

Historicidad, sincronía y activismo de *lo sensible*: el Congreso Escena Política en Buenos Aires

Historicity, Synchrony and Activism of *The Sensitive*: The Political Scene Congress in Buenos Aires

Juan Ignacio Vallejos
CONICET, IAE-UBA
juanigvallejos@gmail.com

Resumen

El siguiente trabajo analiza las acciones artísticas ligadas al Colectivo Escena Política que tuvieron lugar en la ciudad de Buenos Aires entre 2013 y 2016. Daremos cuenta de tres formas específicas de intervención artístico-política en el espacio público. La primera relacionada con una denuncia de la explotación laboral de los artistas escénicos en la ciudad. La segunda vinculada a prácticas micropolíticas que denominamos *activismo de lo sensible*. Y la tercera, relacionada con la lucha llevada adelante por la Asamblea Lopérfido Renunciá Ya, en conjunto con organismos de derechos humanos. En última instancia, el artículo propone que la eficacia política del activismo artístico depende de su *articulación sincrónica* con las diversas luchas que atraviesan el entramado social.

Palabras clave: Activismo artístico, danza contemporánea argentina, arte y política, performance y política, derechos humanos.

Abstract

This paper analyzes artistic actions related to the Group Political Scene that took place in the city of Buenos Aires between 2013 and 2016. In doing so it gives account of three specific forms of artistic-political intervention in the public space. The first is related to a struggle against the exploitation of the performing artists in the city. The second is linked to micropolitical practices which I call *activism of the sensitive*. And the third, is related to the struggle carried out by the “Lopérfido Resign Now Assembly”, together with human rights organizations. Ultimately, the article proposes that the political effectiveness of artistic activism depends on its synchronous articulation with the diverse struggles that cross the social fabric.

Keywords: Artistic activism, Argentinian contemporary dance, art and politics, performance and politics, human rights.

Introducción

Desde el año 2013, en la ciudad de Buenos Aires se viene desarrollando una experiencia de activismo artístico llevada adelante por trabajadores y trabajadoras ligadas a las artes escénicas, agrupadas en el Foro Danza en Acción y el grupo Teatro Independiente Monotributista, posteriormente fusionados en el Colectivo Escena Política. Si tuviéramos que definir su principal característica podríamos decir que, a diferencia de experiencias anteriores de arte político mayormente vinculadas a la transmisión de un mensaje revolucionario, las y los artistas del movimiento han respondido a través de sus acciones a la única exigencia que Walter Benjamin plantea, en su texto “El autor como productor” de 1934, a los “poetas” que deseen fundamentar su solidaridad con el proletariado: “la de reflexionar sobre su posición en el proceso de producción” (Benjamin 116). Es a partir de esta reflexión que las y los artistas se unen primero para reclamar políticas acordes al desarrollo de la cultura por parte del Estado y luego para cuestionar sus propios *modos de vida* determinados por la sociedad neoliberal.

En su corta trayectoria, las agrupaciones pasaron por diferentes etapas en las que pusieron en práctica diversos modos de acción. El análisis de la experiencia de estos colectivos, sus diversas acciones artísticas y fundamentalmente la organización del Congreso Escena Política en 2016 nos permitirá dar cuenta de tres formas específicas de intervención artístico-política en el espacio público. La primera relacionada con una denuncia de las diversas formas de explotación de las y los trabajadores de la danza y con la precarización de la cultura en la ciudad. La segunda vinculada a prácticas micropolíticas de reflexividad y experimentación que dieron lugar a algo que defino como un *activismo de lo sensible*. Y la tercera, que funciona casi como un apéndice de las formas anteriores, relacionada con la lucha llevada adelante por la Asamblea Lopérfido Renunciá Ya, que funcionó en paralelo al Congreso Escena Política e incluyó a muchos y muchas de sus integrantes. Este último ejemplo nos permitirá explorar y evaluar la potencialidad política en el contexto argentino del concepto de *historicidad* teorizado por Diego Sztulwark (*La ofensiva* 178-179). En última instancia, creemos que es en la *articulación sincrónica* de las luchas del campo artístico con las diversas luchas que atraviesan el entramado social que el activismo artístico encuentra su eficacia política. El trabajo se propone, de este modo, explorar diferentes variantes del accionar político de las y los artistas del movimiento a partir de estudios de caso focalizados en una experiencia que ha reunido durante varios años a los y las creadoras más influyentes de la danza contemporánea independiente de la ciudad de Buenos Aires.

El trabajo artístico y su lucha contra el Estado

El Foro Danza en Acción nace como un espacio abocado a una evaluación de las condiciones de producción de la danza contemporánea. Es así como, en la portada de su sitio de internet, <http://danzaenaccion.blogspot.com.ar/>, se autodefine en los términos

de un “espacio para reflexionar y mejorar las políticas culturales públicas para la danza contemporánea en la ciudad de Buenos Aires y Argentina”. De hecho, el impulso que dio origen a su fundación fue un reclamo ligado a la falta de apoyo del Gobierno de la ciudad a la producción artística en este terreno. En su edición del año 2013, el Festival Internacional de Teatro y Danza de Buenos Aires (FIBA) –uno de los festivales más importantes del país– organizado por el Ministerio de Cultura de la ciudad, había incluido en su programación solo tres obras de danza contemporánea frente a treinta y tres obras de teatro. Este hecho hizo que en agosto de ese año un grupo de personas trabajadoras de la danza (ligados a la interpretación, la composición, la pedagogía y la investigación), decidieran reunirse para explorar modos de acción colectiva para intentar incidir en las políticas culturales de la ciudad en respuesta a lo que interpretaban como un abandono de la danza contemporánea por parte de las instituciones oficiales.

A partir de ese momento y hasta el año 2016, las actividades del Foro se desarrollaron a través de tres modalidades: la organización de mesas públicas de debate, la demanda y la realización de reuniones con las autoridades del Gobierno de la ciudad para exigir cambios en la calidad de las políticas públicas y en el presupuesto atribuido a las actividades artísticas, y la realización de acciones artístico-políticas, denominadas *acciones iceberg*. Estas acciones tuvieron el objetivo de denunciar, entre otras cosas, el estado de abandono de los teatros municipales, la falta de renovación de las autoridades del Teatro San Martín –el teatro público más importante de la ciudad– y la escasa presencia de obras de danza contemporánea en la programación de los teatros oficiales. Las acciones desarrolladas por el Foro coincidieron con el movimiento por la Ley Nacional de Danza, un proyecto de ley impulsado por artistas y organizaciones sociales y culturales del medio que propone la adjudicación de un presupuesto específico para el desarrollo de la danza a nivel nacional a través de la creación de un Instituto Federal de la Danza. Las actividades del Foro Danza en Acción se dan, en efecto, en un contexto de movilización y reivindicación de derechos laborales por parte de los y las trabajadoras de la danza.

La estrategia de agruparse para lograr tener influencia en las decisiones sobre políticas culturales llevadas adelante por parte del Gobierno local no comienza con esta experiencia. A fines de los años noventa, tuvo lugar la fundación de la agrupación COCOA-DATEI (Coreógrafos Contemporáneos Asociados), liderada en ese momento por las coreógrafas Margarita Bali y Roxana Grinstein, con una finalidad similar. De hecho, esta agrupación, que funciona hasta la actualidad, fue una de las principales impulsoras de la creación del fondo de apoyo a la danza independiente de la ciudad, denominado PRODANZA, el cual otorga financiamiento a proyectos escénicos no oficiales.¹ Ahora bien, cabe destacar que la estrategia política de esta agrupación estuvo

1 Asimismo, como señala Ana Echeverría (247) COCOA-DATEI logró incluso ocupar el puesto de asesoría del área de danza-teatro dentro del Instituto Nacional del Teatro, que es una de las principales instituciones de apoyo a las artes escénicas en el país.

fundamentalmente basada en el diálogo y la búsqueda de acuerdos con las autoridades estatales, no se propuso el enfrentamiento o la crítica directa como forma de acción. El Foro Danza en Acción tuvo desde sus inicios una actitud más desafiante con respecto al Gobierno local, quizás debido a la diferencia generacional con respecto a los referentes de las organizaciones previas, a que disponían de una menor capacidad de influencia con respecto a las instituciones estatales o a la deliberada falta de afinidad ideológica con el Gobierno.

Asimismo, el Foro emerge en un contexto dancístico más convulsionado o “politizado” que el de los años noventa. Sus acciones tienen un antecedente claro en la experiencia del conflicto laboral que entablaron las y los bailarines del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín –la compañía de danza contemporánea oficial más importante del país– con las autoridades del teatro durante el año 2007, que dio como resultado la creación de la primera Compañía Nacional de Danza Contemporánea en 2009. Originalmente, ese conflicto estuvo ligado a la falta de respuesta por parte de las autoridades del teatro frente un accidente laboral sufrido por una de las bailarinas de la compañía durante un ensayo, lo cual generó una serie de protestas asociadas al reclamo de mejores condiciones laborales y de una cobertura médica adecuada para las bailarinas y los bailarines. La experiencia ha sido documentada en el filme *Trabajadores de la danza* de Konstantina Bousmpoura y Julia Martínez Heimann del año 2016, y en su artículo posterior “Working Dancers. Contemporary Dance Activism in Argentina” en donde interpretan el fenómeno de creación de la nueva compañía como emergente de un contexto de ampliación de derechos característico de los Gobiernos de centro izquierda del ciclo kirchnerista entre 2003 y 2015 (134).

Podría decirse que la visibilidad de ese caso, que contó con una amplia cobertura por parte de los medios de comunicación en su momento, habilitó un cambio en la subjetividad de las y los bailarines de la danza contemporánea local en lo referido a la percepción de su condición de trabajadoras y trabajadores, y a la posibilidad de ampliar sus derechos laborales. La *precariedad* laboral de los y las bailarinas en el campo de la danza no oficial, y en mayor medida de la danza moderna y contemporánea en el país, tiene su correlato en una dificultad subjetiva para percibir el trabajo artístico como una actividad merecedora de una retribución material independientemente de cualquier forma de reconocimiento simbólico (Vallejos, “Subverting” 34). Considero que es este *ethos* romántico de la danza concebida como una práctica de expresión “pura”, desligada de lo material, el que comienza a ser subvertido a partir del acontecimiento que da lugar a la creación de la Compañía Nacional de Danza Contemporánea en 2009.²

Las primeras formas de intervención en el espacio público por parte del Foro Danza en Acción fueron las *acciones iceberg* que comenzaron a principios de 2015 y tomaron

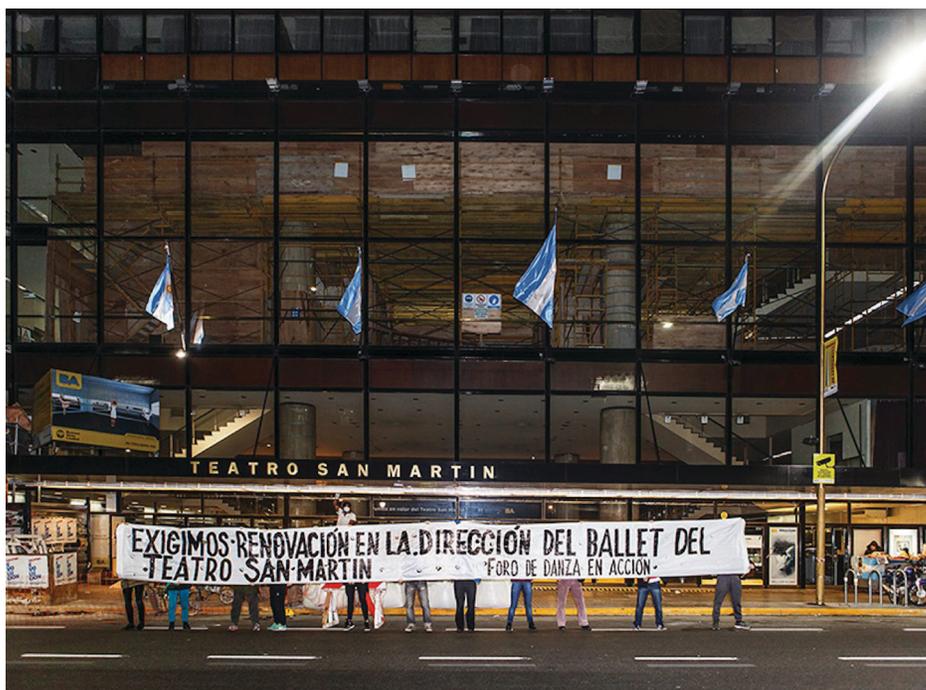
2 Este proyecto es continuado hoy en día por varias organizaciones, entre ellas, la que impulsa el proyecto de construcción de un sindicato argentino de trabajadores de danza. En este sentido, consultar el sitio: <http://www.federacionargentina.org/Local/Asociaciones/sindicatodedanza.html>

FOTO 1



Valet, Sebastián Arpesella.

FOTO 2



Valet, Sebastián Arpesella.

como eje de sus reclamos al Complejo Teatral de Buenos Aires, la institución que nuclea artística y administrativamente a los cinco teatros públicos de la ciudad. Las críticas se concentraron en el funcionamiento del Teatro San Martín, por su importancia, por ser la sede del Ballet Contemporáneo del Teatro San Martín y por su relación con el Taller de Danza Contemporánea, en el que muchas y muchos de los integrantes del Foro se formaron artísticamente. La primera acción, intitulada *Valet*, se llevó a cabo entre los meses de junio y julio de 2015. Durante cinco semanas se fueron publicando en una cuenta anónima de Facebook fotos tomadas frente a instituciones públicas con carteles que planteaban cuestionamientos directos y concretos: “¿Hasta cuándo el Taller de Danza en estas condiciones?” –en referencia a las condiciones edilicias deplorables en las que funcionaba–, “¿Cuándo vuelve la danza independiente a la programación del Complejo Teatral?”, “¿Dieciséis años con los mismos directivos en el Ballet del Teatro San Martín?”, y una afirmación final: “Exigimos renovación en la dirección del Ballet del Teatro San Martín”. Las últimas dos frases aludían claramente a la figura del coreógrafo argentino Mauricio Wainrot, cuya influencia se percibe hasta hoy en día en la institución.

La acción tuvo repercusión en los medios gráficos, fundamentalmente en el diario *La Nación*, a través de los artículos del periodista especializado en artes escénicas Alejandro Cruz. Sus textos tuvieron mucha importancia en la difusión y sobre todo en la legitimación del planteo de los y las artistas del Foro. Su nota del 8 de agosto de 2015, intitulada “La danza en estado de reflexión”, señalaba: “Un colectivo formado por importantes referentes de la escena contemporánea independiente reclama medidas puntuales para el sector”. Allí definía a sus integrantes como “coreógrafos y bailarines indiscutibles del panorama local”, y nombraba a Diana Szeinblum, Melina Seldes, Florencia Vecino, Juan Onofri Barbato, Gabriela Prado, Luis Garay, Mayra Bonard, Bárbara Hang, Gerardo Litvak, Celia Argüello Rena, Pablo Rotemberg, Amparo González Sola, Luciana Acuña, Pablo Lugones, Laura Kalauz, Rakhil Herrero y Jimena Pérez Salerno.

Es claro que la legitimidad del colectivo y por ende su capacidad de negociación con las autoridades estuvo desde un principio ligada al prestigio de los y las artistas que lo componían y a su lugar de importancia en el campo de las artes escénicas no oficiales de la ciudad. La unidad de todos estos referentes colocaba al Gobierno en la obligación de al menos escuchar los reclamos, ya que era imposible proyectar una política cultural para la ciudad que los excluyera. El capital simbólico de las y los artistas y su prestigio constituía la principal herramienta. Al mismo tiempo, la nota ponía énfasis en la cualidad concreta y específica de los reclamos. Se trataba de medidas puntuales para el sector que apuntaban fundamentalmente a atenuar las condiciones de precariedad en las que desarrollaba su trabajo. No se trataba de planteos utópicos sino de medidas concretas como: “la implementación de una programación anual de danza contemporánea en el CTBA, la renovación por concurso de los cargos directivos del Ballet Contemporáneo y el fortalecimiento de la estructura, mejoras edilicias y planes de estudio del Taller de Danza” (Cruz, “La danza” s. p.).

La relación que mantienen los y las artistas de la danza con el Estado, fundamentalmente con el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires, es ciertamente perversa y reproduce una condición de exclusión y precariedad. Queda claro que la legitimidad de su trabajo artístico se basa en la aceptación por parte del público y de la crítica especializada. En este sentido, el Gobierno de la ciudad generalmente prioriza la calidad artística de las obras que apoya, independientemente de su identidad política, al menos en lo que respecta a las convocatorias para festivales y a la concesión de financiamientos puntuales –no así en lo referido a la ocupación de cargos públicos en donde claramente las personas elegidas le son afines ideológicamente–. En este sentido, los medios de comunicación funcionan como agentes de visibilización e invisibilización. Hay tan poca difusión del trabajo de la danza contemporánea en los principales medios gráficos que el hecho de tener un lugar allí funciona como un “sello de calidad”. La misma mecánica se reproduce en la atribución de subsidios. Quienes reciben subsidios del Estado forman parte de un grupo selecto que tiende a perpetuarse ya que generalmente no hay una diferenciación de los programas de financiamiento en función de la experiencia. Las y los artistas jóvenes que comienzan con sus primeros trabajos compiten con artistas que tienen años de trayectoria y una amplia obra. Esto hace que la entrada de artistas jóvenes al circuito de “validados” se haga cada vez más difícil ya que, a su vez, el monto total de dinero utilizado para el apoyo de los trabajos escénicos permanece prácticamente estancado en valores reales desde hace varios años y no se abren nuevas fuentes de financiamiento (Gelerstein y Ferrari 6-7).

Por otra parte, financiamientos como el de *PRODANZA* o el del Fondo Nacional de las Artes aportan una cantidad de dinero insuficiente para la realización de una obra (Vallejos, “Fabián Gandini” 25). Sin embargo, aunque nunca alcance para cubrir todos los gastos necesarios, la ausencia de ese apoyo hace casi imposible llevar adelante el trabajo. El acceso al subsidio funciona de ese modo como una suerte de veto para las obras que no son seleccionadas y como una forma de precarización laboral para las que sí lo son. A quienes reciben el apoyo, de este modo, se les adjudica un monto económico bajo, pero con un valor simbólico muy alto, que emerge como fruto de una competencia acérrima entre colegas. Esta lógica perversa es la que sostiene el funcionamiento del sistema de apoyo a la danza no oficial en Buenos Aires. Las y los artistas llegan a estar agradecidos por acceder a un modo de trabajo totalmente precarizante debido a que la otra opción es la exclusión lisa y llana. Se trata de una problemática determinada por la falta de recursos destinados a la danza contemporánea. Son recursos que no alcanzan para sostener la riqueza artística que ese campo ofrece y aún menos para contribuir a su desarrollo. El problema detrás de esta realidad es el menosprecio implícito de la cultura local por parte de las autoridades que deciden las partidas presupuestarias, lo cual tiene sus raíces claramente en el colonialismo estético y en la falta de valorización sistémica de las producciones artísticas generadas a nivel local. En última instancia, es una discusión que remite al lugar que el sistema capitalista

FOTO 3



Informe SM, Andrés Calamandrei.

FOTO 4



Informe SM, Andrés Calamandrei.

atribuye al arte en países “periféricos” que fundamentalmente no están integrados al mercado mundial como productores de mercancía inmaterial o simbólica.

La segunda acción del Foro Danza en Acción, intitulada *Informe SM*, tuvo lugar los días 30 y 31 de octubre de 2015, en el marco del ciclo de conferencias performáticas *Mis documentos*, curado por Lola Arias, con sede en el Centro Cultural San Martín –una institución separada del Teatro San Martín que funciona en un edificio contiguo–. La recepción por parte de los medios gráficos fue una vez más muy positiva. *Informe SM* fue elogiado por Alejandro Cruz como “la acción performática más contundente de los últimos tiempos” (Cruz, *Intimidades* s. p.). La conferencia de una hora y media expuso una fuerte denuncia del vaciamiento y la precarización laboral y artística de los y las trabajadoras del Teatro San Martín a partir de testimonios de artistas y personal técnico, y de datos sobre el abuso de autoridad en los criterios curatoriales. Al mismo tiempo, como señaló el periodista Dylan, más allá de la rigurosidad de los archivos que se presentaron, el eje de la argumentación de los artistas fue el lazo afectivo que los unía con la institución y su interés por preservarla (s. p.). El reclamo por un mejoramiento en las condiciones laborales se unió a un proyecto de defensa de las instituciones públicas, un lema que caracterizó desde los años noventa a la lucha contra las políticas de ajuste neoliberales. En esos años, el abandono y la falta de inversión en esas instituciones condujo en muchos casos a su desprestigio y luego a su privatización con el consiguiente aumento del costo de los servicios y su sometimiento a lógicas de rentabilidad económica que privatizaban su acceso.

La alusión a la necesidad de preservar lo público como proyecto político democratizador marcó una primera articulación sincrónica con problemáticas que excedían la esfera del campo artístico y se proyectaban hacia la lucha contra las políticas económicas de austeridad. El *Informe SM* marcó un punto de inflexión en el movimiento, no solo por la repercusión que tuvo, sino también porque significó el comienzo de una alianza entre el Foro Danza en Acción, vinculado a la danza contemporánea, y el colectivo Teatro Independiente Monotributista, compuesto por un grupo de profesionales ligados a la actuación, la dirección y la dramaturgia que planteaba, al igual que las y los profesionales de la danza, la necesidad de discutir acerca de la relación entre la práctica teatral y las políticas públicas. En el mes de diciembre de ese mismo año, se realizaron dos acciones más, *Postales* y *Deseos*, que denunciaban el cierre temporario y la casi nula actividad en cuatro de los cinco teatros que componen el Complejo Teatral de Buenos Aires.

Como afirma Bojana Kunst (*Artist* 151), en el contexto actual, lo político en el arte contemporáneo adviene a partir de la visibilización de sus formas de explotación específicas. No se trata de representar metáforas alusivas, sino de hacer visibles las condiciones específicas en las que se desarrolla el trabajo de artistas contemporáneos. En un contexto posfordista de producción “que separa el trabajo de la materialidad del proceso productivo” (Kunst, *Artist* 145), “una de las maneras de politizar el trabajo artístico puede ser justamente una demanda radicalizada de diferenciación entre trabajo y vida” (Kunst, *Artist* 149) [traducción propia]. La separación entre trabajo y

vida en el caso de las y los artistas escénicos en Argentina implica en muchos casos la simple afirmación de su condición de trabajadores, es decir, del arte como un modo de producción específico, independiente de toda autosatisfacción inmaterial o afectiva. Las actividades del Foro Danza en Acción durante 2015 funcionaron en ese sentido, el de hacer visibles las condiciones de pauperización y de precariedad en las cuales los y las profesionales de la danza contemporánea independiente desarrollan su trabajo en Buenos Aires. Esta acción se realizó desde la posición de prestigio de quienes integraban el colectivo en el campo del arte no oficial, fue ese prestigio individual el que legitimó su reclamo a los ojos de la prensa y de la opinión pública.

El activismo artístico del Foro Danza en Acción y del Colectivo Escena Política se diferencia de las prácticas desarrolladas por otros grupos muy importantes en la ciudad y en el país como el colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo, el Colectivo Fin de Un Mundo y el Colectivo Dominio Público.³ Comparar las acciones del Colectivo Escena Política con las de estos colectivos demandaría un estudio detallado que no voy a poder realizar en este artículo. Sin embargo, quisiera señalar una diferencia principal, y es que todos esos grupos, mayoritariamente vinculados al teatro, se pronuncian públicamente sobre hechos que involucran la agenda política de modo directo. Intervienen tomando como eje fenómenos sociales como los femicidios y la violencia contra las mujeres, o políticos como el caso del secuestro y asesinato en 2017 del joven Santiago Maldonado en manos de la Gendarmería Nacional, o la visita del expresidente de los Estados Unidos Barack Obama. A través de sus acciones, esos colectivos artísticos expresan un discurso que va más allá de sus intereses sectoriales y se dirige al conjunto de la sociedad articulando una suerte de ideología crítica construida desde una práctica performática. Desde este punto de vista, podría pensarse que las acciones llevadas adelante por el Foro Danza en Acción y Escena Política no trascienden al plano de lo político propiamente dicho, son casi pujas sindicales o sectoriales. Sin embargo, considero que deben ser interpretadas como *luchas*, en el sentido que atribuye a ese término Michel Foucault.

En su texto “El sujeto y el poder” Foucault define a las luchas contemporáneas a su época, como por ejemplo las luchas contra el patriarcado o contra el poder de la medicina sobre los cuerpos, como indicios de una nueva manera de entender las relaciones de poder. Un elemento que subraya en su caracterización de estas *luchas*, y que considero fundamental, es la “inmediatez”, y afirma que esto se debe a dos razones:

En estas luchas, la gente critica instancias de poder que están cerradas para ellos, las cuales ejercen su acción sobre los individuos. No van detrás del “enemigo principal”, sino del *enemigo inmediato*. No esperan encontrar una solución a sus problemas en una fecha futura (esto es, liberaciones, revoluciones o fin de la

3 Para conocer el trabajo de estos colectivos recomiendo los análisis realizados por Lola Proaño Gómez sobre Fuerza Artística de Choque Comunicativo, Ramiro Manduca sobre el Colectivo Fin de Un Mundo y Maximiliano De la Puente sobre el Colectivo Dominio Público, que se encuentran en el apartado de las Referencias.

lucha de clases) en comparación con la escala teórica de un orden revolucionario; se trata de *luchas anarquistas* (Foucault 244) [énfasis mío].

Las luchas por la visibilización del trabajo de las y los artistas escénicos o por el mejoramiento de las condiciones de apoyo económico a la danza contemporánea por parte del Estado son *luchas anarquistas*, en términos foucaultianos, ya que se relacionan con la *inmediatez* de un reclamo justo e impostergable ante un *enemigo inmediato*. Para Foucault, es a través de la articulación de múltiples *luchas inmediatas* que puede producirse un cambio social de conjunto, no a través de la entelequia futura de una revolución.⁴ En este sentido, me animaría a decir que estas luchas anarquistas llegan a tener un nivel de *politicidad*, es decir, una injerencia en el espacio público, más directa que los pronunciamientos críticos de los colectivos teatrales a los que hice referencia anteriormente. Por otra parte, los enfrentamientos afincados en lo inmediato promueven una reflexión acerca de los procesos de individuación, del estatus del individuo, del devenir sujeto. Como afirma Foucault, estas *luchas anarquistas* giran principalmente en torno a la pregunta: “¿Quiénes somos?” (245). La segunda etapa de las acciones del Colectivo Escena Política se focaliza en esta problemática de un modo sumamente particular a través de la organización de lo que llamaron Congreso Transversal Escena Política y de un activismo de *lo sensible*.

El Congreso Transversal Escena Política y el activismo de *lo sensible*

El año 2016, en Argentina, implicó la llegada de un nuevo Gobierno nacional con una clara ideología neoliberal. Más allá de que la ciudad de Buenos Aires ya venía siendo gobernada hacia varios años por este mismo partido político de centro derecha, la instauración de una hegemonía política nacional de ese mismo signo dio lugar a un nuevo esquema administrativo con una voluntad reformadora mucho más ambiciosa y una menor predisposición al diálogo. Esta situación llevó a las y los integrantes del colectivo a replantearse sus acciones y su manera de concebir lo político. Nació así un nuevo programa de acción ya no vinculado al propósito de influenciar las políticas públicas en el área de Cultura, sino al de proponer un espacio de reflexión política vinculado a la práctica artística. Propongo denominar estas acciones como activismo de *lo sensible*, tomando como referencia las ideas de Diego Sztulwark en lo referido al “gobierno de las emociones”, entendido por el autor como uno de los ejes del neoliberalismo como sistema de subjetivación, es decir, como constructor de subjetividades y “modos de

⁴ Es sobre la base de esta interpretación que el filósofo argentino Edgardo Castro sostiene que para Foucault el concepto de revolución está basado en una concepción errónea del poder en términos de totalidad que ha perjudicado históricamente la eficacia de las luchas de la izquierda (Castro 413).

vida’ (Sztulwark, *La ofensiva* 27-28). *Lo sensible* hace referencia, de este modo, a un sustrato micropolítico que representa un estadio íntimo, anterior al terreno abierto de la política clásica. En resumidas cuentas, Sztulwark afirma que el éxito del modelo neoliberal reside en la reproducción de una *sensibilidad neoliberal* ligada al consumo, al desapego, a la competencia y al individualismo, que tiene la capacidad de impregnar diversas ideologías políticas, incluso progresistas. Es esa la razón por la que los Gobiernos de centroizquierda en América Latina sufrieron durante la década pasada el rechazo de parte de las nuevas clases medias que ellos mismos habían contribuido a generar. El acceso al consumo por parte de una creciente parte de la ciudadanía no incluyó una reflexión crítica acerca de la subjetividad neoliberal. Sztulwark sostiene que es en ese terreno en el que se dirime la efectividad del neoliberalismo como sistema, por ende, un proyecto político que se le oponga debe incluir indefectiblemente una dimensión micropolítica en la cual este tipo de sensibilidad sea cuestionada.

El terreno micropolítico de *lo sensible* fue el lugar en el cual el colectivo Escena Política se afianzó para proyectar sus nuevas acciones de activismo artístico que implicaron una exploración reflexiva a nivel subjetivo y comunitario. La situación que dio lugar a este proyecto se describe en el artículo “Cómo hicimos Escena Política”, escrito por integrantes del colectivo, de la siguiente manera:

En este contexto nos preguntamos cómo seguir. ¿Tenía sentido seguir siendo los auditores sociales del Estado, aquellos que observan y señalan las faltas de una política cultural que nos resultaba completamente ajena, con la que no encontrábamos aperturas para habilitar un diálogo? ¿No sería mejor, en ese contexto, usar el tiempo para imaginar nuevas *formas de vida*⁵ y de producción cultural, para contaminar la política con aquello que a priori creemos que no es la política, es decir nuestras prácticas artísticas? (Colectivo Escena Política s. p.).

El resultado fue la organización del Congreso Transversal Escena Política, que se llevó a cabo entre el 20 y el 23 de octubre de 2016 en Buenos Aires. El título de “congreso” elegido para el encuentro implicaba una alusión –en cierto modo irónica– al mundo académico y de las instituciones del arte, pero desde un lugar irreverente y anárquico. No obstante, el evento implicó una organización autogestiva sumamente compleja que incluyó talleres de debate y de práctica artística, conferencias performáticas, performances artísticas, acciones en el espacio público, dos entrevistas por Skype con los filósofos europeos Franco “Bifo” Berardi y Amador Fernández Savater, dos asambleas generales, una manifestación y una fiesta comunitaria en la vía pública. Se movilizó a

5 Con respecto a la idea de “forma de vida” que Sztulwark opone a “modo de vida”, el filósofo afirma: “llamaremos *modos de vida* a toda existencia que persigue una adecuación inmediata a los protocolos de compatibilidad que ofrece la dinámica de la axiomática capitalista [...] por otra parte, utilizaremos la noción de *formas de vida* para toda deriva existencial en la cual los automatismos hayan sido cortocircuitados” (Sztulwark, *La ofensiva* 38). La creación de *formas de vida* supone una práctica reflexiva capaz de cuestionar la estructura afectiva y sensible de nuestra subjetividad, y de captar su potencialidad política.

colectivos de artistas, intelectuales, grupos ligados al trabajo social a través del arte, medios de comunicación independiente, sindicatos y organizaciones de género, entre otros. Yo mismo participé del encuentro como colaborador externo a través de la organización de un taller intitolado “Genealogías de una subversión utópica” en el que participaron intelectuales como Lucas Rubinich, Lorena Verzero, Sergio Pujol o Juan Laxagueborde, y artistas como Roberto Jacoby y el Grupo de Arte Callejero.

Quisiera plantear dos ejes que estructuran mi análisis del congreso como obra colectiva de arte político. El primero se relaciona con la idea de práctica artística como teoría y se lo podría ubicar en cierta tendencia actual, señalada por investigadores como André Lepecki, a concebir el terreno artístico como un espacio de experimentación teórica (“Dance Discourses” 95). El otro tiene que ver propiamente con el activismo de *lo sensible*, sus limitaciones y potencialidades para cuestionar los *modos de vida* que reproducen las condiciones materiales del trabajo artístico a las que hicimos referencia en el apartado anterior.

El 25 de agosto, dos meses antes del congreso, se realizó una charla en el marco del Festival Mirá!, organizado por Valeria Martínez en el Centro Cultural El Sábado, perteneciente a la Facultad de Ciencias Económicas de la Universidad de Buenos Aires. Allí participaron Juan Onofri del Foro Danza en Acción, Cecilia Blanco del Teatro Independiente Monotributista, ambos reunidos en el Colectivo Escena Política, y yo mismo en calidad de moderador. El tema de la mesa fue la danza como acción política. En ese marco, ambos integrantes del colectivo relataron la historia de la agrupación y las experiencias que habían recogido en sus diferentes entrevistas con las autoridades del Ministerio de Cultura de la ciudad. Cecilia Blanco y Juan Onofri definían al trabajo del colectivo como a un “estado de encuentro que produce deseo”. Escena Política era presentado como un espacio en el que dejaban afuera sus egos y que no utilizaban para validar sus currículos o para obtener contactos con la prensa. A pesar de estar mayoritariamente compuesto por artistas, ninguna persona integrante del colectivo había sentido la necesidad de mostrar su obra de manera individual, la curaduría del congreso era la obra.

Ahora bien, ante mis preguntas acerca del modo en el que sus acciones artísticas se vinculaban con lo político, sus respuestas articularon un discurso que a mi juicio expresa una apropiación particular de las ideas del grupo anónimo de intelectuales militantes franceses conocido como el Comité Invisible, particularmente de su segundo libro del año 2015 intitolado *A nuestros amigos* –que de hecho estaba mencionado en el sitio de internet del colectivo como una de sus referencias teóricas–. Cecilia Blanco afirmaba que sus acciones políticas no se legitimaban a partir de una ideología preestablecida, sino que se desarrollaban en un *ir haciendo*. Decía: “No pensamos la política como el acto de reducir el ‘gap’ entre lo que es y lo que debe ser. La pregunta que guía nuestras acciones es: ¿Qué hacemos con lo que nos hace?”. Juan Onofri trasladaba esta lógica al terreno de la práctica en danza. En referencia a su trabajo como coreógrafo con el grupo Km29, sostenía que se cuidaba mucho de decir a los y las intérpretes: “esto es lo

que hay que hacer”. Su estrategia se basaba más en la observación y en la articulación de las acciones que emergían durante los ensayos. Ese paralelismo entre la práctica política y la práctica artística fue justamente el elemento central de su intervención.

Las ideas de Onofri y Blanco nos llevan a pensar en el pasaje, propuesto por el Comité Invisible, del *paradigma de gobierno* al *paradigma del habitar*, concebido como una nueva forma de entender e imaginar la política. En síntesis, el *paradigma de gobierno* afirma la hipótesis de que “los hombres deben ser gobernados” (Comité Invisible 81) y que “el orden político tiene vocación de contener una naturaleza humana más o menos bestial [...] en la que sólo hay cuerpos separados que hace falta mantener reunidos mediante algún artificio” (82). Esta supuesta naturaleza humana anida en un vacío, y es desde allí que emerge el gobierno: “El vacío requiere el poder” (83), pero es el poder el que crea el vacío. Por su parte, el *paradigma del habitar* supone partir de la hipótesis inversa: “No hay vacío, todo está habitado, cada uno de entre nosotros es el lugar de paso y de anudamiento de cúmulos de afectos, de líneas, de historias, de significaciones, de flujos materiales que nos exceden. El mundo no nos cerca, nos atraviesa. Lo que habitamos nos habita. Lo que nos rodea nos constituye” (83). No se trata de oponerse a lo que existe sino de “aprender a habitar mejor lo que está ahí” (84). La *comuna* como forma de gobierno ideal propuesta por el Comité Invisible supone un rechazo de las jerarquías, de la estructura democrática y de toda forma de representación, en pos de una autoorganización de la vida en común.

La propuesta del *paradigma del habitar*, claramente influenciada por la filosofía de Spinoza, propone la presencia de un cuerpo que se coloca a la escucha de todo lo que lo rodea, que no busca imponer una ideología –en lo cual se percibe una crítica a la *praxis* política del marxismo tradicional–, sino que apunta fundamentalmente a habilitar un espacio de sensibilización como paso previo a la eventual acción política. La propuesta “¿Qué hacemos con lo que nos hace?” ubica al activismo en el plano de *lo sensible*, plantea una idea de actuar políticamente desde el lugar que habitamos y con las herramientas de las cuales disponemos. Es desde esa actitud reflexiva y sensible que el congreso como obra performática propone pensar lo político valiéndose de herramientas artísticas. Es así como la obra fue presentada en el sitio de internet del colectivo, en los siguientes términos:

Todos los integrantes de este colectivo tenemos algún tipo de relación con la danza y el teatro independientes de la Ciudad. Observamos que formamos parte de una comunidad que actúa colaborativamente, creando relaciones de afecto entre nosotros. Una comunidad sensible que intercambia roles, invierte jerarquías, se moviliza de un lugar a otro. Ejercitamos, permanentemente, desde nuestra producción artística un pensamiento con otros. Nos planteamos, entonces, *qué pasaría si estas prácticas colectivas de la creación artística se desplazan a la práctica política*. ¿Qué ocurriría en ese desplazamiento? Es por ello que nos propusimos realizar un congreso, para crear un territorio donde trazar esas inquietudes. Para poder pensar desde lo que hacemos juntos. Eso es lo que mejor

sabemos hacer en la práctica escénica, que articula muchas otras prácticas: ser muchos y pensar haciendo. En el desconcierto de la política representativa y las vidas precarias que llevamos, nuestra comunidad se encuentra movilizada en diferentes espacios, que no se subsumen a la política partidaria y tratan de articular redes de resistencia y pensamiento. El congreso transversal *Escena Política*, se inscribe, se confunde, se alimenta y se agita en esa red colectiva (Colectivo Escena Política s. p.).⁶

Esta sería una lectura válida, la de pensar al congreso como una “puesta en práctica” de ideas teóricas provenientes del autonomismo y del anarquismo. Sin embargo, creo que para captar la potencialidad política de esta obra debe invertirse el sentido de la relación entre teoría y práctica. Vale decir, debemos tener en cuenta que las ideas ligadas al *paradigma del habitar* tienen ya de por sí una fuerte impronta performática. No es para nada sorprendente la manera en la que las y los artistas escénicos se apropiaron fácilmente de esta teoría, ya que retoma principios que existen desde hace tiempo en muchas metodologías de producción escénica. El *paradigma del habitar* es la traducción en términos políticos de modos de *habitar la escena* que vienen siendo explorados por parte de coreógrafos y coreógrafas de danza contemporánea desde hace décadas. Quizás el caso más claro sea la metodología de la *Composición en Tiempo Real* del coreógrafo portugués João Fiadeiro, que es definida en los siguientes términos:

El objetivo del método de “composición en tiempo real” es el de colocar al actor en la posición del “mediador” y del “facilitador” de los acontecimientos, bloqueando la tentación de imponerse a través de su voluntad o de su habilidad para manipularlos. Su único “acto creativo”, si es que debe haber alguno, se relaciona con su capacidad para manejar la tensión, el equilibrio y el potencial del material con el que trabaja, dejando que las cosas sucedan –si en realidad deben hacerlo– por sí mismas (Fiadeiro s. p.) [traducción propia].

Fiadeiro propone un borramiento de la coreografía como imposición externa en pos de una apertura de la escucha y una atención puesta en las condiciones de emergencia del acontecimiento escénico. Por eso afirma que en su trabajo creativo: “Perdemos el tiempo escuchando las señales: las señales del tiempo y las señales del cuerpo” (s. p.). Su metodología de composición busca como resultado la capacidad de “adquirir una sensibilidad colectiva [...] en el marco de un proceso autoorganizado en el cual no hay líder o guion” a partir del cual se establece “una línea de pensamiento que es a la vez abierta y constante” (s. p.). En la obra no existe una coherencia discursiva o dramática que pueda expresarse en términos ideológicos, lo que importa es la coherencia de la estructura, no la del contenido. En concreto, Fiadeiro define la acción performática

6 Este texto anónimo fue publicado en la página del colectivo: <http://www.escenapolitica.org/historico-colectivo.html>

del siguiente modo: “No hay una coreografía escrita, no hay un plan preestablecido, no hay una acción predeterminada. Todo se decide llegado el momento” (s. p.) [las traducciones son propias].

Más allá de la influencia de João Fiadeiro en el campo de la danza en Buenos Aires –el coreógrafo portugués visitó varias veces la ciudad para dar talleres, el último fue en 2017–, su forma de entender la improvisación y la composición escénica a partir de la apertura a una percepción común, de una atención puesta en la eventualidad de la acción y de una aptitud a *habitar la escena* es una metodología muy difundida en la danza contemporánea argentina. Sus ideas pueden asociarse a su vez con los estudios sobre la relación entre *cuerpo* y *presencia* ligados al trabajo de André Lepecki (Lepecki, *Of the Presence* 6).⁷ Considero que la apropiación de las ideas del *paradigma del habitar* por parte de las y los artistas escénicos representa en realidad una prueba de la potencialidad de la danza como “laboratorio” de teoría política. Los conceptos del Comité Invisible lo que hicieron fue legitimar discursivamente formas políticas de concebir la acción performática que ya existían como experiencia en la comunidad de la danza de Buenos Aires y de ahí proviene su pregnancia.

El Congreso Escena Política buscó avanzar hacia una reflexión sobre los *modos de vida* impuestos a las y los artistas por el modelo neoliberal a través del Estado. El reclamo por una mejora en las condiciones estructurales del apoyo a la cultura derivó en el intento de construir un espacio de reflexión política desde las prácticas artísticas porque entendieron que era en ese terreno micropolítico en donde se libraba la verdadera lucha y en donde las prácticas artísticas tenían mayor capacidad crítica. Se trató fundamentalmente de generar un ambiente de diálogo y de sensibilización sobre temáticas políticas ligadas a la cultura y al rol de las artes escénicas en la sociedad. En ese sentido, la obra colectiva funcionó como el soporte de una ética política y no necesariamente de un programa de acción específico. Se buscó propiciar prácticas que pudieran conducir a una sensibilización individual y colectiva dentro del orden social existente, habilitando espacios de apertura a lo común.

En su análisis del Congreso Escena Política, Ana Echeverría (259) introduce la idea de que ha habido un cambio histórico en la relación entre arte y política. El arte político ha pasado de prácticas características del “arte revolucionario” en las que es emitido un mensaje ideológico, a la construcción de espacios comunitarios de experiencia en los que se busca actuar sobre lo visible y lo sensible. Su propuesta se apoya en la lectura que Marie Bardet hace de la definición de política de la estética de Jacques Rancière, según la cual esta última ya no remite al establecimiento de un juicio estético, sino que alude a la “relación sensible con el com-partir que se pone en juego en el arte” (Bardet 70).

7 Lepecki afirma: “La danza como teoría crítica y como praxis crítica propone un cuerpo que es menos un significante vacío (ejecutando pasos predeterminados en su obediencia ciega a estructuras de mando) que un agente material, socialmente inscrito, un cuerpo no-unívoco, una potencialidad abierta, un campo de fuerzas negociando su posición en la poderosa lucha por su apropiación y control” (*Of the Presence* 6) [traducción propia].

Partiendo de la validez de este análisis que comparto, propongo reflexionar acerca de las características de la comunidad que efectivamente fue interpelada por el congreso.

Escena Política se presentaba como un grupo abierto a cualquier persona que quisiera participar y ajeno a cualquier forma de estructura jerárquica. Creo que este último punto funcionó más como un modo de contener individualidades dominantes hacia adentro del colectivo que como una premisa real de la organización. En el grupo evidentemente había jerarquías ligadas a la experiencia, al compromiso con el proyecto y a la importancia de las y los artistas involucrados, aunque fuera de manera implícita. Tampoco era del todo abierto, funcionaba por relaciones de amistad entre quienes lo integraban, que eran generalmente previas a la experiencia del congreso. El día en que tuvo lugar el taller “Genealogías de una subversión utópica” –el que contribuí a organizar–, participé igualmente de la asamblea al final de la tarde. Allí me di cuenta de que éramos mayoritariamente jóvenes, blancos, de clase media, con un nivel cultural relativamente alto. Es ahí donde me planteo que quizás los límites del activismo de *lo sensible* estén en la dificultad que tenemos para entablar un contacto corporal y afectivo con sujetos de otro estrato social o cultural. Siempre me resultó reveladora la observación de Ann Cooper Albright cuando afirma que el *contact improvisation* es generalmente visto por las personas afroamericanas como una “danza de blancos” (227). Podría decirse que se trata de una danza que propone una apertura al contacto sensible con el cuerpo del otro, pero que parte de un sesgo de clase cuasi irremediable. Sin embargo, también me pregunto si mi atención puesta en las limitaciones clasistas o raciales de este activismo sensible no se relaciona con mi propia subjetividad de académico, que siempre está buscando una excusa para no involucrarse corporal y afectivamente. A fin de cuentas, un *otro*, aunque sea blanco, culto y de clase media, sigue siendo un *otro*, alguien que puede poner en cuestión nuestras premisas sensibles y nuestros *modos de vida*. En definitiva, no considero que haya una respuesta única a la interrogante, se trata posiblemente de una tensión implícita a esta forma de activismo.

La etapa sensible del colectivo Escena Política representa a fin de cuentas una continuación de la primera etapa, centrada en las condiciones de producción propias a las artes escénicas. Las personas destinatarias de su activismo sensible fueron prioritariamente ellas mismas como comunidad. Eran ellas y ellos como artistas escénicos atravesados por la competencia incansable por un financiamiento precarizante, por la mirada de la sociedad hacia su profesión, por la aceptación o el rechazo del público, por la mirada del o la coreógrafa, por los parámetros de belleza hegemónica, por una afectividad entrelazada con el trabajo y con las estrategias de desarrollo personal que conlleva. Eran las y los artistas escénicos –y no necesariamente “la sociedad”– quienes necesitaban habilitar ese espacio de sensibilización, *habitar* sus prácticas artístico-políticas y tomar consciencia de su potencialidad. El activismo de *lo sensible* que tuvo lugar en el Congreso Escena Política se manifestó, en ese sentido, como una *lucha anarquista* coherente con la reflexión benjaminiana sobre los medios de producción, que volvió una vez más sobre la pregunta nodal que planteaba Foucault en su texto sobre el sujeto y el poder: “¿Quiénes somos?”

Sincronía e historicidad como potencialidad política del activismo artístico

En un número de la revista *TkH (Walking Theory)* dedicado a la “Politicidad de la performance” [traducción propia], Ana Vujanović (122) señalaba algo que para ella constituía un problema común del activismo artístico en Europa: su ineficacia. A pesar de la gran cantidad de acciones de arte político en el espacio público europeo, es clara su incapacidad de producir efectos concretos en el terreno de la política partidaria o incluso de las instituciones artísticas. Siguiendo este razonamiento, Bojana Kunst (“Be Political” 124) subraya la importancia de lo público en la investigación sobre arte y política, y critica ciertas formas de activismo artístico por considerarlas *seudo* actividades, es decir, acciones que, a fin de cuentas, no se proponen tener un verdadero impacto en el espacio público. Existen artistas que asumen una postura política únicamente como estrategia para ganar legitimidad en la comunidad artística a la que pertenecen. André Lepecki da cuenta de este mismo problema cuando critica la actitud *seudo* comprometida de ciertos artistas, que define como una “libertad de percepción sin compromisos”, que crea una “aparente agitación crítica y política” [traducción propia] que, en realidad, no apunta a generar ningún cambio (“From Partaking” 24).

Hay dos maneras de responder a esta crítica sobre la ineficacia. La primera remite a la premisa teórica que estructura el activismo de *lo sensible*: en nuestras sociedades existe un entramado sensible anterior al espacio público que se expresa en *modos de vida* y todo proyecto de cambio social debe involucrar acciones en ese espacio micro-político de lucha. En este sentido, es verdad que el activismo artístico puede resultar ineficaz para generar cambios a nivel político-institucional, pero sigue teniendo un rol fundamental, ya que entabla luchas a nivel micro que activan una metamorfosis política invisible pero determinante.

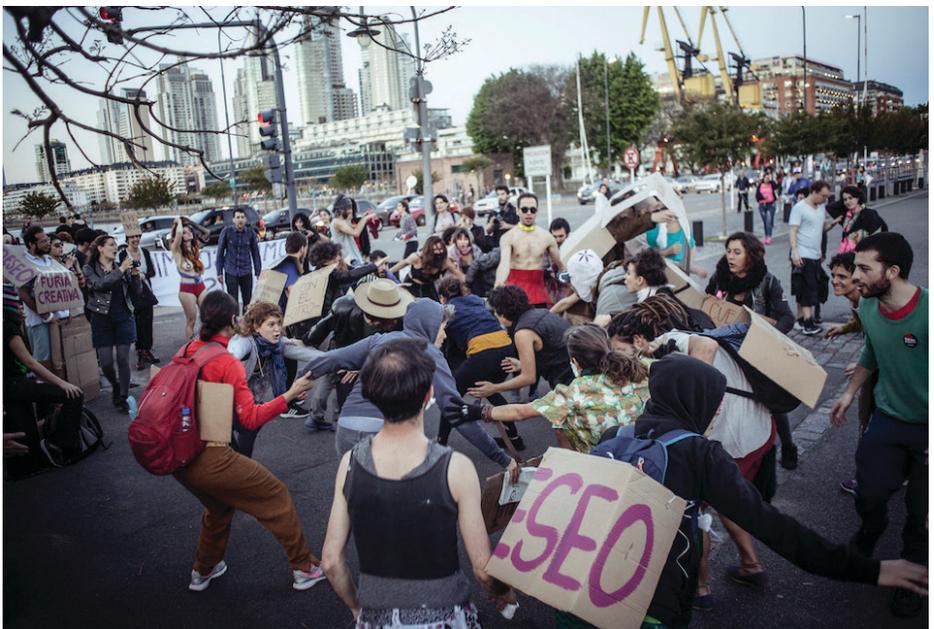
La otra manera de responder a esta crítica es analizando un caso de activismo artístico “eficaz” y un ejemplo claro es el caso de la Asamblea Lopérfido Renuncia Ya, que coincidió en gran medida con las actividades del Congreso Escena Política. En enero de 2016, el por entonces ministro de Cultura de la ciudad de Buenos Aires, Darío Lopérfido, hizo declaraciones públicas en las que ponía en duda el número de víctimas asesinadas por la última dictadura militar e intentaba instalar lo que se conoce como la *teoría de los dos demonios*, que concibe al *terrorismo de Estado* de los años setenta como a una guerra interna entre dos grupos armados equiparables. Estas declaraciones generaron un rechazo tajante por parte de los organismos de derechos humanos. Matilde Careaga, integrante del colectivo “Familiares y Compañeros de los 12 de la Santa Cruz”, hija de Esther Ballestrino, una de las fundadoras de Madres de Plaza de Mayo, asesinada y desaparecida por la dictadura en 1977, lo denunció penalmente bajo el cargo de negacionismo. Miembros de la comunidad artística, intelectuales y activistas por los derechos humanos se reunieron ante esta situación y pidieron una reunión con el jefe de Gobierno de la ciudad, Horacio Rodríguez Larreta,

FOTO 5



Congreso Escena Política, Lina Etchesuri.

FOTO 6



Congreso Escena Política, Lina Etchesuri.

para exigir su inmediata remoción. Ante la falta de respuesta política, los organismos de derechos humanos y las y los artistas de la ciudad declararon a Lopérfido “persona no grata”, con lo cual se le impidió el acceso al Parque de la Memoria - Monumento a las Víctimas del Terrorismo de Estado –que es un espacio gestionado entre el Gobierno de la ciudad y los organismos de derechos humanos–, y a todas las salas de teatro no oficiales de la ciudad. Al finalizar cada espectáculo, las y los intérpretes de las obras comenzaron a difundir la grabación de los dichos negacionistas del ministro –que se habían dado en una charla abierta organizada por el periodista Luis Majul en la ciudad de Pinamar– y a exigir su renuncia bajo el lema “Cultura libre de negacionismo”. En este contexto, la Asamblea Lopérfido Renunciá Ya funcionó como un espacio anónimo de organización y desarrollo de acciones artísticas y manifestaciones políticas que persiguieron ese objetivo. Se realizaron marchas pacíficas de repudio, escraches y performances artístico-políticas durante sus discursos en público, hasta que en julio de ese año el ministro presentó finalmente su renuncia.

El registro de las diferentes acciones fue exhibido como parte de una conferencia performática realizada por el Colectivo Trabajadores de la Cultura, intitulada “El Caso Lopérfido. El pez por la boca muere o cómo hacer saltar un ministro con palabras”, que justamente tuvo lugar el 21 de octubre de 2016 en el marco del Congreso Escena Política. La presentación de esta conferencia en el congreso no fue casual, ya que muchas y muchos de los integrantes de la asamblea anónima también participaban de Escena Política. Lo que este vínculo expresa es el lugar que el colectivo ocupó en una tradición histórica de acciones de resistencia a la impunidad de los crímenes de la dictadura y a las políticas de ajuste neoliberales, que fueron iniciadas durante los años noventa por organismos de derechos humanos como HIJOS y por grupos de activismo artístico como el GAC - Grupo de Arte Callejero y el Grupo Etcétera. Los *escraches*, la principal modalidad de protesta de esos grupos, eran acciones performáticas enmarcadas en las artes plásticas pero ligadas también al teatro y a la danza. La efectividad de muchas de las acciones de resistencia al vaciamiento del Estado a través de políticas neoliberales se basó en su interpretación como prácticas asociadas a las políticas económicas de la dictadura. El neoliberalismo se leyó como una continuación en clave económica de la dictadura de los setenta, lo cual articuló la lucha por los derechos humanos con la resistencia a las políticas de austeridad neoliberales. A partir de este caso, podríamos decir que la eficacia política de las acciones artísticas dependería necesariamente de su capacidad de asumir un lugar de visibilidad en el espacio público, de su articulación con luchas políticas actuales de modo *sincrónico* y de su lugar en la *historia*, y por ende, de su diálogo *diacrónico* con experiencias de lucha pasadas.

Como afirma Diego Sztulwark, en Argentina “la lucha por los derechos humanos no es una demanda más entre otras, sino el espacio sensible que logra componer y formular mandatos populares de un modo límpido y constituyente. Por eso es que ataca ahí la derecha, porque saben que si quiebran esta superficie podrán avanzar a fondo” (“2x1” s. p.). Luego de la experiencia de las manifestaciones populares de di-

ciembre de 2001, la lucha por los derechos humanos se transformó en una “superficie de composición para las luchas sociales”. Los derechos humanos se transformaron en un lazo diacrónico de inscripción histórica para la conformación y formulación de “mandatos políticos populares”. La eficacia del activismo artístico en el caso de la Asamblea Lopérfido Renunciá Ya se debió a esa articulación con lo histórico y con la sociabilidad que se había generado en el campo de las artes escénicas a partir de las demandas ligadas a la visibilización del trabajo artístico.

Reflexiones finales

El concepto de *historicidad* utilizado por Sztulwark podría definirse como una plataforma de legitimación histórico-política de las luchas presentes. La historicidad supone el punto en el cual el legado histórico de las luchas por los derechos humanos que emergieron durante la última dictadura se transforma en potencialidad política presente, en una recuperación “hecha desde los desafíos de las propias desobediencias” (Sztulwark, *La ofensiva* 179). En ese sentido, “más que un homenaje al tiempo pasado” la *historicidad* intenta “rescatar los momentos de verdad de aquellas rebeliones aplastadas, los posibles nunca realizados, condenados al olvido” (178). No se trata de una reivindicación melancólica, sino de un lazo sensible que comunica y potencia las luchas presentes y pasadas. Quizás sin saberlo, el concepto de Sztulwark dialoga, al igual que las ideas del Comité Invisible, con prácticas provenientes de las artes escénicas. En particular, se lo puede asociar a prácticas artísticas como el *reenactment*, la recreación, la reactivación o la figura del *cuerpo archivo*, que proponen una relectura de las obras coreográficas del pasado a los fines de explorar desde el presente sus potencialidades aún no reveladas (Lepecki, “The Body” 31) o los estados del cuerpo que aquellas obras entrañan (Franko, “Writing” 330).

La historicidad es un concepto político que emerge claramente de la especificidad histórica del caso argentino. En este sentido, viene a recordarnos que, como afirma Mark Franko, “las políticas no se ubican directamente ‘en’ la danza, sino en la forma en que la danza logra ocupar el espacio” social o cultural (Franko, *Danzar* 206). El sentido político de las acciones se establece de modo *coyuntural* y depende claramente de condiciones históricas, económicas, sociales y culturales. Por esta razón, queda claro que análisis centrados en la realidad europea del activismo artístico como el de Manuel Delgado, que critica este tipo de experiencias por considerarlas acciones superficiales o pseudo políticas que contribuyen a una desmovilización política de la izquierda (Delgado 78-79), no sirven para entender casos como el del Colectivo Escena Política. En América Latina, las ciudades están lejos de ser “marcas” como en Europa y el nivel de conflictividad social y político es mucho más alto.⁸

8 De hecho, una de las acciones artísticas del Congreso Escena Política, la de los *abogados manteros*, que consistió en la

En la entrevista que se le hizo al filósofo italiano Franco Bifo Berardi, durante el Congreso Escena Política, se le preguntó sobre la relación entre arte y política. Para Bifo no existe una definición formal del arte, todo sujeto que se autodefina como artista debe ser considerado como tal y toda obra que sea señalada como arte debe ser tomada en el mismo sentido. Según él, las y los artistas actúan fundamentalmente como revitalizadores del erotismo que activa el lazo social y dio como ejemplo el rol crucial que tuvieron en las calles de Egipto en el año 2011 durante la Primavera Árabe. Los y las artistas actuaron allí como nexos sensibles entre los sujetos que participaban de las manifestaciones. El activismo artístico de lo sensible se relacionaría según Bifo con una erotización del otro, lo cual también implica una apertura de las lógicas cerradas del campo del arte. Podríamos pensar que la eficacia del accionar de las y los artistas egipcios celebrado por Bifo radicó justamente en que actuaron en *sincronía* con una práctica política que excedía la esfera artística. Lo mismo hicieron las y los artistas de la Asamblea Lopérfido Renunciá Ya al articularse con movimientos por los derechos humanos e intelectuales, y al poner a disposición sus saberes específicos y sus prácticas para una lucha ligada a las políticas de la memoria. En última instancia, la articulación sincrónica de las luchas es otro modo de nombrar la *solidaridad*, cuyo fundamento material, como afirma Bifo, se basa en “la percepción de la continuidad de los cuerpos y la inmediata comprensión de la consistencia de mis intereses con los del otro. La solidaridad tiene que ver con la conspiración que significa, precisamente, respirar en conjunto” (Berardi 190).

Muchas veces concebimos al arte político como a una práctica cuasi sublime. Es el prototipo del artista que se “eleva” por encima de los avatares de la vida cotidiana y le “habla” a la sociedad. Considero que, al menos en Buenos Aires, la eficacia política del arte pasa justamente por la posibilidad de anular esa elevación, de quebrar ese límite entre el adentro y el afuera del campo del arte. Aunque el Colectivo Escena Política no haya llegado a profundizar su articulación con otros actores políticos, entiendo al lema “que hacemos con lo que nos hace” propuesto por Cecilia Blanco como un paso en esa dirección, vale decir, en la de pensar lo político en el arte a partir de la disponibilidad para entrar en sincronía sensible con las luchas que atraviesan nuestras sociedades.

Referencias

- Bardet, Marie. *Pensar con mover: Un encuentro entre danza y filosofía*. Buenos Aires, Cactus, 2012.
- Benjamin, Walter. *Iluminaciones*. Buenos Aires, Taurus, 2019.

instalación de abogados y abogadas profesionales en la vereda de una de las calles céntricas de la ciudad con mantas al estilo de los vendedores senegaleses, ofreciendo sus servicios a cambio de una donación voluntaria, fue reprimida por la policía de la ciudad y recibió amenazas por parte del Colegio Público de Abogados de la Capital Federal. No es lo mismo cuando una acción artística es reprimida por la policía que cuando es financiada por un museo.

- Berardi, Franco “Bifo”. *Fenomenología del fin: Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires, Caja Negra, 2017.
- Bousmpoura, Konstantina y Julia Martinez Heimann. “Working Dancers. Contemporary Dance Activism in Argentina”. *artWORK: Art, Labour and Activism*. Eds. Alberto Cossu, Jessica Holtaway y Paula Serafini. Londres, Rowman & Littlefield, 2018, pp. 127-145.
- Castro, Edgardo. *El vocabulario de Michel Foucault*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes, 2004.
- Colectivo Escena Política. “Como hicimos Escena Política”. *Revista MU*, 20 de febrero de 2017, <https://www.lavaca.org/notas/como-hicimos-escena-politica/>
- Comité Invisible. *A nuestros amigos*. Logroño, Pepitas de Calabaza, 2015.
- Cooper Albright, Ann. “The Politics of Perception”. En *The Oxford Handbook of Dance and Politics*. Eds. R. Kowal, G. Siegmund y R. Martin. Oxford, Oxford University Press, 2017, pp. 223-243.
- Cruz, Alejandro. “Intimididades del San Martín”. *Diario La Nación*, 1º de noviembre de 2015, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/intimididades-del-san-martin-nid1841598>
- . “La danza en estado de reflexión”. *Diario La Nación*, 8 de agosto de 2015, <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/la-danza-en-estado-de-reflexion-nid1817195>
- De la Puente, Maximiliano. “Performance, política y activismo digital: las intervenciones del Colectivo Dominio Público”. *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, nº 26, 2017, pp. 80-88.
- Delgado, Manuel. “Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos”. *Quaderns-e*, vol. 18, nº 2, 2013, pp. 68-80.
- Dylan. “Performance urgente contra el vaciamiento del Teatro San Martín”. *Prensa Obrera*, 5 de noviembre de 2015, <https://prensaobrera.com/cultura/29502-performance-urgente-contra-el-vaciamiento-del-teatro-san-martin>
- Echeverría, Ana. “Prácticas de creación artística en la intervención política. El Congreso Escena Política”. *Disputar la cultura. Arte y transformación social en la ciudad de Buenos Aires*. Ed. J. Infantino. Buenos Aires, RGC Ediciones, 2019, pp. 239-272.
- Fiadeiro, João. *Composição em tempo real / Real Time Composition*. <http://ateliereal-textotrb.blogspot.com/>. Visitado 2 de febrero de 2020.
- Foucault, Michel. “El sujeto y el poder”. *Michel Foucault: más allá del estructuralismo y la hermenéutica*. Hubert L. Dreyfus Paul y Rabinow. Buenos Aires, Nueva Visión, 2001, pp. 241-259.
- Franko, Mark. “Writing for the Body: Notation, Reconstruction, and Reinvention in Dance”. *Common Knowledge*, nº 17/2, 2011, pp. 321-334.
- . *Danzar el modernismo/Actuar la política*. Trad. Juan Ignacio Vallejos. Buenos Aires, Miño y Dávila, 2019.

- Gelerstein, Laila y Lara Ferrari. "Visibilizar el trabajo - Proceso de creación en la obra *arquitecturas*". Tesis para optar al grado de Licenciatura en Composición Coreográfica, Universidad Nacional de las Artes, Buenos Aires, 2019.
- Kunst, Bojana. "Be Political or You Won't be There! (On Political Art in a Post-political World)". *TkH (Walking Theory) Journal for Performing Arts Theory*, n° 19, 2011, pp. 124-130.
- Kunst, Bojana. *Artist at Work: Proximity of Art and Capitalism*. Winchester, John Hunt, 2015.
- Lepecki, André (Ed.). *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown, Wesleyan University Press, 2004.
- . "The Body as Archive: Will to Reenact and the Afterlives of Dances". *Dance Research Journal*, n° 42/2, 2010, pp. 28-48.
- . "No estamos listos para el dramaturgo". *Repensar la dramaturgia: Errancia y transformación*. Eds. Manuel Bellisco, María José Cifuentes y Amparo Écija. Murcia, CENDEAC, 2011, pp. 163-200.
- . "Dance Discourses: Keywords in Dance Research", *Dance Research Journal*, n° 44/1, 2012, pp. 93-99.
- . "From Partaking to Initiating: Leadingfollowing as Dance's (a-personal) Political Singularity". *Dance, Politics and Co-Immunity*. Ed. G. Siegmund y S. Hölscher. Zurich y Berlín, Diaphanes, 2013, pp. 21-38.
- Manduca, Ramiro. "Colectivo Fin de Un Mundo: intervenciones escénicas urbanas entre la historia y la agenda política". *Telón de fondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, n° 26, 2017, pp. 63-79.
- Proaño Gómez, Lola. "El artivismo de la Fuerza Artística de Choque Comunicativo. Diagnóstico de los puntales del neoliberalismo extremo en Argentina (2015-2017)". *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica Literaria*, n° 19, 2018, pp. 70-85.
- Sztulwark, Diego. "2x1 (Quien entrega historicidad se regala)". *Lobo Suelto! Anarquía Coronada*, 2017, <http://lobosuelto.com/2-x-1-quien-entrega-historicidad-se-regala-diego-sztulwark/>
- . *La ofensiva sensible: Neoliberalismo, populismo y el reverso de lo político*. Buenos Aires, Caja Negra, 2019.
- Vallejos, Juan Ignacio. "Fabián Gandini y la estética de la fisura". *Sztuka Ameryki Łacińskiej / Arte de América Latina*, n° 8, 2018, pp. 21-34.
- . "Subverting Precariousness: Work, History, and Aesthetics in Contemporary Dance in Buenos Aires". *Dance Research Journal*, n° 51/1, 2019, pp. 32-46.
- Vujanović, Ana. "Vita Performactiva, on the Stage of Neoliberal Capitalist Democratic Society". *TkH (Walking Theory) Journal for Performing Arts Theory*, n° 19, 2011, pp. 116-123.

Enviado: 7 febrero 2020

Aceptado: 6 abril 2021