

## 'Eventwork':

### La cuádruple matriz de los movimientos sociales contemporáneos

Brian Holmes

*Llevar el arte a la vida: ¿existe utopía más persistente en la historia de las vanguardias?*

Al despojarse de sus formas externas, técnicas heredadas y materiales especializados, el arte deviene en un gesto vivo que se difunde por la superficie sensible de la humanidad. Crea un *ethos*, un mito y una presencia intensamente vibrante; migra del lápiz, cincel o pincel a modos de hacer y ser. De los románticos germanos a los poetas beatniks, del dadaísmo al Living Theater, esta historia se ha contado una y otra vez; pero el relato ya conocido adopta en cada nueva ocasión un giro asombroso. Lo que está en juego es algo más que una renovación estilística: se trata de transformar tu existencia cotidiana.

*Llevar la teoría a la revolución: ¿existe deseo más ardiente para el futuro del pensamiento de izquierda?*

La exigencia fundamental de quienes pensaron el levantamiento de Mayo del 68 fue también 'cambiar la vida'. Pero desde el punto de vista revolucionario, las consecuencias de ese deseo íntimo debían ser económicas y estructurales. La teoría situacionista no tenía ningún sentido si no era inmediatamente comunizada. 'Marx, Mao, Marcuse' era un lema en las calles. La autosuperación del arte se entendía como solo una parte de un programa para derrotar las diferencias de clase, transformar las relaciones de trabajo y volver a poner en contacto entre sí a los individuos alienados.

La década de 1960 estuvo llena de sueños indómitos y potenciales irrealizados; aun así, se emprendieron experimentos significativos cuyas consecuencias se extienden hasta el presente. El radicalismo de los campus infundió nueva vida a alternativas educativas que tuvieron como resultado iniciativas a gran escala que hoy siguen funcionando, como la University Without Walls en Estados Unidos o la Open University en Gran Bretaña. El uso contracultural del vídeo portátil condujo a proyectos radicales de medios como Paper Tiger Television, Deep Dish TV e Indymedia. La propia política atravesó una metamorfosis: del marxismo autónomo surgieron proyectos autoorganizados en toda Europa, mientras que grupos de afinidad basados en las concepciones cuáqueras de democracia directa se enraizaron en Estados Unidos, estructurando el movimiento antinuclear, profesionalizándose más tarde en las ONG de la década de 1980, para acabar por resurgir como una fuerza anarquista plena en Seattle. Desde los movimientos en torno al sida, el activismo recobró seriedad y sentido de urgencia, pugnando con asuntos cada vez más complejos como la globalización y el cambio climático. Aun así, la sociedad tiende a absorber las transformaciones, neutralizar las invenciones, como suele suceder en el campo del arte. El problema no es cómo 'estetizar las formas de vida' para ofrecer los resultados a contemplación en un museo. Se trata de cambiar las formas que tenemos de vivir.

Los movimientos sociales son vehículos para esta metamorfosis. A veces generan acontecimientos históricos, como la ocupación de plazas públicas que se ha desplegado a lo largo del mundo en 2011. Al suspender 'los negocios como siempre' alteran las trayectorias vitales, desvían las rutinas de trabajo y los horizontes profesionales, modifican leyes y gobiernos y contribuyen a producir transfiguraciones filosóficas y afectivas duraderas. Aun así, a pesar de sus dimensiones históricas, los movimientos sociales tienen su fuente en aspiraciones íntimas: nacen de pequeños grupos,

cristalizan en torno a lo que Guattari llamó en *Caósmosis* el "conocimiento pático no discursivo"<sup>i</sup>. Su capacidad de suscitar el cambio es ampliamente codiciada en nuestra era. Los estrategas de las relaciones públicas prenden, canalizan o alimentan continuamente micromovimientos en forma de tendencias y modas, con el fin de instrumentalizar el deseo social que aflora. A pesar de ello, grupos de base, proyectos vanguardistas y comunidades intencionales continúan adoptando su propia vida como materia prima, inventando futuros alternativos con la esperanza de generar modelos, posibilidades y herramientas para otros.

Al absorber toda esta experiencia histórica, los movimientos sociales se han expandido hasta incorporar al menos cuatro dimensiones. La **investigación crítica** es fundamental en los movimientos de hoy, pues tienen que vérselas con problemas legales, científicos y económicos complejos. El **arte participativo** es vital para cualquier grupo que lleve sus temáticas a las calles, porque enfatiza un doble compromiso con la representación y con la experiencia vivida. Las **comunicaciones en red** y las **estrategias de penetración en los *mass-media*** son otra característica de los movimientos contemporáneos, porque las ideas y las luchas encarnadas sin mediación desaparecen sin más si no amplifican su voz. En última instancia, la política de los movimientos sociales consiste en la **coordinación colaborativa**, en la '**autoorganización**' de todo este conjunto de prácticas, sumando fuerzas, orquestando esfuerzos y ayudando a desencadenar acontecimientos, haciéndose cargo de las consecuencias. Todos estos diferentes hilos se entretajan, se condensan en gestos y *acontecimientos* para dispersarse de nuevo, creando así las dinámicas del movimiento. En cualquier sencilla o singular iniciativa se concatenan las componentes de esta cuádruple matriz.

Sin duda, la complejidad de este cuádruple proceso explica cuán raro es que se produzca un movimientismo eficaz. Pero es ahí donde reside el reto del compromiso político. Si queremos renovar nuestra cultura democrática, es necesario lograr que el arte, la teoría, los medios de comunicación y la política converjan en una fuerza móvil que sobrepase los límites de cualquier esfera profesional o campo disciplinario, aunque siga haciendo uso de los conocimientos y la técnicas que en éstos se generan. Este ensayo intenta conceptualizar la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos. Propongo llamarla *eventwork*.

¡Un momento! Pero si hablamos de activismo de base, ¿por qué plantearlo de forma compleja? ¿Por qué traer a colación las disciplinas académicas y las actividades profesionales? La razón es la siguiente: *nosotras* somos las bases urbanas, suburbanas y rurbanas: los sujetos precarios de clase media en las actuales sociedades del capitalismo basado en el conocimiento, la tecnología y la comunicación. Nuestras disciplinas crean esas sociedades. Pareciera que nuestras profesiones solo sirven para mantener la sociedad tal cual es. Se trata entonces de explorar cómo podemos actuar, qué papel pueden jugar **el arte, la teoría, los medios de comunicación y la autoorganización** a la hora de producir formas de intervención eficaces.

Pienso, al igual que el sociólogo Ulrich Beck en su libro *La sociedad del riesgo*, que se hace necesaria la existencia de un movimiento por fuera de las instituciones de la modernidad, ya que éstas han fracasado en dar respuesta a los peligros derivados de la modernización.<sup>ii</sup> Tales peligros se vieron claros al final de la posguerra, cuando el modo de desarrollo capitalista fordista-keynesiano reveló sus obvias conexiones con la desigualdad, la guerra, la destrucción ecológica y la represión de las minorías. Se hizo evidente que no solo las ciencias 'duras', sino también las ciencias sociales y las humanidades ayudaban a producir estos problemas, y que sus criterios de verdad, legitimidad o éxito profesional no servían para resolverlos. Los exponentes más conscientes y elocuentes de cada disciplina singular sintieron entonces la necesidad de desarrollar una crítica de su campo, haciéndola emerger con la intención de transformar la sociedad. Sólo de este modo pudieron dar respuesta inmanente al origen de su propia alienación.<sup>iii</sup>

Tal es la paradoja del *eventwork*: empieza en el interior de las disciplinas cuyos límites busca superar. En este texto empezaré por las contradicciones internas del arte de vanguardia a finales de la década de 1960 y con el intento de superarlas llevado a cabo por un grupo de artistas de América Latina. Con ese relato como telón de fondo, esbozaré la emergencia de un campo expandido de activismo en la era posfordista, desde la década de 1970 hasta ahora. El objetivo es descubrir algunas ideas básicas que pudieran cambiar el modo en que cada una de nosotras concibe la relación entre nuestra vida cotidiana, nuestra política y nuestra disciplina o profesión.

Lo que quiero demostrar con esta conexión es que las fórmulas gemelas 'llevar el arte a la vida' y 'llevar la teoría a la revolución' son demasiado simples para describir los caminos que conducen a la gente más allá de sus límites profesionales e institucionales. Los desaciertos al formular la síntesis de urgencia y complejidad que conforma esos caminos, dan como resultado la trivialidad del 'arte relacional' (la exhibición de intimidades en un estéril cubo blanco) o el *radical chic* de la 'teoría crítica' (la revolución a la venta en librerías académicas). Por sus debilidades y vaciedades, estos desaciertos de la crítica cultural provocan llamadas reaccionarias a regresar a las disciplinas de la modernidad (como cuando se nos intima a restringir la práctica artística a alguna versión de las 'formas puras'). Los mismos desaciertos dejan a los movimientos sociales al albur de ser dirigidos desde arriba por gobiernos, medios de comunicación o corporaciones. El resultado es una separación con respecto al presente y un estado prolongado de parálisis colectiva, la característica más llamativa de la política de izquierda hoy, al menos en Estados Unidos.

Según se deterioran las condiciones de vida en las democracias capitalistas, ¿cómo podemos los artistas, intelectuales, activistas de los medios de comunicación y organizadores políticos confluír para ayudar a cambiar el mundo? La respuesta a esta pregunta acuciante consiste en desplazarnos a través de las fronteras institucionales y de las normas de la modernidad. Cada una de las disciplinas separadas necesita definir la paradoja del *eventwork*, y por tanto abrir un espacio para sí misma, más allá de sí misma, en la matriz cuádruple de los movimientos sociales contemporáneos.

## Historia

Vayamos directamente al ejemplo más impresionante de *eventwork* a finales de la década de 1960, que se despliega no en Nueva York, Londres o París, sino en la Argentina. Era el momento del despegue industrial del país, cuando una clase media creciente disfrutaba de vínculos estrechos con los desarrollos culturales que tenían lugar en los centros metropolitanos. En las sociedades capitalistas, los anhelos utópicos son con frecuencia el acompañamiento de periodos de crecimiento económico, porque la abundancia de producción material y simbólica conlleva la promesa de valores de uso reales. Pero desde 1966 la Argentina estaba sujeta a una dictadura militar que reprimía las libertades individuales e imponía programas brutales de racionalización económica. Bajo estas condiciones, un círculo de artistas muy conscientes de su posición 'de vanguardia', en Buenos Aires y Rosario, empezaron a sentir cuán fútiles resultaban los breves ciclos de innovación formal que habían marcado la década del arte pop, el op-art, los happenings, el minimalismo, la performance y el conceptualismo. Percibieron con claridad que las invenciones diseñadas para estallar las normas burguesas estaban siendo utilizadas como signos de prestigio y superioridad intelectual por parte de las élites. "La cultura que el artista está haciendo [se convierte en] su enemiga", escribió León Ferrari<sup>iv</sup>. En consecuencia, estos artistas iniciaron una ruptura cada vez más violenta con los circuitos de la galería y el museo en los que anteriormente se sustentaban sus prácticas, pasando a utilizar acciones, declaraciones y obras transgresivas para poner fin a su propia participación en las exposiciones oficialmente sancionadas.

En el invierno de 1968 decidieron organizar un congreso independiente, el *Primer Encuentro Nacional de Arte de Vanguardia*. El objetivo era definir su autonomía frente al sistema cultural de élite, formular su ideal social —una revolución guevarista— y planear la realización de una obra que diera cuerpo a sus aspiraciones.<sup>v</sup> En esta obra, el material estético, como explicaba Ferrari, ya no se articularía más siguiendo un criterio de innovación formal, sino buscando "significados" claramente referenciales e inmediatamente aprehensibles, que podrían estar a su vez sujetos a una profanación transgresora, con el fin de generar una denuncia poderosa de las condiciones sociales existentes. Haciéndose eco del enfoque de Ferrari, pero adoptando el lenguaje de la semiótica y la teoría de la información, otro participante en el encuentro, Nicolás Rosa, insistía en que "la obra experimental es tal cuando procede a la ruptura del modelo cultural". Esta ruptura había de ser franca, directa e irreversible, representada en un lenguaje visual, verbal y gestual que permitiera la participación de cualquiera. Se diseminaría también en los medios de masas. Situada fuera de las instituciones de élite y vinculada al contexto social de su realización, la obra produce "efectos similares al de un acto político", en palabras del artista Juan Pablo Renzi, quien había esbozado el texto marco del encuentro. "Una obra que, partiendo de la consideración de que las enunciaciones ideológicas son fácilmente absorbibles transforma a la ideología en un hecho real a partir de su propia estructura". Tal es el programa teórico que condujo a *Tucumán Arde*.

¿Qué se quería decir con ese nombre? El grupo buscaba denunciar el proceso de reestructuración que había sido impuesto a la industria azucarera en la provincia de Tucumán, dando como resultado un extendido desempleo y hambre para los trabajadores. Más allá de Tucumán, querían revelar el programa más amplio de racionalización económica que la burguesía nacional estaba llevando a cabo bajo el mando dictatorial alineado con intereses estadounidenses y europeos. Para ello requerían producir 'contrainformación' a un nivel estrictamente semiótico, utilizando el análisis factual para oponerlo a la campaña de propaganda gubernamental que rodeaba la reestructuración. Los artistas colaboraron así con estudiantes, profesores, cineastas, fotógrafos, periodistas y un sindicato de izquierda, implicándose en una misión encubierta de búsqueda de datos, disfrazada de proyecto cultural tradicional. En el curso de dos viajes visitaron campos y fábricas, pusieron en circulación cuestionarios, realizaron entrevistas, filmaron y fotografiaron a trabajadores y sus familias, sometiendo a la prueba de la experiencia sus análisis preliminares. La investigación en contexto fue la primera fase del proyecto, que culminó en una conferencia de prensa donde desvelaron sus actividades y explicaron el propósito real de su trabajo, esperando —en vano, resultó al final— provocar un escándalo para así empujar sus mensajes hacia los medios de comunicación.

Pero una denuncia eficaz requería también producir lo que los artistas llamaron un "circuito sobreinformativo" que operaría a nivel perceptivo, con el fin de superar el poder persuasivo de la propaganda oficial tanto cuantitativa como cualitativamente.<sup>vi</sup> Para la segunda fase formularon una estrategia expositiva multicapa, comenzando por campañas falsas que iban introduciendo las palabras 'Tucumán' y 'Tucumán Arde' a los potenciales públicos mediante carteles, proyecciones en salas de cine y pintadas en la calle. Crearon entonces dos exposiciones multimedia en sedes sindicales de Rosario y Buenos Aires, utilizando en ambos casos no una sala sino el edificio entero. Desplegaron recortes de prensa e imágenes de la campaña de propaganda gubernamental, contrastándolo con estadísticas económicas y sanitarias, así como con diagramas que indicaban los vínculos entre los intereses industriales, las autoridades locales y nacionales y el capital extranjero. Expusieron fotografías documentales, proyectaron películas, grabaron entrevistas al público e hicieron circular un estudio crítico preparado por un grupo de sociólogos colaboradores. En intervalos de aproximadamente media hora las luces se apagaban, dramatizando así el tipo de deficiencias infraestructurales que las personas padecían en las provincias. Se servía café amargo para que el público paladease el hambre que afectaba a una región productora de caña donde se sufría una escasez crónica de suministro de alimentación, incluso de azúcar.

La estrategia expositiva fue un éxito. A la apertura en Rosario, la noche del 3 de noviembre, acudieron más de mil personas, dando como resultado una prolongación de la muestra por dos semanas más, en lugar de una como se programó inicialmente. Fue reinstalada en Buenos Aires el 25 de noviembre, incluyendo esta vez una película del movimiento del "tercer cine" producida clandestinamente, *La hora de los hornos* (1968) de Octavio Getino y Fernando Solanas, cuya proyección se interrumpía cada media hora para ser sometida inmediatamente a discusión. El grado de coraje que implicó este proceso, conducido bajo las condiciones impuestas por el mando militar, resulta difícil de imaginar. La muestra en Buenos Aires fue censurada desde su segundo día por amenazas contra el sindicato, lo que demostró el carácter represivo del régimen, invitando así a una mayor radicalización de los productores culturales del país.

Por su organización colectiva, naturaleza experimental, proceso investigador, estrecha articulación de medios analíticos y estéticos, carácter opositor y clausura en última instancia, *Tucumán Arde* se ha convertido algo así como en un mito dentro y fuera de la Argentina. La crítica estadounidense Lucy Lippard, que más tarde participaría activamente en la Art Workers Coalition, afirmó repetidamente que se radicalizó por haberse encontrado con miembros del grupo en una visita a la Argentina en octubre de 1968.<sup>vii</sup> La revista francesa *Robho* dedicó un dossier al asunto en 1971, subrayando su ruptura con el arte burgués y sus potenciales revolucionarios. En su recepción más reciente, que incluye un gran número de exposiciones y artículos desde finales de la década de 1990, el proyecto ha sido vinculado al 'conceptualismo global' y a una forma de media art intervencionista basada en el análisis semiótico.<sup>viii</sup> Esta atención por parte del mundo museográfico testimonia el intenso interés público por un proceso que enfatizó el discurso colectivo, la acción directa y la ruptura con las formas culturales burguesas. Pero esa misma atención abre un interrogante sobre aspectos como la absorción, la banalización y la neutralización. En el análisis más concienzudamente documentado, la historiadora Ana Longoni y el historiador Mariano Mestman reivindican los objetivos del proyecto planteando la pregunta disciplinar obvia: ¿dónde está el arte de vanguardia en *Tucumán Arde*? Responden: "Si *Tucumán Arde* puede confundirse con un acto político es porque fue un acto político. Los artistas habían realizado una obra que ampliaba los límites del arte hasta zonas que no les correspondían, que le eran externas"<sup>ix</sup>.

¿Qué se logró pues con este desplazamiento a zonas externas al arte? En un momento en el que los canales institucionales estaban bloqueados y el proceso de modernización se había convertido en una pesadilla dictatorial, el proyecto fue capaz de orquestar los esfuerzos de una amplia división del trabajo cultural para analizar fenómenos sociales complejos. Disseminó entonces los resultados de este trabajo mediante las prácticas expresivas de un acontecimiento, con el fin de producir conciencia y contribuir a la resistencia activa. El resultado fue un cambio en la finalidad, o mejor dicho en el valor de uso de la producción cultural. Como se indicaba en una de sus declaraciones, el proyecto estaba concebido "para ayudar a hacer posible la creación de una *cultura alternativa* que pueda formar parte del proceso revolucionario"<sup>x</sup>. O como lo expresaba el dossier de *Robho*, "el plus de imaginación que puede encontrarse en *Tucumán Arde*, si se compara por ejemplo con una campaña de agitación al uso, proviene expresamente de una práctica de, y de una reflexión preliminar sobre las nociones de acontecimiento, participación y proliferación de la experiencia estética"<sup>xi</sup>. Ésa es una definición perfecta del proceso social que se puede llamar *eventwork*.

Su eficacia surge de una colaboración perceptiva, analítica y expresiva, que dota de una carga afectiva a la interpretación de una situación del mundo real. Una obra así tiene la capacidad de tocar al público, de implicarlo, no mediante un repliegue al glorificado mundo de ensueño del cubo blanco, sino por el contrario adentrándose en la complejidad cotidiana de la vida en una sociedad tecnocrática, donde es siempre difícil de concretar la posibilidad de una resistencia compartida

frente a los amplios e invasivos programas gubernamentales e industriales. La pregunta es, para mí, cómo extender esa resistencia al presente, cómo hacerla perdurar más allá de cada acontecimiento singular. Graciela Carnevale, quien preservó el archivo asumiendo gran riesgo durante la dictadura de Videla, me dijo lo siguiente: "Resulta siempre difícil transmitir esta experiencia o hacer que se perciba más allá de la información que sobre ella existe".<sup>xii</sup> Su dilema no es otro que el de cualquiera que se haya visto implicado en un movimiento social significativo: ¿cómo compartir una experiencia que te produjo una transformación tan grande?

## Actualidad

Los cuatro vectores del *evenwork* convergen en acción cuando presiona la injusticia y se toma conciencia de un peligro, en situaciones donde tu profesión, disciplina o institución se muestra incapaz de dar respuesta, habiéndose de adoptar alguna otra vía de acción. "No sé qué hacer pero lo voy a hacer", decían mis camaradas del colectivo Ne Pas Plier. El activismo es hacer común un deseo, la decisión de cambiar las formas de vida bajo condiciones inciertas, sin garantías. Cuando ese deseo y determinación pueden compartirse, el agenciamiento intensivo que constituye un movimiento social traslada una dimensión agonística/utópica a la vida cotidiana, el tiempo de ocio, las relaciones pasionales, el hogar, la cama, tus sueños. La pasión privada adopta una responsabilidad pública. En eso consiste vivir de forma política.

Obviamente, no se espera que así suceda en la sociedad moderna, donde se supone que, al menos en teoría, existe una institución para dar respuesta a cada necesidad o problema. Los expertos controlan los riesgos que derivan de su mando, los artistas producen entretenimientos sublimados a su gusto, los medios de comunicación dan fiel respuesta a los interrogantes de las masas y los movimientos sociales no son más que la acción disciplinada de trabajadores organizados para obtener mejores ingresos; todo ello bajo el ojo vigilante de los políticos profesionales. Eso es en teoría. La división funcional de la sociedad industrial alcanza su epítome de legitimidad democrática en las décadas posteriores a la II Guerra Mundial, cuando el estado de bienestar fordista-keynesiano asegura haber logrado un crecimiento estable, una igualdad de ingresos y de protección social que permite expandir una 'clase media' que incluye a los trabajadores de fábrica sindicalizados junto a un amplio espectro de técnicos especializados, trabajadores de servicios y directivos. Empero, lo que se reveló en 1968 y a posteriori fue no sólo que el estado industrial era incapaz de seguir proveyendo los bienes necesarios para expandir la clase media. Se reveló, con particular intensidad en los circuitos educativos y culturales que el crecimiento económico había hecho posibles, una conciencia compartida de que la teoría no funciona, y que a pesar de la existencia de instituciones supuestamente correctoras la modernización capitalista produce por sí misma condiciones para la explotación de género y racial, la expropiación neocolonial, la manipulación mental y emocional y la cada vez más grave contaminación medioambiental.

La conciencia de que un peligro habita en las promesas utópicas de la socialdemocracia keynesiana y la modernización industrial fordista fue una motivación mayor para la emergencia de los llamados 'nuevos movimientos sociales', que no son reductibles al mero regateo salarial en los puestos de trabajo ni comprensibles en el marco del tradicional análisis de clase. Estos movimientos provocaron la consternación de la vieja y doctrinaria generación política al traer a primer plano cuestiones insoslayables relacionadas con la alienación y la identidad.<sup>xiii</sup> Quienes se implicaron en las campañas por los derechos civiles y contra la guerra, y más tarde en un amplio espectro de luchas, tuvieron que poner en articulación nuevas causas, ámbitos sociales y estrategias de acción con espinosas cuestiones relativas a la percepción, el conocimiento, la comunicación, la motivación, la identidad, las creencias e incluso el autoanálisis, todas las cuales se volvieron aún más acuciantes cuando las necesidades materiales inmediatas empezaron a verse satisfechas en las sociedades de

consumo. La expresión artística apareció entonces como un mediador, necesariamente ambiguo, entre la convicción personal y la representación pública. Las intersecciones entre teoría y vida cotidiana se volvieron más densas e intrincadas, con el resultado de que cada movimiento, incluso cada campaña, devino en algo original y sorprendente, la momentánea cristalización pública de un proceso grupal singular. Este modo de hacer política, al tiempo insuficiente e imprescindible, ha acabado por caracterizar todo el periodo posfordista: es *nuestra* actualidad, nuestro tiempo presente, al menos desde una perspectiva de izquierda progresiva. Si una intervención como *Tucumán Arde* nos resulta todavía familiar en sus modos de organizarse y de operar, aun dejando a un lado su ideología y su horizonte revolucionario, es porque los problemas objetivos y subjetivos básicos que en ella subyacen están todavía muy presentes.

Las similitudes y diferencias se vuelven más claras si pensamos retrospectivamente en uno de los movimientos sociales más influyentes del periodo posfordista, el activismo en torno al sida. Al no haber formado parte de ese movimiento no puedo atestiguar sus intensidades. Pero lo que impresiona visto a distancia es la reacción colectiva a una situación de riesgo extremo, donde el asunto en cuestión no es tanto las capacidades médicas-científicas sino la *disposición* de una sociedad democrática a la hora de responder a los peligros que soportan desproporcionadamente minorías estigmatizadas. Antes que una represión policial y militar extendida, como sucede bajo una dictadura, lo que sienta las bases para la acción militante es en este caso la percepción de que se sufre una amenaza íntima. Ya no se puede contar con un marco ideológico totalizador como el marxismo para dar estructura a esta percepción. En su lugar, la experiencia subjetiva cotidiana, territorial, facilita las componentes existenciales que dan inicio al movimiento. Preguntas como ¿quién somos?, ¿cómo nos ven los otros?, ¿a qué derechos te acoges y cuáles estás dispuesta a exigir?, señalan cuestiones de vida o muerte que se sienten y expresan espontáneamente antes de ser formuladas y representadas. Un libro reciente titulado *Moving Politics* deja claro cuánto importaron estos aspectos afectivos para quienes estaban afectados por el sida, antes de que un umbral de indignación fuese traspasado y la aflicción se transformase en rabia.<sup>xiv</sup> A nivel micro, el 'acontecimiento' podía consistir en una mirada o una lágrima en privado, un gesto o un discurso en un encuentro, que no tienen menos importancia que una acción pública o una intervención en un medio de comunicación. Todas ellas son maneras de suscitar y modular los afectos que movilizan a los grupos activistas al tiempo que ejercen una fuerza poderosa sobre otros sujetos que pueden ser amigos o extraños, políticos electos o espectadores anónimos.

Aun así, la indignación y la rabia, junto con la solidaridad y el amor que se sienten por otros seres humanos, solo pueden constituir el fundamento inmediato de un movimiento social. Hay más. La investigación crítica, la expresión simbólica, los medios de comunicación y la autoorganización fueron los vectores operativos del activismo en torno al sida, exactamente como lo fueron para un proyecto vanguardista como *Tucumán Arde*. Primero se tenían que definir las demandas básicas del movimiento, muy complejas: se trataba de definir nuevos derechos, no individuales sino colectivos, que justificasen el gasto público necesario para iniciar ciertas líneas de investigación, legalizar o facilitar ciertos tipos de medicamentos, dotar algunas formas de sanidad pública. Las investigaciones científicas y legales, con frecuencia llevadas a cabo por personas ellas mismas afectadas por el sida, fueron parte esencial de este empeño.<sup>xv</sup> Al mismo tiempo, se hizo evidente que los derechos al tratamiento y a la salud dependían no sólo de argumentos científicos y legales, sino también de los modos en que los 'grupos de riesgo' eran representados en los medios de comunicación, y de cómo los políticos controlaban, requerían o promovían estas representaciones con el objeto de impulsar sus propias políticas y asegurarse la reelección.<sup>xvi</sup> La lucha tuvo que llevarse a cabo en los campos de la educación y la producción cultural, cuya influencia en las estructuras de sentimiento y creencia no se debe subestimar. Pero, al mismo tiempo, esa lucha debía alcanzar también los medios de comunicación. Este avance hacia los medios requirió poner en

escena llamativos acontecimientos que con frecuencia echaban mano de recursos prestados de las artes visuales y la performance. Y todo ello en conjunto implicó la coordinación de una extensa división del trabajo bajo condiciones más o menos anárquicas en las que no podía existir ni dirección, ni jerarquía, ni organigrama, etc. Para dar una idea de este complejo entrelazado del activismo en torno al sida, me gustaría citar al crítico de arte y activista Douglas Crimp, en una entrevista realizada por Tina Takemoto:

Se daba en ACT UP un uso sofisticado de la representación en su política activista, no solo por parte de las personas conocedoras de la historia del arte, sino también de quienes trabajaban en relaciones públicas, diseño y publicidad... Así que ACT UP era un extraño híbrido de política izquierdista tradicional, innovadora teoría postmoderna y acceso a recursos profesionales... Una de las imágenes más emblemáticas asociadas a ACT UP fue el logo SILENCE = DEATH, compuesto por un sencillo triángulo rosa sobre fondo negro en tipografía sans serif. Esta imagen fue creada por un grupo de diseñadores gay que organizaron el proyecto *Silence = Death* antes incluso de que ACT UP comenzara. Aunque su idea no era diseñar un logo para ACT UP, lo prestaron al movimiento y fue usado en ropa como emblema oficial.<sup>xvii</sup>

De nuevo, lo que dota de resonancia a un acontecimiento es el hecho de que compromete a gente diferente, y por tanto aúna las diversas técnicas y conocimientos que esa gente puede aportar cuando sienten la inspiración, la necesidad o el coraje para traspasar sus fronteras profesionales y empezar a trabajar a contrapelo de la funcionalidad dominante. Que todo esto solo fuera posible bajo peligro de enfermedad y directa amenaza de muerte resulta, a mi entender, esencial: no es un punto que se debiera soslayar o rehuir. Los movimientos sociales surgen y se extienden frente a amenazas existenciales. El problema es entonces, en nuestras sociedades controladas, autosatisfechas y estrechas de miras, cómo puedes romper con un patrón cultural, cómo puedes motivarte a ti misma y a otras personas para emprender el curso de la acción, sometiendo a un proceso de elaboración las herramientas materiales y conceptuales que en última instancia para ello se requieren. Dicho en pocas palabras, el *eventwork* comienza en un territorio pero requiere un proceso de desterritorialización, desenraizando tanto individuos como grupos, abriéndolos a colaboraciones de mayor riesgo y alcance. Esta figura paradójica de una solidaridad social fundada en una experiencia de ruptura nos retrotrae al problema más amplio de la dimensión transgeneracional del *eventwork*, exactamente como lo expresó Graciela Carnevale: "¿Cómo compartir una experiencia que te produjo tamaña transformación?".

Por hablar desde mi propia experiencia, yo también he participado en un gran movimiento, en realidad una constelación de movimientos sociales: los movimientos por la justicia global que se opusieron a la globalización del capital financiero. Iniciados alrededor de 1994, surgieron a lo largo y ancho del planeta, en México, India, Francia, Gran Bretaña, Estados Unidos, etc. Estos movimientos interactuaron ampliamente desde el comienzo, primero a través de redes sindicales, oenegistas y anarquistas, después en contracumbres construidas frente a instituciones transnacionales como la OMC y el FMI, finalmente mediante las verdaderas universidades populares que constituyeron los Foros Sociales. La gente con la que trabajé, principalmente en Europa pero también en las Américas, lograron subvertir algunas de las energías utópicas del boom de internet, combinándolas con las luchas laborales, los movimientos ecologistas y los reclamos indígenas, para crear así una respuesta política a la globalización corporativa. En el curso de estos movimientos, las relaciones entre investigación crítica y filosófica, procesos artísticos, acción directa y medios tácticos abrió un vasto y nuevo campo de prácticas, más vital que nada que yo hubiera conocido antes. La insurrección argentina de diciembre de 2001 fue un momento culminante de este ciclo global de luchas; y para quienes nos dedicábamos al arte, no solo la historia

sino también la actualidad de los movimientos sociales en la Argentina parecía confirmar la idea de que la actividad estética podía ser ubicada en un nuevo marco, uno que ya no soportara el peso de la separación estricta entre las instituciones de la modernidad.<sup>xviii</sup> Todo esto me convenció de que el arte contemporáneo en sus formas más desafiantes y experimentales había estado sufriendo de veras el "confinamiento cultural" que Robert Smithson diagnosticó largo tiempo atrás, y de que sus posibilidades reales se despliegan en terrenos más comprometidos, el acceso a los cuales ha sido en gran medida bloqueado por el marco institucional de los museos, galerías, revistas de arte, departamentos universitarios, etc.<sup>xix</sup> El concepto de *eventwork* está basado directamente en estas experiencias con movimientos sociales contemporáneos, que han generado importantes habilidades cooperativas y comunicativas, así como han ayudado a revitalizar la cultura política de izquierda.

Resulta no obstante obvio que los movimientos por la justicia global no lograron voltear el consenso dominante sobre el desarrollo capitalista y el crecimiento económico. En efecto, la reciente crisis financiera ha validado las discusiones que comenzamos quince años atrás, pero a la vez ha demostrado la impotencia política de nuestros argumentos, incapaces de contribuir a ningún cambio concreto. Un veredicto semejante puede emitirse sobre los activistas ecologistas a raíz de la debacle de la Cumbre del Clima de Copenhague en 2009.

Todo esto encaja en un esquema más amplio. Si tuviera que sintetizar en una sola frase lo que he aprendido sobre la sociedad desde 1994, diría así: "La edificación entera de la globalización neoliberal especulativa, informatizada, gentrificadora, militarizada, sobrecontaminada, hipotecada al infinito para el servicio *just-in-time*, ha adoptado desde comienzos de la década de 1980 la forma de un bloqueo a los cambios institucionales que fueron inicialmente puestos en marcha por los nuevos movimientos sociales de las décadas de 1960-1970". En otras palabras, el confinamiento cultural no solo toca al arte experimental, como Smithson parece haber creído. Al contrario, afecta a toda aspiración igualitaria, emancipatoria y ecológica en el periodo posfordista, que ahora se revela como un periodo de puro gobierno de la crisis, que no ha producido ninguna solución fundamental a los problemas de la industrialización moderna sino que los ha exportado a través del planeta. Pero estos problemas son serios; se han acumulado a todos los niveles. ¿De qué sirve la estética si no tienes ojos para ver? No es una metáfora decir que Estados Unidos en particular ha estado viviendo del crédito desde el inicio del periodo posfordista. Ahora, lenta pero inexorablemente, se cobra la deuda.

## **Perspectivas**

La pregunta que he intentado plantear es ésta: ¿cómo se convierten nuestra prácticas culturales en actos políticos? O por decirlo más claro: ¿de qué manera puede la fuerza operativa de una actividad cultural, en definitiva de una disciplina, atravesar los límites normativos y legales impuestos por una profesión? ¿Cómo crear un contexto institucional que ofrezca la oportunidad de un reconocimiento mutuo y una validación recíproca entre personas que intentan dotar a sus herramientas y prácticas particulares de un significado más amplio y una mayor efectividad?

Estas preguntas pueden enmarcarse, como en un espejo invertido, en una imagen surgida de la ola de protestas que ha barrido el estado de Wisconsin en oposición a los finalmente exitosos planes de austeridad del gobernador Scott Walker, que incluyen agresivas leyes contra los derechos sindicales. La imagen es una instantánea tomada anónimamente por una cámara digital, ampliamente reproducida en la red.<sup>xx</sup> Muestra a una mujer blanca de clase media en pie frente a una bandera estadounidense, junto a una estatua de Bellas Artes. Sostiene un cartel en sus manos que dice en letras mayúsculas:

## NO SOY REEMPLAZABLE SOY UNA PROFESIONAL

¿Quién es esta mujer? ¿Una artista? ¿Una curadora? ¿Una historiadora de arte? ¿Una crítica cultural? ¿Por qué proclama su seguridad de esta manera? ¿Aún tiene un empleo? ¿Todavía tiene derechos? ¿Y qué hay de nosotras? ¿De dónde provienen nuestros derechos? ¿Cómo los mantenemos? ¿Cómo se producen?

Me parece que ahora mismo en Estados Unidos, al igual que en otros países, se siente cada vez más una amenaza existencial. Lógica de guerra infinita, vigilancia invasiva, precariedad económica, explotación intensificada del medioambiente, corrupción creciente; todo esto señala nuestra entrada en una era de tensión global: una tensión sin parangón desde la década de 1930. Mientras la economía siga colapsando y el cambio climático se agudice, estos peligros se irán volviendo mucho más concretos. Necesitamos prepararnos con urgencia para los momentos en que sumarnos a un movimiento social resulta inevitable. Aun así, pareciera que las leyes, los códigos éticos y las exigencias del profesionalismo en carreras altamente competitivas y absorbentes, hace todavía imposible para la mayor parte de los estadounidenses encontrar el tiempo, el lugar, el medio, el formato, el deseo y sobre todo la voluntad colectiva que les ayudaría a resistir las amenazas. Esto me recuerda lo que Thoreau nos enseñó en su época, esto es, que ser ciudadano fiel de un país democrático significa estar siempre al borde de empezar una revolución. Algo tiene que cambiar en nuestras formas de vida y trabajo, no solo estética ni teóricamente, sino a nivel pragmático, afectando a nuestras actividades y modos de organización. O como Doug Ashford lo expresó una vez: "la desobediencia civil es también una historia del arte".<sup>xxi</sup>

Empecé a escribir este ensayo en verano de 2011, cuando importantes movimientos sociales seguían desplegándose a través de Europa y Oriente Medio, y una calma mortal pesaba sobre Estados Unidos. Mientras lo finalizo, el juego ha cambiado. Cientos de miles de personas a lo largo y ancho del país han tomado las calles, levantado campamentos en plazas públicas y empezado a activar todos los recursos sociales, intelectuales y culturales a su disposición con el fin de llevar a cabo una profunda y minuciosa crítica de la desigualdad. Junto a personas dedicadas a la organización, la investigación y el activismo de los medios, hay artistas que han jugado un papel que sigue ampliándose al tiempo que otras muchas personas traspasan los límites de sus identidades disciplinarias. Los movimientos sociales arriban en grandes oleadas, generando consecuencias impredecibles; en lo que a éste se refiere, nadie puede saber qué dejará tras de sí. Pero la inspiración que provino de Wisconsin se ha cumplido y sus paradojas han sido superadas. Flotando por encima de las multitudes a través del país, se dejó ver un signo muy diferente del anterior, indicando lo que ahora parece ser nuestro destino precario:

PERDÍ MI TRABAJO, ENCONTRÉ UNA OCUPACIÓN

- i Félix Guattari, *Caósmosis*, Buenos Aires, Manantial, 1996.
- ii Ulrich Beck, *La sociedad del riesgo. Hacia una nueva modernidad (1986)*, Barcelona, Paidós, 1998.
- iii El ejemplo más destacado de esta autocrítica en las ciencias sociales es la reacción de los antropólogos a la participación de su disciplina en la Guerra de Vietnam, véase por ejemplo Dell Hymes (ed.), *Reinventing Anthropology*, New York, Random House, 1972.
- iv León Ferrari, "El arte de los significados" (1968), en Inés Katzenstein (ed.), *Escritos de vanguardia. Arte argentino de los años '60*, Buenos Aires, Fundación Proa y Fundación Espigas, 2007.
- v El archivo de Graciela Carnevale preserva cuatro copias mecanografiadas de escritos entregados en este encuentro, que son las fuentes de este párrafo. Tres de ellos (incluyendo el de León Ferrari citado arriba) están reproducidos en *Escritos de vanguardia, ibidem*. El cuarto, de Nicolás Rosa, está reproducido en Ana Longoni y Mariano Mestman, *Del Di Tella a "Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, El Cielo por Asalto, 2000 (reedición: Buenos Aires, Eudeba, 2008).
- vi Véase María Teresa Gramuglio y Nicolás Rosa, "Tucumán Arde" (1968), declaración hecha circular en la exposición de Rosario, reproducida en *Del Di Tella a Tucumán Arde, ibidem*.
- vii En lo que concierne a la visita de Lucy Lippard a la Argentina y a sus declaraciones, véase Julia Bryan-Wilson, *Art Workers: Radical Practice in the Vietnam War Era*, Berkeley, University of California Press, 2009.
- viii Véase Mari Carmen Ramírez, "Tactics for Thriving on Adversity: Conceptualism in Latin America, 1960-1980", en Luis Camnitzer, Jane Farver y Rachel Weiss (eds.), *Global Conceptualism: Points of Origin: 1950s-1980s*, New York, Queens Museum of Modern Art, 1999; y Alex Alberro, "A Media Art: Conceptual Art in Latin America", en Michael Newman y Jon Bird (eds.), *Rewriting Conceptual Art*, London, Reaktion Books, 1999. Otro libro importante es Andrea Giunta, *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*, Buenos Aires, Paidós, 2001 (reedición corregida: Buenos Aires, Siglo XXI, 2008). Entre las principales exposiciones que han incluido el archivo de *Tucumán Arde* se cuentan *Global Conceptualism* (Queens, 1999), *Ex Argentina* (Berlín, 2003), *Documenta 12* (Kassel, 2007) y *Forms of Resistance* (Eindhoven, 2007-2008). Una copia parcial del archivo forma parte de la colección del Museu d'Art Contemporani de Barcelona (MACBA).
- ix *Del Di Tella a Tucumán Arde, op. cit.*
- x "Frente a los acontecimientos políticos...", documento sin firma de dos páginas en el archivo de Graciela Carnevale, aparentemente el borrador de un folleto que habría de ser distribuido en la exposición de Rosario.
- xi "Dossier Argentine: Les fils de Marx et de Mondrian", en *Robho* n° 5-6, París, 1971.
- xii Conversación con Graciela Carnevale, Rosario, Argentina, 11 de abril de 2011.
- xiii Sobre el concepto de 'movimientos sociales contemporáneos', y para un repaso de las teorías más destacadas sobre los mismos, véase Donatella della Porta y Mario Diani, *Social Movements: An Introduction*, Londres, Blackwell, 2006 (2ª), capítulo 1.
- xiv Deborah B. Gould, *Moving Politics: Emotion and Act Up's Fight against AIDS*, Chicago, University of Chicago Press, 2009.
- xv Véase Steven Epstein, *Impure Science: AIDS, Activism, and the Politics of Knowledge*, Berkeley, University of California Press, 1996.
- xvi Véase Douglas Crimp (ed.), *AIDS: Cultural Analysis/Cultural Activism*, Boston, MIT Press, 1988; y en castellano, sus ensayos sobre el particular reunidos en *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas del arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005.
- xvii Tina Takemoto, "The Melancholia of AIDS: Interview with Douglas Crimp", en *Art Journal*, Vol. 62, N° 4, invierno de 2003), p. 83.
- xviii Sobre el papel de los artistas y las artistas en los movimientos sociales argentinos, véase Brian Holmes, "Remember the Present: Representations of Crisis in Argentina", en *Escape the Overcode: Artistic Activism in the Control Society*, WHW y Van Abbemuseum, Zagreb e Eindhoven, 2009; accesible online: <http://brianholmes.wordpress.com/2007/04/28/remember-the-present>. Un libro que intenta literalmente reescribir la historia del arte contemporáneo sobre la base de *Tucumán Arde* es el de Luis Camnitzer, *Didáctica de la liberación*, Montevideo, HUM, 2008. Un ensayo que conecta el arte activista argentino alrededor de la crisis con el antecedente histórico de *Tucumán Arde*, es el de Ana Longoni, "¿Tucumán sigue ardiendo?", en *Brumaria*, n° 5, Madrid, verano de 2005, accesible online: <http://www.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/17-Longoni.pdf>
- xix Robert Smithson, "Cultural Confinement" (1972), en Nancy Holt (ed.), *The Writings of Robert Smithson*, New York, NYU Press, 1979. Versión castellana inédita en este mismo dossier de *Errata*#.
- xx Véase, entre otros muchos blogs y sitios web, <http://thepragmaticprogressive.org/wp/2011/02/19/a-letter-from-a-union-maid-in-wisconsin>, o en castellano, los informes de Democracy Now! reproducidos en: <http://www.rebelion.org/noticia.php?id=124303> y <http://www.estudiosdeltrabajo.cl/wp-content/uploads/2011/03/wisconsin-la-pelea-de-fondo.doc>
- xxi Doug Ashford y otras 36 personas, en *Who Cares*, Nueva York, Creative Time Books, 2006, p. 29.