

des-anestesiarse la época

• Marilé Di Filippo •

bb

Si algo me parece habitual en el arte contemporáneo es el bla bla bleo sobre arte y política. Investigaciones, catálogos, muestras, bienales, notas en las revistas. En la marcha contra el 2x1 a los genocidas nos cruzamos con Marilé y charlamos sobre los límites de las formas actuales de entender estos procesos y de las prometedoras máquinas teórico-políticas por venir.

La posibilidad de imaginar algo para decir aquí devino a partir de un desplazamiento, una suerte de táctica –de legitimidad dudosa– de una no-metodología encarnada. Migración, casi éxodo transitorio, de la pregunta por la accesibilidad de las conceptualizaciones sobre el arte contemporáneo –sus jerarquías, especializaciones y vinculaciones con lo masivo– hacia un trabajo sobre una sensación íntima pero, tal vez, disparadora de algunos diálogos posibles: la extrañeza. No una extrañeza cualquiera sino más bien una extranjería. La extranjería que siento al hablar de arte, a pesar de que título buena parte de lo que produzco con ese significante. No es una extranjería a secas, como la de quien habita la tierra que no le es propia. No es la extranjería de la casa ajena. Sino, mejor, es un extrañamiento. El extrañamiento del fronterizo: investigo estéticas-en-las-calles, prácticas estético-políticas –en ocasiones más cercanas a la lengua artística, en otras no– llevadas a cabo por movimientos sociales y jóvenes de sectores populares. Creadores que poco tienen que ver con el clásico mundo del arte, con lo que Peter Bürger llamó *institución arte*. Lo fronterizo, en sentido bajtiano, será aquí condición vivencial para pensar y abordar la estimulante pregunta que convoca esta escritura.

Podríamos aceptar, casi sin objeciones, que buena parte de lo que llamamos arte contemporáneo toma como materia prima o, en el mejor de los casos, construye procesos creativos con sectores sociales, comunidades o sujetos que, generalmente, quedan por fuera de su circuito de exposición y valorización. También de la circulación de conceptos, aunque actualmente hemos visto multiplicada la movilidad de los decires sobre el arte en las currículas educativas, redes sociales, talleres, publicaciones independientes, espacios autogestivos, etc. Un hiato que repone una ajenidad que no siempre hace justicia con los procesos que alumbran esos artefactos, objeto de exposición y relato. Un hiato que alerta sobre una ética que atraviesa, al menos como pregunta o como llamado, cualquier tipo de producción con otros. Una ética del cuidado, dice Carlos Figari retomando a Fox Keller, que se funda en una percepción alocéntrica. Prefiero llamarla una política del trato en su doble acepción: trato de tratar y trato como acuerdo, esos pactos tácitos o explícitos que hacemos cuando crea-

mos, escribimos o investigamos. Un des-trato a las metodologías heredadas, donde anida la violencia epistémica, que nos priva de la reciprocidad y la cooperación, aunque aduzcamos una relación sujeto-sujeto y declaremos no petrificar a los otros como *objetos*. El extractivismo con el que el capitalismo nos ha domesticado tan bien, hasta cuando creemos fervientemente estar combatiéndolo.

Ahora bien, no es en ese desfasaje entre la circulación del conocimiento y su mal llamado *objeto* en el que quisiera detenerme. Sino en otro: el que se delinea entre las escrituras e investigaciones y quienes hoy componen una innovadora camada de productores masivos de estéticas contemporáneas. Productores, a su vez, de saberes que configuran otros circuitos. ¿Por qué digo esto? ¿Qué es el arte hoy? Nociones como capitalismo artístico, capitalismo creativo transestético, semiocapitalismo, capitalismo teatral o de ficción han señalado, de modo diverso, el protagonismo que la dimensión estética adopta en nuestras sociedades. Boris Groys ha propuesto que estamos en la era de la producción artística masiva, en la que la apariencia frente al mundo se ha convertido en la práctica por excelencia de la cultura de masas y en la que el espacio público se transforma en un espacio de exhibición. Ha señalado la obligación actual del diseño de sí, es decir, la responsabilidad estética, ética y política del diseño de nosotros mismos y de nuestras experiencias colectivas. El yo y el nosotros público son, entonces, creaciones artísticas. Para el autor debemos posicionarnos en el registro de producción –no tanto en el de recepción– porque vivir hoy nos obliga a estar en un estado de producción continuo de imágenes, figuras, escenas que ha invertido la relación con el consumo.

Sin desconocer y valorar los procesos de profesionalización de los artistas, si coincidimos con este diagnóstico epocal, todos somos cotidianamente artistas, más allá de que los regímenes históricos de identificación y pensamiento de las artes adjudiquen esta propiedad a unos y no a otros. Insisto en este tránsito: no se trata solo de la posibilidad de ser artistas ni de la extensión de la condición creativa a todo el cuerpo social, algo ya dicho hasta el cansancio, sino de la obligación de serlo. Es un imperativo, bajo amenaza de exclusión, no una opción. Entonces

todos somos artistas pero no todos somos contemporáneos, a pesar de que creamos exactamente lo contrario –que todos somos contemporáneos y no todos artistas–.

¿Qué es lo contemporáneo? No es lo actual, lo de ahora, lo nuevo. Es una singular relación con el propio tiempo: la no-coincidencia. Es, dice Giorgio Agamben, lo intempestivo. Lo que porta cierto anacronismo que, a contracorriente, nos permite aferrarnos al tiempo. Es habitar esa dislocación que posibilita ver, sentir, oler la época. Ver sus oscuridades, sus tinieblas. Es lo que impide al tiempo componerse plenamente y, a su vez, “la sangre que debe suturar la rotura”. Es decir, lo que punza bajo una exigencia a la que no se puede no responder. Lo que puede conmover el orden sensible de la época: la composición de cuerpos, espacios, tiempos y afectividades.

Los pañuelos *contra el 2x1* son lo contemporáneo. Son prácticas estético-políticas contemporáneas que configuran lo que podemos denominar, rancierianamente, la dimensión estética de la política, diferenciada, con insistentes grises, de la política de la estética, es decir, de las prácticas artísticas que intervienen en el terreno de la política, lo que comúnmente llamamos arte político. Nuestras estéticas contemporáneas son las múltiples formas en que inventamos, como plus creativo variable, modos de aparecer en el espacio público.

Volvamos a los pañuelos como artefacto estético-político organizador de nuestro argumento. Su genealogía es cara a la lucha política argentina y latinoamericana. Cubrieron la cabeza de las Madres representando el abrazo de sus hijos, sus pañales, también fueron luto. Constituyeron una textura-texto cuando en México se convirtieron en la superficie donde las bordadoras de *Bordamos por la paz* escribieron los nombres de sus hijos y seres queridos desaparecidos o muertos, acción luego replicada por las Abuelas de Córdoba. Los pañuelos fueron piqueteros en Argentina y zapatistas en México. Un elemento de seguridad que cubrió los rostros y protegió los nombres propios. Des-identificaron a cada piquetero en nombre del sujeto piquetero.

Los movimientos sociales pos 2001, en un primer momento, los utilizaron doblegando su condición de bien de uso –como elemento de seguridad– en favor

de su condición simbólica. Los pañuelos certificaron la filiación a una tradición de lucha piquetera y/o la reivindicación de una genealogía dosmilunera. Pero allí no acabó su trayectoria. Pasados los años, los pañuelos sirios piqueteros se homologaron cromática y morfológicamente, fueron más pequeños y de colores identificatorios de las luchas: hubo verdes, rojos, violetas. Fueron la superficie en la que se inscribieron consignas de lo más variadas: desde *Aborto legal, seguro y gratuito* hasta *A Franco lo mató la policía*. Ya no pendieron de las cabezas, ni taparon los rostros sino que colgaron de los cuellos, las mochilas, los brazos. Fueron un elemento de moda militante. Un *make-up*. Como el *rouge* de la militancia. Operación ambivalente que no debe ser reducida a mera apariencia –a lo que en campo enemigo llamamos despectivamente *marketing*– sino como una tarea clave de la gramática política actual.

En mayo de 2017, convocados por las Madres Línea Fundadora y con instrucciones precisas de cuándo hacer qué con ellos, los pañuelos blancos del 2x1 bien arriba, en triángulo, todos iguales, sostenidos con los dos brazos en alto, condensaron otra parte de la historia. ¿Y por qué traerlos aquí? Porque fueron contemporáneos al afrontar un desafío clave en tiempos de implosiones colectivas: dieron forma a los cuerpos en común, a ese estar-ser en común que se activó ante el fantasma de la impunidad, ante la puesta en cuestión de la prisión a los genocidas, en tanto violación del pacto fundacional de la sociedad posible posdictadura. En la manufactura de cómo nos presentificamos en el espacio público producimos novedad, rompemos con el paisaje pero, sobre todo, experimentamos complicidades, perimetrados la frontera del nosotros y ensayamos nuevas figuras de lo colectivo. Reactualizamos la superficie de nuestras empatías y dibujamos lo sensible común. Preanunciamos, así, nuevas imaginaciones políticas que llevan la delantera, incluso, a nuestras formas organizativas.

Aludimos, entonces, a productores estéticos más opacos, más difíciles de identificar. Una categoría que somos todos y a la vez no es nadie. Se trata de escenificaciones, a veces cotidianas, del diseño de lo que somos con otros: desde la convocatoria de las mujeres a marchar de negro ante otro femicidio, la invitación de organizaciones o familiares a llevar ve-

las o antorchas en otra manifestación por un nuevo pibe asesinado por la policía, hasta la prepotencia de sus hermanas o madres que ingresan a las audiencias con remeras estampadas con sus rostros, violando la seguridad de los palacios judiciales. O, si la prohibición se obstina, se ponen otra arriba, a sabiendas de que el algodón blanco irreverente y desalineado se verá y marcará esa impertinente presencia, por debajo del ropaje apropiado.

Estas estéticas contemporáneas no entran, habitualmente, en la categoría de arte contemporáneo – tampoco creo que debamos incluirlas a presión–. No es ese el punto. Pero sí deben interactuar, más fluidamente, en nuestras *pensabilidades*, como lo hacen otras prácticas de arte/política o de colectivos de activismo artístico, que ocupan estantes en librerías y bibliotecas y llenan salas y vitrinas, incitando, hace años, acaloradas discusiones sobre su institucionalización.

Pensabilidades que –y aquí sí está el desafío actual– llegan a cuentagotas a los hacedores de los que hablamos, generando, así, una espiral de desencuentros que repone, impiadosamente, las especializaciones y las jerarquías entre prácticas y saberes que, como una marca de agua indeleble, siguen organizando buena parte de nuestras miradas, escrituras y circuitos que imaginamos para hacerlas rodar. No se trata de conducir todos los cauces al mismo río sino de ponerlos a conversar con una audaz vigilancia epistemológico-política que evite el insistente, casi obsesivo, gesto de reducir toda historia a la historia del arte, de solo preguntarnos, espejadamente, si rompen, entran o salen de la institución artística, de

los cánones educativos, de los sitios de exposición.

Si el capitalismo es, ahora, también artístico, nuestras resistencias tendrán que redoblar la apuesta. Subió el piso, desmontemos el techo. Tracemos las mensuras de esas otras cartografías subterráneas, ejercitemos una ingeniería teórico-política que nos permita crear nuevas máquinas de producción y circulación del conocimiento que exploten los circuitos transitados, donde la accesibilidad ya no sea un problema. Máquinas que hagan genealogía con otras –las vanguardistas del siglo que pasó, las activistas del que corre–. Máquinas inmanentes, capaces de deglutir el imperativo de la época –la obligación de ser artistas–, haciendo trizas los privilegios y las desigualdades sobre las que se monta. Si todos debemos ser artistas y todos lo somos, nuestras conceptualizaciones deben hacer sinapsis con las de los hacedores –subrayo– contemporáneos –las madres de víctimas de trata o femicidio, las hermanas de los pibes del gatillo fácil o los laburantes despedidos–. Fisurar los compartimentos, des-jerarquizar las prácticas, transversalizar los saberes y gestionar esta otra cara de lo masivo. Una eficiente pragmática estético-política que economice tiempos, saberes, cuerpos y recursos.

En fin, máquinas capaces de ser contemporáneas, de seguir el pulso de la creación allí donde hierve y duele, de des-anestesiarse la época produciendo verdades sensibles en tiempos posverdaderos. En esas máquinas por venir se juega la vitalidad del conocimiento y de nosotros mismos.

MARILÉ DI FILIPPO

Vive en Rosario. Es docente, activista e investigadora abocada a estudiar prácticas estético-políticas de colectivos artísticos, movimientos sociales y jóvenes de sectores populares. Es Doctora en Ciencias Sociales (UBA), Magíster en Estudios Culturales y Licenciada en Ciencia Política (UNR). Es becaria posdoctoral del CONICET. Integra el Club de Investigaciones Urbanas, un colectivo de investigación militante. Y es bailarina en el under-folk rosarino.