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

Cecilia Vázquez

(El artículo completo está en: http://asri.eumed.net/5/dinamicas-arte.html)

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.

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 Serigrafía 6 (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 guían este trabajo. Estos son solo algunos de los aspectos ligados a lo que los Estudios Visuales han denominado Cultura Visual 9, 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 Buntinx 11, 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.

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 autoria 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 tendederos 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 performaces 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.