon para representar sensaciones opuestas a las promovidas por los espacios tradicionales de la institución arte y para producir, alejándose en forma y contenido, del arte *light* característico de la década del noventa, expresando simbólicamente una postura política.

Este grupo se caracteriza por sus intervenciones en la gráfica oficial, *performances* y señalización de lugares. Intenta, asimilándose a la señalética oficial, producir modificaciones en la significación que manifiestan la existencia de un imaginario alternativo. Como ellos mismos afirman, su “producción busca infiltrarse en el lenguaje del sistema y provocar desde allí pequeños quiebres, fallas, alteraciones, para desenmascarar o hacer evidentes los juegos de relación del poder, a través de la denuncia” (<http://gacgrupo.ar.tripod.com>).

El *GAC* se caracteriza por no firmar sus obras, sin embargo, con el paso del tiempo, su modo de trabajo posibilitó que muchas de sus obras fueran identificadas. La ausencia de firma se convirtió en su marca de identidad.

Este grupo afirma utilizar el arte como medio de militar políticamente en la sociedad, a través de aquello que saben hacer, aplicando su propio lenguaje. En este sentido, no hablan de “obra” al referirse a sus acciones. El *GAC* propone sus actividades estéticas como una forma de militancia en la cual expresar sus visiones alternativas a las hegemónicas sobre diferentes acontecimientos.

No definen sus acciones como arte; afirman que fue el museo quien les adjudicó ese significado en la búsqueda de “crear nuevos paradigmas para, de vuelta, mantener la institución viva”.

Desde un comienzo el *GAC* trabajó en colaboración con diferentes grupos y movimientos sociales como, por ejemplo, la agrupación de derechos humanos HIJOS con quienes realizaban escraches a represores y personajes vinculados con la última dictadura militar. Su participación más conocida en la Mesa de Escrache Popular es el diseño de un afiche denominado “Aquí viven genocidas”. El afiche presenta un mapa de la Capital Federal y del Gran Buenos Aires en el que se marcan con puntos rojos los domicilios de genocidas y centros clandestinos de detención denunciados.

La memoria y la recuperación del pasado son temas recurrentes en las acciones de este grupo que intenta, a través de estas temáticas, generar pensamientos sobre el presente y visiones de futuro. Asimismo realizan un trabajo sobre la coyuntura que se manifiesta en el país. Buscando por medio de sus acciones despertar el interés del transeúnte que circula desprevenido y generar en él una chispa de reflexión.

Si bien en un primer momento surgen en contra de las políticas artísticas promovidas por la institución arte, en los últimos años participaron en varias exposiciones y muestras en su interior.

Eligen los momentos y los lugares para intervenir. La cuestión ya no pasa para este grupo por la contradicción. El inicial rechazo contra la institución “se desplaza estratégicamente, hacia una postura más flexible en las que por momentos están dentro y en otras afuera” (Fressoli, 2004:111).

Una de las acciones a analizar del *GAC* es “Banda de peligro” con la cual intervinieron el frente del Congreso de la Nación en diciembre de 2001, el día en que asumieron los diputados y senadores electos en esa oportunidad.

La intervención consistió en una tela de cien metros de largo por un metro cincuenta de alto que simulaba una cinta de peligro pero que contenía, en cambio, repetidamente las palabras: Desocupación-Exclusión-Hambre-Represión-Impunidad con la tipografía y las proporciones del diseño original de las cintas de peligro.

La gran banda de peligro fue reutilizada frente a la Casa Rosada y frente al Ministerio de Economía en el contexto de marchas y manifestaciones.



Foto extraída del portal de internet del GAC:
www.gacgrupo.ar.tripod.com

La elección del diseño de la bandera, cuya estética remite a la cinta de peligro, es verdaderamente significativa. Las palabras que sustituyen la original (peligro) son asimiladas a ésta. Un sinónimo puede reemplazar a otra palabra a la que se adhiere un mismo sentido. La desocupación, la exclusión, el hambre, la represión, la impunidad son los riesgos que deben soportar los ciudadanos argentinos.

La banda de peligro es una herramienta utilizada generalmente para llamar la atención del transeúnte marcando lugares en los que éste podría ser víctima de ciertas eventualidades urbanas no gratas. Ante una cinta de estas características, paramos, observamos y evaluamos los riesgos de atravesarla o no.

La apropiación de esta herramienta por parte del *GAC* y el lugar señalado con la misma intentan capturar la mirada del ciudadano inmerso en su marcha cotidiana. El tamaño de la banda es proporcional al tamaño de los peligros que anuncia.

La conjunción de los lugares “encintados” y las palabras inscriptas genera una cadena de sentidos. El Congreso de la Nación y, en particular, sus integrantes son acusados por estas palabras.

Los edificios elegidos para realizar la intervención cuentan con una gran carga simbólica proporcionada por los años de historia y los diferentes sucesos ocurridos en ellos. Al realizar sus acciones allí, el *GAC*, a partir de una reflexión sobre el significado original, modifica el sentido del mismo agregándole una nueva carga de significados.

Elegir el día de la asunción de diputados y senadores para montar la banda busca producir en ellos una advertencia y recordar a los ciudadanos los derechos pisoteados. Desde el anonimato, alguien, el *GAC*, señala responsables y, a su vez, alerta sobre la existencia de estos peligros y reclama solución.

La otra acción a analizar del *GAC* es “Blancos Móviles”, una intervención realizada en múltiples lugares, disparada a partir de una serie de afiches en los que se plasma una silueta negra atravesada por un blanco de tiro; las imágenes refieren tanto a niños, niñas, hombres o mujeres.

Estas nuevas siluetas retoman las originales producidas durante el siluetazo¹ bajo el reclamo de “Aparición con vida”, en denuncia de los miles de desaparecidos durante la última dictadura militar.

La idea de la producción de estos afiches fue elaborada por el grupo durante el 2004. Su primera presentación fue en diciembre de ese año en la marcha de la resistencia. Los afiches fueron pegados en las paredes de los alrededores de la Plaza de Mayo y se invitó a los ciudadanos a participar en la intervención a través de la escritura en ellos.

En esta oportunidad, además de la silueta y el blanco, los afiches contenían la frase “Seguimos siendo blanco de...”. Los puntos suspensivos invitaban a ser completados con las subjetividades de cada receptor.

Los blancos móviles han sido reutilizados en diferentes oportunidades llenándose de significado en cada lugar y con la intervención de los diferentes manifestantes.

En mayo de 2005, frente al Palacio de Tribunales, en reclamo por la libertad de las personas detenidas por los incidentes ocurridos en la Legislatura de la Ciudad de Buenos Aires, los blancos cubrieron el cerco que protegía el edificio. En ellos, los manifestantes expresaron sus sentimientos en relación a lo ocurrido y reclamado.

En otro reclamo por el mismo hecho, en la Plaza de la República, frente al Obelisco, en junio de 2005, los afiches se adhirieron al piso y fueron intervenidos mediante la aplicación

¹ Durante la Tercera Marcha de la Resistencia, el 21 de septiembre de 1983, día del estudiante, aún en dictadura militar, se realizó la acción que luego se conoció como el ‘Siluetazo’. La intervención consistió en la impresión de siluetas de tamaño natural en las paredes adyacentes a la Plaza de Mayo evocando la figura de los desaparecidos durante la última dictadura militar. La propuesta surgió de tres artistas: Roberto Aguerreberry, Julio Flores, Guillermo Kexel.

sobre ellos de diferentes estenciles como, por ejemplo, uno que rezaba “libertad a los presos políticos”.

En junio de 2005, las siluetas fueron utilizadas en el acampe realizado frente a los Tribunales de Lomas de Zamora pidiendo justicia por los asesinatos de Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. En esa oportunidad, los blancos fueron resignificados convirtiéndose, a través de su intervención, en afiches que escrachaban a los responsables de la Masacre de Avellaneda. Sobre las siluetas negras se adhirieron las caras de los diferentes personajes denunciados y se dibujaron globos de diálogo en los cuales se escribían frases como: “si cortan el puente les declaramos la guerra”, “hay que matar a todos estos negros de mierda”; a su vez, se intervenían los afiches escribiendo en su base la leyenda “Tiro al blanco piquetero”. Estos afiches se convirtieron en parte de un juego, fueron apedreados por los manifestantes que, cuerpo a cuerpo, lucharon contra ellos.

Los blancos fueron también parte del escrache realizado en agosto de 2005 a Ernesto Sergio Weber, Comisario de la Seccional 27, quien estaba a cargo cuando, el 20 de diciembre de 2001, personal de la Policía Federal Argentina (PFA) asesinó a Gastón Rivas, Petete Almirón y Diego Lamagna. En esta acción se intervinieron algunos afiches a través de la aplicación de un estencil que mostraba la imagen de un falcón rodeado por las palabras “ayer”, “hoy”, “PFA”, “represión”, “secuestro”, “tortura” y “asesinato” u otro que rezaba “Al servicio de la impunidad” jugando irónicamente con el eslogan de la PFA que afirma que la misma está “Al servicio de la comunidad”.

Los blancos móviles fueron utilizados en otras oportunidades en diferentes manifestaciones tanto en localidades del Gran Buenos Aires, como en el resto del país. Asimismo fueron retomados en el exterior. En julio de 2005, en Sao Pablo, Brasil, el *GAC* formó parte, con la presentación de estos afiches, de las actividades realizadas en contra del desalojo de viviendas ocupadas por el Movimiento de los Sin Techo (MSTC) en el predio “Prestes Maia”. En mayo de 2005, los blancos viajaron a Berlín, Alemania, para ser utilizados en la protesta de desempleados en contra de las leyes de trabajo promovidas por el gobierno y en el mismo año y mes, fueron expuestos en la muestra “Creatividad Colectiva” organizada por el Museo Fridericianum de Kassel, sede de Documenta.

En diferentes coyunturas, ante hechos particulares, las intervenciones del público sobre los blancos señalan diferentes injusticias. “Estas siluetas, entonces, surgen para recordar (nos) que lejos de estar a salvo seguimos siendo ‘blancos’” (Cuadernillo Blancos Móviles, *GAC*). Somos “blancos” de diferentes hechos que atentan contra nosotros, contra nuestra libertad y nuestros derechos.

El *GAC* con la producción de este afiche sintetiza las diferentes cuestiones sociales que apuntan contra los ciudadanos, sin distinguir sexo, raza o clase social. En plan de normalizar la sociedad e instaurar el orden, se impone un imaginario que, como una flecha, atraviesa nuestras vidas, como si fueran un blanco. Se denuncia “que esa normalidad está toda hecha de excepción, de brutalidad cotidiana y de salvaje precariedad” (Cuadernillo Blancos Móviles, *GAC*).

Se revelan en estos afiches, resignificados en diferentes oportunidades, las múltiples injusticias de las que somos víctimas, las variadas atrocidades con las que el sistema atenta contra los ciudadanos. Sin embargo, la participación de los manifestantes en las diferentes intervenciones le atribuyen sentidos particulares.

El caso más significativo es la reapropiación que se produjo en el acampe en Lomas de Zamora en el que las siluetas dejaron de representar a los ciudadanos “blancos” del sistema. Se invirtió el sentido y se convirtió a las siluetas en los “blancos” del tiro piquetero. Fueron, de esta forma, eschachados los victimarios. Se apedreó, simbólicamente, a los culpables de la represión sufrida por el movimiento piquetero.

A través de la presentación de estas siluetas, se denuncia y se resiste. Se ponen en escena, se hacen visibles ante las miradas de los ciudadanos, imaginarios alternativos. Los cuerpos vivos denuncian en los silueteados las amenazas del sistema. Se resiste con la corporalidad, negando mediante su presentación, aquello que el orden imperante intenta producir. Se muestra, para evadir, cómo se nos convierte en “blancos” de la dominación.

El otro grupo de intervención urbana a analizar en este trabajo es *Arde! Arte*, un colectivo de artistas producto de la amplia movilización social posterior a los acontecimientos de diciembre de 2001. *Arde! Arte* surgió como desprendimiento de *Argentina Arde*, un colectivo conformado por psicólogos, sociólogos, gente de teatro, músicos, artistas plásticos, periodistas, fotógrafos que unieron sus experiencias en la Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo.

Argentina Arde se planteó como un grupo multidisciplinario que se unía frente a la necesidad de compartir sus visiones de los acontecimientos. Se organizó en diferentes comisiones que realizaban diversas actividades: videos, periódicos, noticieros, fotografías, acciones artísticas entre otras cosas.

Este colectivo de artistas de la cultura y la comunicación, cuyo nombre marca una clara referencia a Tucumán Arde², pretendía, al igual que el movimiento del '68, producir

² ‘Tucumán Arde’ fue una obra realizada en 1968 que pretendía mostrar la realidad sociocultural de dicha provincia con el objeto de confrontar con las informaciones oficiales. Elaborada en conjunto por artistas de

contrainformación. Planteaba una experiencia alternativa, brindando información muchas veces contraria a la oficial y sacando a la luz acontecimientos silenciados por los grandes medios.

El desgaste, consecuencia de la gran variedad y cantidad de integrantes, terminó en la disolución de *Argentina Arde*. En este proceso, la comisión de arte del colectivo se separó y continuó trabajando en forma independiente bajo el nombre *Arde! Arte*, herencia de lo que había sido la casilla de e-mail.

El arte público que propone *Arde! Arte* es una expresión estética y política en busca de receptores que accedan a convertirse en productores de la obra. Daniel Sanjurjo plantea que *Arde! Arte* busca “generar que la gente se contagie en el arte y pueda crear y desarrollar expresiones plásticas o artísticas”.

No pretenden realizar una bajada de línea sino generar reflexiones, por lo cual, elaboran mensajes abiertos que forjen cuestionamientos en los espectadores.

Recurren al pasado para vincularlo al presente y trabajar las problemáticas, locales y mundiales, con las que se identifican. *Arde! Arte* no se limita a recordar, a construir memoria, sino que alude a acontecimientos históricos haciéndolos dialogar con el presente y, al mismo tiempo, con el futuro promoviendo una visión del mismo.

Arde! Arte sufrió varias modificaciones en su composición y forma de trabajar, una de ellas fue el inicio de acciones en lugares específicos ante conflictos particulares. Al mismo tiempo se produjo un acercamiento a otros movimientos sociales más directamente vinculados a los conflictos sociales.

Este colectivo tiene clara conciencia del público al que quiere dirigirse y elige hacer arte en la calle para alcanzarlo. Sin embargo, no se oponen a la institución arte ni plantean la necesidad de su destrucción ya que consideran que ésta es otra posición ideológica que debe ser respetada.

La intervención “Labala Bandera” fue presentada por *Arde! Arte* con motivo de la celebración del día de la independencia, el 9 de julio de 2002, en Plaza de Mayo. *Arde! Arte* retoma la experiencia “Lava la bandera” realizada por el Colectivo Sociedad Civil (CSC) en Perú. El colectivo peruano llevó a cabo un “ritual participativo de limpieza patria [...] bajo la relativa protección de la Feria por la Democracia que diversas organizaciones cívicas armaron

Buenos Aires y Rosario fue una muestra denuncia que contó con el apoyo de la CGT de los Argentinos. Para más información ver: Longoni, Ana y Metsman, Mariano: “Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino. Buenos Aires, Ediciones El cielo por Asalto, 2000.

el 20 y 21 de mayo de 2000 en el céntrico Campo de Marte” (Buntinx). La acción fue repetida el 24 de marzo de ese año, a cuatro días de la segunda vuelta electoral, en la Plaza Mayor de Lima y reiterada todos los viernes en la fuente de esta plaza.

En esta “transmutación casi litúrgica de la bandera nacional durante las movilizaciones cívicas contra la última dictadura peruana” (Buntinx), los ciudadanos se hicieron partícipes lavando las banderas con agua y jabón en bateas de plástico rojo sobre bancos de madera; las banderas eran luego tendidas en sogas.

A diferencia de “Labala Bandera”, en la acción peruana no se teñían las banderas con pintura roja. Por este hecho que caracteriza a la acción argentina, puede afirmarse que la acción remite también aquella que fue puesta en marcha el 8 de octubre de 1968 por algunos artistas entre los que se encontraban Roberto Jacoby, Pablo Suárez, Margarita Paksa y Juan Pablo Renzi. Éstos habían ideado, en homenaje al Che Guevara, una acción que consistía en teñir el agua de las fuentes del centro de la Ciudad de Buenos Aires con anilina roja. La intervención fracasó ya que el agua de las fuentes se renovaba constantemente y el color se diluyó en forma rápida.



Foto extraída del portal de internet del grupo *Arde!*
Arte: www.geocities.com/ardearte2001

En la actualidad, el agua de las fuentes no se renueva por lo que pudo lograrse el objetivo de la acción. “Labala Bandera” produjo varias apropiaciones. Se intervino sobre la Plaza, su fuente y el símbolo patrio. Los tres elementos fueron resignificados por los participantes. “La disposición de la soga obstaculiza la circulación de los manifestantes” (Zambelli, 2004:123) por la plaza; la fuente fue transformada en pileta de lavar y su agua incolora convertida en sangre mediante la pintura roja vertida en ella; y, la bandera, símbolo de la Nación, fue manchada, ensuciada, incluso rota volviéndose paño ensangrentado.

Días atrás, el 26 de junio de ese mismo año, en la Estación de Avellaneda habían sido asesinados Darío Santillán y Maximiliano Kosteki³. En conexión “con lo que había pasado, lavar la bandera, lavar y a la vez manchar” (Javier del Olmo, integrante del grupo), se demostró la sangre que corría en el país en esos días, la actualidad de la represión. Las

³ El 26 de junio de 2002, Kosteki y Santillán fueron asesinados por la represión policial en un intento de corte al Puente Pueyrredón en la ciudad de Avellaneda. Ambos eran militantes del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) Anibal Verón.

banderas manchadas de rojo, mediante el lavado en la fuente, fueron colgadas en una soga que atravesaba parte de la plaza, irrumpiendo la libre circulación de los transeúntes.

En “Labala Bandera”, las banderas manchadas de sangre aluden en representación clara a la represión que a lo largo de los años en diferentes momentos se vivió en la Argentina; sangre que continua corriendo como en los recientes casos de Maxi y Darío.

Al lavar las banderas ante la Casa Rosada, la Catedral y el Cabildo, monumentos que representan la historia de la Argentina, *Arde! Arte* señala culpables, denuncia las muertes causadas por los organismos e instituciones en busca de establecerse en el poder. La fuente en la que se lavan las banderas, por su ubicación en la ciudad, es y fue testigo de múltiples manifestaciones, de los reclamos de ayer y los de hoy, los enmarcados en la dictadura y los democráticos.



Foto extraída del portal de internet del grupo *Arde!*
Arte:
www.geocities.com/ardearte2001

Los manifestantes toman parte en la intervención, aquellos que participan activamente denuncian, poniendo en juego su corporalidad, la violencia que ejerce el orden dominante. Quienes, por su parte, sólo reducen su participación a la mirada, no animándose a poner sus cuerpos en escena, se convierten, sin embargo, en testigos de las masacres que ensucian nuestra bandera, nuestra argentinidad.

Lavar y manchar, dos acciones opuestas, conjugadas en un mismo acto simbolizan la imposibilidad del olvido, la necesidad de la memoria para la construcción de un país distinto, mejor. No se puede lavar la sangre de las víctimas de décadas de represión. Olvidar a las víctimas y negar la sangre derramada es manchar la verdadera historia. “¿Cuántos lavados, para quitar la hipocresía de éste, nuestro "símbolo patrio"?, ¿Cuántas veces habrá que vaciar la fuente, hasta que el agua vuelva a ser incolora?” (www.geocities.com/ardearte2001/Labalabandera.htm).



Foto extraída del portal de internet del grupo *Arde! Arte*:
www.geocities.com/ardearte2001

La otra acción a analizar del grupo *Arde! Arte* es “Vete y Vete”. Ésta fue una acción urbana compuesta por una serie de superficies-espejos con la inscripción “Vete y Vete” que fueron distribuidas entre la gente, con el objeto de reflejar a la policía para transmitir un mensaje y producir una reacción en ella. La acción fue repetida en, al menos, una oportunidad.

La primera intervención urbana se materializó en un escrache al economista Roberto Alemann y al ex arzobispo Juan Carlos Aramburu, con la colaboración y con la co-financiación de HIJOS, el 23 de marzo de 2002. La segunda se realizó en la Plaza de Mayo el 24 de marzo de 2002.

En la primera oportunidad, los espejos se repartieron entre los ciudadanos. La acción dio origen a dos hileras enfrentadas, por un lado, el cordón policial armado con sus escudos y, por el otro, los manifestantes con sus espejos-escudos en alza.

En la segunda intervención, en la Plaza de Mayo, las hileras se diluyen y se multiplican, ya no hay una sola valla policial sino varias frente a cada edificio que la rodea.

La primera puesta en escena de la acción produce el enfrentamiento de dos hileras, la policial y la de manifestantes. De esta forma, el reflejo del otro, la policía, puede considerarse en un doble sentido.

Por un lado, desde la posición policial ante los espejos, el reflejo interpela a la policía a

reconocer su propia violencia y a tomar conciencia de la función represiva a la que el sistema los empuja. El objeto de la acción es enfrentar a los policías a sí mismos a través de su imagen y generar la reflexión que los haga retirarse de su posición, “vete y vete”, observate y retirete.



Foto extraída del portal de internet del grupo *Arde! Arte*: www.geocities.com/ardearte2001

Al mismo tiempo, desde la perspectiva de los ciudadanos partícipes de la intervención, se lee en la acción un reflejo que rechaza, que devuelve una violencia que, matizada en esta superficie, se hace simbólica. Se genera el rebote de la agresión que emite la policía mediante el reflejo en los espejos-escudos.

Por su parte, en la segunda oportunidad en que se llevo a cabo la acción, los espejos, como estandartes, se movilizan por el espacio reflejando para rechazar aquello que quieren denunciar.

“Vete y Vete” fue una obra abierta y ampliamente aceptada por la gente que llenó el sentido de la misma. “Se produce en el plano simbólico, una subversión de códigos y roles: son los manifestantes quienes actúan voluntariamente sobre los policías, los cuales permanecen allí, ‘indefensos’” (Zambelli, 2004:122).

La elección de la imagen que se quiere proyectar en el espejo es significativa, se establece en esta acción un pensamiento sobre la policía. Se denuncia la represión, la complicidad y corrupción que ésta asume en diferentes enfrentamientos políticos con el poder.

El imaginario del grupo es proyectado en la acción a través de la cual se expresan pensamientos y reflexiones sobre la policía y sus funciones sociales. La Policía Federal afirma estar “al servicio de la comunidad”, sin embargo, desde el señalamiento que genera esta intervención urbana se evidencia que la comunidad a la que responden y sirven es, exclusivamente, a aquella que rige el poder.

Los espejos muestran una resistencia a la violencia expresada por el poder hegemónico que domina a la entidad policial como al resto de las instituciones de la sociedad. El reflejo que transmiten las superficies-espejos equipara a la policía con el resto de las fuerzas represoras que intentan imponer un orden, un imaginario instituido, único y totalizador.

Estas diferentes intervenciones urbanas propuestas por estos grupos manifiestan, sin embargo, un objetivo en común: expresar su resistencia al control, a la ciudad segura y la sociedad cifrada que se imponen desde los organismos de poder político y económico.

De esta forma, la protesta deja de estar vinculada sólo a modelos tradicionales y, entre las múltiples formas de reclamar, el arte se constituye también en lugar de expresión política.

Estos artistas expresan una desobediencia a ser sujetos por las redes del poder y una visión política antagonista. En suma, exteriorizan una producción en contra del poder, colaborando en la formación de espacios alternativos de socialización.

Bibliografía

- Arendt, Hannah. *La condición humana*. Barcelona: Paidós. 2005.
- Augé, M. *Los no lugares. Espacios del anonimato*, Barcelona: Gedisa. 2005.
- Barbero, Jesús Martín. "Globalización comunicacional y descentramiento cultural" en: *La dinámica global/local. Cultura y comunicación: nuevos desafíos*. Rubens Bayardo y Mónica Lacarrieu (comps.). Buenos Aires: Ediciones CICCUS La Crujía. 1999.
- Barbero, Jesús Martín. "Mediaciones urbanas y nuevos escenarios de comunicación" en *Sociedad* N° 5, Buenos Aires. 1994.
- Buntinx, Gustavo. "Desaparición forzadas / resurrecciones míticas" (fragmentos). Universidad de San Marcos, Lima: Perú.
- Entel, Alicia. *La ciudad bajo sospecha. Comunicación y protesta urbana*. Buenos Aires: Paidós Estudios de Comunicación. 1996.
- Entel, Alicia. "La ciudad bajo sospecha: las nuevas políticas públicas en la vida de la gente" *Revista Diálogos de la Comunicación*, núm. 38. 1994.
- Fressoli, M. Guillermina. "El GAC. Intervención y resignificación de los espacios públicos" en: *Prácticas socioestadísticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Claudio Lobeto y Eduardo Grüner (comps.). Buenos Aires: Grupo de Estudios Sociales del Arte y la Cultura. 2004.
- Grupo de Arte Callejero (GAC). "Todo arte es político" en: *Revista Brumaria*, número 5, Madrid. 2005.
- Laddaga, Reinaldo. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. 2006.
- Longoni, Ana y Metsman, Mariano. "*Del Di Tella a "Tucumán Arde"*. *Vanguardia artística y político en el '68 argentino*. Buenos Aires: Ediciones El cielo por Asalto. 2000.
- Pérez, Germán J. "Pálido Fuego: Hannah Arendt y la declinación de la figura del trabajador en las sociedades contemporáneas. Apuntes sobre los piqueteros en Argentina" en: *Tomar la palabra. Estudios sobre la protesta social y acción colectiva en la Argentina contemporánea*. Buenos Aires: Prometeo Libros. 2005.

- Zambelli, Paula. “Arde Arte...la búsqueda del cuerpo... desde el propio cuerpo...” en: *Prácticas socioestadísticas y representaciones en la Argentina de la crisis*. Claudio Lobeto y Eduardo Grüner (comps.). Buenos Aires: Grupo de Estudios Sociales del Arte y la Cultura. 2004.
- www.geocities.com/ardearte2001/
- www.gacgrupo.ar.tripod.com/