
**PERFORMANCES ARTÍSTICAS CALLEJERAS EN ARGENTINA Y PERÚ.
DINÁMICAS DEL ARTE Y LA INTERVENCIÓN POLÍTICA EN CONTEXTOS
RECIENTES DE CRISIS ECONÓMICA Y SOCIOPOLÍTICA**

Cecilia Vázquez
IIGG UBA / CONICET

Recibido: 10 de Septiembre de 2013
Aceptado: 19 de Septiembre de 2013

Resumen:

Este trabajo aborda comparativamente performances grupales realizadas en distintos espacios públicos (Lima, Perú y Buenos Aires, Argentina) durante los años 2000-2002. Este es un período de profundas crisis de representación política que fueron el resultado de la implementación de políticas neoliberales acompañada de hechos graves de corrupción e impunidad frente a la justicia. A partir de la descripción de la óptica de los estudios culturales se avanza hacia las modalidades en que se establecen las disputas por la atribución de sentido de la Nación y por la creación de una nueva ciudadanía.

Palabras clave: Performances, espacio público, conflicto, dinámicas culturales.

Abstract:

This paper addresses comparatively a group of performances staged in different public spaces (Lima, Peru and Buenos Aires, Argentina) between 2000 and 2002. This is a period of a deep crisis of political representation that resulted from the implementation of neoliberal policies accompanied by serious acts of corruption and impunity from justice. The description is made from the lens of cultural studies, establishing the modalities of the disputes over the attribution of meaning to the Nation and to the creation of a new citizenship.

Key words: Performances public space conflict cultural dynamics.

* * * * *

Introducción

Este trabajo se enmarca en una reflexión más amplia¹ que aborda las dinámicas político culturales contemporáneas de grupos subordinados (en términos de clase, etnia y/o género) en coyunturas de crisis sociopolíticas. La observación de estas dinámicas en dos capitales del Cono Sur como son las ciudades de Lima, Perú y Buenos Aires, Argentina, permite un acercamiento a los sentidos que producen las prácticas performáticas grupales cuando participan en las luchas sociales contra el neoliberalismo. Acciones públicas callejeras singulares como son las prácticas artístico-políticas de colectivos de artistas que realizan (entre otras acciones) performances en la vía pública son el material sobre el que este trabajo se propone indagar. A decir de Víctor Vich, a través de estas acciones de protesta “*se interviene simbólicamente resignificando el sentido de la política y de lo comunal*”² y es justamente en la comparación entre los dos contextos seleccionados donde es factible observar la circulación del sentido respecto de este activismo político que despliega estrategias artísticas par visibilizar, confrontar y “performar” nuevos sentidos respecto de la ciudadanía. En otras palabras, se trata de propuestas generadas por artistas de performance que a través de su quehacer estético instilan en la sociedad elementos críticos, disruptivos que interpelan a la sociedad civil con distintas demandas. El caso elegido para desarrollar en este trabajo son las demandas por justicia y contra la corrupción en marcos de profundas crisis de representación que eran síntoma del descrédito de la sociedad civil respecto de las instituciones legislativas, judiciales e incluso sindicales.³ Este hecho se tradujo en una falta de confianza respecto del consenso como fuente de legitimidad en tanto no apareciera alguna figura que funcionara como aglutinador de expectativas en torno de una sociedad más distributiva y justa para amplios sectores sociales. Este escenario compartido tanto por los peruanos como por los argentinos, cada uno con sus especificidades geopolíticas claramente indicaba la profundidad de una crisis de representación que involucró a las instituciones públicas del Estado. Estas eran percibidas como incapaces de proveer soluciones a las demandas de amplios sectores sociales que demandaban un mejoramiento de las condiciones de vida. Asimismo, la crisis de representación se constituyó también como crisis de autoridad, manifestada como un fracaso del Estado para garantizar el orden público (ob. cit).

A los fines de desplegar un diseño expositivo que clarifique los argumentos, el trabajo se organiza en tres partes. En primer lugar, se presentan el caso peruano y el argentino, destacando los aspectos más significativos de sus respectivos cambios de contextos sociopolíticos entre los años 2000 para Perú y 2002 para Argentina.

¹ Proyecto UBACYT 2011-2014: “Formas contemporáneas de legitimación de la desigualdad. Imágenes de la subalternidad en los medios de comunicación”, dirigido por María Graciela Rodríguez. Programación científica 2011-2014, Instituto de Investigaciones Gino Germani, FCS – UBA.

² V.VICH, “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista”. En: Grimson, Alejandro (comp.): La cultura en las crisis latinoamericanas. Buenos Aires, 2004, p. 2.

³ I. CHERESKY, “La crisis de representación política y nueva ciudadanía”, disertación en la Universidad Nacional de La Plata, Buenos Aires, 2002; D. GARCÍA DELGADO, “Crisis de representación, nueva ciudadanía y fragmentación en la democracia argentina”, en: Desarrollos de la teoría política contemporánea, 1996, p15.

Por un lado, en Perú, la caída del régimen fujimorista fue el ámbito en el que agrupaciones de artistas como “Sociedad Civil” o “La Resistencia”⁴ intervinieron en el espacio público, realizando distintas performances artísticas callejeras que condensaron simbólicamente las demandas de cambio social en ese país.

Por otro lado, comparativamente, en Argentina durante el verano de 2002 tuvieron lugar en distintas ciudades, en un contexto similar de crisis de representación política y alta conflictividad social, una serie de acciones performáticas que interpelaron al Estado con demandas de fin de la impunidad frente a los crímenes cometidos por las fuerzas militares durante la última dictadura. Colectivos de artistas como Arde! Arte⁵ o el Taller Popular de Serigrafía⁶ (entre muchísimos otros) participaron activamente en protestas callejeras que colaboraron con la visibilización de demandas las cuales abarcaron desde reclamos vinculados a los derechos humanos hasta el fin del neoliberalismo.

En segundo lugar, se analizan rupturas y continuidades de las prácticas artístico-políticas de las dos ciudades propuestas, a la luz de la relectura que ciertas perspectivas teórico-metodológicas efectuaron del planteo de Antonio Gramsci y su anclaje en los Estudios Culturales para el estudio de la cultura contemporánea.

En tercer lugar, se propone avanzar sobre la especificación y síntesis de algunas modalidades en que se expresan las disputas culturales en momentos de crisis sociopolítica. Especialmente, se discuten las posibilidades creativas de las performances callejeras para la edificación de nuevas subjetividades en el marco de las transformaciones sociales de las últimas dos décadas.

Respecto del abordaje metodológico adoptado en este trabajo, entiendo que las manifestaciones artísticas performáticas son vehículos que participan en los procesos de atribución del sentido y de nominación, las cuales se encuentran insertas en el juego de relaciones de poder presentes en las dinámicas de la cultura. Por lo tanto, el abordaje de los materiales visuales así como también el análisis de las prácticas artístico-políticas realizadas por los actores, demanda una perspectiva de análisis transdisciplinar que contemple distintos aspectos. Así, la construcción de un imaginario visual de las demandas sociales (no solo la construcción social de la visión)⁷ o la carga política que portan las representaciones⁸ se encuentran dentro de los principales interrogantes que

⁴ Formado a principios de 2000 por Luis García-Zapatero (artista plástico y profesor de arte), Fernando Bryce (artista plástico), Sandro Venturo (sociólogo y comunicador), Natalia Iguíñiz, (artista visual), Claudia Coca y Susana Torres (artistas plásticas), y Gustavo Buntinx (curador e historiador de arte), Jerónimo Pimentel (escritor y comunicador) y Emilio Santisteban (artista visual y profesor de arte). El colectivo creció gradualmente hasta superar las cuarenta personas de los más variados orígenes, perspectivas e identidades. La Resistencia, por su parte, otra agrupación de distintas personas del arte y la cultura entre las que se encontraba el reconocido escultor Víctor Delfín, Roxana Cuba y Leslie Lee.

⁵ Arde! Arte es un desprendimiento de Argentina Arde, (en homenaje a la mítica Tucumán Arde de fines de los años '60), surgió también al calor de las movilizaciones de diciembre de 2001. Entre sus miembros estuvieron Silvina Bernasconi, Javier del Olmo, Leandro Gorrini, Federico Mañanes, José Luis Meirás, Natalia Revale, Daniel Sanjurjo y Paula Zambelli.

⁶ Fue un proyecto de los artistas Mariela Scafati y Diego Posadas que surgió en la Asamblea Popular del barrio de San Telmo, CABA, en febrero de 2002 para enseñar serigrafía e imprimir distintas demandas en las prendas de los manifestantes.

⁷ J. W. MITCHELL, “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual” en Revista Estudios Visuales I, diciembre 2003.

⁸ S. HALL, “Sin garantías”. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales, Bogotá, 2010.

guían este trabajo. Estos son solo algunos de los aspectos ligados a lo que los Estudios Visuales han denominado Cultura Visual⁹, los cuales habilitan una aproximación al análisis de la vida social de las imágenes y las prácticas asociadas a su producción.

I. Lo común y lo diferente. “Lava la bandera”, en Perú y “La Bala Bandera” en Buenos Aires.

En el año 1990, Alberto Fujimori, apoyado por distintos sectores – algunos marginales, pequeños empresarios y grupos evangélicos que se iniciaban en la vida política en el Perú, militantes de izquierda e incluso apristas (partido del ex presidente cercano a la socialdemocracia de Alan García)- ganaba las elecciones generales y asumía como presidente de la República. Dos años más tarde, en 1992 Fujimori cierra el Congreso de la Nación con un autogolpe, respaldado por las Fuerzas Armadas. Comienza un período en el que los lineamientos políticos generales de gobierno responden a las recomendaciones de Estados Unidos y del Fondo Monetario Internacional (FMI) con planes de neoliberalismo económico. Además, el Poder Judicial fue intervenido y algunos miembros de la oposición fueron perseguidos. La medida, sin embargo, contó con apoyo civil ya que había consenso acerca de que el Congreso era una entidad corrupta dedicada a bloquear constantemente el accionar del Poder Ejecutivo. En este contexto, Vladimiro Montesinos, asesor del presidente y ex capitán, comienza a ocupar un rol preponderante en el gobierno. En el año 1996, se aprueba la ley de amnistía contra los militares violadores de Derechos Humanos en la represión a la organización armada comunista revolucionaria Sendero Luminoso. En abril del 2000, ante la tercera reelección de Fujimori, gracias a la reforma constitucional de un año antes, empiezan a verse cada vez más manifestaciones colectivas de protesta en la calle que se expresaban públicamente contra la impunidad y la corrupción escandalosa (como es el caso de los “Vladivideos”, momento en que se destapan públicamente los hechos de corrupción de Vladimiro Montesinos).¹⁰

En este contexto sociopolítico es donde se sitúa el análisis de las performances callejeras, las cuales cumplieron un papel importante en la caída del gobierno corrupto y dictatorial de Fujimori (Vich ob. cit), en el “derrocamiento cultural de la dictadura” como apunta Buntinx¹¹, uno de los miembros del colectivo que impulsó las performances. En otras palabras, una de las singularidades de estas prácticas artístico-políticas fue que trabajaron metafóricamente sobre los soportes imaginarios de la Nación, tematizando las relaciones (quebradas, en profunda crisis) entre el Estado y la Sociedad Civil. El análisis de estas protestas que se apropian creativamente del espacio público y lo transforman en un lugar privilegiado de comunicación ciudadana, es lo que le permite a Vich (ob. cit) afirmar su planteo acerca de las modalidades en que se puede intervenir simbólicamente resignificando el sentido de la política y de lo comunal.

⁹ J. L. BREA, “Estética, historia del arte, estudios visuales” en Revista Estudios Visuales N° 3, enero 2006, p35-38.

¹⁰ Vladivideo es la denominación que se le dio a una colección de videos en formato casero elaborados por Vladimiro Montesinos en las instalaciones del Servicio de Inteligencia Nacional (SIN) de Perú. En éstos, se veía el soborno a dirigentes políticos, empresas privadas, de comunicación y de gobiernos locales para que se pusieran a disposición del gobierno de Fujimori. Éstos videos eran ocultados en una casa propiedad de Montesinos en la ciudad de Arica.

¹¹ G. BUNTINX, “El colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, en Revista Quehacer, N° 158, enero-febrero de 2006.

La performance “Lava la bandera”, una acción paradigmática del colectivo, fue un ritual performativo y participativo de “limpieza de la patria”. Performativo, en tanto espacio simbólico de elaboración de sentidos sociales críticos, que comenzaban a circular a partir su realización. La performance, como un tipo de expresión artística que surge de la articulación de varias prácticas vinculadas al arte (el teatro, la danza, la ejecución todas ellas ligadas al cuerpo) combinándolas y, al mismo tiempo, trascendiendo sus límites, tiene como uno de sus rasgos más destacados el hecho de crear algo nuevo, inesperado y a menudo disruptivo. Ritual participativo, porque los ciudadanos asistían recurrente y sistemáticamente a las distintas plazas públicas de diferentes puntos del país a resignificando el sentido de una nación que se percibía “sucia” por la profunda crisis del sistema democrático. Entre las distintas demandas, se sumaban la denuncia de las maniobras de corrupción que salían a la vista pública y el reclamo por el avasallamiento de los derechos humanos a manos de acciones fuertemente represivas del gobierno. Durante los últimos meses de la gestión de Fujimori (entre septiembre y noviembre del año 2000), todos los días viernes, desde las 12 del mediodía hasta las 3 de la tarde, muchos ciudadanos iban a la plaza Mayor de la Ciudad de Lima a lavar en bateas rojas y Jabón “Bolívar” la bandera peruana. Luego se las colgaba y se las dejaba secar allí.



Figs. 1 y 2. Performance “Lava la bandera” Colectivo Sociedad Civil

Esta mezcla de fiesta popular y protesta social se transformó en un lugar de resistencia al régimen dictatorial y corrupto. Con el correr del tiempo, su difusión fue aumentando y las lavadas se trasladaron a distintas ciudades del país (más de 20). La prensa internacional les dio cobertura, colaborando con su difusión. Esto fue posible por la capacidad de replicabilidad, sencillez, y reactualización del sentido producido en el acto performático de “lavar”. También se lavaron públicamente otros símbolos de la nación: uniformes militares, togas de jueces mafiosos, banderas papales en alusión a la complicidad de la Iglesia con el gobierno. Así, los signos “bandera” y “plaza pública” pusieron de manifiesto la crisis total en la que se encontraba el pacto social en Perú.

En la era global, la performance muestra que el Estado sigue siendo un actor central en la definición de las identidades sociales. En este marco, emerge como rasgo característico la conexión profunda que existe entre vida cotidiana y política, en tanto la construcción de la ciudadanía está atravesada por lo simbólico y por lo político. Porque

las performances peruanas se montaron sobre una movilización social generalizada de la ciudadanía que ya estaba en curso y a la cuál se sumaron.

Uno de los rasgos entonces que asumen las acciones de los colectivos de artistas que intervienen simbólicamente el espacio público es el poder de replicabilidad que poseen las performances (Vich, op, cit). La posibilidad de ser reapropiadas por otros en diferentes contextos, independientemente de la presencia o incluso la autoría de los grupos de artistas que las crearon es justamente uno de los rasgos que permiten la transmisión de saberes, memorias y experiencias de lucha social.¹² Más aún, si se piensa la lucha entre los colectivos artístico-civiles y las fuerzas represivas del gobierno peruano durante cada una de las jornadas en que se hacían las lavadas en términos de una oposición dialéctica, se puede observar cómo se disputa a nivel simbólico el poder ciudadano. En este sentido es muy ilustrativo el relato que hace Buntinx (ob.cit.) acerca de las distintas estrategias que desplegaron las fuerzas represivas encarnadas en el gobierno para acallar o contestar la protesta social. Por ejemplo, si las primeras cortaron el suministro de agua en la plaza pública, intentaron desalojar violentamente a los manifestantes que participaban de las jornadas de lavado y sus largos tendidos de banderas e incluso las bandas militares tocaron en la plaza a un alto volumen sones marciales, los distintos colectivos sociales actuaron frente a cada una de estas estrategias con acciones que de alguna manera respondían o contestaban esas estrategias represivas. Por su parte, los manifestantes contraponían un nuevo sentido a aquél que se trataba de imponer: con la ayuda de vecinos que acercaba agua, cantando el himno nacional con la bandera colgada de la espalda para reemplazar los tendedores levantados por los efectivos de la policía o apropiándose de los ritmos musicales militares a los que se les agregaba una letra opositora con consignas contra el régimen, se iba construyendo una nueva ciudadanía (Buntinx, ob. cit.).

Y si como plantea Hall¹³ la lucha cultural debe pensarse en términos dialécticos, el ejemplo citado es evidencia de que las performances pueden ser un lente metodológico a través del cuál comprender conflictos sociopolíticos.¹⁴ A través de las distintas prácticas performáticas corporales, además de transmitir normas y creencias, los grupos sociales exponen y tramitan distintos hechos que hacen a la vida común.¹⁵ En los casos que nos convocan, los conflictos que atraviesan la esfera social, cultural y política, tienen que ver con la renovación de una ciudadanía que buscaba refundarse y de un pacto social que debía ser reparado.

Apenas casi dos años más tarde del proceso peruano que culminaba con el régimen fujimorista, en el verano del 2002 se realiza en el centro de la Ciudad de Buenos Aires, Argentina, una experiencia de “lavado” colectivo que guarda un estrecho vínculo con la experiencia peruana. Reponiendo brevemente el contexto sociopolítico, en Argentina, de modo similar en algunos aspectos al Perú, se acumulan conflictos en torno del agotamiento y crisis profunda de un gobierno y de un modelo de país evidencia y testimonia el fracaso absoluto de las políticas neoliberales de reforma del

¹² C. Vázquez, “Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires 2003-2007” Tesis doctoral en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Argentina, p. 146-147.

¹³ S. HALL, “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (coord.): *Historia popular y teoría socialista*, Barcelona, 1984, p. 315.

¹⁴ D. TAYLOR, “The archive and the repertoire”, Reino Unido, 2003, p56-57.

¹⁵ R. SCHECHNER, “Restauración de la conducta” en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps) *Estudios avanzados de performance*, México, 2011. p. 35-38.

estado: alta desocupación, destrucción de fuerzas productivas, falencias en salud y educación públicas, un endeudamiento económico a nivel local e internacional, son los rasgos centrales de este proceso.¹⁶

Durante el año 2001 se profundiza una crisis económica y social de larga data que culmina con el desplome del modelo de convertibilidad (la pérdida de la paridad peso-dólar) con las graves consecuencias económicas que implican para el país entrar en default. Luego de la caída del gobierno de Fernando de la Rúa, elegido democráticamente, en la Ciudad de Buenos Aires al igual que en otras ciudades del país, se produjeron una gran cantidad de protestas callejeras que fueron acompañadas por el accionar artístico político de distintos colectivos de artistas. Al igual que lo relatado acerca del caso peruano, el activismo artístico de distintos colectivos (de artistas y performers pero también de videorealizadores) se acopló a una movilización más amplia, encabezada por los movimientos piqueteros (de trabajadores desocupados) que se organizaron en distintas organizaciones sociales territoriales de base.¹⁷ De alguna manera, todos ponían de manifiesto una grave crisis de representación política. Una de las consignas que más se escuchaban en las protestas callejeras de esa época era “Que se vayan todos”, en alusión a la corrupción política y a la complicidad de la clase política con los intereses corporativos de las empresas privadas. Otra de las demandas era también en reclamo por las muertes de manifestantes durante las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001, momento en que la policía reprimió la protesta con un saldo de cerca de 30 muertos en todo el país terminando abruptamente el mandato de De la Rúa.

Unos meses más tarde, el 26 de junio de 2002, el gobierno provisional de Eduardo Duhalde fue responsable del asesinato de dos militantes sociales durante una protesta de una organización de trabajadores desocupados. Darío Santillán y Maximiliano Kosteki murieron a manos de la policía bonaerense en un hecho que la prensa hegemónica intentó hacer pasar por un enfrentamiento entre manifestantes piqueteros.¹⁸

Este es el escenario en el que el colectivo de artistas argentinos Arde! Arte, en el marco de una gran marcha de piqueteros que llegaba desde el lugar de los hechos (la estación de trenes de Avellaneda unos pocos km del centro cívico del país) realizó el 9 de julio de 2002, -fecha patria que conmemora la independencia de la Nación-, la performance “La Bala Bandera”. En algunos aspectos, esta acción remite a la experiencia peruana y constituye un caso relevante de replicabilidad, tal como señalábamos anteriormente cuando se describían los rasgos del tipo de performances que estamos analizando. En un juego de palabras con el nombre que recibió la performance de Sociedad Civil “Lava la Bandera”, “la bala” en el caso argentino, adaptaba el sentido del ritual performático a las demandas locales frente a la represión desplegada desde la revuelta cívica de fines de 2001. En este caso, se lavó la bandera argentina en bateas y fuentes que tenían agua teñida de rojo en alusión a las muertes. Los debates dentro del colectivo Arde! fueron principalmente acerca de si reapropiarse

¹⁶ La ley 23.696, conocida como Ley de Reforma del Estado. Fue sancionada el 17/08/89 en Argentina, durante el gobierno de Carlos Menem. Autorizaba al presidente a proceder con la privatización de un gran número de empresas estatales y a la fusión y disolución de diversos entes públicos. Esta iniciativa fue impulsada por sectores de centro-derecha.

¹⁷ Para un panorama detallado de las características de estos grupos cfr. Retamozo (2006).

¹⁸ El documental “La crisis causó dos nuevas muertes” de Patricio Escobar y Damián Finbarb (2006) en alusión al tratamiento que los medios audiovisuales y luego la prensa escrita de mayor tirada en el país le dieron al hecho es un muy buen recurso de consulta para profundizar sobre estos acontecimientos.

o no de los símbolos patrios y sobre cómo se iba a comprender socialmente el trabajo sobre los mismos. Contrariamente a lo que se podía esperar, los asistentes a la protesta -más que considerar el hecho como una afrenta al símbolo patrio- se identificó fuertemente con las banderas “ensangrentadas” y al finalizar la marcha pocas banderas habían quedado colgadas ya que la mayor parte fueron tomadas por los manifestantes. “LaBala” significó un gesto que evidenciaba la violencia ante la imposibilidad real de lavar las banderas manchadas con la sangre de la represión y hacerlas visibles cuando fueron colgadas en un tendedero público de árbol a árbol en plena manifestación.¹⁹

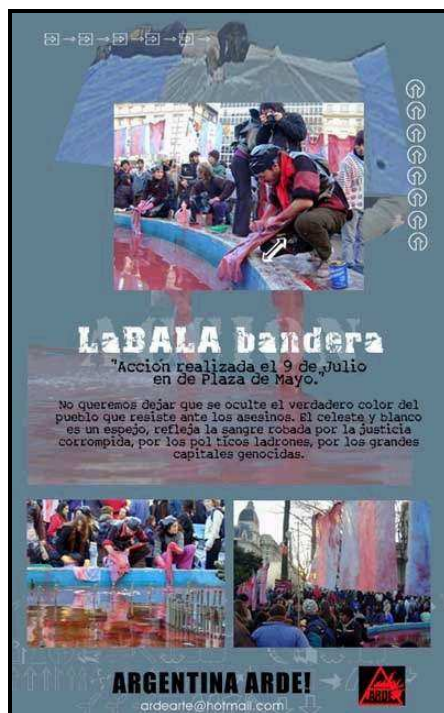


Fig 3. Afiche LaBALA bandera Colectivo Arde! Arte

Claramente, las coyunturas de los dos países poseen rasgos particulares que responden a cuestiones locales, aunque también es posible identificar rasgos comunes que de alguna manera conectan y ponen en serie las unas con las otras. En efecto, varias experiencias artístico-políticas callejeras de Perú y Argentina comparten lazos y tradiciones artísticas y activistas que se pueden rastrear desde los años '80 cuando artistas argentinos se exiliaron en la ciudad de Lima, huyendo de la dictadura, la cual finalizaría recién en el año 1983.²⁰

En suma, habiendo analizado las performances e interpretado lo que simbolizan o lo que representan, emerge como un punto destacable la pregunta por el momento de circulación social del sentido entre cada uno de los contextos abordados. Esto es central a la hora de ir más allá de los relatos de las acciones para abocarnos a la cuestión de la continuidad política de estas acciones performáticas, preguntarnos si estas apuestas simbólicas pueden articularse con algo más totalizador, capaz de transformar estructuras

¹⁹ La reconstrucción de esta performance fue extraída del artículo “Confluencias Críticas” de Juan Pablo Pérez, disponible en: <http://www.centrocultural.coop/blogs/ideasvisuales/tag/arde/> Fecha de consulta: 28-8-2013.

²⁰ A. LONGONI, “La conexión peruana” en *Revista Ramona* N° 87, diciembre de 2008, pp. 17-19.

sociales profundamente arraigadas en las tradiciones locales (lo mismo para el caso argentino que para el peruano).

Ahora bien, el interrogante que este trabajo se plantea es acerca de las modalidades en que se expresan las disputas culturales en momentos de crisis sociopolítica. Para ello, abordaremos a continuación ciertas lecturas ya clásicas del campo de la comunicación y la cultura sobre estas dinámicas a través del abordaje del planteo de Antonio Gramsci y su posterior reelaboración en clave culturalista.

II. Acerca de las lecturas de Antonio Gramsci por los Estudios Culturales británicos y las críticas desde el norte y el sur en América.

Situando geopolíticamente entonces las distintas líneas de investigación que asumieron estos planteos, podemos afirmar que este campo de estudio implica límites y posibilidades analíticas para el estudio de las dinámicas de la cultura en coyunturas de crisis. Respecto de las limitaciones, podrían resumirse en la percepción de un agotamiento de la propuesta culturalista enunciada por la academia norteamericana en los años '90, con eje en la obra de David Morley.²¹

En contraste, entre las ventajas en términos de posibilidades analíticas o renovados marcos interpretativos que en América Latina implicaron las investigaciones inspiradas en la obra de Gramsci, podemos encontrar un cuerpo de estudios muy productivos que generaron una mirada renovada respecto de los fenómenos de globalización cultural. Dicho muy brevemente, la profundización del neoliberalismo en el continente hacia el cambio de milenio marcó las agendas de investigación en el Cono Sur.²²

Retomando los aportes gramscianos para pensar los procesos de dominación política a partir de su concepto de hegemonía, los principios centrales para abordar las dinámicas culturales a propósito de la circulación de las performances callejeras y su cualidad de replicabilidad pueden sintetizarse en los siguientes puntos:

- La dominación se expresa en formas directamente políticas de coerción.
- La hegemonía se constituye a partir de un cuerpo de prácticas y expectativas en relación a la totalidad de la vida, es un sistema de significados y valores.
- La hegemonía debe ser continuamente renovada, defendida y modificada. Pero al mismo tiempo es permanentemente resistida, alterada y desafiada por presiones que no le son propias, es decir por la contrahegemonía.
- El poder que ejercen los sectores dominantes no es impuesto “desde arriba”. Si ese poder se reconoce como legítimo y tiene la capacidad de autorreproducirse es porque de alguna manera también es aceptado y convalidado por los sectores subalternos.

²¹ D. MORLEY, “Televisión, audiencias y estudios culturales”, Buenos Aires, 1996.

²² N. GARCÍA CANCLINI, “La globalización imaginada”, Buenos Aires, 1999; J. MARTÍN BARBERO, “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”, en En: Moraña Mabel, (ed) Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales, Chile, 2000; H. SCHMUCLER, Memoria de la Comunicación, Buenos Aires, 1997.

Por su parte, los Estudios Culturales realizaron una apropiación de estos desarrollos gramscianos para analizar las dinámicas socio-culturales y los cambios que se dan en éstas en términos de ampliación o no del sentido común. En este sentido, el planteo de Stuart Hall (ob. cit) acerca del modo en que el campo de la cultura opera como una arena de batalla en permanente tensión, como un proceso en el que se articulan relaciones de dominación y subordinación en un momento dado habilita interrogantes a nuevos interrogantes. En efecto, como mencionábamos a propósito de la relación dialéctica entre las tácticas²³ de los manifestantes que realizaban las performances callejeras y las estrategias (idem) de las fuerzas militares para dispersarlas y reprimirlas, la dinámica de este proceso se denomina, según ese planteo, como dialéctica de la lucha cultural, la cuál permite observar los mecanismos de la hegemonía. A propósito de esto, a pesar de los valiosos aportes de la perspectiva culturalista británica para pensar la articulación política de lo cultural como un proceso específico y coyunturalmente situado, también encontramos ciertos límites que posee este corpus teórico-metodológico, especialmente aquellos realizados en la academia norteamericana a mediados de la década del '90.

Estos pueden resumirse en el siguiente punteo:

-La multiplicación de los departamentos de Estudios Culturales en las universidades de distintas latitudes generó una especie de “moda teórica” que redundó en una institucionalización que despolitizaba los análisis desde esta perspectiva, en tanto no se prestaba atención a los mecanismos de reproducción de la dominación (Morley ob. cit). Estos dispositivos presentes en la base del “*placer de la recepción, la libertad de resignificar del receptor*” son los que analiza Fiske²⁴ cuando aborda el consumo musical de las fans de Madonna o cuando indaga las prácticas de los muchachos *surfers* y el uso que hacen del tiempo libre.

- Otras dos críticas que Morley efectúa a los estudios culturales son, en primer lugar, la pérdida de la dimensión político-económica de los fenómenos culturales por una excesiva atención a los aspectos textuales. Retomando a S. Hall, Morley plantea que de esta manera, el poder y la política se transformaban en meras cuestiones de lenguaje (ídem). La segunda observación crítica señala una lectura demasiado optimista de De Certeau (ob. cit), aquella que enfatizaba la potencialidad resistente en las prácticas de consumo subalterno. En este punto es importante enfatizar la importancia que posee la dimensión del poder para imponer las condiciones de lectura de los textos (o de las prácticas) o de utilización de los bienes culturales por parte de ciertos productores. Ejemplo de ello es el caso de la táctica contemplada en la estrategia, el desvío siempre producido en el campo del otro (ídem). En este sentido, las tácticas de los manifestantes y las estrategias de las fuerzas militares vuelven a resultar ilustradores.

En suma, algunos trabajos de los Estudios Culturales terminaban abrevando en un relativismo cultural complaciente ante una supuesta “democracia semiótica” sostenida por una retórica liberal neopopulista.²⁵

²³ M. de CERTEAU, La invención de lo cotidiano Vol. I, México, 1996.

²⁴ J. FISKE, “Understanding popular culture”, Reino Unido, 1989, p.73.

²⁵ P. ALABARCES, “Estudios Culturales” en Altamirano, Carlos (coord.) Términos críticos de sociología de la cultura, Buenos Aires, 2002.

Por su parte, en América Latina, las derivas de los Estudios Culturales no tuvieron la misma “institucionalización” que en Europa y Estados Unidos sino que se trató de intentos individuales por parte de intelectuales provenientes de la crítica literaria o de la antropología, como las ya mencionadas de Néstor García Canclini²⁶ y Jesús Martín Barbero.²⁷ Ellos abonaron un campo de estudios que instaló la pertinencia de estudiar nuevos objetos (como por ejemplo el folletín, la historieta, las fiestas populares, el uso del espacio público, entre otros) partiendo de conceptualizaciones renovadas de la comunicación y la cultura a la vez que su insistencia en su aspecto político. Su preocupación se centró en las transformaciones de los fenómenos populares y masivos en el contexto del surgimiento de una cultura global. Sin profundizar en el valioso aporte de estos dos autores, podemos señalar sintéticamente que instalaron la pregunta por la producción de sentido que se efectúa en el consumo, entendido más allá de su acepción económica. En otras palabras, qué hacen los sujetos con aquello de lo que se apropian. Llevado al plano del análisis de las acciones artísticas de protesta, resulta productivo acercar la mirada de los estudios en comunicación y cultura latinoamericanos a las performances. En este sentido, el planteo que hace Vich, por ejemplo, a propósito de la apropiación del espacio público, focaliza en el rol de la sociedad civil para autogenerar un espacio de autonomía crítica relativa en la producción de opinión pública. Indagar en este espacio permite ver el sesgo de lo político en la calle, como un lugar donde legitimar un poder político alternativo. El espacio público, como espacio de sociabilidad y como lugar donde se construyen los consensos para la acción, es una categoría privilegiada para entender la función de la sociedad civil en su permanente tensión y negociación frente a los sistemas económicos y políticos.

III. Arte, protesta y la posibilidad de una nueva subjetividad.

Si las performances son un lugar donde pueden observarse las posibilidades de agencia de los sujetos y los espacios que la hegemonía aún no conquistó, las luchas por una nueva ciudadanía llevadas a cabo por los movimientos sociales contra la imposición de políticas neoliberales en el Cono Sur pueden ser la expresión de una estrategia política diferente a la oficial. Estas acciones despliegan una política cultural que pone a las representaciones y los significados de la vida cotidiana como elementos centrales de la nueva hegemonía a conquistarse. El trabajo de Vich (op. cit.) que presentábamos al comienzo se preguntaba luego de observar los alcances materiales y simbólicos de las performances callejeras ¿Hubo un cambio de subjetividad? Vich señala que si bien las performances peruanas sentaron un precedente simbólico en la construcción de nuevos sujetos sociales, todavía no lograron articularse en un proyecto político mayor, más radical. En esto es cauteloso al plantear que las performances callejeras son solo un primer paso que no implica la formación de un nuevo sujeto político. Sin embargo, estas prácticas se constituyeron un aporte significativo para las luchas que entablaron (Vázquez, ob. cit). A partir de las performances se pudo resignificar el sentido de lo público y de lo colectivo, enunciando desde la sociedad civil una fuerte crítica ante las crisis político-institucionales, señalando una profunda crisis de representación, entre otras cuestiones visibilizadas por su accionar.

Para el caso argentino habría que pensarlo con más detenimiento. Sin que se trate de un “sujeto políticamente nuevo”, la observación sobre “el después” de las

²⁶ N. GARCÍA CANCLINI, *Las culturas populares en el capitalismo*, México, 1982.

²⁷ J. MARTÍN BARBERO, *De los medios a las mediaciones*, México, 1987.

experiencias de los colectivos de artistas que hacen performances callejeras, es que en algunos casos como los escraches realizados por el Grupo de Arte Callejero (GAC) y el colectivo Etcétera con la agrupación de derechos humanos HIJOS, sí se articuló productivamente, de manera novedosa una demanda de juicio y castigo y fin de la impunidad, que, enlazada con una decidida política de estado, poco a poco y muy trabajosamente, hizo que fuera posible avanzar en los juicios y encarcelamientos de los distintos estamentos militares responsables de crímenes durante la dictadura (ídem). En este sentido, considero que hay algún grado de “renovación” aunque no por ello debemos olvidar que las crisis, más tarde o más temprano encuentran su momento de recomposición hegemónica.

Retomando todo lo dicho hasta aquí, la cuestión que surge (que no puede resolverse aún aquí pero que quisiera dejar planteada) sería pensar, como propone Grimson²⁸ de qué manera los actores elaboran las crisis (tratando de diferenciar entre crisis política y crisis cultural), hecho que depende del grado mayor o menor de autonomía cultural y política que se logre en el interior de la dinámica histórica para abordar las continuidades y los cambios sociopolíticos. Entendiendo autonomía como la capacidad de los sujetos para incidir y tomar en sus manos la disyuntiva entre conservar una identidad versus su modernización, su cambio. Y cuando las disyuntivas se plantean a partir de oposiciones: tradición / modernidad; modernidad / posmodernidad; esencia / mestizaje, la posibilidad de esa autonomía, dice Grimson, se clausura. En suma, en este trabajo intentamos observar los vínculos entre la cultura y el poder, acercándonos a una “nueva idea de cultura” como la propuesta por Wright²⁹ desde una perspectiva que intersecta los aportes de los estudios culturales con la antropología. Ella propone conceptualizar a la cultura como un proceso conflictivo de construcción de significado, incluyendo en el análisis el papel que ocupa el poder en ese proceso. Este dato es central ya que definir las relaciones históricas de poder permiten, entre otras cosas, señalar quién puede definir y establecer los significados respecto de conceptos clave, como por ejemplo Nación, Ciudadanía, como vimos a partir de las performances. Dicho de otra forma, es prestar atención al carácter conflictivo que tiene la definición de ese tipo de conceptos que además esa definición cambia con los contextos en los que se generan.

Bibliografía citada:

- ALABARCES, Pablo (2002): “Estudios Culturales” en Altamirano, Carlos (coord.) *Términos críticos de sociología de la cultura*, Paidós: Buenos Aires.
- BUNTINX, Gustavo (2006): “El colectivo Sociedad Civil y el derrocamiento cultural de la dictadura de Fujimori y Montesinos”, en: *Quehacer*, N° 158, enero-febrero de 2006.
- BREA, José Luis (2006): “Estética, historia del arte, estudios visuales” en *Revista Estudios Visuales* N° 3, enero 2006, p. 35-38.

²⁸ A. GRIMSON, *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Buenos Aires 2011.

²⁹ S. WRIGHT “La politización de la ‘cultura’”, en *Anthropology Today*, Vol 14 N° 1, ago 1998.

- CHERESKY, Isidoro, (2002): “La crisis de representación política y nueva ciudadanía”, disertación en la Universidad Nacional de La Plata, en el Ciclo “La Universidad y la Argentina de hoy”, La Plata (mimeo).
- DE CERTEAU, Michel (1996): *La invención de lo cotidiano*, Biblioteca Iberoamericana: México.
- FISKE, John (1989): *Understanding popular culture*, Routledge: London.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor (1999): *La globalización imaginada*, Gedisa: México-Buenos Aires- Barcelona.
- ----- (1982): *Las Culturas Populares en el Capitalismo*. Editor Nueva Imagen/ Grijalbo. México.
- GARCÍA DELGADO, Daniel (1996): “Crisis de representación, nueva ciudadanía y fragmentación en la democracia argentina”, en: *Desarrollos de la teoría política contemporánea*, Homo Sapiens Ediciones: Rosario
- GRIMSON, Alejandro (2011): *Los límites de la cultura. Críticas de las teorías de la identidad*. Siglo XXI: Buenos Aires.
- HALL, Stuart (1984): “Notas sobre la deconstrucción de lo popular”, en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*, Crítica: Barcelona.
- ----- (2010): *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Enviñon Ediciones: Bogotá.
- LONGONI, Ana (2008): “La conexión peruana” en Revista Ramona N° 87, diciembre de 2008, pp. 17-19
- MARTÍN BARBERO, Jesús (2000): “Globalización y multiculturalidad: notas para una agenda de investigación”, en En: Moraña Mabel, (ed) *Nuevas perspectivas desde/sobre América Latina. El desafío de los estudios culturales*. Editorial cuarto propio/Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana: Chile.
- ----- (1987): *De los medios a las mediaciones*, Grijalbo, México.
- MITCHELL, W. J. T (2003): “Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual” en *Revista Estudios Visuales I*, diciembre.
- MORLEY, David (1996): *Televisión, audiencias y estudios culturales*, Amorrortu: Buenos Aires.
- RETAMOZO, Martín (2006): “El movimiento de los trabajadores desocupados en Argentina: cambios estructurales, subjetividad y acción colectiva en el orden social neoliberal”, en *Revista Argumentos*, enero/abril, año/vol. 19, N° 50, Universidad Autónoma Metropolitana: México.
- SCHECHNER, Richard (2011): “Restauración de la conducta” en Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (comps) *Estudios avanzados de performance*, FCE: México.
- SCHMUCLER, Héctor (1997): *Memoria de la Comunicación*, Biblos: Buenos Aires.
- TAYLOR, Diana (2003): *The archive and the repertoire*, Duke University Press: Durham UK.
- VÁZQUEZ, Cecilia (2011): “Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires 2003-2007” Tesis doctoral en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, mimeo.
- VICH, Víctor (2004): “Desobediencia simbólica. Performance, participación y política al final de la dictadura fujimorista”. En: Grimson, Alejandro (comp.): *La cultura en las crisis latinoamericanas*. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales: Buenos Aires.
- WRIGHT, Susan (1998): “La politización de la ‘cultura’”, en *Antropology Today*, Vol 14 N° 1, ago 1998.