

# LA ACCIÓN DEVENIDA POLÍTICA ARTÍSTICA

## A PROPÓSITO DE LAS INTERVENCIONES DEL GAC Y ETCÉTERA

Hernán Lopez Piñeyro  
Universidad Nacional de las Artes  
Universidad de Buenos Aires  
*hernanlopezpineyro@gmail.com*

### Resumen

Durante los últimos años de la década del noventa y los primeros del nuevo siglo el *GAC* y *Etcétera*, dos colectivos de artistas, han irrumpido en el espacio público local a partir distintas intervenciones. En plena crisis del consenso neoliberal, sin rasgos de pureza de las bellas artes y sin por ello relegar el arte a lo exclusivamente político, las acciones realizadas por estos grupos han procurado hacer visible lo hasta entonces invisible, cuestionado de este modo cualquier división exhaustiva entre lo artístico y lo político. En el presente artículo son utilizados algunos conceptos de la filosofía política y de la estética de Jacques Rancière para mostrar cómo las políticas artísticas del *GAC* y *Etcétera*, a través de una lectura sutil del pasado y del presente, reconfiguran lo común.

**Arte, Política, Grupo de Arte Callejero (GAC),  
Colectivo Etcétera**

I

Allá por 1997, cuando el fin —o la interrupción— de una época signada por el consenso neoliberal comenzaba a asomarse, el *GAC* (*Grupo de Arte Callejero*) realizaba sus primeras acciones. En principio, tan sólo estaba el ímpetu de algunos estudiantes de la vieja Escuela

Pueyrredón de acompañar a las maestras y maestros de la carpa blanca a través de la realización de murales. Luego, y en la medida en que se profundizaba la agonía del modelo neoliberal, las acciones se fueron multiplicando al igual que los lenguajes utilizados. Ya no sólo se trataba de pintar muros sino de irrumpir en el espacio público y profanar sus símbolos.

Un año más tarde, en 1998, el recién conformado colectivo *Etcétera* ocupaba una antigua imprenta del barrio de Abasto, en la que había vivido el surrealista Juan Andralis, y la convertía en un taller de experimentación artística. Sus prácticas no sólo se vincularon con las artes visuales sino que también con las artes escénicas. Con sus grotescas performances teatrales, han intervenido en hitos de la historia contemporánea argentina, como los escraches a los genocidas y el repudio a la visita del entonces presidente Bush a Mar del Plata. *Etcétera* interactuó en el seno del conflicto social y político, al mismo tiempo que también desplazó la protesta a aquellos lugares en los que ésta estaba proscripta, como los museos y las bienales.

Ambos colectivos, que subsisten hasta hoy, comenzaron produciendo imágenes, sonidos, sentimientos e ideas en un umbral en el que las reglas mutaban. En la liminalidad de los lenguajes, sin rasgos de pureza de las bellas artes, ni con una actitud militante exclusivamente política, las intervenciones del *GAC* y *Etcétera* nos obligan a reírnos de las divisiones exhaustivas que separaran *lo artístico* de *lo político*. Este recorte, por supuesto arbitrario e incompleto, no intenta construir una postal de época. Por el contrario, es claro que no son expresiones representativas de las artes visuales argentinas de fines de los noventa y principios del dos mil y mucho menos hegemónicas. Aunque resulta innegable que en los últimos años el arte político, llamémoslo así a falta de un término más adecuado, ha adquirido una importante visibilidad. Son muchos los lazos que unieron a estos dos colectivos: la irrupción en el espacio público, las formas de hacer visible lo hasta entonces invisible, el poner en cuestión los límites del arte y el rol de los espectadores y el fin del repliegue en el ámbito privado e individual que signó a

la época anterior. Algunos teóricos de las artes visuales nominaron este devenir mediante una humorada, el paso del arte rosa light al arte Rosa Luxemburgo<sup>1</sup>.

Antes que nada el *GAC* y *Etcétera* fueron colectivos cuyas acciones fueron el resultado de la pluralidad de voces que, sin perder la potencia de la diversidad, se volvieron una a la hora de intervenir. Las producciones no tuvieron firma ni propiedad intelectual. Por el contrario, se incentivó la reapropiación indefinida.

Estas obras, tan efímeras en su materialidad como un papel pegado a la intemperie o una acción performática, no fueron creaciones de un genio iluminado, sino de múltiples identidades enunciadoras que aunaron artistas y espectador emancipados. Tampoco necesitaron ser autorizadas por la *institución arte* dadora de legitimidad. De hecho, ninguno de los artistas que compusieron estos colectivos formaba parte individualmente del *mundillo del arte* y ni siquiera siguieron los pasos impuestos para la *consagración*. Durante los primeros años, el medio artístico negó a las intervenciones urbanas tanto del *GAC* como de *Etcétera* el carácter de acciones artísticas<sup>2</sup>. La lógica que imperaba al interior de estas instituciones dictaminaba, o quizá dictamina, que una expresión militante no podía ser una expresión artística y mucho menos

---

1 *Arte rosa light* y *arte Rosa Luxemburgo* fue el nombre del encuentro que tuvo lugar en el Malba en Buenos Aires el 12 de mayo de 2003. Participaron como expositores: Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik.

2 No es menos cierto que con el correr de la primera década del milenio estos grupos fueron adquiriendo una importante visibilidad principalmente en el plano internacional, quedando obligados así a saldar discusiones internas sobre si participar o no y sobre cuáles son sus riesgos. Tanto el *GAC* como *Etcétera* recibieron invitaciones a bienales como la de Venecia y muestras colectivas en distintos puntos de cuatro continentes (Europa, Oceanía, Asia y América). Recientemente, en marzo de 2013, el colectivo *Etcétera* ganó el Premio Internacional de Arte Participativo, que organiza la Asamblea Legislativa de la región de Emilia-Romaña.

si ésta era efímera, colectiva y cuasi-anónima<sup>3</sup>. A su vez, a partir de estas tres características, el dispositivo “obra de arte” fue dejado de lado.

Estos colectivos, a diferencia de otros grupos de artistas, no se concibieron como mónadas cerradas en sí mismas. La relación con otros activistas, artistas o no, fue parte de la esencia que les permitió hacer un uso militante del arte. No es casual que tanto el *GAC* como *Etcétera* hayan articulado sus primeras acciones con H.I.J.O.S. y hayan formado parte —más o menos orgánicamente— de la *Mesa de escrache*, constituyendo su *brazo visualmente armado*.

El arte de estos colectivos devino parte de la vida cotidiana y de lo afectivo, pero a su vez interrumpió las coordenadas de lo normal a partir de pequeñas intervenciones en el espacio público. De repente, el curso habitual de un barrio se vio suspendido por imágenes que señalaban que un genocida vivía a pocos metros, que compraba en el mismo almacén, que tomaba un café en el mismo bar y que transitaba las mismas calles que cualquier otro. Allí donde la justicia no había llegado (permítaseme hacer un paréntesis para celebrar el uso del pretérito en esta oración), existía el escrache, una acción política pero también estética.

## II

Las acciones de estos colectivos encuentran un importante antecedente en las vanguardias históricas y particularmente en el ya emblemático situacionismo. Pues, no sólo es posible encontrar allí una *praxis*

---

3 Optar por *dictaminaba* o *dictamina*, implicaría saldar una discusión a mi juicio no tan sencilla de resolver, o que, al menos, excede a estas páginas. Posiblemente las reglas de la institución arte mutan y se reconfiguran constantemente, al tiempo que fagocitan a las expresiones artísticas que supieron cuestionarla. O quizá, la institución no cambie, ni se transforme sino que las obras mismas al perder una efímera capacidad crítica pueden entrar en ella por la puerta grande.

que articula arte y política, sino que también aquella época, al igual que la que nos ocupamos en el presente artículo, estuvo marcada por un ímpetu rupturista. Por supuesto que es necesario al menos mencionar que existen enormes distancias, tal vez insalvables, que separan aquel movimiento estudiantil que concluyó en el mayo francés de la revuelta transclasista del 19 y 20 de diciembre argentino.

En el primer número de *Internationale Situationniste* (1958), los miembros de la organización de artistas e intelectuales revolucionarios homónima —en cuyas filas estaba Guy Debord— definen al situacionista como aquel que practica la construcción de situaciones. Es decir, aquel artífice de momentos de la vida, “construidos concreta y deliberadamente para la organización colectiva de un ambiente unitario y de un juego de acontecimientos” (Aa. Vv. 1958).

El uso situacionista del arte, a partir de medios y técnicas pertenecientes al estadio capitalista, busca intervenir en la sociedad espectacular y hacerla temblar. En un lenguaje propiamente situacionista, debemos hablar de tergiversación (*détournement*), es decir de la utilización de manifestaciones culturales conocidas para transmitir nuevos mensajes que son ajenos a los soportes originales.

Un ejemplo de uso situacionista del arte, tal vez el más citado, es el de las psicogeografías. Se trata de un estudio del medio geográfico realizado a partir de lenguajes artísticos y que toma especialmente en cuenta el comportamiento afectivo de los habitantes de una determinada área. En el artículo de 1955 titulado “Introducción a la Crítica de la Geografía Urbana”, Debord señala que el término psicogeografía “podría establecer para sí el estudio de las leyes precisas y de los efectos exactos del medio geográfico, conscientemente organizado o no, en las emociones y el comportamiento de los individuos” (Debord 1955). Mapas atentos a los aspectos psicogeográficos de un espacio urbano son aquellos que dividen a una ciudad en zonas diferenciadas según sus atmósferas psíquicas pero procurando siempre sublevarse a las cartografías turísticas o a todas aquellas que asimilan los barrios aristócratas a lo agradable y las zonas pobres a la tristeza.

Otro uso situacionista del arte es la deriva. Ésta es, según Debord, un modo de comportamiento experimental en el que el individuo da paso ligero a través de ambientes variados de una ciudad pero sin lugar predeterminado ni fijo. El autor señala que “el concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo” (Ibid). Quien deriva observa activamente el caos urbano y elimina la rutina dando lugar al azar y a lo intempestivo. Dados los aspectos emocionales y la imprevisibilidad, las distancias y el tiempo se resignifican a partir de esta acción.

El *GAC* y *Etcétera* comenzaron a intervenir treinta años después de la disolución de la Internacional Situacionista, luego de la caída del muro de Berlín y en la Argentina postdictatorial. Sin embargo, hubo una herencia clara dada por la idea de no representar en un lienzo, en un mármol o, en el mejor de los casos, en una pared, sino que lo que se buscó fue crear situaciones. Además compartieron una concepción crítica sobre la *institución arte* y no procuraron legitimidad por parte de ésta. El uso situacionista del arte fue tan estético como político, el *GAC* y *Etcétera* aspiraron a andar y desandar caminos similares.

### III

Podría decirse que durante los últimos años de la década del noventa y los primeros del dos mil en Argentina el espacio público fue reconfigurado y el tiempo normal interrumpido. Mientras que los índices de pobreza, indigencia y desempleo aumentaban, las corporaciones imponían ministros de economía y hablaban del riesgo país hasta el hartazgo. Las calles devenían escenario de manifestaciones, piquetes, asambleas, cine-debate e intervenciones artísticas. Los piqueteros del sur del país reinventaban el corte de ruta, los espacios de discusión se multiplicaban constantemente y el escrache como justicia popular se

puso a la orden del día. De acuerdo a Rancière habría que decir que seres que tenían la palabra proscripta se hicieron presentes en el escenario de lo común discutiendo y reivindicando la política, por más que fuere sólo gritando al unísono *que se vayan todos*. Las maneras del ser parte y del decir fueron redefinidas.

En el prólogo al libro *GAC Pensamientos Prácticas y Acciones* Sebastián Hacher describe el clima de época con las siguientes palabras:

“Después del estallido, en el verano caliente de 2002, parecía que el país entero se convertiría en una intervención del *GAC*. Las acciones donde se mezclaban la protesta y lo artístico eran impulsadas desde asambleas en las plazas de la ciudad. La vida de miles de personas era una *performance* permanente. Los ahorristas destrozando las fachadas de los bancos, los desocupados con sus capuchas cortando autopistas, e incluso los cacerolazos frente a Tribunales estaban cargados de una subversión de los símbolos como nunca habíamos imaginado. El arte, como habían soñado las chicas del *GAC*, tomaba las calles” (Carras 2009: 6).

Cada sociedad, no importa en qué momento y en qué lugar se encuentre, —dice Rancière— se da bajo la forma de una configuración visible de las partes. Queda entonces delimitado un sistema de evidencias sensibles que determinan las partes, los modos del hacer y los modos del decir, como así también impone una distribución de espacios y tiempos. Sin embargo, la totalidad de las partes es distorsionada por la aparición de los sin parte. Aquellos seres privados de voz, no contados en la totalidad, toman la palabra y dan lugar a una nueva configuración de las partes. Este movimiento es para el autor del *Desacuerdo*, ni más ni menos que la política. Su antítesis, el consenso es un régimen determinado de lo sensible en el que todo se ve y en el que las partes se cuentan enteramente. El sistema consensual se sustenta sobre dos

axiomas, el todo es todo y la nada es nada, presuponiendo así la inclusión de todas las partes y todas sus demandas. *Todo y nada* fueron redefinidos en la época que podríamos fechar con los emblemáticos días 19 y 20 de diciembre de 2001.

Según arguye el autor francés, la estética —que atañe a la inscripción de una forma de hacer y de comprender en un mundo sensible— y la política —que concierne a la reconfiguración del espacio común— están intrínsecamente ligadas. Esta relación se basa en “la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración, de donde recortan espacios y tiempos, sujetos y objetos, lo común y singular” (Rancière 2011: 35).

Es claro que aquellos días de cambio de época eran momentos de litigio político, de desacuerdo. Los cuerpos se hacían visibles en las calles y se reconfiguraba el espacio público. El *GAC*, *Etcétera* y otros colectivos de artistas estaban ahí, haciendo del arte algo cotidiano e impugnando, dada su carencia de sentido, aquel binomio dado entre un arte puro y un arte comprometido al servicio de la política.

## IV

En el limbo de los lenguajes, entre lo visual y lo performático, mutando, discutiendo y reinventándose los usos del arte del *GAC* no buscan crear conciencia, como prescribe la política tradicional, sino que irrumpen en las calles. Las intervenciones, lejos de lo espectacular y del lenguaje de los medios de comunicación, proponen encuentros que abren interrogantes y que, a diferencia de los que presenta Bourriaud, son posibilidad de subjetivación política. Entendiendo a este término en el sentido en el que lo hace Rancière, es decir, como el proceso de construcción subjetivo movido por la presuposición de la igualdad de los seres dotados de palabra y la apropiación de los instrumentos para reivindicarla. Posiblemente esto sea lo que no ocurre en obras como la



de la *sopa thai* de Tiravanija, ejemplo paradigmático dado por Nicolas Bourriaud en su *Estética relacional* en donde la construcción de cualquier encuentro parecería ser suficiente para apropiarse de una microutopía y atacar la espectacularización de las relaciones sociales.

El carácter festivo del *GAC* hace de lo político, lo artístico y lo lúdico una única cosa: la afirmación del instante. Prueba de ello son las interpretaciones coreográficas del hit *Para enamorarse bien hay que venir al sur* de Rafaela Carra realizadas en el verano del 99 en Jujuy y Bolivia con boas de plumas, trajes dorados y pelucas de colores. Como las *drags queens* de *Priscila the queen of the desert*<sup>4</sup> las Rafaelas bailaban, según cuentan, en cuanto lugar podían: bar, karaoke, whiskería, radio, boliche de cumbia o auto con estéreo en la calle<sup>5</sup>.

Como ya se señaló, a partir de 1998 el *GAC* tuvo a cargo la parte visual de las acciones realizadas por *La mesa de escraches*. Pero no se trababa meramente de la producción de imágenes, pues eran más bien rituales en los que a través de un lenguaje performático se apropiaban casi clandestinamente de un espacio público que se resignificaba. En el libro *Pensamientos, prácticas y acciones* ellas mismas advierten que “de la acción que lleva a la denuncia y la construcción de comunicación nos desplazamos al intento de reconstrucción de los lazos sociales, al diálogo cotidiano y al trabajo sobre lo espontáneo” (Carras 2009: 29).

---

4 *The Adventures of Priscilla, Queen of the Desert* es una película australiana dirigida por Stephan Elliott que se estrenó en el año 1994. En el film tres *drags queen* interpretan distintas performance en ámbitos y sitios diferentes del desierto. A veces ovacionadas, otras maltratadas y otras ignoradas las protagonistas ante la angustia generada por la homofobia, la transfobia y quizá también por la existencia misma de estar arrojadas en el mundo, celebran con la danza, la imitación y la parodia. No se trata evadir sino de afirmar el instante. Lamentar con alegría parece también ser una posición política.

5 Rafaela Carras es también el nombre con el que firmaron el libro en el que plasman retrospectivamente sus pensamientos, sus prácticas y sus acciones tal como el mismo título lo señala. La escritura colectiva se funde en un único nombre, el de la cantante de *Fiesta que fantástica, fantástica esta fiesta* pero por supuesto en plural.

Una acción del *GAC* que claramente llevó su sello pero que se emparentó con la tergiversación situacionista, consistió en intercambiar los carteles viales de un barrio, por señales que, tomando la tipografía, los colores y las formas de los oficiales, marcaron otros aspectos invisibilizados. Por ejemplo, donde vive tal dictador o cuan cerca está un ex centro clandestino de detención. La señal de “a tantos metros hospital” puede ser cambiada por una similar que indique el sitio en el que funcionó una maternidad clandestina o el lugar en el que actualmente vive un genocida.

Durante los escraches, también pegaban en los postes fotocopias troqueladas con papelitos para arrancar como los que habitualmente encontramos con la leyenda *clases de apoyo en matemática, física y química* y seguidos de un dato para contactarse.

Pero éstos si bien en su aspecto eran muy similares, tenían consignado el nombre y apellido de un torturador, su dirección y un número de teléfono.

Los mapas, realizados a partir de concepciones no muy diferentes a las utilizadas por los situacionistas en las psicogeografías, conformaron otra forma de ampliar el diálogo y reconfigurar el espacio. Repensando desde el presente las prácticas pasadas, las integrantes del *GAC* dicen en relación con las cartografías que “son recortes de una realidad sin una dirección preestablecida, guiados por una idea que los recorre a todos, que es la capacidad de movilizar, de cuestionar, de relacionar, de reconfigurar nuestras propias existencias” (Carras 2009: 43). La topología de un lugar se modificó, los mapas generaron escalofríos, un barrio “normal” y “seguro” se desestabilizó inesperadamente por más que fuere por unos instantes.

Las acciones en torno a las cartografías se emplazaron en un escenario en el que colisionaron dos regímenes de sensibilidad, el del olvido —o el de la memoria obturada— y el de la memoria viva. Lo político radicó aquí en el intento por recuperar la historia. En el contexto del consenso neoliberal, en plena vigencia de los indultos y de las leyes de Obediencia debida y Punto final, éste no fue un gesto menor.

Los nuevos registros topográficos creados por las artistas no se opusieron a los oficiales por ser más reales que estos últimos. Todo mapa, en última instancia, no es más que un recorte arbitrario y ficcional que delimita aquello que puede ser identificado y clasificado en un espacio determinado. Las cartografías del *GAC* estuvieron motivadas por una búsqueda inagotable de justicia que, tomando algunos conceptos de Hal Foster, conectó *lo enterrado* —un pasado trágico reciente—, *lo desclasificado* —los desaparecidos— y *lo que aún está por venir* —la comunidad de los iguales—. Dicha conexión fue gestada por medio de una memoria viva, siempre dinámica, colectiva e inconclusa.

Otro emblemático proyecto del *GAC* fue *Invasión*, la acción que coronaron la tarde del 19 de diciembre de 2001, justo un rato antes de que el país estallara. Acto primero: varias cuadras del corazón financiero de la ciudad amanecieron con calcos, que equiparaban el código militar al empresarial, pegados sobre afiches publicitarios, marquesinas y vidrieras de bancos. Las imágenes pegadas eran blancas y rojas, como un blanco de tiro y en el centro tenían un tanque, un misil o un soldado. El tanque aplasta, invade, arrasa y avanza sin tregua tal como lo hacen las multinacionales. El misil —denunciaban en las intervenciones gráficas— evoca a la informática y a los medios de comunicación de masas, que forman opinión y hacen que se confundan el ser con el tener. El soldado por su lado es el encargado de vigilar y disuadir por medio de la fuerza. El genocidio económico fue también una guerra y las imágenes pegadas con cierta crudeza intentaron develarlo y denunciarlo.

Acto segundo (pocos minutos antes de que el presidente De la Rúa decretase el estado de sitio): llueven 10.000 soldados de juguete que bajaban del cielo en paracaídas de polietileno. El hecho ocurrió no casualmente en la misma área que había sido intervenida con calcos. Las personas que transitaban la zona más candente de la ciudad quedaron detenidas mirando el cielo sin entender demasiado qué estaba pasando. El tiempo y el espacio normal de los oficinistas, cadetes, taxistas, colectiveros y transeúntes en general quedó suspendido. ¿Por qué caen soldados? ¿Qué hacemos con ellos? ¿Aceptamos el juego? ¿Tan solo

observamos la lluvia? ¿Los juntamos y los volvemos a tirar? Mientras tanto la gente se acercaba a la Plaza de Mayo. El helicóptero despegó y De la Rúa no volvió nunca más.

La recuperación de la memoria en las acciones de este colectivo tuvo un único motivo: el presente. Pilar Calveiro afirma que

“[e]s el presente, o más bien, son los peligros del presente, de nuestras sociedades actuales, los que convocan la memoria. En este sentido se podría decir que ella no viene de lo ocurrido en los años setenta sino que arranca de esta realidad nuestra, y se lanza hacia el pasado para traerlo, como iluminación fugaz, como relámpago, al instante del peligro actual”. Las intervenciones artísticas del *GAC* fueron el resultado de una lectura de la coyuntura política argentina que hiló fino. Ellas no versaron sobre demandas generales sino que criticaron prácticas muy específicas y arraigadas de nuestra sociedad. He allí su capacidad reconfiguradora. Será por ello, seguramente, que las integrantes del colectivo prefieren identificar su hacer con el concepto de política artística y no con el de arte político<sup>6</sup>.

## V

“*Etcétera...*/ No ha de ser definido.../ Imagine usted lo que viene después.../ *Etcétera...* es la palabra que quiebra el sistema lingüístico/  
*Etcétera...* cierra y abre el discurso/ *Etcétera...* «es» en todos los idiomas/

---

6 El uso del femenino en “las integrantes” responde a una elección del colectivo mismo y no a que el grupo esté conformado únicamente por mujeres. Se trata de un gesto eminentemente político. Vale aclarar que si bien actualmente sólo está integrado por mujeres, durante estos quince años de existencia han pasado también varones por sus filas.

Por lo tanto es un aliado en todo el mundo/ *Etcétera...* es tiempo presente/ Sus miembros no pueden ser contados/ *Etcétera...* es singular y plural, femenino y masculino/ *Etcétera...* se suma se resta se divide y se multiplica”. De esa forma, el colectivo se refiere a sí mismo. *Etcétera* puede ser seguido por lo político, por lo estético, por lo impolítico y/o por lo inestético.

Algunas de las acciones de este grupo son literales y tienen un sentido que se cierra sobre sí mismo, pero son el claro producto de una época y de una urgencia que relegó la metáfora a un segundo plano de importancia. En *El mierdazo* (2002), por ejemplo, el colectivo invitó, bajo la consigna *no se suspende por lluvia, ni por diarrea*, a personas disconformes con el sistema económico, social y político a que recolectasen excremento para luego arrojarlo al edificio del Congreso Nacional, en el momento en que los legisladores discutían el presupuesto anual. A su vez, un miembro de *Etcétera*, disfrazado de oveja, se sentó en un inodoro que se encontraba sobre una alfombra roja justo enfrente del palacio legislativo. Muchos de los concurrentes imitaron la acción, otros en cambio se desnudaron, se rieron o se indignaron.

En el año 2005, en el contexto de la visita de Bush y de la reunión que felizmente terminó enterrando al ALCA, *Etcétera* funda la *Internacional Errorista*. El errorismo basa su posición filosófica en la equivocación y su acción en el error. Los términos errorismo/terrorismo proponen un juego. Las estrategias predilectas, según señalan en el cuarto punto del pequeño manifiesto, versan en la confusión, el absurdo, la sorpresa y el humor negro. Bajo esas premisas, cuarenta actores se hicieron presentes en la contra cumbre de Mar del Plata, en el contexto de una ciudad militarizada, no sólo por el ejército argentino, sino también por el estadounidense. Vestidos como debe vestirse un terrorista según lo prescribe el imaginario social construido por Hollywood pero sin dejar de lado lo grotesco, con las caras tapadas y ametralladoras de cartón, los erroristas se hicieron presentes en la ciudad feliz en aquellos históricos días.

En enero de 2009 el colectivo llevó a cabo una intervención urbana en la intersección de las calles Estado de Israel y Palestina. Algunos performers se caracterizaron de heridos de guerra o de niños y de mujeres sufriendo y accionaron bajo una intensa lluvia de harina. Personas sufriendo deambulaban buscando ayuda humanitaria mientras un tanque cargado de libros los apuntaba. En esta puesta en escena callejera, se construyó un momento de la vida —muy diferente al que es habitual en el barrio de Villa Crespo—, en el que las tramas espaciales se deslizaban y el tiempo se desconfiguraba. El tránsito quedaba cortado y de fondo se escuchaban sirenas. Los conductores miraban sorprendidos, al igual que los transeúntes que no entendían qué pasaba. La bandera del errorismo flameaba y desataba un juego de sentidos.

## VI

Existen diferencias entre la poética del *GAC* y de *Etcétera*, como así también entre las mismas obras de cada colectivo. Las intervenciones fluctúan entre lo pedagógico y lo capcioso, entre lo literal y lo metafórico, entre lo comunicacional y lo poético, entre lo inmediato y lo que puede ser demorado. Cada una de ellas está más cerca o más lejos de uno u otro polo, pero su carácter político no pasa por allí. Más bien se encuentra en una matriz común: el no formar parte de un orden superior, distinto y separado del mundo cotidiano. No se trata de que el arte intervenga en un *mundo real* que está por fuera de él, pues no hay ni algo así como un mundo real, ni un afuera del arte. Lo aparentemente real, aquello que asociado al sistema de dominación borra su carácter de aparente, es lo que vienen a fracturar y a socavar, con más o menos éxito, estas intervenciones artísticas.

En la acción militante, lo artístico y lo político se transforman en cuestiones indiscernibles. Cada producción es una forma específica de lucha que se distancia de las herramientas clásicas de la política y del lenguaje corporativo que en momentos de consenso se apropia del arte.

Así la discusión sobre una dicotomía conformada por un arte puro y un arte subsumido a la política pierde sentido. En palabras de Rancière, el problema se halla en que la discusión sobre la autonomía del arte ha versado sobre la autonomía del hacer artístico y no en la autonomía de una forma de experiencia sensible que trae consigo una nueva configuración de la comunidad en la que el arte y la política se rozan.

Las intervenciones urbanas del *GAC* y de *Etcétera* quizá no sean arte y quizá tampoco sean acciones políticas. ¿O acaso sí? Qué importa. Lo cierto es que son espacios de experimentaciones que interrumpen las coordenadas de lo normal. Son territorios, paisajes sensibles, de juego, de parodia y de encuentro, en los que, fundamentalmente a partir del disenso, se construyen realidades provisionarias.

## BIBLIOGRAFÍA

- Aa. Vv. (2003), “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo” en *Revista Ramona*, n° 33.
- Bishoop, Claire, (2004) “Antagonism and Relational Aesthetics”, en *Revista October*, n° 110.
- Bourriaud, Nicolas, (2008) *Estética relacional*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo, trad. de Beceyro, Cecilia y Delgado, Sergio.
- Calveiro, Pilar, (2003) “Memorias "virósicas". Poder concentracionario y desaparición de personas en Argentina” en *Acta Poética*, Vol. 24, n° 2, págs. 111-134.
- \_\_\_\_\_, (2006) “Los usos políticos de la memoria”, en Caetano, Gerardo (ed.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires: CLACSO.
- Carras, Rafaela, (2009) *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*, Buenos Aires: Tinta Limón.
- Colectivo Situaciones, (2002) *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*, Buenos Aires, Ediciones de mano en mano.
- Debord, Guy, (2008) *La sociedad del espectáculo*, Buenos Aires: La marca editora, trad. de Alegre, Fidel.
- \_\_\_\_\_, (1999) “Perspectivas de modificación consciente de la vida cotidiana”, en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris, trad. de Navarro, Luis.
- \_\_\_\_\_, (1999) “Teoría de los momentos y construcción de situaciones” en *Internacional situacionista, vol. I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris, trad. de Navarro, Luis.
- \_\_\_\_\_, (1955) “Introducción a una crítica de la geografía urbana” en *Les lèvres nues*, n° 6, trad. de Martínez, Lurdes. Disponible en <http://www.sindominio.net/ash/presit03.htm> (última fecha de consulta: 21-11-2013)



- Debord, Guy y Wolman, Gil J., "Métodos de tergiversación", en *Acción directa en el arte y la cultura*, Madrid, 1998, trad. de Industrias Mikuerpo. Disponible en <http://www.antiescualidos.com/img/Accion%20directa%20sobre%20el%20arte%20y%20la%20cultura%20-%20Accion%20Directa%20textos.pdf> (última fecha de consulta: 09-08-2013).
- Rancière, Jacques, (2010) *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires: Nueva Visión, trad. Pons, Horacio.
- \_\_\_\_\_, (2010) *El espectador emancipado*, Buenos Aires: Manantial, trad. de Dillon, Ariel.
- \_\_\_\_\_, (2011) *El malestar en la estética*, Buenos Aires: Capital Intelectual, trad. de Petrecca, Miguel, Vogelfang, Lucia y Burello, Marcelo.
- \_\_\_\_\_, (2005) *Sobre políticas estéticas*, Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona y Universitat Autònoma de Barcelona, trad. de Arranz, Manuel.