

Resumen

Siguiendo algunos desarrollos de Walter Benjamin y la lectura de su pensamiento que realiza Giorgio Agamben, este artículo explora ciertas aristas de la relación entre historia, tiempo y catástrofe como la crisis que permite comprender el vínculo del hombre con la experiencia en la modernidad. Esto implica tematizar una nueva noción de experiencia a fin de pensar modos de concebir la relación entre las prácticas artísticas y la historia, fundados en la discontinuidad, la interrupción y el *shock*. Dar por tierra el tiempo continuo y vacío significa asumir un tiempo “pleno, separado, indivisible y perfecto de la experiencia humana concreta”, tal como propone Agamben. A esta nueva concepción de la historia y al arte les compete posibilitar el advenimiento del tiempo pleno que supone la liberación del goce ahistórico, para acceder a una temporalidad placentera, cualitativamente transformadora del tiempo, a la vez crítica y destructiva. ●

Abstract

Following certain developments of Walter Benjamin and the reading of his thought performed by Giorgio Agamben, this article explores certain edges of the relationship between history, time and catastrophe as the crisis that allows an understanding of the link between man and the experience of modernity. This implies a new notion of experience to think about ways of conceiving the relationship between artistic practices and history, founded on discontinuity, disruption and shock. Throwing down the continuous and empty time means to assume a time “full, separate, indivisible and perfect of concrete human experience”, as proposed by Agamben. This new conception of history and art has to allow the advent of “full time”. This new time involves an ahistorical release to access a qualitatively transforming temporality and pleasurable time, yet also critical and destructive. ●

Arbitragem Científica Peer Review

Arnd Schneider

Department of Social Anthropology
Faculty of Social Sciences, University of Oslo, Norway

Marta Traquino

Centro de Investigação e de Estudos em Belas Artes,
Faculdade de Belas Artes, Universidade de Lisboa
Centro de Estudos Comparatistas, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa

palabras clave

WALTER BENJAMIN
GIORGIO AGAMBEN
CRISIS
EXPERIENCIA
HISTORIA

key-words

WALTER BENJAMIN
GIORGIO AGAMBEN
CRISIS
EXPERIENCE
HISTORY

Data de Submissão
Date of Submission
Out. 2014

Data de Aceitação
Date of Approval
Jul. 2015

DE LA CRISIS DE EXPERIENCIA A LA EXPERIENCIA DE LA CRISIS. UNA APROXIMACIÓN AL ARTE PÚBLICO EN ARGENTINA

NATALIA TACCETTA

Instituto de Filosofía "Dr. Alejandro Korn"

Universidad de Buenos Aires

CONICET

Universidad Nacional de las Artes – Departamento
de Artes Audiovisuales

Giorgio Agamben indagó sobre el concepto de historia en varios tramos de su obra filosófica. En *Infancia e historia* (1978), sigue diversas perspectivas a partir de las cuales profundiza sobre las nociones de experiencia, tiempo, lenguaje, subjetividad, memoria y transmisión. En "El príncipe y la rana", uno de los ensayos que conforman este libro, queda explicitado el modo en que Agamben lee la relación entre historia, tiempo y cultura: "Cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer. Del mismo modo, cada cultura es ante todo una determinada experiencia del tiempo y no es posible una nueva cultura sin una modificación de esa experiencia. Por lo tanto, la tarea original de una auténtica revolución ya no es simplemente 'cambiar el mundo', sino también y sobre todo 'cambiar el tiempo'" (Agamben 2003, 131).

"Cambiar el tiempo" implica modificar la percepción en general y asumir una lógica diferente a partir de la cual atravesar la experiencia. Es partiendo de esta

idea que resulta sugerente pensar el modo en que las obras de arte conllevan una determinación del tiempo y, precisamente por ello, son capaces de proponer modos alternativos de pensar el curso histórico. Cambiar la percepción implica modificar radicalmente la racionalidad que guía los modos de vincularse con el mundo, en definitiva, la forma en que se establecen relaciones entre las palabras y las cosas.

Por su parte, Walter Benjamin tematiza la “pobreza de experiencia” en el siglo xx a partir de la cual se habilita explorar otros modos de concebir la historia y el arte. En el breve ensayo *Experiencia y pobreza* (1933), Benjamin plantea que, a partir de la primera posguerra se asiste a un tiempo marcado por la decadencia generalizada de la experiencia, pues “la pobreza de nuestra experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general” (Benjamin 1987, 169). Se trata de “una especie de nueva barbarie”, pues no se vincula solamente con la añoranza de nuevos acontecimientos, sino con el anhelo de liberarse de la cultura, agotados por una sobresaturación. Para Benjamin, los hombres se han hecho pobres, “entregando una porción tras otra de la herencia de la humanidad” (1987, 169.), regresando una y otra vez enmudecidos del campo de batalla y cada vez más incapacitados para compartir y comunicar.

Haciéndose eco de este diagnóstico, Agamben declara que la experiencia de la vida moderna ha dejado de ser verdadera experiencia e insta a volver a la pregunta sobre el modo en que se *experiencia* el lenguaje o los lenguajes. Compara la banalidad de la experiencia moderna con las formas anteriores en las que existían las ideas de comunidad y transmisión como fundamento de la experiencia. En cambio, “el hombre moderno vuelve a la noche a su casa extenuado por un farrago de acontecimientos –divertidos o tediosos, insólitos o comunes, atroces o placenteros– sin que ninguno de ellos se haya convertido en experiencia” (Agamben 2003, 8). Es la experiencia vaciada del hombre moderno la que ya no se transmite a la generación siguiente y, en consecuencia, el relato y la palabra no tienen la autoridad como correlato. La narrativa de la modernidad presenta la subjetividad compelida al lenguaje como mediación del compromiso con el mundo. En este sentido, Agamben interpreta la “destrucción de la experiencia” como el resultado de no advertir que la esencia de la experiencia no es la consciencia, sino el lenguaje.

Reconocer la necesidad de un replanteo de la “experiencia” y asumir la experiencia cotidiana como fuera del hombre en la modernidad, implica aceptar que la tarea de la filosofía tiene el mismo carácter destructivo que consignó Benjamin en su artículo de 1929, “El carácter destructor”: “El carácter destructivo sólo conoce una consigna: hacer sitio; sólo una actividad: despejar. Su necesidad de aire fresco y espacio libre es más fuerte que todo odio” (Benjamin 1987a, 159). El destructor – el historiador, el político, el artista – del que habla Benjamin es aquel que despeja la memoria y, al borrar sus propias huellas, la conserva. Entre pasajes y fragmentos, la filosofía debe desestabilizar las concepciones filosóficas

tradicionales sobre la historia a fin de buscar nuevos modos de “localizar” una experiencia más profunda. Esto implica repensar la relación con el lenguaje y evaluar los lenguajes más propicios para el propio relato.

A la luz de estas consideraciones, se vuelve interesante recordar la preocupación benjaminiana por la relación entre historia – cuya reflexión se alejó radicalmente de los modelos convencionales del historicismo – y la memoria, que comienza a tematizar en el ensayo sobre la pobreza de experiencia, y continúa con *El narrador* en 1936 y obras posteriores. Benjamin confía en que son las obras de arte las que tienen la capacidad de instalar o abrir la discontinuidad en un eje donde ni el presente se transforme inmediatamente en pasado ni el pasado inmediatamente en presente, sino que formen una trama compleja que soporte la inestabilidad, la contingencia y el desplazamiento. En este sentido, se vuelve necesario reconocer que la posibilidad de establecer relaciones significantes entre presente y pasado – y la posibilidad de la sociedad en su conjunto, la historia y la reflexión sobre ella – radica, entonces, en el reconocimiento de una discontinuidad radical que no habilita el pasaje de uno a otro (presente, pasado, futuro) ni la transformación total y pura de uno en otro. En efecto, las obras de arte tienen la posibilidad de hacer sobrevivir “residuos” de una y otra esfera, de lo que se deduce una idea de sentido histórico que radica en una topología utópica que tiene lugar en una diferencia significativa entre diacronía y sincronía, “entre *aiōn* y *chrōnos*, entre vivos y muertos, entre naturaleza y cultura” (Agamben 2003, 125).

Se pone de manifiesto una idea de lógica histórica alejada de la concepción de la historia en términos de un sentido unificado. Se evidencia la necesidad tanto de la discontinuidad como de una lógica de la experiencia atenta a las interrupciones y la contingencia. De ahí que aceptar el *continuum* homogéneo y vacío implica resignarse a una concepción dominante del tiempo (desde hace siglos en la cultura occidental) y conlleva cierta sumisión a la imposibilidad de la revolución. ¿Cómo acceder a una concepción más auténtica de la historicidad? ¿Cuál es el aparato teórico que puede orientar la búsqueda de la relación verdadera entre cultura, experiencia e historia? Desplazada la concepción de la historia como un sentido unificado, ¿cómo concebir el sentido histórico o los sentidos históricos alternativos? ¿Qué papel pueden jugar las prácticas artísticas en estos cuestionamientos?

Nutriéndose del marxismo, el romanticismo alemán y el mesianismo judío, Benjamin elabora una nueva manera de concebir la historia, pensar sus agentes y repensar la tarea del historiador con gran confianza – en este sentido, similar a la de Agamben – en la imagen y en la esfera artística como la más propia del hombre. Del romanticismo toma “una estructura de la sensibilidad que se manifiesta en todas las esferas de la vida cultural” (Löwy 2004, 18); del mesianismo y el marxismo, recupera, entre otras cosas, las imágenes utópicas – mesiánicas y revolucionarias – contra lo que llama “la informe tendencia progresista”. Pero las intuiciones “antiprogresistas” de Benjamin – como las llama Michael Löwy en su comentario a las tesis de *Sobre el concepto de historia* – se articulan en su

discurso con una visión fuertemente crítica al marxismo evolucionista vulgar para concebir la revolución como la interrupción histórica que lleva a la catástrofe. Una catástrofe que es posibilitadora de la emancipación, pues la historia misma se representa como permanente catástrofe, como fuerte crítica al progreso, y se identifica “cultura” con “barbarie”.

A la idea de un progreso – fundado en la idea de catástrofe – de la especie humana en la historia, propia de la socialdemocracia y el historicismo, Benjamin contrapone una conciencia revolucionaria que quiebra el tiempo homogéneo y vacío, que hace sobresaltarse al *continuum* de la historia. Al instante vacío le opone un “tiempo-ahora” (*Jetzt-Zeit*), en tanto detención mesiánica del acontecer. Benjamin ataca, fundamentalmente, las causas que condujeron a la catástrofe e intenta pensar una concepción de la historia que no esté en complicidad con ella. Para Benjamin, las revoluciones son interrupciones en la cronología; de hecho, una nueva cronología es una transformación cualitativa del tiempo, una *cairología*, que no pueda ser reabsorbida por el *continuum*.

En consonancia con estas reflexiones, es posible explorar nuevas aristas de la relación entre historia, tiempo y catástrofe como la crisis que permite comprender el vínculo del hombre con la experiencia en la modernidad. Estas esferas necesitan tematizar una nueva noción de experiencia a fin de pensar nuevos modos de concebir la relación entre las prácticas artísticas y la historia, ahora fundados en la discontinuidad, la interrupción y el *shock*. Dar por tierra el tiempo continuo y vacío del historicismo significa asumir un tiempo “pleno, separado, indivisible y perfecto de la experiencia humana concreta” (Agamben 2003, 208). A esta nueva concepción de la historia y al arte les compete posibilitar el advenimiento del tiempo pleno que supone la liberación del goce ahistórico, para acceder a una temporalidad placentera, cualitativamente transformadora del tiempo, y a la vez crítica y destructiva. Si estos pensadores recuperan la esfera del arte como el ámbito más propio del *hacer* humano, la pregunta que queda al descubierto es: ¿qué relación se puede establecer entre destrucción y práctica artística? O mejor, ¿cuál es la relación entre arte y crisis?

La experiencia de crisis en Argentina

¿De qué modo pensar la experiencia en un contexto donde han caído las redes de contención del Estado? Según Ignacio Lewkowicz (2008), en el contexto argentino, la crisis político-institucional que queda al descubierto a fines del año 2001 desactiva la polémica modernidad-posmodernidad al desestructurarse el Estado como figura alrededor de la cual se articulan nociones vinculadas al ámbito institucional, social y político. En este sentido, se desmoronan también ciertos aspectos del pensamiento y diversas categorías a partir de las cuales pensar relatos de identidad y la idea de un sentido histórico unificado. Se inau-

gura un tiempo en el que la experiencia misma se redefine al abandonarse los presupuestos que iluminaran otras épocas. Y, como no son las identidades las que se disuelven sino la posibilidad de articular un relato único en torno a ellas, se vuelven necesarias formas nuevas de conceptualizar el pasado, pensar el presente y proyectarse sobre el futuro.

La relación entre arte y crisis en Argentina encuentra una explicación particular en estas cuestiones que van desde el “desfondamiento” del Estado –como propone Lewkowicz– hasta la construcción de nuevos modos de subjetivación. A fin de contextualizar, podría recordarse que diciembre de 2001 pone en escena una crisis profunda: saqueos a supermercados, faena de animales en plena ruta, familias revolviendo las bolsas de basura, numerosas muertes que siguieron a las manifestaciones en Plaza de Mayo. Sin embargo, producto también de la crisis surgieron nuevos modos de participación política y social como las asambleas barriales y vecinales, los escraches a políticos y empresarios, y formas renovadas de militancia como la toma de fábricas, es decir, nuevas identidades sociales y políticas. Diciembre de 2001 fue, además, la puesta en evidencia de la descomposición de una cierta política como soporte y referente de lo colectivo a partir de lo cual quedó al descubierto no sólo lo político como espacio de articulación de los diversos factores que colisionaron, sino las contradicciones de un modelo socio-económico, los manejos de ciertas instancias de poder y los intereses de sectores sociales determinados.

Resulta imposible reflexionar sobre la crisis del 2001 en Argentina sin ponerla en perspectiva con la década de 1990 y la instalación definitiva de un neoliberalismo “espectacular” en el país de la mano del presidente Carlos Saúl Menem (quien había asumido el cargo en 1989) y sin trazar una suerte de genealogía que explica el desplazamiento definitivo de las riquezas latinoamericanas a los Estados Unidos y Europa. En agosto del año en que asume Menem, se sanciona la que se conoce como Ley de Reforma del Estado, que permitió la privatización de un gran número de empresas estatales y la disolución de entes públicos como la línea aérea de bandera, los yacimientos petrolíferos, los ferrocarriles y las empresas de servicios. «Nada de lo que deba ser estatal, permanecerá en manos del Estado” esgrimió el ministro de Obras y Servicios Públicos, Roberto Dromi, en un fallido tristemente memorable. Los años noventa posibilitaron y también desvelaron en distintos países de la región fraude, enriquecimiento ilícito, tráfico de armas, relaciones vinculadas al narcotráfico, contrabando y venta de empresas públicas a precio vil. Menem tuvo la particularidad de poner todos estos vicios en funcionamiento durante su mandato y gozar del beneplácito de Wall Street, el Fondo Monetario Internacional, el Banco Mundial e importantes multinacionales que saquearon el país. Por lo que la crisis que estalla en 2001 es, ineludiblemente, una protesta contra el evidente agotamiento de un modelo socio-económico destructor de los bienes del Estado y las configuraciones políticas que se derivan de él. En este contexto, surgen grupos de artistas que intentaron hacer frente de algún modo a estos acontecimientos.

En *Pensar sin Estado*, Lewkowicz asegura que se asistía en los alrededores del 2001 a una “era de la fluidez” donde, en la referencia a lo colectivo, se ven entremezcladas las ideas de nación, pueblo, comunidad y clase sin que sea fácil establecer fronteras definidas ni posible asegurar niveles de cohesión reconocibles. Este Estado “desfondado” pone en crisis los lenguajes políticos – pues ya no son identificables las garantías apoyadas en la referencia al Estado – e implica, además, la dificultad para apropiarse de un relato del pasado, una narrativa sobre el presente y un horizonte común para planear alguna forma de futuro en el que involucrarse. Aquí es donde el arte juega un rol fundamental, pues la dimensión pública alude a un modo particular de vincular heterogeneidades. En este sentido, las prácticas artísticas dan cuenta de la necesidad de plasmar, por un lado, la vulnerabilidad de las fronteras que separan lo social de lo político y, por el otro, la necesidad de modificar radicalmente el modo de entender la relación de lo estatal con lo público.

Que el Estado ya no funcione como supuesto – aunque subsista como realidad – invita, entonces, a repensar el espacio público y los modos de experiencia política y artística, los que, ya no guiados por la matriz progresiva, articulan maneras posibles de instalarse en la *polis* respondiendo, ante el desfondamiento, con la discontinuidad y la representación y, ante la idea de destitución, con prácticas artísticas renovadas.

A la luz de estas consideraciones, el 2001 puede ser pensado como un recorte posible para problematizar el concepto “crisis” en toda su plurivocidad. La indiscernibilidad de acontecimientos y representación, entre historia social e historia conceptual para pensar la crisis, hace que se la pueda entender como una conmoción que descompone los modos de pensar el vínculo con la historia y los horizontes potenciales. Se la puede asumir, asimismo, como una cesura profunda en el horizonte de experiencias subjetivas aunque, irónicamente, dio lugar a la instalación de un relato posible sobre la imposibilidad de cierto relato.

El caso del Grupo de Arte Callejero (GAC)

La bibliografía especializada ha intentado incansablemente conceptualizar una política de la imagen que, en muchas ocasiones, se agota en afirmaciones en torno a la relación entre las condiciones de producción y el contexto de circulación. Sin soslayar estos factores, el GAC se lee en estas páginas como un caso del denominado arte público, pero sobre todo como emergente “natural” de las narrativas que surgen como consecuencia del agotamiento del modelo neoliberal.

¹ Recuérdese que la palabra “escrache” hace referencia a una práctica política no-institucional que toma lugar para denunciar una situación de impunidad. En Argentina, se hicieron frecuentes a partir de mediados de los años 1990 para denunciar la impunidad de los represores de la dictadura de 1976-1983 que todavía no había recibido condena por sus crímenes.

² Los “vuelos de la muerte” fueron una forma de exterminio que puso en funcionamiento el auto-denominado Proceso de Reorganización Nacional, es decir, la dictadura que se llevó a cabo en Argentina entre 1976 y 1983. Consistía el arrojar a detenidos al mar desde aviones militares para “desaparecerlos”. Numerosos cuerpos aparecieron en las costas argentinas y uruguayas, primero enterrados como NN por los militares y luego identificados como provenientes de diferentes Centros Clandestinos de Detención. Constituyó una práctica prolongada y frecuente que los militares llevaron a cabo, principalmente, con los detenidos de Campo de Mayo, la Escuela de Mecánica de la Armada y de los centros “El Campito” y “El Olimpo”. En su *Carta Abierta de un Escritor a la Junta Militar*, el periodista Rodolfo Walsh hacía pública la escasa información con la que se podía contar en marzo de 1977: “Entre mil quinientas y tres mil personas han sido masacradas en secreto después que ustedes prohibieron informar sobre hallazgos de cadáveres que en algunos casos han trascendido, sin embargo, por afectar a otros países, por su magnitud genocida o por el espanto provocado entre sus propias fuerzas. Veinticinco cuerpos mutilados afloraron entre marzo y octubre de 1976 en las costas uruguayas, pequeña parte quizás del cargamento de torturados hasta la muerte en la Escuela de Mecánica de la Armada, fondeados en el Río de la Plata por buques de esa fuerza, incluyendo el chico de 15 años, Floreal Avellaneda, atado de pies y manos, “con lastimaduras en la región anal y fracturas visibles” según su autopsia. Un verdadero cementerio lacustre descubrió en agosto de 1976 un vecino que buceaba en el Lago San Roque de Córdoba, acudió a la comisaría donde no le recibieron la denuncia y escribió a los diarios que no la publicaron. Treinta y cuatro cadáveres en Buenos Aires entre el 3 y el 9 de abril

El GAC se forma en 1997 por iniciativa de un grupo de estudiantes de la entonces Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón para reaccionar contra el circuito de exhibición del arte al que se sienten ajenos. Deciden articular plataformas nuevas para mostrar sus obras y eligen el espacio público para su primera acción en 1997, en apoyo al ayuno que realizaban los docentes tras instalar la Carpa Blanca frente al Congreso Nacional, contra el inexorable desmantelamiento de la educación pública que promediaba el gobierno de Menem. Pintaron más de treinta murales de guardapolvos en distintos lugares de la ciudad y – tal vez sin reflexionar del todo sobre las consecuencias políticas de sus actos estéticos – convierten en ritual lúdico-performativo estas salidas muralistas que poco a poco irán integrándose en las tramas del activismo político y la lucha por los derechos humanos.

Desde sus primeras acciones, el GAC va poniendo en funcionamiento lo que se convertirá en *modus operandi*: trabajan en el orden de lo simbólico con imágenes sintéticas, ocupan la calle para tergiversar – como querría el situacionismo – las relaciones hegemónicas que se dan entre el espacio público y sus desplazamientos, ponen el cuerpo para sus acciones y licúan sus identidades individuales para disolverse en el grupo. A partir de 1998, se unen en algunas prácticas al grupo militantes de hijos e hijas de detenidos-desaparecidos H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), dando comienzo a una etapa en la que lo estético-político se problematiza no sólo porque el trabajo en la calle ya es de por sí político, sino porque se desliza por una zona liminal compleja que queda en medio de relación arte/militancia. Desde el comienzo de su formación pero ahora más evidente que antes, para el GAC, no existe la contradicción entre la acción política y el goce estético, pero tampoco entre la vida cotidiana y el arte.

El GAC comienza a generar la gráfica de los “escraches”¹ de la agrupación H.I.J.O.S., que se había consolidado como la práctica que respondía a la falta de justicia ordinaria por los crímenes de la *última* dictadura. Una de esas acciones consistía en “aprovechar” la legibilidad del código vial para torcer su sentido a fin de detectar en la ciudad los lugares donde habían operado los centros clandestinos de detención, los lugares en los que se llevaron a cabo los preparativos para los “vuelos de la muerte”², la ubicación de las maternidades clandestinas, e incluso las casas que, aún en esos años noventa, seguían habitadas por los genocidas de la dictadura. Se trataba de acciones definidas como una forma específica de militancia política a través del arte, propulsada por el relato de la crisis. Los escraches, definidos por el GAC como intentos de “sacar a la luz lo que está oculto” (GAC 2009, 57), surgen en 1996 por parte de H.I.J.O.S. para denunciar la impunidad de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y los decretos presidenciales del indulto durante la presidencia de Carlos Menem³. Dicho sucintamente, consistían en volver evidente que la sociedad convivía con asesinos, torturadores y apropiadores de bebés. Los definía una potencia vanguardista que rompía con las formas tradicionales de hacer política, cuyas herra-

mientas eran la creatividad, la alegría (se realizaban performances de todo tipo, acciones artísticas en manifestaciones y marchas, números circenses, murales colectivos, acciones barriales e intervenciones, entre otras acciones) y la puesta en escena del cuerpo de los activistas.

El problema de la memoria

El contexto en el que surge el GAC obligó a sus integrantes a hacer propia la prerrogativa de retomar el espacio público, pero también a desembarazarse de las cargas ideológicas de la militancia de los años 1970. Tal como lo describen en su libro *GAC Pensamientos prácticas acciones* (2009), la propuesta de que el arte “tomara las calles” se hacía realidad de modo espontáneo en el año 2002 – inmediatamente después al estallido de la crisis a fines de 2001– cuando “la vida de miles de personas era una *performance* permanente” (Hacher 2009, 6) en el momento en que salieron a las calles en manifestaciones, marchas y cacerolazos a protestar por lo que el Estado neoliberal les había robado. Es ahí cuando el grupo decide acercarse a los familiares de los muertos de la represión del 20 de diciembre de 2001 en Plaza de Mayo – a pesar del estado de sitio declarado por el entonces presidente Fernando De la Rúa, o justamente por él – para participar de los homenajes que habrían de señalar con enormes placas identificatorias los lugares donde habían caído las víctimas, configurando una suerte de mapa de los muertos en democracia.

Otra de las acciones que llevaron a cabo son las cartografías, a las que definían como “mapeo de las acciones”: “los mapas no son sólo un objeto de representación ni una acumulación de información; son también formas de ampliar la propia mirada a través del diálogo” (GAC 2009, 42). Un ejemplo de estos mapas es la *performance* “Aquí viven genocidas” que vuelve, precisamente, a “escrachar” a los mismos siniestros personajes que habían tomado notoriedad a partir de las acciones de H.I.J.O.S. El primero de estos mapas se editó para el 24 de marzo de 2001 – como es evidente, a veinticinco años del inicio de la última dictadura argentina – y formó parte de un tríptico compuesto por un video, una agenda y el mapa en formato afiche. “El video muestra un recorrido por las casas de los genocidas un día cualquiera (de hecho a uno de ellos se lo ve volviendo del supermercado); luego muestra imágenes de la misma casa y el mismo barrio el día del escache al tiempo que la acumulación de domicilios escrachados va sumando puntos rojos en un mapa y esta sumatoria denuncia la continuidad de la impunidad que vivimos más fuertemente en los años 90” (GAC 2009, 41). La práctica del escache se centra en la “memoria viva, creadora y en acción” (GAC 2009, 59) en la que el grupo asume que no existe “La memoria”, sino las memorias, las visiones, las selecciones, los fragmentos, los olvidos, los recuerdos robados al paso del tiempo y las construcciones colectivas de esos hechos

de 1976, ocho en San Telmo el 4 de julio, diez en el Río Luján el 9 de octubre, sirven de marco a las masacres del 20 de agosto que apilaron 30 muertos a 15 kilómetros de Campo de Mayo y 17 en Lomas de Zamora. En esos enunciados se agota la ficción de bandas de derecha, presuntas herederas de las 3 A de López Rega, capaces de atravesar la mayor guarnición del país en camiones militares, de alfombrar de muertos el Río de la Plata o de arrojar prisioneros al mar desde los transportes de la Primera Brigada Aérea, sin que se enteren el general Videla, el almirante Massera o el brigadier Agosti...” (Disponible en <http://www.rodolfowalsh.org/spip.php?article1826>. Consultado: 10 de marzo de 2015).

³ La Ley N° 23.521 de Obediencia fue dictada durante la presidencia de Raúl Alfonsín en el año 1987 y establecía una presunción de que los delitos cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas con grado menos a coronel durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles. Se asumía que los subordinados se limitaban a cumplir órdenes de los superiores por “obediencia debida”. A causa de ella, se produjo el desprocesamiento de imputados en causas penales de la dictadura que no habían sido condenados hasta entonces. La Ley N° 23.492 de Punto Final establece la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados por delitos de desaparición forzada de personas (que involucraba secuestro, tortura y homicidio) durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar “antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley”. Ambas leyes, conocidas como Leyes de impunidad, fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003, anulación que fue convalidada por la Corte Suprema de Justicia al declarar su inconstitucionalidad el 14 de junio de 2005. La Ley N° 23.521 de Obediencia fue dictada durante la presidencia de Raúl Alfonsín en el año 1987 y establecía una presunción de que los delitos cometidos por miembros de las Fuerzas Armadas con grado menos a coronel durante el terrorismo de Estado y la dictadura militar no eran punibles. Se asumía que los subordinados se limitaban a cumplir órdenes de los superiores por “obediencia debida”. A causa de ella, se produjo el des-

procesamiento de imputados en causas penales de la dictadura que no habían sido condenados hasta entonces. La Ley N° 23.492 de Punto Final establece la caducidad de la acción penal (prescripción) contra los imputados por delitos de desaparición forzada de personas (que involucraba secuestro, tortura y homicidio) durante la dictadura militar que no hubieran sido llamados a declarar “antes de los sesenta días corridos a partir de la fecha de promulgación de la presente ley”. Ambas leyes, conocidas como Leyes de impunidad, fueron anuladas por el Congreso Nacional en 2003, anulación que fue convalidada por la Corte Suprema de Justicia al declarar su inconstitucionalidad el 14 de junio de 2005.

⁴ Federico Galende alude a: Didi-Huberman, Georges 2008. *Cuando las imágenes toman posición. El ojo de la historia, I*. Madrid: Antonio Machado Libros.

pasados. Todos los aspectos performativos de la acción están al servicio de sacar al genocida del anonimato y lo hacen a través de lo que podría denominarse un cambio en la estética del barrio, es decir, un cambio que acorrala simbólicamente al genocida, desobturando la “máquina” del olvido y la naturalización.

La práctica del escrache y las cartografías conforman un mapa vivo del presente. El espacio público denuncia dos temporalidades tensionadas: la de los genocidas, ligada al pasado, y la de los jóvenes militantes, vinculada al presente. En una fusión entre obra y gesto enunciativo las intervenciones consolidan al grupo para señalar las complicidades que habitan la ciudad. Las acciones ponen en crisis el *statu quo* involucrando la narración de los lazos que conectan la impunidad con la situación de ese presente mientras la acción deviene obra artística y práctica condenatoria. El espacio público no se piensa como zona de prohibición, sino como un lugar sobre el que se puede desplegar una auténtica cartografía de la acción y la crisis. Se trata de un modo de la acción que subraya el rol de la memoria como articulador del presente, consolidando imágenes-acción que desarman las cotidianidades acrílicas de los espacios.

Las acciones del GAC son formas de comprender la trama y las complicidades ideológicas que encierran los *habitus* de la ciudad. En la forma de la visualidad y el desprecio de los parámetros y referencias artístico-estéticos, el GAC sacrifica el lugar autorreflexivo del arte y se pregunta por las condiciones de producción no sólo del arte, sino de los afectos movilizados por las luchas por la verdad y la justicia. En otros términos, podría decirse que sacrifican la potencia reflexiva y crítica en favor de un interés por la efectividad política, que no es otra que la de los afectos que logran poner en crisis. Desarticulan la trama simbólica y visual de la calle y la comunidad en el acto enunciativo y, al volver espectáculo a la ciudad, se introducen en el ámbito de los relatos sobre la memoria por fuera de los canales hegemónicos.

Siguiendo una observación de Federico Galende (2011), se puede introducir otro aspecto de los rasgos performativos del arte del GAC. Podría decirse que las acciones proponen volver sobre la cuestión de la politización del arte a partir de transformación de sus modos de producción. Esto es, difuminar la frontera entre el artista y el trabajador, destruir la conexión entre la forma artística y el espectador manipulado. Las acciones del GAC producirían una desautomatización de las representaciones del “arte bello” y proponen a los autores como productores – como querría Walter Benjamin – es decir, los convierte en transformadores de sus propias condiciones de posibilidad. Esta crisis del arte pone en evidencia que había llegado la hora de que se volviera explícito “un tránsito general que va desde un mundo en el que las imágenes tomaban partido a otro en el que – según la expresión de Didi-Huberman – ‘toman posición’” (Galende 2011, 31).⁴ Las acciones del GAC operan en los recorridos naturalizados de la ciudad lo que el montaje hace con la historia al hacer “emerger los baches o las hendiduras del curso histórico, en lugar de rellenarlos con la masilla de la ilusión para darle continuidad” (Galende 2011, 31), es decir, produciendo el desplazamiento de

la crisis de la experiencia a la experiencia de la crisis. Las acciones interrumpen la ilusión de comunidad dando forma pública a los reclamos a partir de una realización que apunta a la destrucción de un mensaje en pos de un cuestionamiento, en la misma obra, de los modos de representación de la justicia y la memoria. La performance de este tipo de arte se define por una no-acción artística en sentido usual, que implica una nueva configuración de sentido en tanto testimonia el trauma social por fuera de las prerrogativas instaladas en la trama de la ciudad.

Con estos movimientos, las acciones como las del GAC abren las reflexiones sobre el arte a un campo donde “lo artístico” no existe por fuera de su actuación, y las normas que lo definen son algo diferente de la propia reiteración/modificación, es decir, de la resignificación y la renegociación. Estas normas son encarnadas por sujetos (artistas y espectadores) que se constituyen en el acto artístico con plena conciencia de que la transformación de lo establecido es un proceso incesante y que es precisamente este carácter “inacabado” su mayor fuerza poética en el contexto del arte contemporáneo.

Las acciones del GAC invierten de algún modo las prácticas discursivas dominantes (la seguridad vial, los procesos de la justicia ordinaria) y performan prácticas no-hegemónicas. Las acciones no son mero reflejo discursivo, sino agentes en la configuración de un campo inexistente o uno efectivo con reglas subvertidas. La potencia política aparece a partir de una no-coincidencia con los discursos conocidos y poniéndolos en crisis, dado que a partir de la repetición de la performatividad de la reiteración de normas opresivas se las obliga a un torcimiento no coincidente, crítico, heterogéneo. Podría decirse, finalmente, que la performatividad instaaura la contingencia (política) que hace manifiesta la pregnancia de formas visuales que, hacia el año 2000, se corresponden con una exaltación de la violencia pasada, el genocidio y la impunidad.

La “memoria performada” desmarca el denominado “arte político” a partir de destrabar el vínculo entre el arte y la política. La dimensión creativa de la práctica política tensa estas relaciones haciendo surgir una matriz de representación que se desborda continuamente y cuyo componente más importante es la inestabilidad que performa toda consideración sobre lo que hace este tipo de arte.

Arte “a contrapelo”

La premisa benjaminiana de “peinar la historia a contrapelo” pide barrer también con ciertas formas de representación – de la memoria, la historia, la crisis. Sólo así parece posible desentrañar la historicidad y evaluar hasta qué punto las formas artísticas pueden plasmar modelos de temporalidad no idealistas, menos progresistas que los heredados por el historicismo del siglo XIX y más apoyados en la cita, el juego y lo que podría llamarse la “imagen crítica”.

⁵ El pensamiento en imágenes – como estilo, pero fundamentalmente como modo de conocimiento benjaminiano – se apoya sobre las nociones de “imagen dialéctica” y “dialéctica en reposo” que son, no solamente los principios rectores del *Libro de los Pasajes* y las dos nociones para pensar la historia en el pensamiento benjaminiano maduro, sino, además, los dos conceptos más enigmáticos del corpus teórico de Benjamin. Indagar sobre estas dos expresiones es ineludible para comprender el potencial revolucionario que el autor atribuía a la imagen y es posible hacerlo en un diálogo permanente entre las tesis de *Sobre el concepto de historia* y ese inmenso cúmulo de citas y referencias que es el *Libro de los Pasajes*.

⁶ Tal identificación aparece especialmente en los textos de Benjamin sobre Baudelaire.

⁷ *Ibid.*, p. 152.

Para Benjamin, las obras de arte tienen una historicidad específica que establece relaciones intempestivas no sólo al interior de la obra, sino en relación con otras formas de temporalidad. Benjamin coloca a la imagen en el centro neurálgico de la vida histórica para la que son necesarios nuevos modelos de tiempo, pues la imagen no está en la historia como en una línea recta, ni es un acontecimiento en un devenir más o menos inteligible, sino que posee una temporalidad que se capta en las “imágenes dialécticas”⁵.

La noción de dialéctica remite a la dinámica de las dimensiones temporales que se superponen en las imágenes y también a la relación entre lo onírico-inconsciente y el ámbito de lo consciente. En *Sobre el concepto de historia* (1940), Benjamin señala que el pasado se hace actual en el presente a través de la imagen del recuerdo. Recuerdo –como *Eingedenken*– hace referencia no simplemente a una representación del pasado como fijo, sino a un pasado que se define como trunco, adquiriendo sentido – actualidad – a partir del presente que lo interpela. Alude al recuerdo que designa una conciencia histórica y una forma de memoria en la que se presentiza el pasado, pero no como completo y glorificado, sino como refundación, siempre inacabada. El pasado penetra en el *ahora* para llevar a la realización de un deseo trunco. Esto plantea una concepción de la historia “en la que todo lo pasado (en su tiempo) puede recibir un grado de actualidad superior al que tuvo en el momento de su existencia” y el modo en que se expresa es “lo que produce la imagen por la que y en la que se lo entiende” (Scholem 2003, 226).

Benjamin piensa a la imagen como el lugar originario de cada presentación de la historia y como el lugar privilegiado para poner en crisis la historia. En la imagen confluyen presencia (de los acontecimientos históricos, siempre cambiantes) y representación (fijación de un instante del acontecimiento), por eso la imagen dialéctica es fulgurante⁶. Es decir, se trata de una imagen frágil, efímera, como un instante incalculable entre la aparición y la desaparición, condenada a estar en permanente crisis. El historiador debe estar muy alerta para captar la fragilidad constitutiva de la memoria, que es pasada y pasa, que es relampagueante y desplazada siempre hacia el instante siguiente. Este es, precisamente, el instante originario de la historia: “Su aparición en el presente muestra la forma fundamental de la relación posible entre el *Ahora* (instante, relámpago) y el *Tiempo Pasado* (latencia, fósil), relación cuyas huellas guardará el *Futuro* (tensión, deseo)”⁷. Por eso la dialéctica siempre está en suspenso, describiendo un sentido histórico que es instante, proyección y tensión: “No es necesario decir que el pasado aclara el presente o que el presente aclara el pasado. Una imagen, al contrario, es aquello donde el Tiempo Pasado se encuentra con el Ahora en un relámpago formando una constelación. En otros términos, la imagen es la dialéctica en suspenso. Pues mientras que la relación del presente con el pasado es puramente temporal, continua, la relación del Tiempo Pasado con el Ahora presente es dialéctica: no es algo que se desarrolla, sino una imagen entrecortada” (Benjamin 2007, 464).

Benjamin piensa de algún modo a la crisis como una forma de cesura, como una detención necesaria para la aparición de la historia discontinua. En la imagen dialéctica, están el *ahora*, el tiempo pasado y, como está continuamente deteniéndose y moviéndose, sobreviviendo, también está el futuro y la dimensión del deseo que le es propia. La historia es imagen y la imagen es el punto originario de la historia. Esta lógica de la historia – alejada de lo cronológico y lo lineal – transforma la historia en una diseminación de imágenes críticas en las cuales se juegan todos los tiempos, remitiendo a una historicidad deconstruida y dispersa, donde el ahora es pasado y el pasado es deseo y decadencia. Es precisamente allí donde se instalan prácticas políticas como las del GAC, en tanto plasmación de una temporalidad y una representación del pasado-presente que escapa deliberadamente a cualquier teleología.

Si de temporalidades se trata, las “obras” del GAC se mueven entre lo temporario y lo efímero. Sus intervenciones sabían durar muy poco, posiblemente menos tiempo cuanto más subvirtieran la vida “normal” de la ciudad. Sus obras son desarmadas por particulares que se llevan los carteles porque les gustan, por la policía, que teme por el ritmo pacífico de la calle, por la municipalidad, que vela por la “belleza” de sus paredes y postes. Así lo explicita una de sus integrantes: “Habíamos hecho un escrache frente al lugar donde funcionó el Pozo de Banfield. A la mañana siguiente, en el colectivo, viajé con un tipo con aspecto de cana que se llevaba uno de los carteles bajo el brazo. A veces pienso que las comisarías deben estar llenas de nuestros trabajos”.⁸ De esta forma, posiblemente sin saberlo, se define a la perfección la relación de diacronía/sincronía que se establece entre el arte y la crisis. ●

⁸ Vales, Laura 2005. “Los GAC, o el mix de arte y política” en *Página 12*, 19 de diciembre de 2005. Disponible en <http://www.pagina12.com.ar/diario/elpais/1-60688-2005-12-19.html>. Consultado 11 de marzo de 2015.

Bibliografía

- AGAMBEN, Giorgio. 2003. *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- BENJAMIN, Walter. 1987. "Experiencia y pobreza". *Discursos Interrumpidos I. Filosofía del arte y de la historia*. Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter 1987a. "El carácter destructivo". *Discursos interrumpidos I*, Madrid: Taurus.
- BENJAMIN, Walter 2007. *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.
- GAC 2009. *Pensamientos prácticas acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- GALENDE, Federico 2011. *Modos de producción. Notas sobre arte y trabajo*. Santiago de Chile: Palinodia.
- HACHER, Sebastián 2009. "Prólogo". *GAC Pensamientos prácticas acciones*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- LEWKOWICZ, Ignacio 2008. *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós.
- LÖWY, Michael 2003. *Aviso de incendio*, México. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SCHOLEM, Gershom 2003. *Walter Benjamin y su ángel*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- SZMULEWICZ, Ignacio 2012. *Fuera del cubo blanco. Lecturas sobre arte público contemporáneo*. Santiago de Chile: Metales pesados.