



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: ¿Argentina es Venezuela?: movimientos artísticos y performativos en Venezuela en 2014 y Argentina 2001, análisis comparativo

Autores (en el caso de tesis y directores):

Mariana Inés Grau

Christian Dodaro, tutor

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



¿Argentina es Venezuela?

Movimientos artísticos y performativos en Venezuela en 2014 y Argentina 2001.

Análisis comparativo.

Universidad de Buenos Aires

Facultad de Ciencias Sociales

Tesina de investigación

Tesista: Mariana Inés Grau

DNI: 36933742

Correo electrónico: marianainesgrau@gmail.com

Celular: 0234515476103

Tutor: Christian Dodaro

ÍNDICE

Capítulo 1. Introducción

- Fundamentación de la investigaciónPágina 2
- ObjetivosPágina 5
- Enfoque metodológicoPágina 6
- Estado de la cuestiónPágina 8
- Estructura de la investigaciónPágina 13

Capítulo 2. Argentina en el 2000 y Venezuela en el 2014: Contexto político, económico, social y mediático de cada país.

- Contexto políticoPágina 15
- Contexto socioeconómicoPágina 17
- Contexto mediáticoPágina 28

Capítulo 3. El activismo en Argentina. Colectivos y performances argentinas

- G.A.CPágina 38
- EtcéteraPágina 46
- Grupo EscombrosPágina 51

Capítulo 4. El activismo en Venezuela. Colectivos y performances venezolanas

La protesta en Venezuela. Modos de organización de los colectivos de artistasPágina 55

El comienzo de los sentidos oposicionalesPágina 57

- Protesta CreativaPágina 62
- Resistencia UneartePágina 67
- CambiArte VenezuelaPágina 72
- “Mejor desnudos que”Página 74

Capítulo 5. Puntos comunes

ConclusionesPágina 81

BibliografíaPágina 89

AnexoPágina 93

Capítulo 1.

Introducción

Esta tesina analiza las similitudes y diferencias entre las acciones comunicacionales generadas por grupos de performance e individualidades surgidas en la Venezuela madurista, luego de la muerte de Hugo Chávez y tras la victoria electoral de Nicolás Maduro (2014), y las que surgieron en Argentina durante el gobierno de Fernando De la Rúa (2001).¹ La comparación será entre dos temporalidades, dos formas de ocupar las calles, dos formas de articular lo estético y lo político, dos contextos socioculturales y políticos distintos y también entre dos experiencias o trayectorias de los colectivos de activismo. Con la siguiente investigación, de carácter cualitativo, intentaremos reconstruir cómo estas intervenciones artísticas funcionan como nexo entre el arte, la política y el espacio público.

El concepto de “activismo cultural” que se usará en adelante en esta tesis es el de Dodaro (2013; 6)

“El activismo cultural implica un trabajo de producción de materiales estético-comunicativos con la intención de lograr acceso a bienes materiales y producir disputas culturales respecto a cómo definir el estatus identitario del grupo junto al que se trabaja hacia dentro y fuera del mismo. En ese proceso la cultura misma se vuelve tópicos de los planteamientos políticos. (Briones, 1999, citado en Kroffp, 2007).”

El activismo cultural es, entonces, el uso de los medios culturales para tratar de promover cambios sociales. Usaremos también su definición de activistas culturales como “promotores y mediadores para influir en los procesos de circulación cultural desde la elaboración y consolidación de creencias y valores hacia adentro de los grupos con los que trabajan.”

Este análisis se enmarca en los estudios sobre arte político en Latinoamérica en las últimas 2 décadas. Ana Longoni (2009) usa el término “artivismo artístico” para referirse a las acciones y producciones mayormente colectivas, que utilizan recursos artísticos para tomar posición o incidir en el territorio de lo político.

¹ Tomando como referencia la tesis de doctorado de Christian Dodaro (2012), “se mirará a la política desde la cultura y viceversa, a través de colectivos de artistas que en su accionar intervinieron en los procesos de producción y circulación social de sentido”.

Nina Felshin (2001:73) destaca algunas de las características principales del arte activista. En primer lugar habla de su aspecto procesual, tanto en sus formas como en sus métodos cobrando significado a través de su proceso de realización y recepción. En segundo lugar, se caracteriza por tener lugar generalmente en emplazamientos públicos. En tercer lugar, como práctica, regularmente toma forma de intervención temporal. Adopten una forma temporal o permanente, el proceso de creación es tan importante en el arte activista como su manifestación visual o física.

Lo artístico se solapa con los movimientos sociales y confluyen. Los movimientos sociales se han relacionado con un tipo de arte socialmente comprometido y participativo, que tiene una urgencia de hacer algo para cambiar las condiciones sociales en las que se encuentra. Y los activistas se han convertido en piezas clave de estos movimientos sociales.

Así los activistas intentan construir una memoria diferente a la que proponen los relatos de los medios de comunicación masivos y, desde modos de hacer, jugadas astutas y coyunturales, confrontar los procesos de estigmatización que desde ellos se elaboran (Grimson, 2006 en Dodaro, 2011).

La pregunta principal a la que se intentará responder desde esta tesina es ¿cómo se disputa el sentido político desde el arte? Como corresponde a un fenómeno social dinámico que está en continuidad, para fines prácticos el recorte temporal será acotado al primer cuatrimestre de 2014, en el caso de Venezuela. Ésto responde a la necesidad de un abordaje enfocado desde el momento de aparición de las protestas artísticas masivas hasta su aplacamiento hacia mitades de ese año. En este período se produjeron una serie de elementos estéticos con efectos políticos de características propias que se irán detallando en los siguientes capítulos. En otras palabras, se intentará ver cómo un mismo elemento, la performance política, se desenvuelve en Argentina y en Venezuela con sus características propias de cada caso, sin intentar hacer un análisis forzado, viendo contrastes y similitudes.

La situación venezolana es compleja y hay muchos intereses en juego, de parte del gobierno venezolano, de la oposición, de los medios de comunicación, y las subjetividades de autores de documentos y libros y de otros países. La existencia de estos distintos intereses y subjetividades implica tener que valerse de múltiples fuentes, volver reflexivamente sobre nuestros pasos y romper con el sentido común académico. Asimismo, las lecturas de todo

material serán realizadas de manera crítica, siendo conscientes que hay ideologías y posiciones de por medio.

Las unidades de análisis serán intervenciones argentinas y venezolanas que serán comparadas para dilucidar posibles rasgos comunes y puntos de desencuentro. Serán descriptos grupos activistas con y sin pertenencia política, colectivos e individualidades que serán tenidos en cuenta para una comparación. A simple vista, comparten la coyuntura de crisis (la de Argentina tuvo el marco del capitalismo y provocó la renuncia del presidente, en tanto que en Venezuela el sistema era intervencionista y el presidente fue reelecto), los modos de organización de los grupos performáticos, las estrategias de visibilización elegidas, los modos de intervención y la utilización del espacio público como terreno de protesta. Pero además, los activistas citados, tanto en un país como en otro, dialogan con el discurso oficial y aluden a los problemas cotidianos, abordándolos desde lo estético y el compromiso político, utilizando recursos y herramientas propias del arte y desde cuerpos individuales hasta los cuerpos de la protesta, con funciones políticas.

Asimismo, la elección de la comparación con grupos de artistas de nuestro país responde a la viabilidad de la investigación, a tener fuentes cercanas, verificables, concretas, información accesible y poder optimizar tiempos, ya que el contraste trasluce diferencias. El motivo de la elección temática responde a que Venezuela es un país del cual se conoce poco en términos de intervenciones artísticas en el terreno social: en los medios de comunicación de Argentina sólo se hace referencia a las protestas violentas y al conflicto político, pero hasta el momento de presentación de este trabajo, no hubo ningún acercamiento desde el punto de vista artístico, así como tampoco hay tesinas que involucren esta modalidad de protesta social en este espacio y tiempo concretos, por lo que el tema representa un área de vacancia y novedad.

Resulta un tema pertinente ya que invita a mirar formas de organización, de lucha/contestación, que han sido ensayadas tanto en Argentina como en Venezuela desde el punto de vista estético-político. En tal caso de tomarlas como noticia, por la novedad de lo disruptivo, lo actual o lo imprevisible, los medios capturan las dimensiones estéticas y expresivas de la protesta y expulsan sus dimensiones políticas. Como resultado, comunican una representación elaborada desde su propia posición en el campo político. Dodaro (82:2011) agrega al respecto que “Es evidente que los medios cambian los criterios de

selección y configuración de la agenda en función de sus posiciones como empresas con intereses políticos y económicos”.

El criterio de selección de las intervenciones responde a que ellas surgieron en contra de los representantes que habían sido elegidos por el voto de los ciudadanos, que ocasionalmente desplegaron políticas contra sus libertades y derechos. Estas performances fueron seleccionadas debido a la comparabilidad en cuanto a las características estéticas, las herramientas utilizadas, la representatividad de la sociedad, el borramiento de la particularidad del artista, sus modos de organización, formas de circulación, uso del espacio público, reclamos, influencias estéticas, trayectoria, participación, líneas narrativas, recursos expresivos, modos de activismo en Internet, repercusión y nuevas identidades forjadas al calor de la crisis y del rechazo al gobierno.

Entre un país y otro, las performances elegidas tienen dimensiones estéticas comparables, los grupos dicen representar la voz de la sociedad, se hacen eco de las problemáticas que ella atraviesa, surgen con el afán de reclamo, logran cierta repercusión y dejan de lado la figura elitista y solitaria del artista, sin abandonar el compromiso por la creatividad y los rasgos estéticos y estilísticos propios del campo. El encontrar elementos de continuidad y ruptura, ver qué elementos quedan y cuáles se transforman entre las formas de protesta de un pasado cercano y la protesta social de la Venezuela actual es lo que permite sostener esta investigación.

Objetivos

El objetivo general del trabajo es comparar las experiencias de algunos grupos venezolanos con intervención estética y cultural durante el primer cuatrimestre del año 2014, en relación con las intervenciones de los colectivos argentinos mencionados que trabajan en el cruce del arte y la política, que surgieron entre los años 2000 y 2001. Se identificarán y analizarán las características comunes y sus singularidades para enriquecer el análisis.

Teniendo como principal elemento metodológico la comparación, se intentará dilucidar puntos de contacto y diferencias con las intervenciones argentinas, producidas a fines del año 2000, momento en el que los trabajos y documentos se hicieron más visibles (por ejemplo en torno a la coyuntura de crisis, el modo de entender el Estado, los posicionamientos

ideológicos, las militancias de los grupos de performance, las demandas, el uso del espacio público, etc). Las mismas fueron encabezadas por colectivos como Grupo de Artistas Callejeros (GAC), Etcétera (renombrado “Internacional Errorista”), Grupo Escombros, entre otros y estudiadas por distintos autores como Cecilia Vázquez (Arte y protesta: Notas sobre prácticas estéticas de oposición, 2008), Maximiliano de la Puente (El compañero que lleva la cámara: El cine militante argentino, 2007), Christian Dodaro (Arte de clase, estéticas de calles. Surgimiento y consolidación del activismo cultural (1990-2000) en el área metropolitana de Buenos Aires, 2012., Emilio Cafassi, (Olla a presión: cacerolazos, piquetes y asambleas, sobre fuego argentino, 2002), Carolina Repetto, (Los colectivos artísticos argentinos de la poscrisis 2001: tres perspectivas de análisis, 2018).

Se procurará dar cuenta del vínculo entre las manifestaciones artísticas (entendidas como un concepto que comprende producciones estéticas caracterizadas por la influencia del teatro, la música, la pintura o la fotografía), y sus modos de intervención política en Venezuela, durante la presidencia de Nicolás Maduro, quien planteó seguir con el lineamiento político y económico de Hugo Rafael Chávez Frías tras su fallecimiento el 5 de marzo de 2013.

Los objetivos específicos son: repensar la relación entre el arte y la protesta política, la función de la cultura en la vida cotidiana en momentos de crisis, responder cuáles fueron las formas concretas de intervención en los distintos países e indagar cuál es el papel del arte en los procesos de convulsión social, describir a la calle como otro frente de batalla, sumado a frentes ya existentes como el mediático y el electoral. Indagar qué repercusión, permanencia en el tiempo, alcance y sedimentos tuvieron y dejaron los diferentes colectivos de artistas y las disputas de sentido en juego. Dar cuenta del diálogo entre colectivos dentro de un mismo país y fuera de sus fronteras, analizar diferencias y similitudes del activismo artístico argentino y venezolano en momentos de inestabilidad (económica, política y social), describir las diferentes estrategias utilizadas para captar la atención del público y para diferenciarse del resto de las protestas, y por último problematizar las producciones culturales de Venezuela como producto de condiciones políticas, económicas y sociales determinadas.

Enfoque metodológico

La metodología de abordaje elegida para responder las preguntas de la investigación privilegiará la perspectiva cualitativa, que apunta a “entender e interpretar su objeto de

interés” (Martini et. al, 1998: 49) y debe tener en cuenta los contextos económicos, políticos, culturales, sociales donde ese fenómeno se inscribe. El abordaje principal que se utilizará en esta tesina será a partir de los estudios de Performance. Citando a Diana Taylor (2011), teórica, directora y fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política, la performance “permite visibilizar modos, acontecimientos y formas de lo contemporáneo que trascienden las fronteras del arte.” Se intentará dar cuenta del cruce entre el arte y la política, la relación entre performances y los sistemas de poder, la performance como vehículo o canal de transmisión de memorias individuales y colectivas, como acontecimiento particular dentro de los movimientos sociales y el activismo, las técnicas de movilización que incluyen usos estratégicos de acciones corporales para comunicar memoria, denuncia, militancia e identidad, diferentes formas de visualización de lo social a través del arte, y la militancia política a través de herramientas no convencionales.

El desarrollo metodológico es totalmente comparativo. Más allá de las valoraciones y de las coyunturas políticas y económicas existentes en ambos casos, se hará un recorrido y se trabajará sobre dos espacios de activismo artísticos que están alejados uno del otro.

El tema elegido para el desarrollo de la presente investigación es producto de una experiencia académica, tras haber estudiado diversas prácticas socioestéticas en el marco de los seminarios “Arte, Política y Comunicación”, a cargo de Cecilia Vazquez, y “Arte de clase, estética de calles”, dirigido por Christian Dodaro y Maximiliano de la Puente. Ambos fueron estímulos y disparadores para la elección y el desarrollo del tema y la metodología parte de sus producciones académicas.

La performance tiene una dimensión del “aquí y ahora” irrepetible de la que no se pudo dar cuenta de manera directa en este trabajo pero sí pudo reconstruirse a través de relatos diferidos y fuentes secundarias. Para ello, se tomaron las dimensiones formales y de enunciación y se analizaron qué tipo de repercusiones generaron. Si bien no hubo observación participante durante las performances argentinas o venezolanas, ya que no fueron presenciadas directamente para esta investigación, se usaron otras herramientas de recolección de datos para complementar el análisis y reconstruir sus experiencias, como la revisión bibliográfica de tesinas que abordaron en primera mano las experiencias de los activistas, la revisión de los documentos generados por los grupos, relevamiento fotográfico,

archivos de diarios con recortes temporales determinados², análisis de documentos audiovisuales, entrevistas semiestructuradas basadas en una guía de pautas a través de Skype, realizadas a organizadores o participantes de las protestas con el fin de rescatar información de primera mano, así como sentidos atribuidos por los sujetos involucrados. La primera entrevista fue con un integrante del colectivo Cambiarte Venezuela, el 18 de septiembre de 2015 y la segunda con Lucas Giono, uno de los miembros fundadores del Taller de Gráfica Popular.

Para hacer el análisis de los usos de Twitter y el material audiovisual subido a YouTube se utilizó la etnografía virtual o netnografía.

Estado de la cuestión

Teniendo en cuenta que la pregunta principal a la que se intentará responder desde esta tesina es ¿cómo es la relación entre el arte y la política en momentos de crisis social, tanto en Argentina como en Venezuela?, para plantear la discusión en el ámbito académico se han tomado en cuenta los siguientes antecedentes que conforman el estado del arte o estado de la cuestión.

El término de arte contemporáneo acuñado es el de Suely Rolnik (2001:06), quien lo define como “una práctica de problematización (desciframiento de signos y producción de sentido), una práctica de interferencia directa en el mundo”. El arte es entendido como una práctica de experimentación que participa en la transformación del mundo.

Tomaremos como marco los estudios de Performance, fundados por Richard Schechner, Michael Kirby, y Brooks McNamara, cuya referente latinoamericana es Diana Taylor, además de ser fundadora del Instituto Hemisférico de Performance y Política. También se partirá de lecturas específicas sobre arte y protesta (trabajos de Dodaro, De la Puente y Russo, Vázquez, artículos de la revista de teoría y crítica teatral “Telón de fondo” y tesinas revisadas como la de Astrid Bittner y Valeria Faisal “*Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red*” y la de Anapolsky, Laura. (2015) Colectivo Fin de un Mundo. Cuerpo significativo y grupalidad en la cultura argentina post 2001.

² Para esto, utilicé los buscadores de los diarios online en el periodo 2001 y 202.

En segundo lugar, los trabajos de investigación acerca de los colectivos argentinos, nutridos por referencias como el dossier de la revista “Telón de fondo” sobre los grupos actuales en Argentina, particularmente los artículos de Lola Proaño Gómez, quien utiliza el término “artivismo” para definir la combinación de arte y activismo con el propósito de impulsar agendas políticas.³ *“El artivista se encuentra involucrado muchas veces en el arte callejero o en el arte urbano, manifestándose en contra de la publicidad y la sociedad de consumo; reclaman espacios públicos y rechazan los medios de comunicación.”*. Utilizaremos como guía el artículo de Cecilia Vázquez sobre performances artísticas callejeras en Argentina y en Perú para nutrirnos de la comparación entre los dos contextos donde se visibilizan estrategias artísticas para visibilizar y confrontar nuevos sentidos. Por último, nos nutriremos del trabajo de Marina Farinetti, quien al analizar el marco de interpretación a partir del cual se encuadra el atraso salarial como un motivo de protesta en el santiagueño de 1993, plantea que puede haber un mismo conjunto de repertorios estéticos expresivos pero que pueden investir diferentes sentidos. Además, el santiagueño puede verse como una antelación a las protestas del 2001 que provocaron el derrocamiento de De la Rúa por sus medidas neoliberales de ajuste.⁴

a) El punto de partida: Los estudios de Performance.

Para dar cuenta del cruce entre el arte y la política, tomamos el campo de estudio de la performance que dan cuenta del potencial del arte para lograr transformaciones sociales: son estudios interdisciplinarios que abarcan desde el Teatro, la Antropología y la Literatura, entre otras, y consideran las prácticas que tienen que ver con el cuerpo.

De la referente de estos estudios, Diana Taylor, tomamos la definición de performance, entendida como “un concepto que incluye tanto protocolos normativos como actos de rebeldía. Ambas concepciones de performance pueden estar presentes en el mismo acontecimiento: en una marcha podemos interferir estructuras de poder y simultáneamente

³ “Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano”

⁴ Para la autora los participantes en la protesta construyen historias parcialmente diferentes de los mismos eventos. El santiagueño “fue una reacción fruto de la privación material y la indignación visceral por algunos episodios de corrupción en contraste con la falta de pago de los sueldos estatales.” Por un lado se lo explica por el retraso en el pago de los salarios, por otro producto de la corrupción generalizada, por acción de activistas ajenos a la provincia, por ajustar cuentas, por dignidad y reconocimiento.

respetar al pie de la letra las normas de género establecidas dentro del binario masculino/femenino.”⁵

También acuñamos el aporte de Cecilia Vázquez (2013:04) sobre el término:

“La performance, como un tipo de expresión artística que surge de la articulación de varias prácticas vinculadas al arte (el teatro, la danza, la ejecución todas ellas ligadas al cuerpo) combinándolas y, al mismo tiempo, trascendiendo sus límites, tiene como uno de sus rasgos más destacados el hecho de crear algo nuevo, inesperado y a menudo disruptivo).

Recurrimos a Richard Schechner (2000:13), de quien profundizamos el término “performance” entendiendo que las mismas “marcan identidades, tuercen y rehacen el tiempo, adornan y remodelan el cuerpo, cuentan historias, permiten que la gente juegue con conductas repetidas, que se entrene y ensaye, presente y represente esas conductas.” Con respecto al elemento de reiteración de la que Schechner se refiere, Taylor asiente en que “Las performances funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria, y sentido de identidad a través de acciones reiteradas” y que la performance en singular “permite visibilizar modos, acontecimientos y formas de lo contemporáneo que trascienden las fronteras del arte.” En la tesis doctoral de Dodaro él explica que en el caso de los activistas, ellos “intentan, a través de ellas (las expresiones estéticas), interpelar a otros sujetos por medio de performances, relatos y acciones.”

En este sentido, la “creatividad” está puesta al servicio de un discurso claramente reaccionario. Raúl Zurita (Colectivo de Acciones de Arte) en su análisis de la dictadura chilena dice que “La acción de arte fue entendida directamente como una acción política y el artista que hacía acciones de arte fue entendido como un activista político sin mediaciones”. (Taylor, 2015: 38)

De esta manera, los autores mencionados sentaron las bases teóricas sobre las cuales analizar en la presente tesina las configuraciones visuales, sonoras y de comportamiento que los manifestantes consideraron eficaces a la hora de hacer reclamos, como forma de resistencia, de recuperar espacios, denunciar condiciones abusivas, de activismo político y de expresión estética.

⁵ Performance, política y protesta. Marcela A. Fuentes, Northwestern University. Consultado el 27 de marzo de 2020.

b) Los colectivos argentinos: La década del 2000 estuvo muy marcada por fuertes movilizaciones de grupos artísticos, de Derechos Humanos, empresas recuperadas y asambleas: intervenciones estético políticas que encontraron una manera distinta de denunciar la represión, la desocupación y las consecuencias de las políticas neoliberales del gobierno.

El punto en común de las investigaciones es que los colectivos, como por ejemplo Grupo de Arte Callejero (GAC), Etcétera (hoy en día “Internacional Errorista”, Taller Popular de Serigrafía (TPS), Ojo Obrero, Cine Insurgente, Mascaró, Sienvolando, entre otros; tuvieron protagonismo al calor de diciembre de 2001 pero tomaron sus propios caminos o se disolvieron a fines de julio de 2002, a medida que la institucionalidad iba haciéndose más sólida y retornaba la democracia representativa en el 2002. Incluso con la asunción de Néstor Kirchner muchos de los activistas pasaron a formar parte del Estado. Desde el clima de debate y discusión del 2001 y hacia el 2004 las formas políticas de comunicación empezaban a ocluirse y a ser redireccionadas. El sentido y la memoria de la militancia y de la protesta sería disputado desde el Estado de forma activa. Según Ana Longoni (2009:92), “comenzaba un período de introspección y de repliegue”. Para Dodaro (2012:29), “Parte de los activistas revisaría entonces sus acciones y los símbolos que utilizaban en ellas; así como sus formas de intervención, participación y demanda a distintos espacios institucionales y también sus maneras de articulación con diversos grupos protagonistas de acciones de protesta.”

Por último, según el informe de Pobreza y Desempleo en Argentina, de la Universidad de Buenos Aires, “El paulatino pero firme incremento de la actividad económica desde mediados de 2002, junto con la política de subsidios a los desocupados, parecen haber facilitado la transición institucional que desembocó en la elección de un nuevo gobierno constitucional en mayo de 2003, y culminó en diciembre de ese año con la renovación parlamentaria.”⁶ En este nuevo escenario, los movimientos sociales se disgregaron, y en muchos casos devinieron en formas tradicionales de la política, al establecer relaciones partidarias.

“La década menemista aplicó “estrategias de evitamiento del conflicto” (Laddaga, 2006:61) que se tradujeron en una reducción de los usos del espacio público, de esta forma sin contacto

⁶ Pobreza y desempleo en Argentina. Problemática de una nueva configuración social. Consultado el 27 de marzo de 2020. Disponible en <http://www.economicas.uba.ar/wp-content/uploads/2016/03/cespapaper6.pdf>

no hay conflicto, por lo menos, explícito. Se intentó quitarle a la ciudad la vida pública que es su constituyente, se trató de destruirla y de que quedara reducida a lo meramente funcional. Se quiso aniquilar la forma urbana.” (Azas y Guérin, 2007: 4). Sin embargo, en esos años estos colectivos construyeron una identidad propia, ganaron visibilidad, generaron lazos y solidaridades entre grupos, tejiendo experiencias comunes y entablando un contacto cara a cara e incluso obtuvieron apoyo y reconocimiento internacional, en algunos casos (Por ejemplo el Taller de Serigrafía Popular (TPS), Grupo de Artistas Callejeros (GAC) y Etcétera (ETC) fueron invitados a exponer en bienales y muestras internacionales.)

Su escenario era la calle, considerada tanto espacio público como político que excede los ámbitos formales. “Los grupos de arte activista intervinieron en la calle, en las movilizaciones, en las paredes e incluso en los carteles de publicidad.” (Dodaro, 75:2011).

Continuando con Christian Dodaro, quien en sus trabajos de investigación analiza la política desde la cultura y viceversa dentro de una sociedad mediatizada, “cada una de estas acciones, al realizarse de manera negociada, a través de un proceso que incluía en la realización la discusión con distintos integrantes de espacios de militancia, permite generar, a través de la realización estética, una puesta en común de experiencias y recuerdos individuales y hacerlos colectivos.”

También recurrían al uso de elementos simbólicos, a los llamados cacerolazos, ocupaciones de fábricas, piquetes y asambleas, en el contexto del neoliberalismo. En el 2001 las protestas fueron apropiadas por los ahorristas, que iban a reclamar a los bancos, por los movimientos piqueteros, que hacían lo propio en los cortes de ruta, por empleados estatales en los municipios y asambleas barriales.

La posición de los colectivos frente a los medios de comunicación tradicionales fue de negociación; su estrategia tenía en cuenta el recorte que le hacían los medios y por eso en sus intervenciones, además de pensar la estética y el objetivo, planeaban la circulación. Siguiendo a los trabajos de De la Puente y Russo (2009), los colectivos buscaban generar símbolos y relatos propios, transmisión de experiencias y la disputa en la opinión pública de distintos temas con la intención de lograr visibilidad e imposición de un tema en agenda y los medios masivos de comunicación fueron cómplices de la distorsión y manipulación de las protestas sociales y los acontecimientos desencadenados.

De acuerdo con el relevamiento bibliográfico realizado, resultan escasas las publicaciones referidas a las performances venezolanas. Mariela Belski, directora ejecutiva de Amnistía Internacional Argentina⁷, se expresó en la web⁸ y dijo al respecto: “Las protestas o movilizaciones sociales son manifestaciones del ejercicio de la libertad de expresión y de reunión, todos ellos reconocidos por tratados internacionales de derechos humanos. Es inaceptable que, con sólo salir a la calle, automáticamente un venezolano o venezolana se encuentre en peligro y quede expuesto a la represión descontrolada de las fuerzas de seguridad. El derecho a la libertad de expresión, no es un derecho más, sino el más importante de toda la estructura democrática”. En la publicación, se lee que “Amnistía Internacional exhorta a las autoridades venezolanas a garantizar el derecho a la libertad de expresión y opinión de su población y, de manera urgente, investigar todas las denuncias de abusos a los derechos humanos cometidas durante las manifestaciones.”

Otro punto a desarrollar es “el día después” de las protestas, donde vemos una desmovilización en el caso venezolano. Si bien los colectivos tuvieron momentos de notoriedad, su avance fue disperso, desarticulado y fragmentado, y los reclamos no modificaron la agenda del gobierno. Al menos durante el período de escritura de esta tesis. Las intervenciones aquí analizadas no lograron insertarse en circuitos de amplia difusión y los activistas en general no trabajaron colaborativamente entre sí. Tampoco el accionar de los grupos tuvo impacto en las elecciones presidenciales. A diferencia de las acciones de los colectivos argentinos descriptos, en Venezuela los modos de expresarse fueron efímeros y en torno a demandas puntuales, sin un sujeto constituido que las lleve a cabo. El nivel de movilización no pudo sostenerse, porque la falta de organicidad provocó su disolución y la pérdida del potencial político. Ahondaremos sobre esto en los capítulos siguientes.

Estructura de la investigación

La investigación está dividida en tres capítulos que intentan responder cómo se construye el sentido político desde el arte.

El primer capítulo trabaja sobre la comparación de la coyuntura Argentina y Venezolana en los períodos analizados. Mostraremos cómo se dieron las condiciones para que circularan

⁷ Organización de protección y promoción de Derechos Humanos.

⁸ <https://amnistia.org.ar/el-ciclo-de-violencia-y-represion-en-venezuela-amenaza-la-vida-de-la-poblacion/>
Publicado el 19 de abril de 2017. Consultado en noviembre de 2017.

voces alternativas, lo que hizo que se produjeran formas de disputa de sentido callejero en las que se generaron nuevos repertorios en las acciones de protesta. Iremos describiendo y comparando estas situaciones de ambos países en los siguientes apartados para dar cuenta de los contextos y la historicidad, que sirven de soporte para las experiencias de organización estético-político analizadas. El contexto político, socioeconómico, y mediático de cada país muestra que con sus diferencias las voces y formas de expresión alternativas surgen en periodos de cerrazón de posibilidades de expresión de formas disidentes al espacio que hegemoniza el poder.

- a) Contexto político: la llegada al poder de los presidentes De la Rúa y Maduro, su popularidad y representatividad, la salida del poder y la sucesión de presidentes argentinos.
- b) Contexto socioeconómico: crisis económica, los actores que fueron tomando protagonismo, los reclamos de la sociedad, los modelos económicos que llevaban adelante cada país, la conflictividad social, la inflación, la deuda, la inestabilidad y el desempleo, y la represión policial en cada país.
- c) Contexto mediático: la concentración de medios de comunicación en ambos países, la agenda mediática y las formas de generar visibilidades en cada caso.

En el segundo capítulo serán descritas las dimensiones estéticas, expresivas y de contenido que existen en las protestas del 2000 y 2001, dimensiones que serán comparadas con respecto a la de las performances venezolanas. Daremos cuenta de algunos grupos de intervención estética tales como el GAC, Etcétera y Grupo Escombros, donde señalamos puntos como su procedencia, militancia, experiencias anteriores de sus miembros en la comunicación alternativa, su posición frente al Estado y a instituciones de la cultura y los espacios de acción elegidos. Describiremos a los grupos, el reconocimiento que logró cada uno, el sujeto construido según cada caso, las experiencias comunes y solidaridades; y damos cuenta de las singularidades de cada uno.

En el tercer capítulo presentamos los colectivos de artistas venezolanos y las performances que llevaron a cabo en el período que abarca entre enero y abril de 2014 y aplicaremos las mismas matrices de análisis que para los colectivos argentinos. Detallamos en profundidad los grupos de artistas seleccionados, su composición, sus acciones en el terreno político, su

modo de visibilidad, su grado de incidencia en la sociedad y sus objetivos. También detallaremos los modos de circulación y la transmisión de experiencias y solidaridades con otros grupos y la articulación entre movimientos y espacios de acción.

El último capítulo corresponde al análisis propiamente dicho sobre las diferencias y los puntos en común entre las experiencias de los colectivos de artistas en ambos países. Lo dividimos de la siguiente manera: a) en el primer apartado nos concentramos en cómo influyó el contexto en cada oportunidad b) sobre las formas de representación política que adoptaron en un caso y otro y c) sobre el grado de permanencia en el espacio público.

Por último, presentamos las conclusiones sobre la investigación y planteamos las reflexiones finales donde respondemos a preguntas como ¿hubieron transformaciones o incidencias de las performances? ¿modificaron estas experiencias el modo de hacer política o la opinión pública?

Capítulo 2.

Argentina en el 2000 y Venezuela en el 2014: Contexto político, económico y social de cada país.

Este capítulo se centrará en el análisis y la descripción del contexto político, socioeconómico, y mediático que dieron las condiciones para que circularan voces alternativas. Mediante estas variables abordaremos una comparación. Las disputas de sentido callejero y los nuevos repertorios en las acciones de protesta se generan en momentos en los que no existen otros canales políticos y comunicacionales desde donde vehicular demandas.

Contexto político:

El 24 de octubre de 1999 el radical Fernando de la Rúa fue electo presidente con el 48.7% de los votos y resultó ganador en primera vuelta.⁹ Eduardo Duhalde, quien fuera su contrincante, alcanzó un 37,9%.

En su campaña había prometido mantener la convertibilidad bajo el slogan “Conmigo, un peso, un dólar”. Dos años después, en los días 19 y 20 de diciembre, la inestabilidad provocó

⁹ Fuente:

http://www.mininterior.gov.ar/asuntos_politicos_y_lectorales/dine/infogral/RESULTADOS%20HISTORICOS/1999

primero el nombramiento del estado de sitio (debido a saqueos a supermercados producidos en el conurbano de la Ciudad de Buenos Aires durante los dos días anteriores), y posteriormente la renuncia del entonces presidente de la Rúa el 20 de diciembre de 2001 alrededor de las 19 horas, aclamada por miles de personas frente a la Casa Rosada. Desde allí tuvo que salir en helicóptero presidencial en un clima tumultuoso. El día anterior había decretado estado de sitio, pero no bastó para calmar las protestas, que se replicaron en todo el país de manera espontánea y terminaron con más de 30 muertos.

Nicolás Maduro, representante del PSUV¹⁰, también fue electo democráticamente, por el 50,75% de la población el 14 de abril de 2013 (con 7 millones 563 mil 747 votos). Henrique Capriles, quien fuera su principal oponente, obtuvo un el 49,12% del total de votos. El candidato, proveniente del partido “Primero Justicia”, se convirtió en el líder de la coalición opositora MUD (Mesa de Unidad Democrática). Cinco días más tarde, Maduro tomó posesión de su cargo. Vale la pena hacer un breve repaso sobre cómo fue que el actual presidente de Venezuela llegó al poder para dar cuenta de la legitimidad y el apoyo del expresidente en su mandato. Durante la gestión de Chávez, la cual duró 14 años, Maduro fue designado Ministro de Relaciones Exteriores (año 2006), cargo en el que estuvo hasta el 10 de Octubre de 2012, cuando fue nombrado Vicepresidente de la República Bolivariana de Venezuela. Públicamente el ex presidente le depositó a Maduro su voto de confianza en su último discurso, antes de volver a Cuba para operarse por cuarta vez tras encontrarse enfermo de cáncer. Chávez, el 8 de Diciembre de 2012 anunció a través de los medios de comunicación que ante el hecho de no regresar para tomar el poder, su “opinión firme, plena como la luna llena, irrevocable, absoluta, total es que, en ese escenario, que obligaría a convocar, como manda la constitución, de nuevo a elecciones presidenciales, ustedes (el pueblo) elijan a Nicolás Maduro como Presidente de la República Bolivariana de Venezuela.

11

Tras fallecer en marzo de 2013, Maduro, líder socialista, revolucionario y designado por el mismo Chávez, lo sucedió en el gobierno como “Presidente encargado de Venezuela”, lo que equivaldría a ser Presidente Provisional para el sistema argentino, hasta que ganó las elecciones.

¹⁰ Partido Socialista Unido de Venezuela, dentro de la coalición Gran Polo Patriótico (GPP).

¹¹ Discurso de Hugo Chávez, 8 de Diciembre de 2012.

A diferencia de De la Rúa, que llegó a tener un descontento casi del 70% de la población, Maduro tiene apoyo de la población y el enfrentamiento es entre dos sectores polarizados. En Argentina el enfrentamiento no fue físico, como las guarimbas en Venezuela, sino que las disputas se sublimaron en el ámbito de lo político (con excepción de los asesinatos del 19 y 20 de diciembre de 2001, Maxi y Dario en 2003 en la Estación Avellaneda y el Oso Cisneros en 2004). En un caso se ve polarización y en el otro, fragmentación de la sociedad. En Venezuela el colectivo reclama a un gobierno de continuidad progresista - con todos los límites que tiene el gobierno de Maduro- y en Argentina el colectivo se reconoce en la línea de los Hijos y Movimientos de trabajadores desocupados, que le reclama a un gobierno neoliberal.



Un sondeo realizado en la Capital Federal y el Gran Buenos Aires por el Centro de Estudios Nueva Mayoría en la primera semana de diciembre de 2001, muestra que solo el 4% tiene imagen positiva de la gestión del presidente De la Rúa, el 25% la tiene regular, el 69% la tiene negativa y responde no saber sólo el 2%.¹²

Contexto socioeconómico:

Para poder entender el activismo argentino en el período analizado es menester describir el contexto en el que se insertaba, el cual facilitó a los artistas recuperar ideológicamente una

¹² Un desgaste político inédito. Consultado el 29 de marzo de 2020. Disponible en <http://www.nuevamayoria.com/analisis/fragaarg/crosenarg191201.htm>

identidad que estaba fragmentada desde la Dictadura Militar e hizo posible que la cultura se convirtiera en un espacio de disputa del poder. Según el periodista Ceferino Reato, la fecha de diciembre de 2001 remite a un estallido económico, social y político que dejó a la Argentina al borde del caos, la anarquía y la disolución. A los reclamos de todos los sectores sociales se le sumaron las exigencias de Madres de Plaza de Mayo y el grupo Quebracho, los sindicatos, militantes de partidos de izquierda, organizaciones sociales y organismos de Derechos Humanos como APDH (Asamblea Permanente por los Derechos Humanos).

“Las protestas surgidas a fines de la década del noventa, y redimensionadas a partir de diciembre de 2001, se enmarcaron en la desintegración de los derechos de los ciudadanos en tres niveles: en el nivel de los derechos civiles por la trasgresión de los controles republicanos; en el de los derechos políticos con la crisis de representación y, en el de los derechos sociales debido a la devastación del Estado social y de la reglamentación del empleo”. (Pérez, 2005, citado en en Azas, María Laura y Guerin, Ana Isabel, 2007).

El modelo económico neoliberal en su máxima expresión (privatización de empresas estatales, desregulación del mercado, flexibilización laboral, apertura a los mercados extranjeros), la recesión y la crisis económica, social y política, el desempleo y el desmoronamiento del Estado fueron el germen para que los grupos de artistas empezaran a repensar artísticamente la política o políticamente el arte. Una vía para hacerlo fue el performance. “Las medidas neoliberales de la década del noventa en la Argentina habían pronunciado la fragmentación del espacio urbano y de la sociedad. El Estado dejó de regular los asuntos económicos, permitiendo una apertura que admitió al mercado como su principal actor y decisor.” (Azas, María Laura y Guerin, Ana Isabel, 2007:04)

Natalia Suazo, comparando el accionar de las organizaciones de Derechos humanos en la época de la dictadura militar con la llegada de la democracia, dice que “Ahora las organizaciones de derechos humanos también embisten contra la violencia policial, cuestionan la violación de derechos económicos y sociales y se suman a las demandas de otros actores sociales en temas particulares que afecten una vasta gama de derechos”.¹³

Desde mediados del 2001 se profundizaron las protestas hasta el 2002, pero el pico de intensidad fueron los días entre el 13 y el 20 de diciembre. Dodaro (2012:30) señala que “Los

¹³ Disponible en josemramon.com.ar/wp.../DDHH-organizaciones-de-derechos-humanos-argentina.doc

acontecimientos de 2001 son de una importancia medular en las trayectorias vitales de los artistas activistas. De una manera o de otra, estos acontecimientos los interpelaron e influyeron en su hacer.” En principio, fue una respuesta a las medidas anunciadas por el Ministro de Economía Domingo Cavallo (entre ellas, el corralito).

Cavallo también terminó renunciando, el 19 de diciembre en el medio de un cacerolazo, protesta colectiva consistente en generar ruido golpeando cacerolas o elementos de cocina similares. El llamado “corralito” comenzó a regir el 3 de diciembre. Afectaba a todos los sectores, principalmente a la clase media que veía que sus ahorros les eran retenidos y reaccionaron encadenándose en la entrada de los bancos o golpeando sus puertas, que tuvieron que ser reemplazadas por chapas para evitar la rotura de los vidrios. Se apropiaron de estos espacios y se manifestaron en defensa de lo suyo.

De esta manera el país que había recibido De la Rúa, candidato electo por la Alianza¹⁴, por parte de Carlos Menem estaba en crisis económica, al punto tal que en el 2001 el modelo económico colapsó y como dijimos en párrafos anteriores, de La Rúa tuvo que renunciar precipitadamente en medio de saqueos, cacerolazos, protestas colectivas y un pedido general provocado por la desconfianza de los argentinos: “¡Que se vayan todos!”. La crisis del 2001 se engloba en una crisis mayor por la recesión que arrastraba falta de representatividad financiera y política y desconfianza económica.

La renuncia de De la Rúa fue anunciada por cadena nacional el jueves 20 de diciembre por la tarde. En este mes, Argentina declaró oficialmente el default de su deuda pública externa. Era tal el clima de inestabilidad que se respiraba que en los doce días siguientes se sucedieron cuatro presidentes cuando se levantó el estado de sitio: Ramón Puerta, presidente provisional del Senado, Adolfo Rodríguez Saá, Eduardo Camaño y por último Eduardo Duhalde, quien asumió el 1 de enero de 2002 con mandato hasta octubre de 2003.

Este estado de crisis política, económica y social se vivió en Venezuela 13 años más tarde, con sus características propias.

Sobre el nivel de violencia, el intelectual e investigador del Conicet Atilio Borón, dice que “Los ataques a escuelas, hospitales infantiles y maternidades; la destrucción de flotas enteras de autobuses; los saqueos y los ataques a las fuerzas de seguridad, inermes con sus cañones

¹⁴ Coalición formada por el radicalismo y el Frepaso, encabezada por De la Rúa y Carlos “Chacho” Álvarez.

de agua y gases lacrimógenos ante la ferocidad de los mercenarios de la sedición y el linchamiento de un joven al grito de “chavista y ladrón” son síntomas inequívocos que proclaman a los gritos que en Venezuela el conflicto ha escalado hasta convertirse en una guerra civil que ya afecta a varias ciudades y regiones del país.”¹⁵ Más adelante, agrega que “Ante ello, la única actitud sensata y racional que le resta al gobierno del presidente Nicolás Maduro es proceder a la enérgica defensa del orden institucional vigente y movilizar sin dilaciones al conjunto de sus fuerzas armadas para aplastar la contrarrevolución y restaurar la normalidad de la vida social.”¹⁶

Del mismo modo, el informe del Banco de Venezuela alega que por la violencia y el saqueo se produjo un estancamiento económico por no poder producir o distribuir bienes y servicios a la población. Pero destaca “El indicador (de la inflación) sigue siendo afectado por la conflictividad política inducida por la guerra económica que obstaculiza el normal desempeño de las actividades productivas, la distribución y comercialización de los bienes esenciales que demanda la población venezolana desde inicios de año, a pesar de las medidas gubernamentales implementadas en contra de la extracción de productos.” Finalmente, cierra el informe diciendo que “Si bien 2013 y 2014 fueron años de dificultades, 2015 y 2016 serán años de oportunidades para el desarrollo.”

En agosto de 2014, Maduro en su discurso¹⁷ defendió el sistema biométrico de ventas controladas en comercios para luchar contra el contrabando de bienes y el sobreprecio. Así, nadie iba a poder acaparar productos ni venderlos en mercados negros. Sucedió que el Estado subsidiaba artículos de consumo básico que terminaban en el país vecino. Las críticas recaían en que la población tenía que hacer largas colas y que el sistema se parecía al sistema de racionamiento cubano. De esta manera el descontento era generalizado.

Otra de las medidas que tomó el presidente¹⁸ para paliar la situación fue la creación de un “Estado Mayor Especial de Abastecimiento” encabezado por el Vicepresidente de Venezuela e integrado por los ministerios de Alimentación e Industria, con el objetivo de revisar las

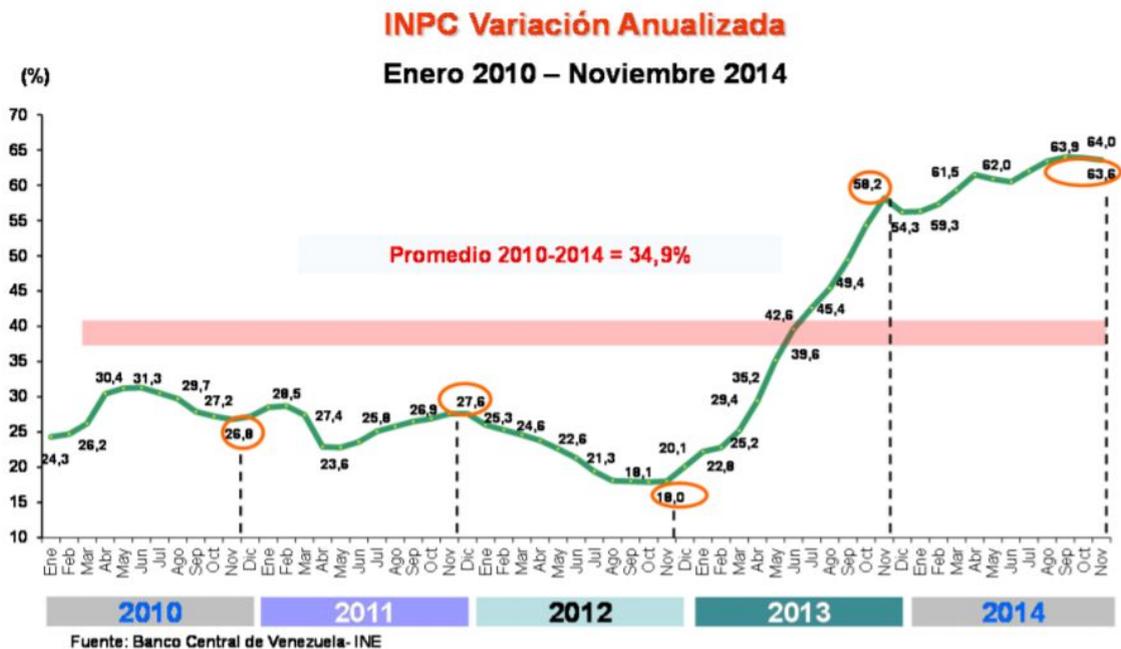
¹⁵ Venezuela sumida en la guerra civil. Artículo de opinión
<https://www.jornada.com.mx/2017/05/26/opinion/018a1pol>

¹⁶ ídem.

¹⁷ <https://www.youtube.com/watch?v=cXFYEEUAaqE> Publicado en agosto de 2014.

¹⁸ Disponible en su página web y publicado en enero de 2014
<http://www.nicolasmaduro.org.ve/presidente/gobierno-crea-estado-mayor-especial-para-combatir-la-escasez-en-el-pais/#.W1Y6OdJKg2w>

horas del día" y poder conocer la distribución y comercialización de los productos que circulan por el país. También buscó sancionar a los empresarios especuladores de precios mediante la ley de Precios Justos.



El índice de precios muestra que la inflación anual al mes de noviembre 2014 asciende a 63,6% en Venezuela. Este fue uno de los reclamos de la sociedad, de los que se hicieron eco los grupos de performance.

El Instituto Nacional de Estadística de la República Bolivariana de Venezuela (INE) en un comunicado se expresó sobre la problemática de la inflación y el desabastecimiento diciendo que “En tal sentido, se estima que antes de finalizar el primer trimestre del año 2014, las medidas tomadas impactarán positivamente en la estabilidad de los precios y la escasez. Los esfuerzos del Ejecutivo Nacional continuarán enfocados en el abastecimiento de aquellos rubros de mayor consumo de los venezolanos, tales como alimentos, bienes de higiene personal y aseo en el hogar.”¹⁹

Fue así que desde comienzos del 2014 comenzaron a erigirse marchas y piquetes por la falta de alimentos básicos como harina, aceite y leche. Venezuela, con su régimen populista había

¹⁹ Instituto Nacional de Estadística de la República de Venezuela. Consultado el 29 de marzo de 2020. Disponible en http://www.ine.gov.ve/index.php?option=com_content&view=article&id=641:inpc-enero-2014&catid=119:indice-nacional-de-precios-al-consumidor Publicado en febrero de 2014.

avanzado en autoritarismos y en derechos. En muchas de las marchas intervino la Guardia Nacional y terminaron con saldos de muertos y heridos. Esto nos remite a una de las frases del GAC, explicando cómo se legitima un exterminio: “Criminalizando al otro, a la disidencia, a la oposición, al que resiste en su cultura y tiene otra imagen, otras formas de representarse. El miedo se transmite a través de imágenes que construyen relaciones unívocas entre supuestos buenos y supuestos malos, construcciones mentirosas, que anulan los procesos entre discursos y nos llevan a repetir (como si fueran novedad), todo tipo de estigmatizaciones” (Rafaela Carras 2009:302)

Sobre las estadísticas criminales de Venezuela, el sociólogo venezolano y Director Ejecutivo de la Asociación Civil Paz Activa, organización dedicada a la investigación y asesoría en temas asociados con la convivencia y seguridad ciudadana, “A partir del año 2006, la información sobre criminalidad registrada por el Cuerpo de Investigaciones Científicas, Penales y Criminalísticas (CICPC) fue asumida como de reserva para el Estado. Tan solo en el año 2012, la autoridad competente en materia de seguridad ciudadana e investigación criminal registró la ocurrencia de 16.030 asesinatos y 1.625 secuestros. Todo esto sin mencionar otros delitos como el robo y el hurto y sin considerar la ausencia de denuncia ciudadana estimulada por una limitada capacidad de sanción penal por parte del Sistema de Justicia venezolano.”²⁰ Y de acuerdo con el informe del Laboratorio de Ciencias Sociales (LACSO) de Venezuela que data de diciembre del 2013, “En diciembre del 2003 fue el último momento en el cual se pudo tener acceso libre a la estadística sobre criminalidad y delito en Venezuela; hasta esa fecha, las cifras de delitos conocidos por la policía eran públicas.”²¹ Los datos que brindan indican que “Al finalizar 2013, cerraremos el año con un estimado conservador de 24.763 muertes violentas en el país y una tasa igualmente conservadora de 79 fallecidos por cada cien mil habitantes.” “Las muertes violentas representan en Venezuela el 12% de la mortalidad general. Esto significa que de cada cien venezolanos y venezolanas que fallecieron en el año 2013, por todas las causas posibles (enfermedades del corazón, cáncer, diabetes, HIV), 12 de ellos murieron por causas violentas distintas a los accidentes o los suicidios.

²⁰ <http://library.fes.de/pdf-files/bueros/caracas/10324.pdf>

²¹ <http://observatoriodeviolencia.org.ve/informe-del-ovv-diciembre-2013/#>

Marco Antonio Ponce, coordinador general de la ONG “Observatorio Venezolano de Conflictividad Social” (OVCS) y profesor de la Universidad Central de Venezuela (UCV), señaló que la organización registró en el primer semestre de 2014 al menos 6.369 protestas en el primer semestre del 2014. Un promedio de 35 protestas diarias en todo el territorio nacional. Según el informe redactado²², los datos del primer semestre revelan un aumento de la protesta pacífica en Venezuela. En este lapso se registró un número muy superior a la totalidad de las protestas documentadas en un año con alta conflictividad, tomando como base el año 2012, cuando fueron 5.483, destacando que ese fue el año con más protestas en la última década. De acuerdo con María Emilia Franchignoni, dramaturga y docente en la Maestría de Teatro y Artes Performáticas en la UNA, “en este territorio conflictivo, de disidencias y consensos, los estudios de performance pueden concretar su promesa más radical”²³.



Las cifras del Observatorio Venezolano de Conflictividad Social indican que el pico fue en febrero del 2014, con más de 2.000 protestas.

22

<http://www.observatoriodeconflictos.org.ve/tendencias-de-la-conflictividad/conflictividad-social-en-venezuela-en-el-primer-semestre-de-2014>

²³ Disponible en la revista digital “Territorio digital”. Consultado en Julio 2018.



La misma fuente²⁴ indica que los motivos de las protestas en Venezuela responden en su mayoría al rechazo del gobierno de Maduro y la represión.

En Argentina las protestas estuvieron cargadas de violencia y agresión, como apedreadas, incendios y destrozos de edificios públicos, tiroteos, barricadas y saqueos. En el intento de contenerlas y reprimir los saqueos, 39 fueron asesinadas por la policía a lo largo de todo el país, entre las que había 9 menores de edad.²⁵ Además, cientos resultaron heridas. La protesta social fue criminalizada y las Fuerzas Armadas del Estado fueron llamadas para recuperar el control de las calles. También intervino la policía montada y la guardia de infantería, muchas veces reprimiendo.

De acuerdo con el informe de CESP (Centro de Estudios de la Situación y Perspectivas de la Argentina), para mayo de 2002 el INDEC estimaba que las personas situadas por debajo de la línea de pobreza ascendían a un 53% de la población urbana de Argentina.²⁶

Siguiendo al trabajo de De la Puente y Russo²⁷(2009), el 26 de junio del 2002, después de una protesta los militantes Maximiliano Kosteki y Darío Santillán fueron asesinados tras la represión policial en las cercanías del Puente Pueyrredón que conecta Buenos Aires con la localidad de Avellaneda, en el conurbano bonaerense. El intento fallido del Estado nacional de adjudicar la autoría a otros piqueteros duró poco tiempo: En esa jornada participaron tanto

²⁴ [Observatorio Venezolano de Conflictividad Social. Consultado el 27 de marzo de 2020. Disponible en #http://www.observatoriodeconflictos.org.ve/tendencias-de-la-conflictividad/conflictividad-social-en-venezuela-en-el-primer-semestre-de-2014](http://www.observatoriodeconflictos.org.ve/tendencias-de-la-conflictividad/conflictividad-social-en-venezuela-en-el-primer-semestre-de-2014)

²⁵ <http://archivodecasos.com.ar/archivo/los-muertos-de-2001/>

²⁶ En Argentina la medición de la pobreza se realiza a través del método de la línea de la pobreza. El INDEC explica que la línea de pobreza se calcula a partir de los ingresos de los hogares: si éstos tienen capacidad de satisfacer -por medio de la compra de bienes y servicios- un conjunto de necesidades alimentarias y no alimentarias consideradas esenciales estarán por encima de la línea de pobreza.

²⁷ Disponible en <https://www.aacademica.org/000-089/60.pdf>

la Policía Bonaerense, la Policía Federal, Prefectura Naval y Gendarmería Nacional. En total, hubo 160 detenidos.

“El 26 de junio de 2002, la represión ordenada por el entonces presidente Eduardo Duhalde, materializada por un operativo conjunto entre fuerzas federales y de la provincia de Buenos Aires, en ese momento gobernada por Felipe Solá, asesinó a Darío Santillán y Maximiliano Kosteki e hirió con balas de plomo a otras 33 personas. Los autores materiales, el comisario de la Policía Bonaerense Alfredo Fanchiotti y el ex cabo de la misma fuerza, Alejandro Acosta fueron condenados a cadena perpetua. Hasta el momento, no se ha expedido juicio alguno sobre las responsabilidades intelectuales y políticas de tal represión.” (*Dodaro, 2012:32*)

Recapitulando, la represión del Puente Pueyrredón en junio de 2002 y la posterior convocatoria a elecciones generales también fueron hitos fundamentales de la época.

Como lo fue el desalojo en el 2003 de la fábrica de confecciones de Capital Federal que había sido recuperada por los trabajadores: Brukman.

El Observatorio Social de América Latina (OSAL), en la región latinoamericana dice que “Si entre mayo de 2000 y abril de 2001 el promedio mensual de protestas era de 268 registros, a partir de mayo de 2001 (hasta agosto de 2002) dicho promedio casi se duplica, alcanzando a 533 conflictos mensuales.”²⁸ Mediante el activismo cultural, muchos jóvenes (muchos de las carreras relacionadas al arte y a la comunicación) se levantaron en oposición al régimen capitalista de Argentina, el neoliberalismo. También utilizaron la calle y en los espacios públicos plantearon demandas sociales y se unificaron con el público, otros colectivos y sus obras. La calle era un espacio político indiscutible. Los artistas evidenciaron su compromiso político y se involucraron con las movilizaciones de desocupados, autogestionados, vecinos, estudiantes, jubilados, asalariados, piqueteros y excluidos del modelo neoliberal. En síntesis, vecinos golpeados por la crisis, que empezaron a formular respuestas sociales frente a la exclusión.

²⁸ <http://www.hechohistorico.com.ar/Trabajos/Osal/osal/osal8/org/editorial.pdf>

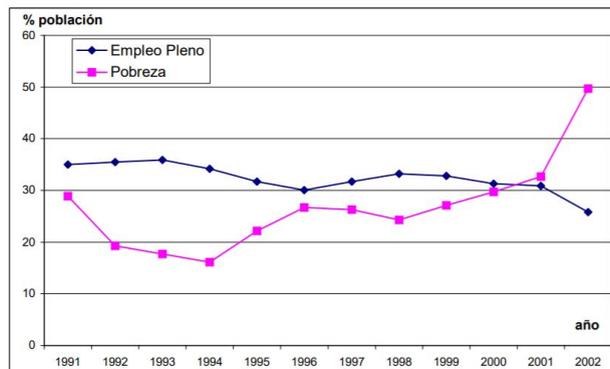
Los datos del INDEC del 2001 arrojaban que,²⁹ “El resultado más destacado fue el hallazgo de niveles de desocupación superiores en los datos censales, al punto que en varios aglomerados urbanos la tasa de desocupación superaba el treinta por ciento.” De acuerdo al informe de la economía argentina durante el Tercer Trimestre de 2001 y Evolución Posterior, la estimación provisoria del PIB en el cuarto trimestre de 2001 muestra una variación negativa del 10,7% con relación al mismo período del año anterior, superior a la que venían registrándose en trimestres anteriores.

También los indicadores de empleo muestran un deterioro importante. La tasa de desempleo aumentó al 18,3% en octubre último en comparación con el 16,3% de mayo del mismo año y el 14,7% de octubre de 2000. De tal manera, cuando se observan los números absolutos se estima un aumento de alrededor de 505 mil desocupados en el transcurso del último año (entre los meses de octubre), a lo que se le agrega una disminución del orden de 380 mil ocupados. De modo tal que esta época se caracteriza por el aumento de la desocupación y la precarización laboral.

Simultáneamente con ello, de acuerdo con la última Encuesta Permanente de Hogares el 25% de los hogares y el 35% de las personas del Conglomerado Gran Buenos Aires se encuentran por debajo de la línea de pobreza. A su vez, el 8,3% de los hogares y el 12,2% de las personas se hallarían en estado de indigencia.

“Los derechos sociales fueron perdiendo el carácter universal que presidió su implantación en Argentina, sea por limitaciones de cobertura (como la seguridad social), por los déficits en las prestaciones públicas (salud y educación), o por el desempleo y la precarización (trabajo garantizado).” (Informe de pobreza y desempleo en la Argentina - CESPA. 2003. Pp. 21).

²⁹ Disponible en https://www.indec.gov.ar/censos_total_pais_2001.asp?id_tema_1=2&id_tema_2=41&id_tema_3=134&c=0&t=999&ce=2001. Ver apartado “Informe definitivo: Evaluación de Información Ocupacional del Censo 2001.



Fuente: INDEC

Imagen: Evolución del empleo pleno y la pobreza en GBA 1991-2002. Ascendente desde 1998 y con su pico en el 2002.

“Algunas de las nuevas modalidades de subsistencia se articularon con movimientos sociales como el de los piqueteros, que orientan las protestas y reclamos para acceder a los subsidios estatales de empleo y alimentos, y a los “trabajadores de empresas recuperadas” afectados centralmente por la desindustrialización.” (Informe de pobreza y desempleo en la Argentina - CESP. 2003:44) Siguiendo con el informe citado, las organizaciones piqueteras nacieron originalmente para dar respuesta al cierre de fábricas y empresas que constituían la mayor fuente de trabajo, bajo la modalidad de cortes de tránsito, de ruta e impidiendo el acceso hacia las grandes ciudades que aún siguen en vigencia. La lógica de estos grupos sigue la tradición de integrar frentes de lucha y de cooptación de adherentes y militantes para el partido político, la mayoría de los cuales participa regularmente en las elecciones locales y nacionales.

“Los artistas de toda especialidad fueron así convocados por el estallido social, desde aquellas escenas de la hiperinflación, inconcebibles en el mítico “granero del mundo”, hasta las más contemporáneas: cortes de ruta, marchas piqueteras, cacerolazos, asambleas barriales, Plazas de Mayo, un inquietante paisaje urbano de multitudes cuyo pico de Efervescencia, a comienzos del 2002, algunos interpretaron como antesala de revolución. (Arfuch y Catanzaro, 2008:118) En la tesina de grado de Astrid Bittner y Valeria Faisal “*Alianza Metropolitana de Arte y Transformación Social: análisis de una experiencia de trabajo en red*”, las autoras argumentan que “Es en los últimos años, especialmente después de la crisis

de 2001, donde el trabajo, la documentación y los encuentros entre diversas organizaciones se hacen más visibles.”³⁰

El investigador y director de Artes Escénicas Claudio Pansera, en una entrevista dice que “apareció el concepto concreto de que lo comunitario podía ser una respuesta distinta y muchas de esas respuestas eran a través del arte.” (En Bittner y Faisal, 2007:18)

Contexto mediático:

Una de las variables a evaluar es la concentración de los medios de comunicación por parte del Estado. Ellos, como dispositivos de visibilidad, tienen el poder de marcar agenda y la decisión sobre qué mostrar, qué ocultar, qué sentidos circular y favorecer o impedir el acceso de la ciudadanía a la información necesaria para ejercer sus derechos y/o expresar sus demandas.

En lo mediático, en Argentina el período se caracteriza por un alto grado de concentración de la propiedad, privatización de los canales de aire, escasa presencia de medios estatales, centralización de las producciones en información y cultura, monopolización de los multimedios y cruce entre el sector gráfico y el audiovisual. Pero además, en la falta de pluralidad de voces y ausencia de legislación antimonopólica por parte del Estado.

Esto comenzó desde la dictadura militar de 1976 y se intensificó con el menemismo, que permitió el avance del capital extranjero y las fusiones entre las empresas de entretenimiento, software y telecomunicaciones. La legislación de los años '90 propiciaba la formación de multimedios y a los servicios de telefonía, Internet o televisión los podía ofrecer un solo proveedor. Las empresas de medios gráficos se incorporaron al mercado televisivo argentino.

Los dos grupos económicos de comunicación con mayor presencia en el ámbito local eran Clarín y Telefónica y en tercer lugar, el Grupo América. “Se destacan tanto por la cantidad de medios que poseen como por la diversidad de sectores que abarcan” (Postolski, Santucho y Rodríguez, 2007).

³⁰ Disponible en <http://comunicacion.sociales.uba.ar/wp-content/uploads/sites/16/2013/02/1908.pdf>

En palabras de Glenn Postolovsky, (2005) “Telefónica se posicionó como el principal operador de la televisión abierta, y llegó a controlar, a principios de 2000, 16 emisoras de TV abierta en todo el país y más de 74 emisoras de radio.”

“Las telecomunicaciones en primer lugar, y el audiovisual en segundo término, se ubican como las actividades económicamente más potentes del sistema convergente de información y comunicación. Esa es una de las principales razones de fusiones, adquisiciones y compras de grupos editoriales por parte de operadores audiovisuales y de telecomunicaciones.” (Becerra y Mastrini, 2015)

El Grupo Clarín comenzó en el rubro gráfico con el diario Clarín y en los ‘80 comenzó a expandirse a distintos segmentos de la industria cultural, con la compra de Radio Mitre. Más tarde se sumó al mercado televisivo y las telecomunicaciones hasta llegar a convertirse en uno de los jugadores mejor posicionados en el negocio de la convergencia. Más del 75% de sus ingresos provienen de su actividad como cableoperador. Para el 2013 registraba ingresos de más de 2500 millones de dólares. Llegó a ser el de mayor tirada de habla castellana y en los ‘90 se convirtió en uno de los principales grupos mediáticos de la región.

La concentración y el monopolio de los medios favorecía al silenciamiento de experiencias y de voces. El manejo monopólico y hegemónico de los mensajes conlleva el poder de legitimar prácticas sociales y marcar la "agenda pública". Los medios elegían qué mostrar, cómo hacerlo, y qué dejar afuera de sus agendas. Durante la presidencia de De la Rúa los medios estaban alineados con su discurso neoliberal.

El 26 de Junio de 2002, seis meses después del estallido social que acabó con el gobierno de Fernando De La Rúa, en la Estación Avellaneda ocurrió el asesinato de dos militantes del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) Aníbal Verón, Darío Santillán y Maximiliano Kosteki. La masacre de Avellaneda estuvo en manos de la policía bonaerense y fue ordenada por el presidente Duhalde. Hubo un despliegue de las fuerzas represivas que incluían además de la policía bonaerense, a la policía federal, la prefectura naval y la gendarmería nacional, que contaban con armamentos como pistolas y escopetas con balas de plomo. Clarín decidió silenciar esta situación y titular en su tapa “La crisis causó 2 nuevas muertes”, ocultando a los responsables de los homicidios. El diario La Nación tituló «Dos muertos al enfrentarse piqueteros con la policía», sin especificar. En cuanto a la televisión,

Crónica TV titulaba “Piqueteros violentos. Hay dos muertos”. El gobierno de turno en principio culpó a los piqueteros y aseguró que Maxi y Darío eran infiltrados. Siguiendo al autor Omar Rincón, que un medio poderoso diga, contradiga o calle es más efectivo que la propia labor de las oficinas de lobby: “Cuando los medios son parte de un conglomerado económico, se convierten en parte esencial de la incidencia de este en el campo político. Esta situación es más preocupante en América Latina, donde la regulación del sector mediático es escasa y la que hay está al servicio de los propietarios de los medios”.³¹



Las noticias son un recorte hecho por el medio que la produce. Tapa del diario Clarín del 27 de junio. Fue un intento de negar la situación que ocurría. En la volanta de la noticia decía que aún no se sabía quiénes les habían disparado a los piqueteros, pese a que ya contaban con el material fotográfico que señalaba a la policía.

Así como Argentina se caracterizaba por una concentración de medios, en Venezuela había una estructura muy similar desde la década de los '80. De acuerdo al investigador y comunicador Marcelino Bisbal, “El sistema de medios de comunicación social en Venezuela se nos presenta consolidado bajo la forma oligopólica y de diversificación industrial. Nos encontramos con un sistema de medios de comunicación social que constituyen una

³¹ El poder mediático sobre el poder. Revista Nueva Sociedad. JULIO - AGOSTO 2018. Consultado el 13 de abril de 2020. Disponible en <https://nuso.org/articulo/el-poder-mediatico-sobre-el-poder/>

verdadera industria cultural, es decir “industrias sin chimeneas” que van conformando un nuevo sector de la economía, superando inclusive al denominado sector terciario a donde tradicionalmente se les viene incluyendo”.³²

La organización Cisneros es un grupo multimedia fundado por el venezolano Gustavo Cisneros y tiene sede en Caracas. Es dueña de 80 empresas a nivel nacional e internacional en sectores todos estratégicos. Pertenece a un holding industrial con múltiples inversiones en diferentes áreas de la economía.

“Sus mayores ingresos provienen de las industrias culturales y en particular el audiovisual. Venevisión es la señal abierta más vista en Venezuela y con la empresa Venevisión Plus se ha expandido en el mercado de la televisión paga en Venezuela y República Dominicana y con VmásTV al mercado de Colombia. Para consolidar su canal Venevisión, Cisneros vendió parte de sus acciones a la ABC y a Paramount, aun cuando los reglamentos de radiodifusión una vez más lo prohibieran.” (Becerra y Mastrini, 2015)

Sin embargo, desde el 2007 se revierten las medidas de privatización y Venezuela fue avanzado sobre un fuerte control estatal de los medios bajo decisiones como la no renovación de licencias, la disminución de la participación y la amenaza de cierre de otros canales privados de televisión, así como las tensiones con los profesionales de la comunicación en torno al ejercicio de informar sobre temas vinculados al Estado. El investigador y especialista en medios de comunicación, Martín Becerra, explica que hay un cambio en el carácter de intervención estatal promovido por algunos de los gobiernos latinoamericanos desde 2004 en adelante.

Precisamente en el año 2007, el presidente Chávez revierte la medida de privatización que se dio sobre la Cantv en 1991 (Compañía Anónima Nacional de Teléfonos de Venezuela que mantuvo en el siglo XX su rol monopólico de los servicios de telecomunicaciones), al ordenar su nacionalización.³³ El 22 de mayo, luego de un proceso de compra de acciones, el

³² Medios de comunicación social en Venezuela. Notas sobre el nuevo régimen comunicativo. Consultado el 3/04/2020. Disponible en <https://ipysvenezuela.org/2014/06/12/medios-de-comunicacion-social-en-venezuela-notas-sobre-el-nuevo-regimen-comunicativo-por-marcelino-bisbal/>

³³ El 8 de enero el presidente Chávez anunció que el Estado compraría las acciones de Cantv y el servicio de electricidad, por considerarlo "sectores estratégicos" de la economía. Poco tiempo después ordena en su programa "Aló Presidente" estatizar "de inmediato" la empresa telefónica Cantv.

Estado venezolano concreta la renacionalización de la primera corporación de servicios de telecomunicaciones en Venezuela.

Ya en el 2004 había sido dado a conocer el documento con el nombre de La Nueva Etapa, el Nuevo Mapa estratégico de la Revolución bolivariana³⁴ y a través de la Ley de Responsabilidad de Radio y Televisión de 2004 se autorizaba el control de contenidos informativos de los medios.

El proyecto nacional Simón Bolívar, presentado en 2007 por Chávez fue el primer plan socialista del Desarrollo Económico y Social de la Nación para el período 2007 – 2013. En él se fundamenta el uso y control del espectro en distintos ámbitos de la sociedad en pos de la construcción del socialismo del siglo XXI. En el área de la comunicación se destaca el potenciar las capacidades comunicativas del Estado; reforzar el empoderamiento popular en material comunicacional y el control social hacia los medios masivos de comunicación, entre otras políticas públicas. En uno de los párrafos del escrito se sostiene que: “El modelo productivo socialista conlleva identificar cuál modo de propiedad de los medios de producción está mayormente al servicio de los ciudadanos y quienes la tendrán bajo su pertenencia para así construir una producción conscientemente controlada por los productores asociados al servicio de sus fines.”³⁵

En el 2009 el Ejecutivo decretó un Instructivo Presidencial para la Eliminación del Gasto Suntuario o Superfluo en el Sector Público Nacional (Decreto 6649), en cuyas medidas se reguló el uso de Internet y la adquisición de equipos y plataformas tecnológicas en las instituciones públicas, incluyéndolos junto a una lista de gastos que se suponían suntuarios o superfluos.³⁶ Las organizaciones nacionales, internacionales y cibernautas particulares se pronunciaron por una “Internet Prioritaria”. Se trató de una campaña en la web y si bien el

³⁴ Ministerio del Poder Popular para la Comunicación e Información. Consultado el 4/4/2020. Disponible en <http://www.minci.gob.ve/wp-content/uploads/downloads/2013/01/nuevomapaestrategico.pdf>

³⁵ PROYECTO NACIONAL SIMÓN BOLÍVAR PRIMER PLAN SOCIALISTA -PPS. Consultado el 2/04/2020. Disponible en <http://www.psuv.org.ve/wp-content/uploads/2011/03/Proyecto-Nacional-Sim%C3%B3n-Bol%C3%ADvar.pdf>

³⁶ Gaceta oficial de la República Bolivariana de Venezuela. Consultado en abril de 2020. Disponible en <https://www.ghm.com.ve/wp-content/uploads/2018/07/41431.pdf>

decreto no se eliminó, la campaña funcionó como antecedente de alerta de la capacidad de organización ante la defensa de Internet.³⁷

INSTRUCTIVO PRESIDENCIAL PARA LA ELIMINACIÓN DEL GASTO SuntuARIO O SUPERFLUO EN EL SECTOR PÚBLICO NACIONAL

Artículo 1

El presente Instructivo tiene por objeto establecer las normas tendentes a la eliminación del gasto suntuario o superfluo en el sector público nacional, las cuales deberán ser acatadas de manera estricta por todos los órganos y entes de la Administración Pública Nacional.

Artículo 2

Se prohíbe el gasto suntuario o superfluo en el sector público nacional. Sólo con la autorización del Vicepresidente Ejecutivo y previa exposición de motivos que justifique su aprobación, se permitirá de manera racional:

1. La adquisición de servicios de telefonía celular y de discado directo internacional, así como el uso de Internet.
2. La adquisición y alquiler de vehículos ejecutivos.
3. La asignación de misiones oficiales al exterior.
4. La contratación de servicios de asesoría altamente especializados, como los de auditorías, consultorías gerencial o legal, de ingeniería, arquitectónicos, entre otros.
5. Las adquisiciones y remodelaciones de sedes destinadas a oficinas públicas y residencias oficiales; así como de mobiliarios.
6. La adquisición de equipos y plataformas tecnológicas.
7. Las adquisiciones de material promocional, la publicidad y las publicaciones que se correspondan con las actividades del órgano o ente.
8. La celebración de agasajos que correspondan a razones protocolares.
9. La adquisición de bienes destinados a arreglos florales u ornamentales.

Captura del decreto 6.649 publicado en la Gaceta Oficial de la República Bolivariana de Venezuela N°. 39.146 de fecha 25 de marzo de 2009. En ella, Internet es un buen suntuario o superfluo. Hubo peticiones en change.org para que este decreto se derogue.

En el 2014, la presidencia de Maduro difundió 103 cadenas nacionales que equivalen a 174 horas de transmisión. Un promedio de 28 minutos diarios.



³⁷ Al momento de la escritura de esta tesina, no funciona la página web y el grupo de Facebook fue eliminado: <http://www.cecalc.ula.ve/internetprioritaria>

Febrero, el mes que comenzaron las protestas contra el gobierno, fue el mes que mayor número de transmisiones obligatorias registró el año con un total de 19 emisiones y un tiempo de 34 horas y 59 minutos. Fuente: <http://monitoreociudadano.org/>

Una de las cuestiones que influyen en el hacer de los activistas es la crisis de legitimidad de los medios informativos debido a los modos en que realizaron la cobertura de la crisis institucional, económica, política y social venezolana.

Por la escasa cobertura de los medios audiovisuales nacionales sobre las demandas sociales, los activistas optaron por utilizar medios no convencionales como Twitter, (ocultos tras seudónimos como @AnonymousVene10), o YouTube, filmando de manera casera y amateur. En enero del 2010, el número de usuarios de Twitter venezolanos era de más de 50 mil personas.

En febrero de 2014 la empresa norteamericana Twitter Inc. señaló al gobierno por bloqueo a su red social, impidiendo que los usuarios puedan ver las imágenes alojadas en sus terminales. Desde la cuenta oficial de Twitter en español (@twitter_es), se aconsejó a los usuarios venezolanos suscribirse a sus servicios de mensaje de texto para obtener actualizaciones.



Los usuarios de la red no podían publicar fotos y según indicó Twitter, el gobierno de Venezuela estaba bloqueando las fotografías de las protestas por los problemas de abastecimiento de productos básicos.

En Venezuela, los activistas culturales se volcaron hacia las redes sociales, que no estaban reguladas como sí los diarios o canales de televisión, frente a los cuales había desconfianza y pérdida de credibilidad. Las redes fueron el lugar de convocatoria y fue allí decidieron volcar, como dice Castells, sus sentimientos de ira, indignación y esperanza para que se

extendieran como una forma de contagio. La participación y ocupación fue tanto de espacios físicos como virtuales y los enunciadores se ampliaron. El movimiento es ascendente desde las redes sociales hacia los medios masivos de comunicación.

Las redes sociales en Venezuela, particularmente Twitter y YouTube, actuaron como instancias de organización y participación política, así como lugar de indignación. Como dice Ana Slimovich, los ciudadanos son productores de contenidos y consumidores a la vez. Estas nuevas posibilidades tecnológicas permitieron una denuncia masiva. Frente al control de medios por parte del Estado, los grupos generaron algún tipo de visibilidad y la expresaron en redes sociales y el espacio público. Las TICs y las nuevas formas de representación política permitieron pensar formas de hacer política dentro y fuera de las redes. Se trata de una mediatización de lo político que supone la imbricación de la política con las redes sociales.





Politico Incorrecto @El_incorrecto_ · 2 mar. 2014
Destruyendo **protesta** pacífica y **creativa**. Igual lo vio el mundo
"PoliAnzoátegui quita cruces en Playa Lido #Lecheria



3

91

7



Tweets de usuarios venezolanos recopilados a partir de las palabras clave “protesta creativa” durante el 2014. La red social se usaba para viralizar convocatorias a protestas, expresarse a favor de hacerlo de manera pacífica y denunciar el accionar de la policía. El último tweet con esas palabras fue en julio de 2014.

En YouTube, se subieron relatos audiovisuales de marchas y performances en la vía pública donde se construyen valores y significados dentro y fuera de la pantalla a partir de su recepción. Castells, que analiza los movimientos sociales en la era de Internet, dirá que en Internet sobresalen rasgos como la autoconvocatoria, la cooperación, la instantaneidad o el dinamismo. Christine Hine en su libro Etnografía virtual dice que “La postmodernidad parece haber encontrado en Internet su objeto, un mundo en el que “todo vale”, donde las personas y las máquinas, la verdad y la ficción, el Sí mismo y el otro se diluyen en un gran océano sin barreras ni distinciones.”

Twitter se construyó como un espacio de enunciación alternativo, desde donde se comunicaban mensajes no oficiales, a menudo desde cuentas anónimas. De esta manera se organizó como un lugar de contrainformación mediática desde donde los militantes venezolanos disputaban sentidos con el sistema de medios tradicionales. Sin embargo, si bien para Castells, Internet era un lugar de multiplicidad de voces que favorecía la democracia en la medida en que permiten compartir información y movilizar la acción, en Venezuela el uso

de las redes no terminó siendo significativo para la concreción de proyectos políticos, al menos en el corto plazo.³⁸

A diferencia de las de los colectivos argentinos analizados, las performances venezolanas son 2.0, lo que permite la viralización a través de las redes. Sin embargo, la ausencia de tecnologías de streaming no le impidió a los artistas argentinos del 2001 ver sus obras, mensajes o símbolos replicados por el resto del país. Un claro ejemplo fue el cacerolazo.

En este capítulo hemos descrito una contextualización de las performances de los dos países para dar cuenta del modo en que se dan las condiciones de posibilidad en ambos casos. Frente a la hegemonía comunicacional, los grupos de performers generaron otro tipo de visibilidad, desde lo autónomo y lo alternativo.

Entre Argentina y Venezuela hay diferencias estructurales, por ejemplo no comparten los sistemas económicos (capitalista vs socialista), proveniencia de los partidos (derecha versus izquierda) ni la forma de empoderamiento ciudadano (La Constitución de 1999 de Venezuela señala en el artículo 6³⁹ y en el artículo 62⁴⁰ una Democracia Participativa y Protagónica, con el afán de otorgarle mayor empoderamiento a la ciudadanía.), ni siquiera los presidentes tuvieron un desenlace similar. Pero pese a estas diferencias sufrieron en los períodos abordados inflación, protestas de amplios sectores de la sociedad, descreimiento político, desempleo, fragmentación social, límites de acceso a bienes por parte de la población, y “A pesar de condiciones objetivas adversas (económicas, legales, técnicas, etc.) los activistas culturales produjeron discursos capaces de generar formas de identificación.” (Dodaro:2012). Como también hemos visto en este capítulo, ambos países comparten el

³⁸ Según Castells (2012), tras analizar distintas revueltas a lo largo del mundo, la difusión viral de imágenes e ideas, fueron las que hicieron que los sentimientos de ira, indignación y esperanza se extendieran como una forma de contagio. En Venezuela, los activistas culturales se volcaron hacia las redes sociales, que no estaban reguladas como sí los diarios o canales de televisión, frente a los cuales había descreimiento y pérdida de credibilidad. Sin embargo los resultados deseados por Castells de mayor apertura, democratización y participación a través de la promoción de movilizaciones en las redes parece darse de cara con una realidad en la que los países árabes post generación de desestabilizaciones se cerraron a gobiernos con poca garantía de derechos.

³⁹ Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, 1999, Artículo 6. “El gobierno de la República Bolivariana de Venezuela y de las entidades políticas que la componen es y será siempre democrático, participativo, electivo, descentralizado, alternativo, responsable, pluralista y de mandatos revocable”

⁴⁰ Constitución de la República Bolivariana de Venezuela, 1999, Artículo 62. “Todos los ciudadanos y ciudadanas tienen el derecho de participar libremente en los asuntos públicos, directamente o por medio de sus representantes elegidos o elegidas”

régimen democrático, un presidente electo constitucionalmente, un acentuado proceso de emigración⁴¹ posterior a la crisis y silenciamientos a la prensa desde el gobierno.

A continuación describiremos las acciones y los colectivos argentinos para profundizar los puntos en común y señalar las diferencias.

Capítulo 3

El activismo en Argentina. Colectivos y performances argentinas

A continuación se describirán tres de los grupos de performance argentinos que tal como señala Dodaro (2012), produjeron discursos capaces de generar formas de identificación e interpelaron a otros sujetos mediante acciones y relatos. Si bien comparten con los grupos venezolanos el haber formado repertorios ligados a lo estético y ser protestas urbanas, veremos que sus demandas eran otras y que no surgieron como respuesta inmediata a la crisis del 2001 sino que venían gestando una trayectoria de años e incluso décadas. Además, los colectivos artísticos aquí estudiados (G.A.C, Etcétera, Grupo Escombros) se asociaron con movimientos sociales en tanto que en el caso de las manifestaciones contra Maduro, no hubo esta articulación.

Eduardo Rinesi utiliza el término “espasmo participativo” a la fuerte movilización argentina que “consiguió sepultar la experiencia de aquellos gobiernos “neoliberales” y abrir un tiempo nuevo y como un proceso de ampliación de libertades y derechos durante los tres primeros lustros de este siglo.”

Grupo de Arte Callejero (G.A.C)

El GAC es un grupo de intervención estética en el espacio urbano que nació en abril de 1997, hacia el final de la década menemista, por iniciativa de un grupo de estudiantes de Bellas Artes de la Escuela Prilidiano Pueyrredón. Ninguno de sus integrantes provenía de un espacio militante. Su primera intervención se llamó “Docentes ayunando”. Pintaron más de 30 murales en el espacio público con imágenes de guardapolvos blancos en apoyo a docentes de paro, instalados en la Carpa Blanca frente al Congreso de la Nación. Las pintadas se hicieron

⁴¹ Un reflejo de esta situación lo configura el crecimiento de los saldos migratorios negativos de argentinos, el número de argentinos censados en otros países, así como la demanda de la doble ciudadanía por parte de los argentinos descendientes de europeos, en particular de españoles e italianos (Biblioteca del Congreso de La Nación, 2001; Martínez Buján, 2003).

cada domingo a lo largo de todo un año, pero sin tener contacto directo con los sindicatos que estaban en el lugar. *“La búsqueda estética de los guardapolvos estaba ligada al uso de este elemento como símbolo de la educación pública; en este caso se trataba de guardapolvos vacíos, sin el cuerpo que los viste, por lo cual se evidenciaba que el planteo de fondo era conceptual”* (Carras, 2009).

El grupo se consolidó a mediados de los ‘90 por la demanda de juicio y castigo a los genocidas y tomó influencias de la tradición del arte político de los setenta, urbano e internacionalista. Según dicen, *“Compartimos ciertas miradas en relación al mercado del arte y a la acción de intervenir que no encontrábamos en ningún otro espacio: ni en la militancia, ni en el arte”* (Carras, 2009). Sus luchas fueron mayormente para denunciar los crímenes de lesa humanidad de la dictadura y las políticas neoliberales de la década del 90. Los proyectos artísticos del GAC y de Etcétera dieron una fuerte identidad a nuevos modelos de lucha contra la impunidad.

Tuvieron influencia de la agrupación H.I.J.O.S (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) que eran hijos de desaparecidos, exiliados y ex detenidos del genocidio argentino iniciado en la década del 70; en cuanto a los escraches a los represores, con el agregado de señalética para visibilizar lugares mediante carteles viales que tenían un sentido diferente que el vial urbano. Las señales de “tránsito” se convirtieron en un recurso de los recorridos que realiza cada escrache para señalar lugares como un ex centro clandestino de detención, los lugares de los que partían los llamados “vuelos de la muerte” o donde funcionó una maternidad clandestina. Trabajaron junto a Arde Arte, Argentina Arde, el grupo La mar en coche, y coincidieron en las luchas y en instituciones con Etcétera, a pesar de no haber trabajado en proyectos conjuntamente. Según cuentan, antes del 2000/2001, los colectivos prácticamente no se conocían entre sí, pero después de aquellos años “...las conexiones a nivel humano y afectivo con los grupos de militancia y entre nosotras mismas fueron creciendo debido a una voluntad y a un ejercicio de todas y todos los que en ese momento construimos espacios de resistencia.” A fines de la década del 90’ organizaron reuniones y charlas con grupos ya consolidados en los 80, en el marco de un encuentro de teatro y también se intercambió material.

Su modalidad de trabajo es colectiva y lo producido está en permanente transformación. La organización de las protestas muchas veces surgía en las plazas públicas y a partir del 2001

en las asambleas. Eran reuniones políticas orgánicas donde se organizaban las fechas y la modalidad de las performances. El modo de registro era a través de un diario grupal y fotografías. Y la planificación era mediante la cartografía: los mapas les servían para elegir los lugares más estratégicos y sus características. Además, les servía como registro de las intervenciones realizadas. Según sus testimonios, el público era concebido como un destinatario no pasivo, como un “copartícipe de la construcción del discurso”.

Con la producción visual, intervinieron políticamente y siempre mantuvieron el eje de la denuncia. Dicen los miembros en su página web:

“Desde un comienzo decidimos producir intervenciones visuales y/o performáticas por fuera de los circuitos tradicionales de exhibición, tomando como eje la apropiación de espacios públicos, considerando los aspectos locales, territoriales, en su dimensión física, social y cultural. En nuestro trabajo se desdibujan los límites establecidos entre los conceptos de militancia y arte, y adquieren mayor relevancia los mecanismos de confrontación que las condiciones objetuales.”⁴²

En sus trabajos se desdibujan los límites entre la militancia y el arte. Las técnicas usadas varían entre el graffiti y stencil al uso de carteles publicitarios y señalética. Dodaro (2012) agrega que “El GAC comenzó a trabajar sus murales, en el mismo tiempo en el que comenzaban a proliferar los stencil, graffiti y tags en la ciudad de Buenos Aires. Al igual que el grupo Etcétera, del cual hablaremos en páginas siguientes, fueron reconocidos por críticos de arte y curadores internacionales y fueron invitados a bienales en el exterior desde el año 2000, donde interactuaban con exposiciones de arte dominantes. Eso generó por un lado, financiamiento para continuar con sus acciones pero por el otro tensiones dentro del grupo y críticas por trasladar el espacio callejero a el de museo de élite, donde se perdía la esencia del “aquí y ahora” irrepetible de cada performance y se la alejaba del público de la calle para acercarla a un público selecto.

La 50 bienal de Venecia fue un punto de inflexión que generó crisis en el del grupo por la imposibilidad de consensuar decisiones, y la que más juicios despertó sobre el grupo por parte de otros colectivos afines. “Esto llevó a un deterioro de los vínculos comunicativos y

⁴² <https://grupodeartecallejero.wordpress.com/quienes-somos-2/> Consultado en septiembre de 2018.

afectivos. Nos tomó mucho más tiempo reparar estas heridas que tomar la decisión de participar.”

Respecto a la metodología de trabajo, en sus registros ellos enumeran: una dinámica de la reunión, puesta en común, confrontación y consenso; trabajo de campo, determinación de los formatos y elección de los materiales. El espacio de acción elegido es el público, la calle y los lugares comunes que involucraran al transeúnte, como la plaza, la marcha, los medios de transporte públicos, estaciones de trenes, shoppings y hasta supermercados. El arte se desenvuelve en la calle y en contextos no auráticos ni cerrados como el museo o la galería.

En cuanto a la relación con los medios masivos de comunicación, ellos querían estar en la agenda mediática porque les convenía en términos de la difusión y el efecto multiplicador de los sucesos. Sin embargo, el abordaje que les dieron a la agrupación fue a partir de la crítica y el prejuicio de la gente, muchas veces en desacuerdo con las performances y encasillándolas más del lado del delito que del arte. “Los medios de comunicación reproducen las imágenes aun sin tener en cuenta esa capacidad de reapropiación de tales prácticas que, amalgamada al descontento que iba a estallar, se desplegarán en una multiplicidad de formas creativas, creando resonancias en muchas partes del mundo.”

Entre el 2000 y el 2002 tuvieron más de 10 acciones en Argentina: entre ellas, el “Plan Cóndor”, “Juego de la silla”, “Aquí viven genocidas”, “Procesión”, “Liquidación por cierre/banda de peligro”, “Invasión”, “Homenaje a los caídos por la represión policial del 20 de diciembre de 2001” y “Memorias en la Academia”. También hicieron escraches y otras acciones como poemas visuales junto a los Movimientos de Trabajadores Desocupados (MTD), en la comisaría donde trabajaban los policías que mataron a los militantes del MTD de Guernica y del MTD de Lanús, Maximiliano Kosteki y Darío Santillán el 26 de junio de 2002 en el Puente Pueyrredón. Con algunos MTDs construyeron talleres de comunicación y de producción visual, con la idea de socializar este tipo de herramientas.

Sus demandas tenían que ver con denunciar los crímenes de lesa humanidad de la dictadura (de ahí su trabajo en conjunto con H.I.J.O.S), la represión policial, el hambre, el desempleo, la inflación, en síntesis, las consecuencias de las políticas neoliberales de la década del 90,

pero también pedían por un Estado que los representara. Este es un lugar en común con otros colectivos activos en el 2001.

“El Plan Cóndor” fue una acción llevada a cabo en Brasil, tras ser invitados al encuentro de Performance y política organizado en Río de Janeiro en el 2000. La intervención urbana consistió en la colocación, por parte de estudiantes, organizaciones de derechos humanos y organismos sociales, de treinta y seis carteles viales de denuncia del Plan Cóndor, la operación de complicidad y cooperación entre dictaduras sudamericanas en la persecución, detención y entrega clandestina de los opositores políticos, con la intervención de la CIA. Los carteles iban haciendo un recorrido desde el boulevard de la avenida Chile hasta llegar al edificio donde había funcionado un centro clandestino de detención.

El “Juego de la silla” era una performance que trataba del desempleo y de la precariedad laboral dentro de un juego de niños, como parte de la globalización y del neoliberalismo. Se ejecutó en el microcentro porteño el día en que repudiaban el encuentro entre el Banco Mundial y el FMI en Praga (Cumbre del G7). Colocaron varias sillas formando un círculo mientras los participantes tenían que bailar mientras la música sonara. Cuando la música se detuviese, todos tenían que correr a sentarse pero siempre había una silla de menos o un participante demás. Al participante que se quedaba sin lugar se lo llamaba desocupado, haciendo referencia a la situación socioeconómica argentina de aquel momento. El giro que se le daba a la acción es que en realidad no existió ningún ganador sino que a todos los desocupados al final se los envolvía en una cinta de embalar.

“Aquí viven genocidas” es una acción cartográfica (y luego una realización audiovisual) que vuelve a escrachar⁴³ a represores ya escrachados por el grupo H.I.J.O.S y similares. “El escrache se convierte en un acontecimiento aglutinador de las experiencias barriales, donde las/os vecinas/os son actores y no meros/as espectadores/as.”. (Carras.R, 2009: 58) En la marcha del 24 de marzo de 2001, día de la Memoria por la Verdad y la Justicia en conmemoración a las víctimas de la dictadura militar, pegaron afiches con mapas y carteles con las direcciones de los genocidas para visualizar y dar a conocer sus casas, muchas veces ignoradas. Además, en la agenda mostraban los teléfonos y las direcciones. En el video se recorrían esas casas en dos momentos distintos: un día común y la jornada del escrache. En las referencias del afiche/mapa, escribían sus nombres, su ubicación y su participación en la

⁴³ El escrache es un tipo de condena social que en lunfardo quiere decir “sacar a la luz lo que está oculto”.

dictadura, para sacarlos de la comodidad del anonimato y volverlos a poner bajo la opinión pública. El afiche se volvió a realizar para la misma fecha en los años 2002, 2003, 2004 y 2006. En cada oportunidad se transformaba el diseño y se agregaban las direcciones de los nuevos eschachados.

Con el fin de parodiar el afán de consumo, pensaron en una “Procesión” hacia la plaza ubicada frente al Palacio de Gobierno de México, en donde se izó una bandera blanca con el logo impreso de la R que significa “marca registrada” reemplazando la bandera oficial mexicana. Los participantes de la procesión llevaban impresos en el pecho carteles con marcas transnacionales, como Coca Cola, Microsoft, McDonald 's, etc.

“Liquidación por cierre/Banda de peligro: En esta oportunidad, para manifestarse en contra del G8 en Génova, confeccionaron una bandera de treinta metros de largo con la leyenda “Liquidación por cierre”. Del lado izquierdo llevaba el escudo nacional y en el derecho el logo del Fondo Monetario Internacional. “La acción consistió en sostener la bandera desplegada en la fachada de la Casa Rosada, el Congreso Nacional y el Obelisco durante un tiempo determinado. Posteriormente fue utilizada en el contexto de movilizaciones contra el ajuste”. Also similar hicieron con la bandera de peligro: Hicieron una bandera aún más larga simulando una cinta de peligro, con los mismos colores y trama, en la cual la palabra “peligro” fue reemplazada por las palabras “Desocupación / Exclusión / Hambre / Represión / Impunidad”, el día en que asumieron los diputados y senadores electos.

“Invasión” fue una performance desarrollada entre el 16 y el 19 de diciembre de 2001. Los días previos al 19, se pegaron calcomanías de iconos militares en distintos lugares significativos de la ciudad –Plaza de Mayo, Pérez Compañc, Fortabat, Casa Rosada, SIDE, etc. En segundo lugar, durante días de caos y desorden y en estado de sitio, “llovieron” diez mil paracaidistas de juguete tamaño miniatura desde un sexto piso de un edificio hasta el centro de la Capital Federal. El efecto inmediato fue llamar la atención e interrumpir la cotidianidad. *“Durante la semana previa a la acción se intervino todo el territorio circundante con calcomanías de iconos militares: el tanque, simbolizando el poder de las multinacionales; el misil, equivalente a la propaganda mediática; el soldado, que aludía a las fuerzas represivas que necesita el sistema para mantener el orden neoliberal.”* La similitud entre el tanque y las multinacionales radicaba en que ambos avanzan aplastando todo lo que se interpone, la del misil y la propaganda mediática en que vehiculizan un modelo

y el soldado y el sistema de seguridad eran parecidos en que ambos estaban destinados a vigilar, controlar y disuadir por medio del uso de la fuerza. ”.

El “Homenaje a los caídos por la represión policial” fue la primera performance del 2002. Durante las marchas donde reclamaban justicia, señalaron los lugares donde habían fallecido las víctimas, en las veredas, destacándolos con placas de resina poliéster primero pero reemplazadas por cerámica para que duraran más sin romperse, para que nadie los pudiese olvidar. Los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre dejaron un saldo de más de 34 muertos en el país, de los cuales cinco eran manifestantes que fallecieron en el microcentro porteño. *“El fin de los homenajes era irrumpir en el espacio aséptico de la historia. Dejar una huella, una señal, una marca. Hacer del lugar del espacio urbano diseñado para el no lugar, el lugar con su memoria, hacerla presente activamente, reactualizarla, señalarla.”* (Rafaela Carras 2009:72). El 20 de diciembre, De la Rúa abandonó la Casa Rosada en helicóptero.

“Memorias en la Academia/Calcos” fue una acción realizada junto con la agrupación independiente de la Facultad de Derecho, el NBI, en marzo de 2002. Consistió en intervenir los bancos del aula con textos breves con los nombres de los desaparecidos en la dictadura que estaban relacionados, sea por haber sido estudiantes o trabajadores de la facultad. Esto generó la alteración de la normalidad de la clase y que se comenzara a hablar del golpe del 76 y del genocidio de Estado. Esta acción se repitió al mes siguiente.



Performance “Invasión”: llovieron” diez mil paracaidistas de juguete tamaño miniatura desde un sexto piso de un edificio hasta el centro de la Capital Federal. El efecto

inmediato fue llamar la atención e interrumpir la cotidianidad. Publicada en <https://www.flickr.com/photos/gacgrupodeartecallejero>



Foto: Performance “Homenaje a los caídos por la represión policial del 20 de diciembre de 2001. Surgió junto a los familiares de los asesinados por las fuerzas represivas durante el 20 de diciembre de 2001. Ese día De la Rúa abandonó la Casa Rosada en helicóptero y se sucedieron 5 presidentes en una semana.

Argentina vivió momentos intensos de participación muy activa. Eduardo Rinesi lo llama momento de recuperación de esa vocación “participativista” tibiamente propiciada al inicio del ciclo de la “transición” y luego desalentada o incluso traicionada en los años que siguieron, en los gobiernos de derecha.

Etcétera

“Etcétera”, más tarde Internacional Errorista (2005), es un grupo compuesto por miembros de Argentina, Brasil, Bolivia, Chile, Colombia, Venezuela, México, Francia, Italia, España, Alemania, Austria, Suiza, Canadá, Rumania, Croacia, Estados Unidos y Taiwán. Sus integrantes son Eluney Caputto, Cristian Forte, Loreto Garín, Mancy Garín, Federico Langir, Ariel Martínez Dericenzo, Antonio O’Higgins, Luciana Romano, Leopoldo Tiseira y Federico Zukerfeld.

Se formó hacia finales de 1997 (como el GAC) con artistas jóvenes, en promedio 20 años, provenientes de disciplinas artísticas como el teatro, las artes visuales, la poesía y la música y empezaron a tener encuentros fortuitos y luego organizados.

Sus miembros sintieron la necesidad de vincularse a una organización o movimiento social o político y de contar con un lugar que los albergara. De esta manera se acercaron a la agrupación H.I.J.O.S en la realización de “escraches”. H.I.J.O.S habían comenzado con los escraches entre finales de 1997 y principios de 1998. La búsqueda de la verdad, la memoria y la justicia los tocaba de cerca porque muchos habían venido a la Argentina tras exiliarse de dictaduras o tenían familiares desaparecidos. Compartían con ellos el pertenecer a una misma generación, y muchos de los integrantes de Etcétera tenían familiares desaparecidos o que habían estado en el exilio. Por medio de H.I.J.O.S conocieron y trabajaron con el G.A.C en los escraches.

Respecto al espacio físico, en una performance lograron ingresar como okupas a una imprenta abandonada del artista argentino surrealista Juan Andralis y se instalaron ahí, nutriéndose de esta corriente y de la vanguardia artística. Pero decidieron salir del estudio para irrumpir en la calle. Así como el GAC, “Quebraron las exigencias institucionales respecto de la exhibición y llevaron las expresiones artísticas al espacio callejero”. (Dodaro, 2012)

La calle fue el escenario de trabajo y el espacio en donde se encontraron. Allí llevaron el arte y los escenarios de conflicto. El espacio público empezó a ser politizado. En sus primeros años, intervinieron la calle y objetos en la basura sin ningún público en particular sino para todo aquel que se los encontrara. Luego se convirtió el lugar donde podían ver el arte y la vida, en medio de la pérdida del espacio público característico de los 90. En sus escraches usaban la acción teatral, cánticos y muchas veces el clima era festivo. El clima era de bronca y de fiesta.

Después de la crisis del 2001 Etcétera actuó mucho sobre la urgencia y el día a día, por lo que el surrealismo fue virando más al realismo, a la urgencia, a la denuncia y la necesidad. La frecuencia de sus acciones empezó a ser semanal.

“Abandonaron la imprenta surrealista y desembarcaron con sus talleres en fábricas como IMPA y Brukman, tomadas por los trabajadores y en las asambleas populares que poblaban las plazas de Buenos Aires. Empezaron a acompañar artísticamente a los nuevos protagonistas de la historia, los afectados por la crisis económica: los movimientos sociales de trabajadores y de desocupados.” Recuperado el 28 de febrero de 2020, de <https://www.pagina12.com.ar/76462-y-todo-lo-demas-tambien>.

Su preocupación estaba en el conflicto de clases más allá del grupo sindical e intentaban “actuar de manera independiente para proteger toda propiedad del arte. Hacia el mes de junio, la tensión social iba en aumento, así como la represión a los piqueteros por parte de la policía. Fue en este clima donde sucedió el asesinato a Darío y a Maxi, mencionados anteriormente. Lo que hizo Etcétera fue instalar en la ruta una gomera gigante como antimonumento que demostraba que los desocupados no tenían más armas que una gomera. A partir de la ayuda de vecinos y desocupados, buscaron objetos y símbolos utilizados en la resistencia urbana y la autodefensa popular, para relacionar la lucha social y el juego.

La metodología, compartida con H.I.J.O.S, era la representación teatral, la utilización de máscaras y muñecos, los señalamientos con bombas de pintura y las marchas. Previo al escrache averiguaban dónde vivía el militar, lo seguían, le tomaban fotos, repartían volantes, y actuaban durante las marchas. Las prácticas eran contextuales en el sentido de que la situación les marcaba los parámetros de acción. El objetivo era generar conciencia y repudio hacia los represores. Así fueron visitando las casas de Etchecolatz, Galtieri y otras negras figuras de nuestra historia.

Otras de sus acciones fueron happenings surrealistas, performances en marchas, escraches, uso a la poesía como contrapublicidad en panfletos, intervenciones en ferias multitudinarias y en museos de Argentina y el exterior. Entre el 2000 y el 2002 llevaron a cabo más de 10 performances, de las cuales la más resonante fue el “mierdazo”. Otras fueron “H@mbre”, “¡Explotar!”, “ArteBIENE”, “Escrache a Ledesma”, “Robo legal”, “\$top”, “Bodas de Plata”, “Monumento a la gomera” ya mencionado, “Otra realidad es posible”, “In dependencia”, “Estamos todos detenidos”, y “A los apoderados del puñal monetario”.

En una entrevista a Página 12⁴⁴, Loreto Garín Guzmán, uno de sus integrantes dice: “Ahora que lo vemos siendo adultos ¡era terrible! porque éramos pibes que corríamos muchos riesgos para buscar justicia. Había un abandono absoluto del Estado. Pero en ese momento lo veíamos desde un lugar festivo. Era un modo de hacer política desde el afecto. Y en ese sentido, no dista mucho lo que es la política de lo que es el arte.

Sus demandas además de la exigencia de justicia por los crímenes de la dictadura, eran contra el injusto sistema político, económico y financiero del país en el 2001 que generaba desempleados, excluidos, la retención de los ahorros de los trabajadores en el corralito y también la idea de que los políticos no solo no representaban al pueblo sino que los estafaban.

Año 2000. ¡Explotar!:

El 24 de marzo de ese año, día en que se conmemoraba el aniversario del golpe de Estado de 1976, los integrantes de Etcétera irrumpieron directamente en la marcha en la que participaron alrededor de 20.000 personas al grito de ¡Justicia!. Aparecieron con cajas con explosivos falsos que contenían adentro poemas titulados ¡Explotar!, haciendo referencia a las condiciones de explotación laboral. Los mismos fueron repartidos entre los manifestantes, quienes que tenían que encenderlos. La redacción era una especie de manifiesto donde el empleador explicitaba las condiciones de esclavitud a las cuales el trabajador sería sometido. Al encenderlos, el contrato se quemaba y perdía validez.

Año 2001. ArteBiene: Surgió en respuesta al ArteBA, la feria de Arte Contemporáneo de Buenos Aires. Cuestionaron la misma esfera del arte y desplazaron los conflictos a los espacios reservados para lo artístico.

En 1999 planearon darle vuelta a la lógica de este evento de arte masivo que tuvo varias ediciones, haciendo una contraferia en las puertas de la Rural, donde se llevaba a cabo. El objetivo era “provocar una grieta en la hegemonía cultural.” Vistieron prendas elegantes y personificaron galantería y snobismo. Llevaron sus obras, cargadas de crítica e ironía a la sociedad de consumo, la globalización y el capitalismo y dejaban boquiabiertos a los coleccionistas. Ya en el 2001 volvieron con la contraferia pero con el apoyo de FM La Tribu (que les brindó un generador para tener luz) y más equipados. De modo tal que armaron con

⁴⁴ Ídem

paneles una especie de salón en la vereda, desde donde criticaban al establishment al mismo tiempo que criticaban al neoliberalismo, la sociedad de consumo y la industria cultural, con una copa de champagne en la mano y escuchando música para confundir al público.

Otra performance dentro de ArteBiene fue dentro del ArteBa, en el 2001, gracias a que algunos performers se habían infiltrado. Consistió en repartir y dejar caer billetes falsos que tenían de un lado el número de 100 dólares y del otro 00 pesos argentinos, anticipando la devaluación de nuestra moneda nacional.

Ante lo sucedido el 19 y 20 de diciembre decidieron no ir a la feria, porque entendieron que el arte se encontraba en las calles. Y finalmente dejaron de presentarse definitivamente en el 2003.

Año 2002. El mierdazo:⁴⁵ Fue una de las protestas más particulares por la disruptividad y la creatividad de los manifestantes, que llamaron la atención de los transeúntes y de los medios. Una vez más, denunciaron las injusticias de la política pero esta vez en democracia. El contexto era la crisis económica, la falta de representación y particularmente el corralito y la retención de los ahorros de la clase media por parte de los bancos. La idea partió de usar términos que en aquel momento eran frecuentes, como la retención y la idea de que los políticos “se cagaban” (estafaban) a la gente y usarlos de otra manera: retención como metáfora de constipación y dar vuelta la dirección de “la estafa”. Es decir, que sean ellos quienes embaucaran a los políticos y a los bancos.

De modo que la acción consistía en invitar a todas las personas que estaban disconformes con la situación social, económica, y política a que llevaran sus heces al Congreso Nacional, donde se estaba debatiendo el presupuesto para el año siguiente puertas adentro. Se hizo por medio de mails, comunicados y por el boca a boca a todo el país.

Los participantes llegaron alrededor de las 7 de la tarde del 28 de febrero y se ubicaron frente a las escaleras del Congreso. El claim era “No se suspende por lluvia ni por diarrea” y que los políticos “se vayan a la mierda”. Durante la performance se instaló un inodoro y uno de los

⁴⁵ Protestas como el mierdazo fueron circulando y modificándose. En marzo de 2014, en Venezuela se viralizó a través de Twitter la imagen de la “Puputov”, una combinación entre molotov y materia fecal, descrita por los internautas como “la nueva y más efectiva forma de repeler la GNB” (Guardia Nacional de Venezuela). La diferencia era que no fue usada como herramienta de protesta sino de confrontación. Pedían que la gente tire desde los edificios al ejército, en frascos de vidrio y bolsas de nylon. <https://twitter.com/YoYaVenezuela/status/445623871954493440>

performers defecaba en público, leyendo un libro titulado “La crisis del sistema financiero global”, para luego ser imitado. Las vallas metálicas que se usaban para proteger al edificio se usaron para sostener las bolsas con la materia fecal y algunas de esas bolsas fueron arrojadas hacia adentro.

Durante la performance “Mierdazo” se instaló un inodoro y uno de los performers



defecaba en público, leyendo un libro titulado “La crisis del sistema financiero global”, para luego ser imitado. La repercusión mediática permitió que el concepto de la acción se expandiera hacia otros puntos del país.

A partir de 2003, con el interés de los museos del mundo por sus acciones, Etcétera fue mutando hasta convertirse en un movimiento más grande: La Internacional Errorista, consumada en el 2005. Se compuso por miembros de Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Venezuela, México, Francia, Italia, España, Alemania, Austria, Suiza, Canadá, Rumania, Croacia, Albania, Estados Unidos y Japón.

Desarrollaron actividades como manifestaciones, actos culturales y recitales en el marco de la visita del presidente de Estados Unidos, George W. Bush, y la reunión de todos los presidentes de América (Cumbre de las Américas) en la ciudad de Mar del Plata, Argentina,

donde hubo mucha fuerza policial y despliegue de seguridad. Era la época de la guerra de Irak.

Participaron junto a movimientos de organizaciones sociales, partidos de izquierda, ONGs, medios de comunicación independientes, organismos de derechos humanos, sindicatos y organizaciones estudiantiles. Frente a la Cumbre de las Américas, ellos levantaron la Cumbre de los Pueblos. Una vez más vemos cómo los artistas se organizaron entre sí para producir algún tipo de resultado social, distinto de lo que pasó en Venezuela.

Grupo Escombros: Artistas de lo que queda

El grupo surge en 1988, a 5 años de la vuelta de la democracia y en un contexto de hiperinflación. Como datan en su página web, “como grupo de arte en la calle o arte público como se lo suele definir-. En esa Argentina donde el valor económico de las cosas cambiaba hora a hora, todo parecía derrumbarse”⁴⁶ En esta situación, pensaron que lo que iba a quedar del país que conocían, eran las ruinas, los escombros. Y de ahí el nombre de la agrupación.

Como condición de producción o antecedentes artísticos del grupo, está la vanguardia de los 60, en Argentina representada por grupos como el “Movimiento Diagonal Cero”, el “Grupo La Plata”, “Grupo Sí”, “Movimiento Arte Nuevo” (M.A.N). De todos ellos tiene sus raíces Escombros y algunos de sus artistas formaron parte de los grupos mencionados, como Héctor Puppo, Jorge de Luján Gutiérrez, Luis Pazos, César Ambrossini u Omar Gancedo.

Al igual que los grupos anteriormente mencionados, su escenario también era la calle y el espacio público, para salir del espacio institucional, no tener que pedir permiso para exponer, hacer que la gente fuese coautora de la obra y también para ampliar las posibilidades de llegar a un público masivo. Además compartían el modo de accionar, como las instalaciones, las convocatorias, los manifiestos, pintada de murales, afiches, poemas, charlas y graffitis. De manera similar, los integrantes provienen de distintas ramas como el arte, el periodismo, el diseño o la arquitectura. Pero además, comparten con los grupos anteriores el haber sido invitados a bienales internacionales y que los medios los hayan percibido como artistas que tienen a la protesta como su obra. Otro punto en común son las temáticas elegidas, como el hambre, la pobreza, la desigualdad, la corrupción y la crítica al sistema político, aunque

⁴⁶ <http://www.grupoescombros.com.ar/elgrupo.html>. Consultado en marzo de 2019.

Escombros también ha abordado en varias oportunidades el tema de la ecología y las políticas medioambientales, lo que los distingue de los demás.

Hasta el 2011 se mantuvieron activos.

Sus trabajos eran siempre colectivos y se anulaban los nombres personales. Todo lo firmaba Escombros, no los artistas. “Todas las creaciones fueron colectivas y efímeras; se usó material descartable; participaron todos aquellos que desearon hacerlo, convirtiéndose de esta manera en co-autores; mostraron siempre la condición del hombre argentino: la extrema pobreza y la desigualdad social; nunca se comercializó lo realizado; el material usado fue donado a Hogares de chicos de la calle para que lo vendieran y compraran ropa o comida; nunca dependimos de un organismo oficial, partido político o empresa privada.” Tampoco pertenecían a ningún credo religioso en particular.

Su intención era conmover al público pero también comprometerlo.

En su primer performance en el espacio público, llamada “Pancartas I”, expusieron debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba, 15 fotos en blanco y negro que mostraban las performances realizadas por el grupo. Lo disruptivo fue la manera de presentar las fotos: montadas sobre pancartas en una montaña de escombros, clavadas en la tierra y completaba la escena una mesa con un mantel blanco, botellas de vino y copas. Todo esto desincronizado con los vagabundos y linyeras que vivían en ese lugar.

Hasta el 2003, la forma de expresión por excelencia fue mediante el uso de pancartas, en lugares olvidados o perdidos de la ciudad como fábricas abandonadas, plazas, arroyos contaminados, etc. Pero también participaron de galerías (a partir del 2004), festivales y centros culturales.

Entre el 2000 y el 2002, época que nos concierne en este trabajo, hicieron 16 actividades, entre las que había 2 convocatorias:

Homenaje a la tierra: El 22 de abril de 2000 se hizo una performance colectiva (instalación-performance y afiche) cuya consigna era escribir con tierra el piso de cemento del Centro Islas Malvinas de La Plata un poema que hablaba del abuso del hombre a la

naturaleza, firmado por la Tierra. También se colocaron mil afiches en distintos puntos de la ciudad en honor al Día Internacional de la Tierra.

El bosque de los Sueños Perdidos: Se trató de una performance también en la ciudad de La Plata y con rasgos poéticos. El claim de la convocatoria era “Volver a soñar para poder sobrevivir”. Se trataba justamente de no perder la capacidad de soñar, en un momento donde incluso el futuro se perdía. El 31 de agosto de 2002, de 13:30 a 18 horas, los miembros de Escombros interactuaron con las mil personas que asistieron al bosque de la ciudad, (pese al frío y la lluvia) al pedirles que escribieran o dibujaran en un cartón los sueños “que habían perdido o les habían robado, y tal vez no vuelvan a recuperar”, para que luego interactuaran contando esos sueños y pudiesen encontrar juntos el camino para recuperar algo, según dice el panfleto. Lo perdido podía ser algo espiritual, material o afectivo.

Esta consigna fue abierta pero pensada especialmente para alumnos de escuelas primarias y secundarias, quienes estaban expresamente invitados. Las investigadoras de arte de la Facultad de Bellas Artes - UNLP, María de los Ángeles de Rueda y María Cristina Fukelman, realizaron una encuesta para verificar las opiniones e ideas de los participantes sobre el arte en la calle.

Los espectadores le cambiaron el sentido a la consigna y muchos contestaron con los sueños o las aspiraciones que tenían, como por ejemplo: “Por un país que nos deje soñar” o “El futuro debe estar aquí y no en Europa”. Se colgaron 500 cartones blancos y placas de aluminio en los árboles del bosque de La Plata para inmortalizar los sueños escritos. Al finalizar, les daban a los concurrentes el manifiesto del grupo, “La estética de lo roto”.



El bosque de los sueños perdidos es una metáfora del deshauciamiento y la desolación de los argentinos cuyos sueños fueron robados. Fotos: Web de Grupo Escombros

El sembrador de Soles fue una performance donde se convocó a poetas de La Plata, Berisso y Ensenada, el 30 de noviembre de 2002 a la plaza Islas Malvinas. También participaron ciudadanos de la más diversa condición y edad, dejando sus huellas y escribiendo frases, textos breves, cartas y poemas. Les eran dados círculos de cartón amarillos, que simbolizaban ser soles de 1 metro de diámetro y ahí podían escribir poemas inéditos, editados, individuales, colectivos, propios o de otro. Una vez escritos, “sembraron” los soles dispersos sobre el pasto de la plaza y soltaron globos amarillos con 424 poemas. En un clima de desesperanza, el lema era: "Sembrar poemas para cosechar vida".

La sangre derramada: Fue una performance de muralismo sobre la pared de los ex talleres del Ferrocarril provincial de Gambier, ubicado en calle 52 y 137 de La Plata, el 21 de diciembre de 2002, en el marco del aniversario de la radio comunitaria Raíces. El mural era la bandera argentina, de 7x2 metros, con un sol en el centro con rasgos de calavera y sangre brotando de sus bordes. De cada lado del sol, escribieron 6 textos extraídos de uno de sus manifiestos, “La estética de lo humano”, donde hablaban de la desocupación, la pobreza, la falta de oportunidades, de dinero, el hambre y la situación de los jubilados:

- . Sangre de los desocupados abandonados a su suerte
- . Sangre de los adolescentes que no tienen futuro.
- . Sangre de los chicos de la calle condenados a la intemperie
- . Sangre de los enfermos que no tienen acceso a la medicina.
- . Sangre de los desnutridos que mueren de hambre.
- . Sangre de los jubilados humillados por un sistema previsional injusto



Mural “La sangre derramada”. Lo realizaron sobre la pared de los ex talleres del Ferrocarril Provincial, hoy abandonados (52 y 137), en el barrio de Gambier, de La Plata.

Aguavida: Fue una performance ubicada dentro del marco de la convocatoria Semana del Agua 2002, organizada por el Centro Cultural Macá de Villa Elisa el 9 de noviembre. El Grupo colocó botes de 45 centímetros hechos con materiales biodegradables en el arroyo Carnaval, de Villa Elisa, La Plata con una escritura en las velas que decía “aguavida”. Como precedente, habían participado de la convocatoria Agua Oro Azul en septiembre de 2001. Además de reclamar por políticas ambientales, como hemos visto, tienen el reclamo compartido de la reivindicación de los derechos humanos, las demandas sociales y la búsqueda de justicia.

Capítulo 4.

El activismo en Venezuela. Colectivos y performances venezolanas

La protesta en Venezuela. Modos de organización de los colectivos de artistas

En este capítulo se responderá cuáles fueron las formas concretas que se expresaron en Venezuela en el período analizado.

Las protestas creativas surgidas en la Venezuela post chavista, en el gobierno de Maduro, se hicieron eco de las demandas y necesidades del momento, respondiendo a los principales asuntos en agenda (inflación, inseguridad y desabastecimiento), desde diferentes medios y lenguajes; ya sea a través de la performance en vivo, el uso de la fotografía, el teatro o

pintada de murales, entre otros. Su funcionalidad no buscaba ser meramente estética o artística sino que perseguía el poder producir nuevos repertorios, generar disputas y cumplir ciertos objetivos como la ampliación de derechos y la mejora en las condiciones sociales y económicas. Retomando una vez más a Arreche⁴⁷, “el arte como "forma de la cultura" es parte en la creación de subjetividades provocando efectos de sentido, subrayando los espacios en conflicto.”

Los artistas tomaron decisiones no sólo estéticas sino también políticas. Como señala Yúdice (2002), “ahora se invoca a la cultura para resolver problemas que anteriormente pertenecían al ámbito de la economía y la política”. La cultura articula reclamos de la sociedad y contribuye a generar marcos de visibilidad.

Las movilizaciones anti oficialistas o antimaduristas comenzaron a principios de febrero de 2014, y estuvieron a cargo de centros de estudiantes de distintas universidades, en su mayoría públicas, como la Universidad Central de Venezuela (UCV), la Universidad Simón Bolívar (USB), la Universidad de los Andes (ULA) y la Universidad de Carabobo (UCAB), aunque también las erigieron instituciones privadas como la Universidad Santa María, la Universidad Nororiental Privada Gran Mariscal de Ayacucho y la Universidad Rafael Urdaneta. Todas ellas son afines al sector opositor. Eventualmente las mismas fueron apoyadas por dirigentes políticos opositores al gobierno como Leopoldo López,⁴⁸ Corina Machado y Antonio Ledezma⁴⁹, pero también las hubo por parte de adherentes al gobierno.

El sujeto político se construyó en principio en el rechazo a la violencia en las universidades, pero posteriormente las demandas se fueron ampliando a derechos como la participación política y la libertad de expresión dentro de un régimen populista que fue avanzando en autoritarismos. Las demandas específicas entonces abarcaron la seguridad, la falta de alimentos y artículos de primera necesidad y bajar la inflación. Luego también se adhirieron

47

<http://ecaths1.s3.amazonaws.com/practica2junin/689718851.Sintesis%20Cuando%20el%20arte%20da%20resuestas.pdf>

⁴⁸ Hoy preso por incitación a la violencia (sedición). Líder del partido Voluntad Popular, perteneciente a la MUD.

⁴⁹ Alcalde de Caracas. Junto a Leopoldo Lopez y Corina Machado promovieron el movimiento La Salida instando a una rebelión popular para derrocar al gobierno.

los pedidos de justicia por los venezolanos fallecidos en las protestas, la corrupción estatal y la garantía de derechos humanos.⁵⁰

El comienzo de los sentidos oposicionales

Desde los primeros días de febrero de 2014, la calle empezó a ser el escenario de protestas de distintos colores políticos que se enfrentaban entre sí. El informe anual del 2014 del Ministerio Público de Venezuela (integrante del Sistema de Justicia) presentado a la Asamblea Nacional así lo detallaba: “Constituye un hecho público y notorio que durante el mes de febrero de 2014, factores radicales de la política venezolana convocaron acciones de calle, señalando que las mismas se mantendrían hasta tanto fuese depuesto el gobierno legítimamente instaurado en Venezuela”.⁵¹ La siguiente cita corresponde a una descripción de colectivos argentinos que bien podría explicar el caso venezolano: “Los grupos de intervención urbana salen a las calles para que su reclamo se haga visible y ocupe un lugar físico en la ciudad. Buscan reivindicar derechos, uno de los cuales es reapropiarse del espacio público.” (Azas y Guérin, 2007)

El 12 de febrero en Caracas, por un disparo en la cabeza perdieron la vida Bassil Alejandro Da Costa Frías de 24 años, Juan Montoya de 51 años y Roberto Redman de 30 años, después de haber terminado la marcha por el Día de la Juventud en enfrentamientos entre sectores afines y opositores al gobierno. La muerte de Bassil quedó registrada en las cámaras de los celulares de los testigos y fueron subidas a las redes sociales. Ese mismo día hubo un saldo de 78 detenidos y 167 heridos en todo el país. El Ministerio Público de Venezuela publicó que: “En tal sentido, el Ministerio Público garante de la protección y defensa de los derechos humanos de los venezolanos, acusó a 30 funcionarios policiales por la presunta violación de las garantías fundamentales, tales como homicidio y trato cruel” y reconoció que entre los casos de violación de los derechos humanos se encontraban el de Bassil Da Costa.

⁵⁰ En un informe del Banco Central de Venezuela, con fecha al 30 de Diciembre de 2014, en Febrero de tal año “se desencadenaron acciones de violencia callejera que trajeron como consecuencia el saqueo de comercios, provocando un desarrollo interrumpido de la producción y distribución de bienes y servicios. Asimismo, otra consecuencia derivada fue un repunte inflacionario y caída de la actividad económica. Resultados de la Economía durante el año 2014. Recuperado el día 28 de febrero del 2020, de <https://ep00.epimg.net/descargables/2014/12/31/42d5066747059ce57baeae903981e284.pdf>

⁵¹ <https://transparencia.org.ve/wp-content/uploads/2016/07/Informe-Anual-2014-MP.pdf> página 2.

Bassil Alejandro Da Costa Fría: murió el 12 de febrero de 2014, al recibir un disparo por arma de fuego en las cercanías del lugar donde se realizaba una manifestación. El hecho ocurrió entre las esquinas de Tracabordo y Monroy, cerca de la avenida México, en la parroquia Candelaria, municipio Libertador del Distrito Capital. Hecho por el cual fueron acusados ocho funcionarios policiales pertenecientes al Servicio Bolivariano de Inteligencia Nacional y a la Policía Nacional Bolivariana, por los delitos de homicidio calificado por motivos fútiles con causal, quebrantamiento de acuerdos y pactos internacionales, privación ilegítima de libertad, uso indebido de arma orgánica y trato cruel.

Captura del informe del Ministerio Público de Venezuela. El Estado argentino y el venezolano comparten ciertos elementos represivos que llevaron a la muerte de ciudadanos.

Juan Montoya, otra de las víctimas fatales era un dirigente social coordinador del Secretariado Revolucionario⁵², organización política chavista que agrupaba a más de 97 movimientos sociales de Caracas, y miembro del colectivo Leonardo José Pirela del barrio “23 de Enero”. Conocía en persona a Maduro y éste lo reconoció en su página web⁵³ como un luchador revolucionario. Falleció tras un disparo en la cara. Por su muerte, el Ministerio Público acusó y detuvo a un miembro de las organizaciones políticas vinculadas al oficialismo, Hermenegildo Barrera Niño, quien era el segundo al mando en su grupo. Se lo acusó por homicidio calificado con alevosía y uso indebido de arma de fuego. El Secretariado Revolucionario se expresó públicamente acusando a Leopoldo López por haber generado la violencia y el caos que terminaron con la muerte de Montoya y otros compatriotas.⁵⁴

Robert Redman, un activo opositor que había asistido a Bassil Da Costa cargando su cuerpo con vida, falleció horas más tarde en una protesta en Chacao, dentro de la Gran Caracas. En su cuenta de Twitter (<https://twitter.com/EscualidoReload>) se autodefinía como “guarimbero y demócrata liberal”. Su homicida no fue identificado por lo que su muerte sigue impune.

Según el informe de la Universidad Central de Venezuela (UCV), las víctimas de ese día fueron civiles, dentro de los cuales había estudiantes, militantes y transeúntes.⁵⁵ Coincidentemente, los principales actores sociales identificados como parte de la protesta

⁵² <http://secretariadorevolucionario.blogspot.com/>

⁵³

<http://www.nicolasmaduro.org.ve/noticias/juancho-montoya-militante-23-enero-asesinado-12f-luchador-paz-fotos-video/>

⁵⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=rSASOr9nJbM> Consultado el 6/8/18.

⁵⁵

http://www.ucv.ve/fileadmin/user_upload/centro_para_la_paz/Documentos/INFORME SOBRE LA VIOLACIONES GENERALIZADAS Y SISTEMATICAS DE DDHH EN VENEZUELA. 04.pdf

eran estudiantes, colectivos independientes y artistas militantes de la oposición. Ese día Leopoldo López, político líder de la oposición, fue detenido por incitación a la violencia. Los medios titularon de acuerdo a sus intereses, según TeleSur, que apoya al proyecto bolivariano, el 12 de febrero de 2014 la “Violencia fascista en Caracas manchó el Día de la Juventud”⁵⁶. En cambio el diario El Universal, cuya tendencia es opositora, tituló “Protesta estudiantil se hace sentir en todo el país”⁵⁷.

A principios de febrero, Maduro había anunciado que en el 2014 el carnaval no iba a suspenderse y que sería una festividad “de la alegría popular, de compartir en familia y de expresión cultural”. Advirtió que la derecha iba a querer suspenderlo pero alentó a los vecinos a salir a celebrarlo⁵⁸. A fines de febrero y durante 3 días, en época de carnaval, activistas estudiantiles⁵⁹ aprovecharon la ocasión, clavaron cruces y pusieron lápidas de distintos tamaños a primera hora de la mañana en las playas principales donde suele concentrarse la mayor cantidad de venezolanos. La elección del lugar fue estratégica porque por el asueto del carnaval muchos venezolanos aprovechaban el feriado puente para irse hacia las playas. Por ejemplo las playas turísticas Lido y Mansa en Lechería ubicada en el Estado Anzoátegui, la playa Parguito ubicada en la Isla de Margarita, en el Estado Nueva Esparta y en la playa San Luis (la más extensa del estado de Sucre).

56

<http://www.telesurtv.net/news/Cronologia-Violencia-fascista-en-Caracas-mancho-el-Dia-de-la-Juventud--2014-0213-0046.html>

⁵⁷ <http://www.eluniversal.com/nacional-y-politica/140212/protesta-estudiantil-se-hace-sentir-en-todo-el-pais>

⁵⁸ <https://www.youtube.com/watch?v=zyyENlujiak> Consultado en Agosto de 2018.

⁵⁹ Algunos de ellos fueron identificados, como el dirigente estudiantil Eduardo Bittar, opositor, quien denunció a través de Twitter que sus compañeros Diego Cebey, Carlos nieto, Gabriel Millan, Roger Millan, Ricardo Lanza, Yalal Souki, Diego herrera y Nelson Avila habían sido reprimidos por la policía.



Mapa de Venezuela. Las protestas se desarrollaron en Táchira, Maracaibo, Anzoátegui, Sucre, Valencia, Caracas y la Isla Margarita.

Fueron en señal de luto y repudio por las personas fallecidas como Génesis Carmona, pre candidata a Miss Venezuela asesinada en una manifestación el 18 de febrero de 2014, el nombrado Bassil da Costa, Geraldine Moreno, asesinada el 22 de febrero⁶⁰ o Jimmy Vargas, asesinado el 24 de febrero en Táchira. Otras cruces tenían inscripciones como “Q.E.P.D la seguridad” y algunas apelaban al humor negro o la ironía y mostraban los nombres de los productos que no se conseguían. Esta performance fue replicada en otros lugares.

Algunas lápidas ubicadas en espacios públicos tenían inscriptas frases como “Podrías ser tú”, invitando al público, el cual no está especializado en arte, a la intervención, la identificación, la participación y la resistencia. Estas estrategias identificatorias apuntan a la grupalidad y al conjunto. Los pasantes podían poner flores en las lápidas y eran invitados a rezar. La decisión de colocar fotos y carteles con los nombres de sus compatriotas muertos tiene que ver con el despertar de la alerta, hacer ver que había un problema. Una estrategia para acallar o contestar la protesta social era quitar las cruces al día siguiente.

⁶⁰ Por el asesinato de Geraldine Moreno el Ministerio Público condenó a 30 años de prisión a Albin Bonilla Rojas, sargento de la GNB; y a 16 años y seis meses a Francisco Caridad Barroso, también militar.



Las cruces actúan como señalamientos urbanos que llaman la atención en la cotidianidad por el lugar en el que se ubican, y están dotadas de compromiso político al que, como una intervención, se le adjudica una localización pública y una recepción participativa. Además de ser una protesta por los caídos en las manifestaciones, se lamentan del “fallecimiento” de la salud. Foto: Twitter. Publicada por un usuario el 2 de Marzo de 2014 desde la playa Lido en El Estado Anzoátegui.

Estos enunciados inscriptos tienen un sentido político y una estrategia de comunicación específica, con valor de acción que invita al espectador a intervenir frente a la obra. El público tiene la capacidad para expandir el alcance de la obra y formar parte de su construcción. Citando a Diana Taylor, “Acción' concita las dimensiones estéticas y políticas de 'actuar,' en el sentido de intervenir”.

Esta participación puede ser definida como “el proceso de toma de conciencia de la población sobre su condición ciudadana, es decir, con derechos y deberes que se concretan en espacios sociales comunes.” (Haiman el Troudi, 2005:21) “Toda exposición personal tiende a involucrar lo colectivo, ya sea de modo explícito, en relación con las políticas de identidad y los nuevos movimientos sociales, como intrínsecamente, por la alusión a pautas y valores compartidos”. (Arfuch, 2004: 115). En particular esta intervención apela no sólo a la información, sino también a la persuasión y a la generación de desconcierto.

Haiman El Troudi, escritor venezolano que tuvo un cargo en el Poder Ejecutivo durante el chavismo, agrega sobre la participación popular que “Participar es un gesto rebelde en una época de rebeldía del pueblo insumiso de Bolívar” (7:2005). También afirma que “la participación no es un concepto único, estable y referido sólo a lo político. Es una dinámica mediante la cual los ciudadanos se involucran en forma consciente y voluntaria en todos los procesos que les afectan directa o indirectamente.”⁶¹

Protesta creativa

*“...El mundo de los oprimidos sale a la luz pública, sorprendiendo a propios y a extraños”
(Colectivos Situacionales: 2003)*

“Protesta creativa” es un movimiento formado por un grupo de jóvenes estudiantes (mayormente de carreras de teatro y diseño de la Universidad Nacional Experimental de las Artes, UNEARTE, fundada por Chávez) que producen y negocian formas culturales. Fue creado en marzo de 2014 y tiene como objetivo autodefinido “crear conciencia a los venezolanos y sensibilizar a los ciudadanos de buscar la unión sin violencia por medio de expresiones artísticas.”, según lo explicitan en su grupo de Facebook, el cual es entendido como lugar de articulación de experiencias.⁶² Los fines que persiguen son de naturaleza política y si bien no se entienden fuera de la coyuntura económico social del país, tampoco se despegan de los abordajes estéticos. En tiempos de crisis se hacía necesaria la necesidad de encontrar un medio de expresión y el arte fue la salida natural para darle cauce.

Consideran al arte como una “protesta inteligente” y esperan que cada quien procese el mensaje desde su propia necesidad y reflexione más sobre las problemáticas sociales que sobre el arte. Su modo de accionar consiste en murales, graffitis y performances (o arteacción), buscando sensibilizar al público. Detrás de ellas hay una planificación, un diseño y una gestión, combinada con lo híbrido, lo mezclado y lo interdisciplinario.

El objetivo era romper con la indiferencia de la gente. Vale destacar que en su Twitter⁶³ habían anticipado esta acción y dejado un correo electrónico invitando a escribir para formar parte de ella.

⁶¹ <http://www.rebellion.org/docs/15385.pdf>

⁶² Página de Facebook de Protesta Creativa. Recuperada el 28 de febrero de 2020, de https://www.facebook.com/pg/protestacreativa/about/?ref=page_internal

⁶³ <https://twitter.com/procreativavzla>



Una performance ocurrida en marzo consistía en que varias personas se mezclaban entre los transeúntes y después de una señal sonora caían al piso simulando ser cadáveres; dejando ver en su pecho mensajes como: "Vine a hacer turismo y me asesinaron delante de mi hija ProtestaCreativa". Esto se replicó en varias ciudades e incluía un juego teatral ante los ojos de los vecinos que pasaban caminando.

Otra de las performances que lleva intrínseca su cualidad cuestionadora, disruptiva y de denuncia ocurrió el 1 de marzo cuando performers simularon ser zombies e irrumpieron en los supermercados de Caracas, arrastrándose por la vereda y actuando como tales.⁶⁴ Puntualmente protestaban por la escasez y el desabastecimiento de alimentos ante la mirada del público que hacía la fila para poder ingresar. Los zombies no hablan, simbolizan y cuestionan sin hacer uso de la palabra. Lo paródico es una de las dimensiones performáticas desde las que se interviene desde lo artístico. "El cuerpo del manifestante puesto en el lugar del ausente se sostiene en el comprometido acto a nivel corporal, performático, incluso ritual, de colocarse en el lugar del que no está, y prestarle un soplo de vida." (Longoni, 2009)⁶⁵

Esos actos interpelan e incorporan lo real de manera muy concreta. La acción, que vinculó a la política con la vida cotidiana, fue replicada por el Facebook *Venezuela Informarte* y diarios

⁶⁴ Otra manera de ver la circulación de la protesta está en la performance "prombies", en Argentina, por el Colectivo fin de un Mundo. Performers caracterizados como zombies pero con insignias del PRO (partido de derecha liderado por Mauricio Macri) y carteles clavados en la cabeza que deambulaban por subtes o shoppings. De ahí el juego de palabras. Los prombies eran "muertos ideológicos".

⁶⁵ Activismo artístico en la última década en Argentina. Recuperado el 21 de marzo de 2020 de <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=97449>

opositores como El Universal. La performance “provocaría la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y en los discursos sociales” (Pinta, 2003). Estos actos implican configuraciones visuales, sonoras y de comportamiento que los manifestantes consideran eficaces a la hora de hacer reclamos, recuperar espacios y denunciar condiciones abusivas. Como condición de producción de esta performance, está la realizada por estudiantes chilenos en el 2011, quienes bailaron al ritmo de la canción “Thriller” de Michael Jackson, contra el sistema educativo.⁶⁶ La autora Lola Proaño Gómez, quien trabajó investigando a colectivos argentinos, explica que las acciones que se realizan sin anuncio previo en la calle atrapan por sorpresa a los espectadores involuntarios. “El público no está definido sino que es “el que pasa”. Los transeúntes-espectadores no tienen elección; lo único que pueden hacer es quedarse mirando o alejarse, pero los que se alejan ya recibieron el impacto de lo visto que ha producido un shock que insta a las preguntas y a la duda.” También agrega que “Sus acciones son políticas por la actitud fuertemente crítica que evidencia su estructura, por el espacio en el que se realizan, por la organización interna del grupo, por la memoria que conecta el presente político y el pasado reciente y por la interacción con el público transeúnte.” Había una comunión entre todos los que participaban de la acción artística: performers y transeúntes. Su búsqueda era generar preguntas en quien los viera, ya que cada uno de esos testigos era capaz de percibir y ser afectado por la puesta.

⁶⁶ <https://www.youtube.com/watch?v=MG50RDjFiRU>



"Sin harina, sin leche, sin mantequilla... me toca comer sesos". "Comencé a hacer la cola hace 25 años" eran algunos de los carteles con rasgos bufonescos que exhibían.

Fuente: Facebook.com/protestacreativavzla. Publicado el 5 de marzo de 2014.

Otra de las acciones, también en marzo pero esta vez realizada en Chacaíto, estación de metro ubicada en Caracas. La misma fue llamada Museo de la Escasez. Era una simulación a La Venezuela de Antier, un parque temático basado en la época de los años 20. Antes de llevarla a cabo, preguntaban abiertamente en Twitter qué productos el usuario consideraba que debían estar en el museo. De esta manera los receptores del mensaje podían ser productores de la obra. El público es afectado y crea sentido a partir de las sensaciones movilizadas por este encuentro. Los objetos están hechos de materiales y cosas corrientes que son parte de la cotidianidad.



A modo de parodia, denunciaban algunos artículos “en vías de extinción”, por el desabastecimiento y la escasez, como por ejemplo artículos de limpieza y aseo, alimentos y bebidas.

El 29 de marzo fue la segunda protesta creativa en muralismo, después de la del 8 de marzo. Tres semanas más tarde se pintaron más de 30 murales en Maracaibo, ciudad donde el oficialismo perdió en las elecciones de 2013. Los murales eran en contra de las políticas de gobierno y lo que se proponían proyectar era la no-violencia, la unión y la tolerancia a través de mensajes contundentes. En estas acciones gráficas los mensajes, de ámbito público, contenían leyendas como: “Podrás disparar a mi cabeza pero no matarás mis ideales”; “Todos somos hijos de la misma Venezuela”; “No puedes cegar a quien puede ver que es libre”, etc.

El público era invitado a través de Twitter⁶⁷ y videos transmitidos a través de YouTube a involucrarse pintando, lavando las brochas, proveyendo agua o donando comida o materiales para pintar. Podían escribir un mail y enviar su boceto, y luego tenían que esperar una respuesta, o bien podían acercarse a la dirección a ayudar. Esta acción se repitió en Abril, Mayo y Junio. Se invitaba a que el público se manifieste artísticamente, a que se identifiquen como artistas. No se trataba de mostrar una visión de élite acerca del arte.

Como afirma Nina Felshin (1995:85), la colaboración en las prácticas culturales se convierte en participación pública cuando los artistas logran incluir a la comunidad o al público en el proceso. En este caso la participación es anterior al muralismo pero no persigue una lógica horizontal porque son los artistas quienes deciden qué se pintará. Pero, siguiendo a la autora, el hecho de que una producción esté situada en un emplazamiento público no garantiza la participación pública. “Ni siquiera cuando esa obra es de contenido político, arte político no es sinónimo de arte activista”. Para Haiman el Troudi (2005) quien realiza un análisis de la participación popular en la planificación pública, los modos de organización verticales “demandan transparencia en la elección de los representantes y un alto grado de disciplina”.

⁶⁷ Perfil de Twitter de Protesta creativa. Recuperado el 28 de febrero de 2020, en https://twitter.com/pcreativa_/



Invitación a la performance del 29 de marzo de 2014 a través de redes sociales.



Murales pintados. Fuente: <https://twitter.com/pcreativa/> / 30 de marzo de 2014.

Resistencia Unearte

La Universidad Nacional Experimental de las Artes (UNEARTE) es una institución educativa cultural. El 13 de Junio nueve estudiantes llevaron a cabo otra modalidad de acción desde la cultura en una plaza de Altamira bajo el lema “Ni los villanos pueden vivir en Venezuela por la escasez”. Vestían máscaras y disfraces de villanos cinematográficos (como Darth Vader de

La Guerra de las Galaxias, Freddy Krueger, Mistique de X-Men, el muñeco Chucky, el Guasón de Batman, etc.) y sostenían carteles en los que declaraban que dejaban el país, que no podían dar miedo porque la gente ya estaba asustada, y que “otros villanos” les quitaban su trabajo.

Como explica Reinaldo Laddaga, (2006) “estos conjuntos no vienen a instalarse como lo harían un cuadro, un edificio, un escrito, una escultura, en un mundo del cual se diferenciarían a través de bordes rígidos”. Se instalan apuntando a generar humor e interés, desde la sátira y los recursos de la cultura de masas. Justamente el humor es una forma de desarmar ciertas estructuras de poder y ponerlas en ridículo.

José Gregorio Abreu, miembro del equipo de la Dirección Nacional de activismo del partido opositor Voluntad Popular ironizó con que la intención de los villanos era robarse el dinero de un país muy rico pero lamentaban que estos recursos ya hayan sido robados por otros. En esta oportunidad aparece con claridad la militancia política a través de herramientas no convencionales, como la performance o la actuación como formas de visibilización y de construcción de identidad colectiva.



Desde el Twitter oficial⁶⁸ se preguntaban “¿A quién le tienes miedo, a la corrupción de este país y a sus malos, o a nosotros?” e ironizaban declarando que eran “Heidy en la pradera en comparación con los gobernantes de este país”.

⁶⁸ <https://twitter.com/unearteresiste/>

Félix Suazo, curador y docente de Unearte, manifestó en una entrevista⁶⁹ que “en Venezuela es más común que se hable de “arte contextual” o “arte activista”, en parte porque muchas de las propuestas crítico-reflexivas que cuestionan diversas instancias de la realidad y el poder, están muy asociadas con eventos cotidianos o con relecturas de lo cívico, prevaleciendo los tópicos vinculados con la violencia (homicidios, crisis carcelaria, etc.), la crisis alimentaria, el problema habitacional, así como las cuestiones asociadas con la memoria, los símbolos patrios y el fracaso del proyecto moderno”.

Desde su página de Twitter⁷⁰ divulgan talleres de teatro, de "Activismo Creativo", entendido como la creatividad como medio de denuncia. Afirman que su arma es el arte. El grupo se caracteriza por utilizar elementos como sátira, sarcasmo, improvisaciones teatrales dispersas en la calle y el uso de la comedia para atraer al público y generar identificaciones. A través del humor apuntaban a incluir al otro, a que la gente se abriera y poder mostrar lo absurdo de la situación política. Este recurso también se usó en el Mierdazo del GAC, por ejemplo. “La realidad tiende a ficcionalizarse, recurriendo cada vez más a las convenciones mediáticas y a los recursos dramáticos de los medios audiovisuales.” (Pinta, 2013).

En Marzo llevaron adelante protestas donde mantenían diálogos escritos en carteles colgados en los cuellos de los artistas, vestidos de traje y con máscaras de animales. Estos diálogos caricaturizaban a supuestos políticos oficialistas, quienes “charlaban” sobre lo bien que les iba con la revolución y con sus cuentas bancarias.



⁶⁹ Disponible en <https://colectivocf.wordpress.com/2016/01/26/conversando-con-felix-suazo/>

⁷⁰ Twitter de Resistencia Unearte. Consultado el 21 de marzo de 2020 en <https://twitter.com/unearteresiste/>

La calle fue tomada performáticamente, usando el humor y la sátira.

En otra oportunidad aparecieron por las calles personificando al personaje de la ficción El joven manos de tijera, llevando encima pelucas y extensiones en las manos, sosteniendo distintos carteles en los que se leía “Cortale los hilos a la corrupción, a la dictadura y a la represión”.

En todas estas performances se ve como la calle ha sido tomada performáticamente, es el punto de encuentro y el escenario en el cual estos colectivos han venido desarrollando sus propuestas, en las que el carácter disruptivo conforma gran parte de su identidad. La calle es accesible a todos, ahí no hay excluidos, y allí radica lo estratégico del espacio público. La protesta abierta en la calle es libertad de expresión y de movimiento. “Si bien la ciudad es hoy un reflejo de las directivas gubernamentales -desde la planificación urbana hasta la privatización de espacios públicos- las intervenciones urbanas dan cuenta de que los ciudadanos buscan resistir lo hegemónico, intentando recuperar el espacio público.” (Azas y Guerin, 2007).

Otra protesta colectiva que causó gran impacto visual fue llevada a cabo en subtes, shoppings y plazas por un grupo de estudiantes vestidos de militares, con las caras pintadas de color verde, alrededor de jóvenes con carteles en los que se leía que de niños, los soldados eran sus héroes y ahora quienes los reprimían. Se trataba de una intervención en contra de la represión militar.

El 5 de Junio en la plaza Brión de Chacaíto llamaron la atención de la sociedad civil al unirse a una movilización con una actividad de lavada de banderas venezolanas. La tarea consistía en limpiar la bandera, emblema de lo nacional y símbolo de identificación colectiva, y sostenerlas en un ténder delante de cada activista. La invitación era abierta al público en general.

En Argentina, particularmente en la Ciudad de Buenos Aires, una de los grupos que usaron el simbolismo de la bandera fue de Arde! Arte, nacido al calor del diciembre de 2001 a partir de la disolución del colectivo Argentina Arde. Fue presentada para el día de la independencia, en el 2002 durante el gobierno provisional de Eduardo Duhalde. La llamaron La Bala Bandera, en un juego de palabras frente a la represión policial. La consigna era lavar las banderas en las fuentes del centro de la ciudad de Buenos Aires, en las que había anilina roja disuelta en el agua. De esta manera, las banderas salían “ensangrentadas”. Luego, fueron colgadas en un

tendedero público de árbol a árbol en plena manifestación. La fecha volvió a adquirir vigencia y la gente se apropió de las banderas. Se intervino sobre la Plaza, su fuente y el símbolo patrio. Los tres elementos fueron resignificados por los participantes.

CambiArte Venezuela

Las confrontaciones políticas y sociales no se delimitan a la pura fuerza militar, el poder persuasivo, performático y simbólico es muy potente al apoyar o resistir sistemas hegemónicos. Desde la época de Platón, y sin duda antes, los políticos han querido controlar, censurar y exiliar a los intelectuales, artistas y activistas. (Taylor:2016:168)

A través de una entrevista vía Skype realizada en octubre de 2015, una miembro de la dirección de CambiArte Venezuela, apodada con el seudónimo “MAASCH”, explicaba el surgimiento del grupo, en el contexto de la violencia generada por las guarimbas (lo que llamaríamos barricadas, en Argentina): “Algunos jóvenes nos reunimos para encontrar una alternativa a ese estrés que vivíamos (por las muertes, presos políticos, amedrentamientos y problemas de sanidad) pero queríamos mostrar nuestra inquietud de una manera más amena, con menos tensión. El estrés y la ansiedad nos estaba consumiendo. Muchos de nosotros habíamos comenzado a pintar muros en las calles con mensajes. Muros de personas privadas para no afectar directamente el patrimonio público, pero nos dimos cuenta que al final eso tampoco llevaba a demasiado, no era tan contundente aun cuando sí era algo que perduraba en el tiempo. Queríamos hacer algo más contundente, algo que la gente se llevara consigo, un recuerdo y una percepción de que en el país aún queda gente que quiere surgir y que quiere marcar una diferencia (en Venezuela estamos afrontando un serio problema de emigración, especialmente de los jóvenes recién graduados)”.⁷¹

Así comenzó CambiArte. Con reuniones de jóvenes que a los 13 o 14 años vivieron el paro petrolero de Venezuela entre el 2002 y 2003 y fueron creciendo con la idea de que la salida de ese tipo de situaciones no era parando al país. Si bien empezaron pintando murales, les parecía que aunque su consigna perdurase en el tiempo, no era algo contundente.

En la inquietud y el dilema de qué hacer se planteó una reunión entre artistas y ciudadanos interesados en donde llegaron a un concepto. El concepto de la agrupación era precisamente

⁷¹ Ver anexo, entrevista 1.

"hacer del arte una voz de cambio para el país". La idea era crear un evento abierto al público que reuniría a todas las expresiones artísticas en un mismo espacio, en una plaza. Finalmente, terminaron siendo 6 organizadores del evento, en su mayoría artistas. Ya con la idea del evento, definieron fecha, hora, día y lugar, para el 14 de septiembre de 2014 en la plaza Montes de Oca de Valencia. La idea era que la gente siempre estuviese viviendo algo particular y que las presentaciones artísticas no chocaran unas con otras. Ahí nacieron los espacios teatrino, la tarima principal, la paleta, el mercadito y la zona integrarte, como espacios de subjetividad alternativa. De esta manera apuntan a una creación estética colectiva y colaborativa para generar espacios/tiempos de expresión grupal sobre asuntos sociales.

El teatrino era una tarima pequeña que daría lugar a presentaciones pequeñas de danza, poesía, música independiente, solos e intervenciones bastante personales; la tarima principal daría espacio a las bandas locales las cuales tendrían un tiempo de 45 minutos de presentación (los otros 15 min que conforman la hora son de presentaciones en teatrino para que se hagan los cambios de las bandas en tarima); la paleta era un museo a cielo abierto donde estarían obras plásticas de artistas locales y había un espacio para intervenciones en vivo; la zona integrarte era para que las personas dejaran libremente su mensaje escrito en láminas, fotografías o cajas intervenidas; y por último, el mercadito, para apoyar a la economía y a las microempresas de diseño y gastronomía local. También había un espacio donde a través de cajas y afiches, se recreaban productos de primera necesidad que no se podían conseguir en el mercado por el desabastecimiento, con los que la gente podía sacarse una foto (similar al museo de la escasez que planteó Protesta Creativa).

La politicidad radicaba en que el público participara y se animara a celebrar, que pudiese encontrar un espacio de expresión, festejar el repudio y disfrutar las propuestas culturales. La gente era parte de la obra, esa obra participativa que mostraba su interdisciplina. En palabras de Araceli Arreche, artista plástica y Licenciada en Artes, "Ofreciéndose como cuerpo *festivo* y *celebratorio* el arte deviene ámbito privilegiado "para superar las diferencias y el aislamiento." Para esta agrupación, según lo recolectado de su testimonio, el arte, además de ser un elemento interpretativo, sirve para la distracción y toca los sentimientos. Por lo tanto, si el arte toca en su mayoría a la corteza emocional, puede ser un medio efectivo para llevar un mensaje a una persona.

Para el arte político, como sostiene Arfuch, “ya no cuenta tanto la obra en sí misma como la idea y el gesto que la instauro” (Arfuch, 2004: 113). El triunfo estuvo en haber impulsado a los espectadores a que reflexionaran sobre el tema. Lo político, para Félix Suazo, “se manifiesta ahora a través de la elección del soporte, la factura y los símbolos empleados que a veces son variaciones lúdicas o paradójicas del código; otras documentos aparentemente inocentes que son introducidos intencionalmente para provocar una reacción crítica en el espectador.”

El evento se llevó a cabo en la plaza Montes de Oca en Valencia bajo la consigna “Haz del arte una voz de cambio” y fue considerado un éxito, por la cantidad de gente que asistió, por los espacios y las redes que se crearon (a partir de ahí, varios artistas establecieron lazos entre sí y ahora hacen trabajos en conjunto) y porque, como explicaba MAASCH “por primera vez en todo ese tiempo, los valencianos pudimos disfrutar de un espacio público sin miedo.” De esta manera, la consagración política estuvo en poder reunirse, promover y compartir valores como el compromiso y la libertad. El público se detenía a observar las escenas como si se tratara de un esperado espectáculo.

Para la performance descrita, invitaban a la gente simplemente a expresarse de la manera que quisieran y también a colaborar con elementos como pintura y globos. Finalizada la jornada en la plaza, la convocatoria expost vía redes sociales fue que la gente subiera fotos bajo el hashtag #CambiarteVzla, las cuales serían publicadas en su página. Fue una decisión del grupo generar acciones y procesos tendientes a la construcción colaborativa de representaciones.

A través del relevamiento fotográfico, se observó que entre las pinturas estaban las caras de 2 personas asesinadas durante las manifestaciones: Génesis Carmona, estudiante de marketing en la Universidad Tecnológica del Centro y pre-candidata a Miss Venezuela, muerta por un disparo en la cabeza el 19 de febrero de 2014, y Geraldine Moreno, estudiante de citotecnología de la Universidad Arturo Michelena (UAM) fallecida el 22 de febrero en una protesta tras 3 días de agonía.



Foto: Dos de las mujeres fallecidas en protestas. Fuente:
<https://www.facebook.com/cambiarTEVZLA/>

Sobre si recibían cobertura de parte de los medios de comunicación, la respuesta fue que no han tenido un gran respaldo, en parte porque la mayoría de los medios de comunicación son estatales. De todas maneras, su enfoque es principalmente hacia las redes sociales, que consideran “el real medio de comunicación de los venezolanos.” En el Facebook de CambiArte Venezuela, hacían convocatorias y búsquedas de pasantes y colaboradores.

Tampoco han buscado apoyo de los partidos políticos ni realizado ningún evento para ellos, porque quieren “mantener la esencia del arte y la cultura ante todo.”

“Mejor desnudos que”

“Desde la década del ‘60, los artistas han usado sus cuerpos para enfrentarse a los regímenes de poder y las normas sociales, y también para insertar el cuerpo frontalmente en el quehacer artístico”. (Taylor, 2012 :9).

El 5 de abril de 2014, surgió una acción digital colectiva protagonizada por 14 caraqueños exhibiendo su propio cuerpo desnudo, cubriéndose los genitales en un collage con planos cortos, mismo fondo y formato, guiando la mirada al posicionamiento del cuerpo de cada

performer. Hay lucha tanto en la calle como en la esfera virtual. Los hashtags o claims de la campaña usados eran #MejorDesnudosQue y #DesnudosConLaUCV. El motivo fue solidarizarse con un estudiante de la Universidad Central de Venezuela que había sido desnudado en la vereda de la Universidad 2 días antes, por grupos encapuchados. En esos acontecimientos resultaron heridos seis estudiantes y reporteros. Uno de ellos fue José Rafael Ribas, estudiante de 19 años.

Un integrante del Consejo Universitario de la UCV, Jon Aizpúrua, dijo públicamente que “lo acontecido (desnudar a un estudiante, denigrarlo y someterlo) no tenía antecedentes en Venezuela sino en la Alemania nazi y en la China maoísta.”⁷² En una entrevista con la CNN⁷³, la rectora de la UCV Cecilia García Arocha dijo que le correspondía al Ejecutivo Nacional decir quiénes eran los responsables y que “los miembros de la UCV no "somos ni maduristas ni opositores: somos venezolanos".



Foto: Estudiante que fue vejado en las inmediaciones de la UCV por grupos encapuchados. A pesar de que el video recorrió el mundo, no se supo quién fue el agredido ni quiénes los agresores. Por este hecho surgió la performance #MejorDesnudosQue.

⁷² <https://www.dailymotion.com/video/x1luu4e>

⁷³

<https://cnnespanol.cnn.com/2014/04/04/quien-es-responsable-de-los-hechos-violentos-en-la-universidad-central-de-venezuela/>

Esta propuesta, propulsada en primer lugar por el publicista Ricardo Cie, no tuvo como fin formar parte de una campaña de marketing ni reivindicar un ideal canónico de belleza, sino que el foco estuvo en enunciar una problemática social. Luego fue sacada del terreno institucional y multiplicándose por el terreno digital, a través de usuarios que de manera espontánea se solidarizaron con el damnificado. Se podría decir, citando a Cecilia Vázquez, que “las producciones artístico-políticas que se despliegan en el espacio público conciben a las obras, más que como objetos artísticos, como un “hecho” que se encuentra en la frontera entre lo propiamente artístico y lo propiamente político, si es que tales especificidades se pudieran determinar.” (Vázquez; 2008:02)



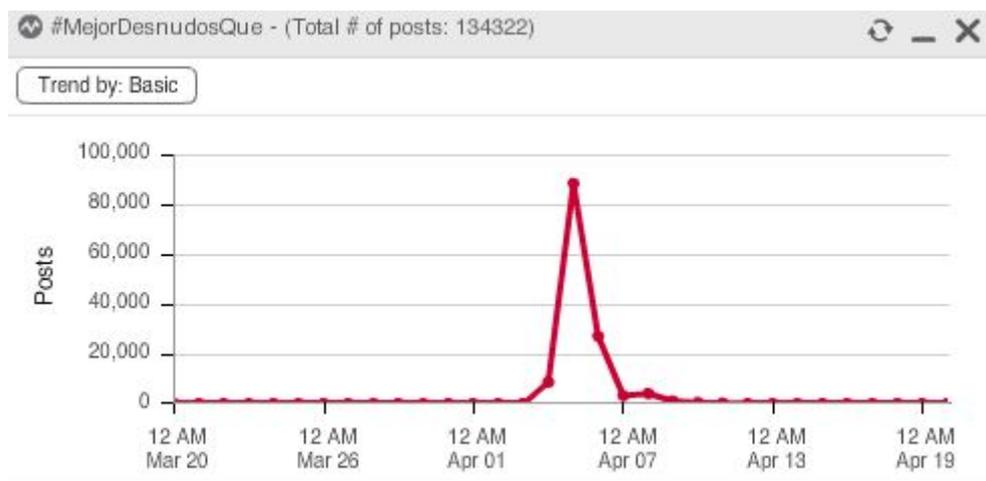
La repercusión mediática y las redes permitieron que el concepto de la acción se expandiera hacia otros puntos del país, donde fue replicado vía web por personas de todo el mundo. Los medios de masas expanden el alcance de la obra y forman parte de su construcción.

El hashtag #MejorDesnudosQue se viralizó en Twitter, y se dejaba al público completar con un predicado elegido de acuerdo a su opinión y a su experiencia personal. De esta manera los artistas pudieron ampliar su mensaje a través de las tecnologías de la información. Ésta sería la manera digital de lo que en la protesta callejera se consigue, por ejemplo, golpeando las cacerolas.⁷⁴ Este llamado a la participación, que interpela a los cibernautas como

⁷⁴ Como antecedente podríamos nombrar al grupo de artistas chilenos C.A.D.A, Colectivo de Acciones de Arte, quien en una de sus intervenciones en la vida cotidiana había invitado a otros artistas a pintar en los murales de la ciudad No+, dejando a que el público sea quien completara la frase con sus miedos y sus demandas,

manifestantes y los convierte en coautores activos en la red, da cuenta de una circulación diferente por el soporte en el que se inscribe y de nuevas discursividades posibles, ya que la circulación permite superar las barreras geográficas y viralizar las fotografías originales, y da lugar a diversas posibilidades para la creación. El espectador deja de ser un contemplador pasivo de la estética y se convierte en un lector y reproductor de mensajes. Parafraseando a Castells, es a través de las redes interactivas de comunicación como la gente logra conectarse entre sí y compartir su indignación.

Gráfico: Imágenes que documentan el pico de tweets con el hashtag



#MejorDesnudosQue. Fuente: Radian6⁷⁵. El hashtag fue usado 134.322 veces, con un pico de 88.604 el 5 de abril de 2014 según datos de Radian6, herramienta de monitorización social. Simultáneamente, los usuarios emplearon el hashtag #DesnudosConLaUCV, el cual tuvo 80.029 menciones y un pico de 45.566 el 5 de abril.

expandingo una vez más los límites de la obra. El contexto era la dictadura de Pinochet y la acción se llevó a cabo en 1983. El CADA se conformó en 1979 con los artistas Lotty Rosenfeld y Juan Castillo, la escritora Diamela Eltit, el poeta Raúl Zurita y el sociólogo Fernando Balcells.

⁷⁵ Radian6 – o Social Studio –, es una herramienta de monitorización social que te permite conocer lo que se está diciendo sobre una marca en redes sociales.

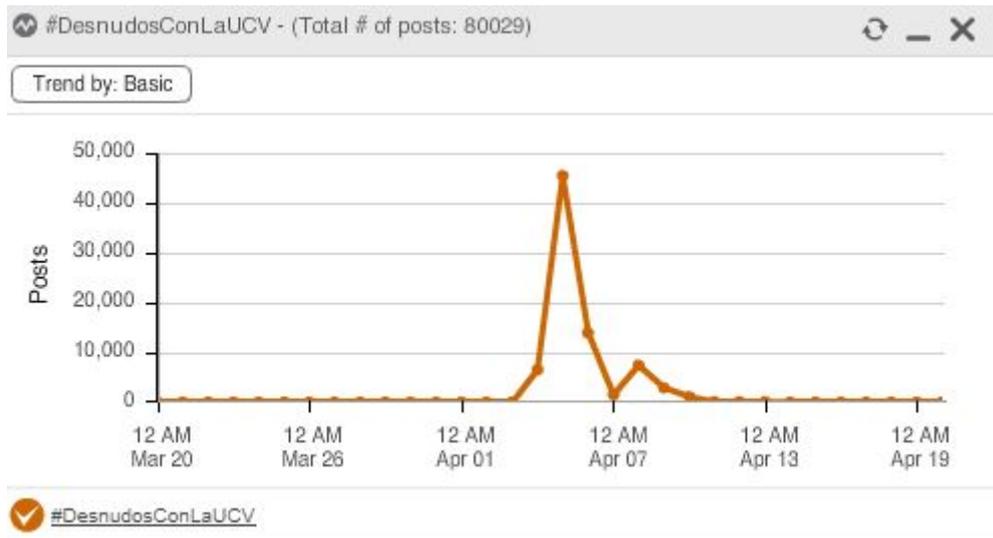


Gráfico: Imágenes que documentan el pico de tweets con el hashtag #DesnudosConLaUCV. Hubo un pico entre el 1 y el 7 de abril y uno más entre el 7 y el 13 de ese mismo mes.



Foto: Primera imagen de la campaña. El que posa es el publicista Ricardo Cie, quien expuso su propio cuerpo desnudo. Hizo 5 tweets entre los que escribió: “Ojalá que a ti que intentaron humillarte quitándote la ropa, te llegue esta iniciativa.

#DesnudosConLaUCV #ConcluUCV. También subió fotos de gente que según él, le pedían que publicara porque ellos no tenían cuentas de Twitter.

El cuerpo desnudo, considerado tabú o motivo de censura, fue usado tanto como soporte artístico y político para generar y transmitir un mensaje. Se trata de una performance en tanto “la acción puesta en juego busca desarticular lo cotidiano, exponer lo prohibido y/o lo banal, provocar la repulsión y la atracción de zonas no visibles en las prácticas y los discursos sociales”.⁷⁶ (Pintus, Martín en proyecto de graduación “Lanas”). Aquí la performance se redefine en un evento corporalizado y anclado en el aquí y ahora pero que traspasa las fronteras espacio temporales. El cuerpo desnudo, arma de rebeldía, es usado tácticamente como denuncia. “Las protestas contemporáneas recurren con frecuencia al uso de elementos simbólicos y utilizan el cuerpo para comunicar consignas más allá de barreras geográficas e idiomáticas.”⁷⁷

Otra campaña que vale mencionar porque tuvo como instrumento el “body art” y convoca a ambos países fue “Mi arma es mi bandera”⁷⁸, una acción realizada en Argentina por venezolanos residentes en nuestro país a fines del 2014. La escena comunicativa se construye a partir de una serie de 52 fotos en plano medio largo, en color blanco y negro con el detalle de color centrado en la bandera o en la gorra según el caso, con la mirada a cámara buscando interpelar y texto en color blanco con el nombre de la muestra. Los modelos (hombres, mujeres de 25 a 50 años aproximadamente, y niños) posan desnudos, sólo tapados por la bandera venezolana, con máscaras lacrimógenas o dibujos en su torso o brazos a modo de tatuaje con las siglas S.O.S y frases como “No más muertos”, “paz” y dibujos con la bandera y de heridas de bala, también a color. Sostienen la bandera con ambas manos y con los puños cerrados.

En Argentina el uso del cuerpo en la protesta fue visto en la manifestación del 8 de noviembre de 2012, durante el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, pero la diferencia

⁷⁶ Ver

http://repositorio.una.edu.ar/bitstream/handle/56777/1482/Pintus_Trabajo%20Final.pdf?sequence=1&isAllowed=y

⁷⁷ Marcela Fuentes en “¿Qué son los estudios de protesta?”. Disponible en

<http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/performance-politica-y-protesta>

⁷⁸ Mi arma es mi bandera se trata de una intervención fotográfica realizada por Rebeca Vivas, fotógrafa y diseñadora gráfica venezolana y Luis Maldonado, diseñador gráfico venezolano con residencia argentina y uno de los dirigentes de la organización de derechos humanos “Una voz por Venezuela”. La particularidad de esta intervención es que la mayoría de las personas que participaron se exiliaron en Argentina.

radical está en que los manifestantes se apropiaron del cacerolazo para pedir por la eliminación del cepo para la compra de dólares, eran militantes de la oposición y años más tarde formarían parte del gabinete de Mauricio Macri. Patricia Bullrich, en aquel momento diputada por la Ciudad de Buenos Aires, publicó en su página web una convocatoria a la marcha del 8N donde ofrecía descargar pancartas para que la gente llevara a la marcha. También había ringtones para descargar en los celulares, con el sonido de cacerolas.



Foto de la performance “Mi arma es mi bandera”. Imágenes disponibles en <https://www.behance.net/gallery/22060569/Mi-Arma-es-mi-Bandera>

En este capítulo vimos como las performances van de lo político a lo estético y viceversa. Los repertorios de artistas generaron marcos de visibilidades desde lo dramático, la sátira y movimientos estéticos como el surrealismo.

En ambos casos, son intervenciones con impacto visual que sacudieron la rutina, combinando lo estético, lo musical, lo gráfico, lo callejero y lo teatral. Performances que consideraron a la política como una forma de hacer arte y, en el caso de Venezuela, a través de grupos que surgieron en ese mismo momento y reivindicaron una lucha que se fue gestando en la calle y

las redes sociales a principios de 2014. El arte se convirtió en un frente para la confrontación aquí y allá y permitió crear saberes subalternos y lazos de contrapoder.

Los grupos activistas de ambos países salen a discutir y disputar el poder del Estado nacional en la vía pública. Ambos repensaron el arte en la política. Pero en Venezuela, por medio de la violencia y también del activismo cultural. Si bien hay elementos estéticos, discursivos y expresivos que se repiten en ambos países, como la teatralización de zombies en la vía pública contra el gobierno, el uso del cuerpo desnudo y la bandera como herramienta de protesta y el uso de la materia fecal como “mierdazo” en Argentina o “puputov” en Venezuela, en lo comparativo, podemos dar cuenta de diferencias respecto al modo de organización, la adhesión de la sociedad, el uso de las redes sociales.

En Venezuela las campañas fueron dispersas y heterogéneas y algunas performances no estaban respaldadas por experiencias de grupos artísticos sino que surgieron en el momento. La trayectoria, organicidad y alianzas entre los grupos de performance característicos de Argentina están ausentes. Además, los grupos de performance venezolanos respondían al sector universitario en tanto que ni el GAC ni ETC realizaron reclamo alguno ni sindical ni sectorialmente.

La sociedad venezolana estaba polarizada en torno a la figura de Maduro y los activistas no pudieron lograr la adhesión de la mayoría a sus reclamos. Donde tuvieron cohesión fue en Twitter, red social donde podían volcar sus ideas sin ser detenidos. Como vimos en los gráficos, ahí dejaron sus huellas, por momentos fueron tendencia y era el lugar de convocatoria. El uso de esta tecnología en la comunicación también es un punto diferencial respecto a los grupos de Argentina, que no contaban con ella.

Capítulo 5.

Puntos comunes (conclusiones)

En este trabajo se hizo un estudio comparativo de las experiencias de activismo en Venezuela y Argentina, entendidas como una forma particular en los que se genera visibilidad pública. Se analizaron intervenciones estéticas en el espacio público con intención política, con discursividades distintas y aspectos comunes, que sirven para un análisis contrastivo. Se presentaron similitudes y diferencias respecto a los contextos en los que se inscribieron las

protestas (políticos, económicos, sociales y mediáticos), los repertorios de los activistas, las formas de visibilización, los reclamos, el uso del espacio público, el surgimiento del activismo en cada caso y el momento de repliegue.

Las manifestaciones populares, artísticas y políticas descritas fueron entendidas aquí como una forma particular de hacer política, utilizando la presencia del cuerpo como modo de expresión.

Lo artístico y lo político forman parte de una misma geografía. Lo cultural fue terreno de la disputa política y de construcción de sentidos. La elección del arte como herramienta para comunicar, denunciar, visibilizar, reclamar y transformar lo social responde a su capacidad para reunir a las multitudes y fortalecer lazos. Como dice Marcelo Expósito (2005), “Ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos artísticos hacia la política y el activismo social sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en una componente de la historia general de las luchas emancipatorias.”

Hemos analizado intervenciones con dimensiones distintas en el contenido de la protesta y aspectos comunes en lo estético, que sirven para un análisis contrastivo. Las manifestaciones aquí presentes son modos de hacer arte y política que tienen en común la idea de participación colectiva y el cuestionamiento al sistema vigente. “Estas producciones son una manera de marcar en la vía pública un sentido de denuncia y reclamo que de otro modo permanecería oculto” (Vázquez, 2008;03).⁷⁹ Ambas coinciden en hacer demandas públicas hacia el Estado utilizando distintas formas y estéticas, desde distintos repertorios. El objetivo de ambas fue debilitar a un gobierno que fue elegido democráticamente.

El gobierno de Maduro es parte de una tradición populista latinoamericana que puede entenderse según el investigador Carlo de la Torre⁸⁰, en el sentido de que amplió la democracia participativa y protagónica, tiene un compromiso con políticas económicas y sociales antineoliberalistas y le da al Estado un papel central en el control de los recursos, la distribución del ingreso y la protección de los más pobres. Sin embargo, por otro lado también hay politólogos que señalan que el chavismo tiene características autoritarias como

⁷⁹ http://www.academia.edu/9980172/Notas_sobre_pr%C3%A1cticas_art%C3%ADsticas_de_oposici%C3%B3n
Notas sobre prácticas artísticas de oposición.

⁸⁰ El autor sostiene que el populismo latinoamericano incorpora políticamente a los excluidos, promueve su inclusión material y su inclusión simbólica, pero sin respetar necesariamente los derechos de la oposición.

“la concentración de poder en el Ejecutivo, la construcción de los opositores como enemigos malignos que atentan en contra de los intereses del proceso revolucionario, están en guerra con los medios privados de comunicación y las elecciones se dan en condiciones que favorecen a quienes están en el poder sin dar las mismas garantías a la oposición”. (Corrales y Penfold (2011: p. 149)

Es notable ver cómo el mismo elemento se repite en los distintos países pero también, al mismo tiempo, en estos modos de resistencia política, las diferencias están a la vista.

A través de banderas, carteles, marchas, festivales y escraches los diferentes colectivos de artistas presentados armaron un relato colectivo e hicieron del proceso creativo una forma de resistencia en ambos países “para un público que deja de ser simplemente el aplaudidor y se vuelve partícipe, cómplice, continuador, colega, compañero de la fervorosa aventura capaz de seguir resistiendo gracias a todo lo que cada creador implique e incluso más”. (Fernando Noy; 174:2015).

Los grupos argentinos, particularmente el GAC y ETC no involucraban a otros grupos en las decisiones relacionadas con la elaboración performática y estética. Dodaro (2012) agrega que “El GAC, el TPS y ETC, por su parte, en su búsqueda de independencia hoy parecen casi renegar de la articulación y de la construcción negociada de representaciones.” Tampoco había un trabajo en conjunto entre los grupos venezolanos. Respecto al espacio, podemos decir que en ambos casos la performance tuvo como escenario el espacio público, la calle donde

“El transeúnte se transforma en voyeur; detiene, por un instante, su marcha para observar aquello que quiebra con la rutina urbana. Lo mismo sucede con las intervenciones urbanas, cuya manifestación efímera e inesperada, en un espacio determinado, atrae la mirada de los transeúntes convirtiéndolos, por un rato, en sujetos partícipes y potencialmente activos” (Azas y Guerin, 2007).

En ambos países se vieron actividades artísticas ajenas al museo y a espacios cerrados, trasladándose a escenarios urbanos y siendo dirigidas a un público no experto ni exclusivo. Desde las intervenciones artísticas se han generado nuevas formas de hacer política y todas coinciden en la elección de los espacios públicos, el impacto visual y el uso del lenguaje coloquial y accesible. El lugar de la práctica estética deja de ser un espacio especializado y

separado del resto de la vida colectiva. Pero a pesar del intento de conectar el arte con la acción política y el activismo social, los grupos venezolanos no han podido ir más allá de la representación.

La performance cuestiona e incomoda. Involucra todos los sentidos, especialmente la emoción y la percepción. Los discursos que se producen en las manifestaciones tienen una implicancia sobre los sujetos que por ellas transitan. La conjunción de dos lógicas que pueden parecer antagónicas como el arte y la política (Oropeza, 2000, citado en Vázquez: 2008) lleva a pensar en la dinámica conflictiva entre ambos campos.

Este llamado de atención es lo que hace funcionar a lo performático. “El performance -antiinstitucional, antielitista, anticonsumista- viene a constituir una provocación y un acto político casi por definición, aunque lo político se pueda entender a veces más como ruptura y desafío que como posición ideológica o dogmática”. (Taylor, 2011:8)

Como argumenta Ana Longoni, las prácticas de estos colectivos, quienes toman decisiones estéticas y políticas y constituyen poder desde sus intervenciones, desdibujan las fronteras preestablecidas entre militancia y arte, y se proponen actuar con su trabajo sobre un contexto del que no quieren ni pueden escindirse. Fueron estas condiciones las que provocaron que nuevas experiencias artísticas y culturales se multiplicaran y sumaran la práctica artística a los procesos de transformación social. En el arte político la idea y la acción se mezclan, así como la representación y el poder.

Rossana Reguillo (2004) habla de la potencia articuladora y eventualmente transformadora del ritual performativo. Al estudiar el zapatismo, se encuentra con que “Las “imágenes emocionales” canalizaron por un corto periodo la voluntad política de miles, pero resultaron insuficientes para configurar consensos y dar forma a los antagonismos: los antagonistas volvieron a ser enemigos irreconciliables, aún frente a la evidencia de que la amplia franja “de este lado” del poder experimentaba problemas afines.” En Venezuela nos encontramos con un escenario similar: identidades políticas profundamente fragmentadas y desorganizadas que no pudieron sostener un nivel de movilización estable ni modificaron el modo de hacer política. Lo que no tiene organización, se diluye y pierde el potencial político. Frente al trabajo organizado y conjunto de los activistas en Argentina, de este lado no hubo colectivos sino voces individuales. Sí se plantearon como una respuesta pero no como una organización

continua o articulación. El carácter transformador de la performance no pudo evidenciarse en Venezuela en el tiempo analizado.

Las protestas no llegaron a ser luchas estables y fueron perdiendo peso. Si la función del artista es crear la posibilidad de que el hombre se libere individualmente para lograr en consecuencia la liberación social, los artistas venezolanos de la oposición fracasaron. La performance perdió su capacidad de circular y su capacidad de transformación, con lo cual dejó de ser tal. Citando nuevamente a Reguillo, “Ninguna “subjetividad” es capaz de resistir por demasiado tiempo el vértigo de lo novedoso, si se carece de un colectivo que lo sostenga a largo plazo.”

El repliegue es un factor distintivo en ambos países ya que en Argentina lo que sucedió fue que cuando comenzó la recuperación política y económica durante el gobierno de Néstor Kirchner, los grupos activistas comenzaron una territorialización y los sectores medios se retiraban de la acción política en tanto se recuperaba el consenso político. “La política social y la de derechos humanos generaron la necesidad de un repliegue y reflexión entre los activistas.” (Dodaro, 2012). Desde que comenzó el ciclo de protesta en febrero de 2014 hasta el momento Venezuela no ha logrado salir de los enfrentamientos violentos, por medio de armas y dejando cientos de muertos de ambas posiciones políticas. Si bien algunas expresiones estéticas han alcanzado cierta identidad visual, en términos generales los reclamos no trascienden y la sociedad no ha podido canalizar sus conflictos a través de la cultura sino a través de la lucha armada y las guarimbas.⁸¹ El enfrentamiento armado contra el Estado no solo no tiene éxito sino que transforma al movimiento en el espejo del Estado, autoritario y violento y por eso el fracaso es doble: No solo el Estado es más fuerte en el plano armado sino que el movimiento queda fuera de todas las esperanzas que tenía la sociedad. Las representaciones artísticas no logran alcanzar la adhesión suficiente y siguen en el ámbito de lo clandestino, pero se olvida que como dice el Colectivo Situaciones “el enfrentamiento, por sí mismo, no crea valores”.

Como afirma la socióloga Mariclen Stelling en una conferencia en la Universidad de Buenos Aires⁸², “La confrontación, que era electoral y mediático-simbólica, pasó a ser una violencia

⁸¹ La guarimba es un término popular venezolano que se refiere a una estrategia contrapoder consistente en la creación de refugios hechos con alambre o fuego, utilizados en las manifestaciones.

⁸² Socióloga, miembro del Observatorio Global de Medios, en ponencia dictada el 09/04/15 en la UBA Sede Santiago del Estero

por la violencia en la calle, que tiene su aprovechamiento mediático y que promueve un discurso legitimador de la violencia por sobre la búsqueda del diálogo”. En Abril de 2014 el Observatorio Venezolano de Conflictividad Social (OVCS) detectó que la criminalización del derecho a la manifestación pacífica en Venezuela aumentó desde enero. Ese mes, la Sala Constitucional del Tribunal Supremo de Justicia dictó una sentencia en la que se obliga, a todas las personas, a solicitar un permiso para ejercer su derecho humano a la manifestación pacífica. También obliga a los cuerpos de seguridad a dispersar cualquier manifestación que no tenga tal permiso.⁸³

En Venezuela el partido político opositor de centroizquierda Voluntad Popular apoyó las marchas y performances de los activistas, en tanto que en Argentina los performers no se alinearon con un partido sino con movimientos políticos tales como desocupados, víctimas de violencia estatal, piqueteros y organizaciones sociales. Pese al apoyo de la oposición política, no hubo existencia de un discurso que articulara las experiencias.

Los colectivos artísticos citados, tanto en un país como en otro, dialogan con el discurso oficial y aluden a los problemas cotidianos, abordándolos desde lo artístico y el compromiso político, desplazando los cánones del juicio estético. Sin embargo, como vimos, las demandas son distintas en cada sociedad, los momentos son distintos y los modelos políticos y económicos a los que se oponen también lo son. Claramente, las coyunturas de los dos países poseen rasgos particulares que responden a cuestiones locales, pero justamente en el contraste podemos ver la circulación de sentido en cada caso y las estrategias que utilizan los colectivos para visibilizar sus acciones, interpelar al público y confrontar con el poder.

Si bien los grupos argentinos comparten con los grupos venezolanos el haber formado repertorios ligados a lo estético y ser protestas urbanas, no surgieron como respuesta inmediata a la crisis del 2001 sino que venían gestando una trayectoria de años e incluso décadas. A diferencia de los argentinos, los grupos venezolanos no contaban con la experiencia previa ni la capacidad de organización con otros, lo que influyó en su falta de visibilidad masiva y mediática y los procesos de generación de canales propios.

83

<http://prodavinci.com/sistema/wp-content/uploads/2014/07/Conflictividad-Social-en-Venezuela-primer-semester-2014.pdf>

También hay contraste en los movimientos artísticos en los que se inscriben: en el Grupo Etcétera hay raíces del surrealismo, en el GAC del dadaísmo y la tradición del arte político y urbano de los 70, que dista de los grupos venezolanos en tanto éstos tienen más influencias de lo satírico y elementos del audiovisual. Es notable también que una campaña performática (#MejorDesnudosQue) la haya llevado adelante un publicista.

Por otro lado, la dimensión de la participación me servirá para pensar formas de organización diferentes entre un país y el otro. Entre la Argentina del 2001 y la Venezuela del 2014, no sólo cambió la relación con la performance sino también con la tecnología disponible, con el grabar, subir, ver y compartir videos en las redes, en Internet. Eso por supuesto no impidió a los grupos del 2001 actuar ni difundir sus acciones.

Pese a las diferencias, en Argentina y en Venezuela “las acciones de los activistas se desarrollan en formas expresivas diversas -a través de una murga, una banda musical, la realización y exhibición audiovisual, etc.- pero siempre con objetivos que exceden la ejecución de la obra y pueden sintetizarse rápida y someramente en:

- la generación de símbolos y relatos que contribuyan a la consolidación del grupo junto al que trabajan, tomando los modos de articulación con los grupos como uno de los problemas del análisis;

- la transmisión de experiencias y replicación de saberes en distintos colectivos;

- y la disputa en la opinión pública de distintos temas, la obtención de visibilidad y la imposición de un tema en agenda. (Dodaro, 2012)

El día después:

Las performances, como mencionamos, generaron símbolos, relatos y transmitieron experiencias gracias a su replicabilidad y facilidad de reapropiación, de un país a otro. Sin embargo, habiéndonos alejado temporalmente de las protestas venezolanas, hemos visto que no lograron ganar un espacio en la discusión nacional ni pudieron subordinar la lógica mediática en función de la propia agenda del movimiento. Las protestas se fueron aplacando.

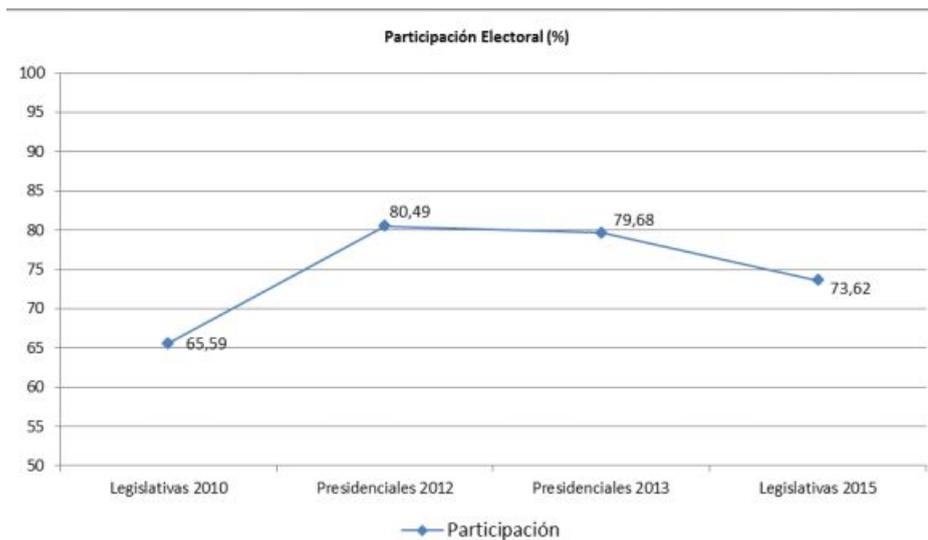
Tal como Cecilia Vázquez observa de las performances peruanas del 2002, si bien sentaron un precedente simbólico en la construcción de nuevos sujetos sociales, todavía no lograron articularse en un proyecto político mayor, más radical. Pero sí han dado un primer paso y un aporte significativo.

“A partir de las performances se pudo resignificar el sentido de lo público y de lo colectivo, enunciando desde la sociedad civil una fuerte crítica ante las crisis político-institucionales, señalando una profunda crisis de representación, entre otras cuestiones visibilizadas por su accionar.” (Vázquez, 2013)

En esta tesis se describieron experiencias artísticas de colectivos políticos diferentes desde muchos aspectos anteriormente señalados. Pero todas ellas confluyen en que la intervención estética sirvió como construcción de contrapoder. Amplió los horizontes, sacudió la rutina y abrió a la participación de los sujetos, quienes pasaron de ser espectadores a actores sociales con potencial de responderle al poder.

Mientras Vázquez se pregunta qué sucede el día después, intentamos ir más allá, como lo hace Dodaro (2012) y nos preguntamos para un futuro análisis sobre continuidades posibles, qué sedimentaciones cambiaron con los venezolanos después de esas acciones de protesta: ¿Cambió el modo de hacer política, el modo en que la sociedad se ve a sí misma? Los performers, ¿generaron algún tipo de organización política? Después del período descrito, ¿qué cambios hubo en los marcos normativos? ¿Se ampliaron las políticas públicas o los espacios de promoción desde el Estado? ¿Qué tipo de “innovación político-cultural” produjeron los activistas culturales? ¿Modificaron en alguna forma la subjetividad de quienes participaron en esas protestas, generando así algún tipo de agenciamiento subjetivo? Lo que comprobamos es que en las elecciones legislativas del 6 de diciembre de 2015, en la que se eligieron 167 diputados, (primera elección parlamentaria tras la muerte de Chávez) hubo un mayor porcentaje de participación ciudadana respecto a las elecciones legislativas del 2010 y además la Mesa de Unidad Democrática (MUD)⁸⁴ obtuvo mayoría de votos, permitiéndole este triunfo liderar la cantidad de escaños en la Asamblea Nacional: 109 vs. 55

⁸⁴ Coalición de partidos de Venezuela opositores al chavismo, liderado por Juan Guaidó.



Las elecciones legislativas del 2010 muestran un menor porcentaje de participación (65.9%) respecto al resto de las elecciones, en tanto que en las de 2015 se observa un alto grado de participación, cercano al de unas elecciones presidenciales (73,62%). Fuente: Centro Estratégico Latinoamericano de Geopolítica basado en datos del Consejo Nacional Electoral.

	2010 (Legislativas)	2012 (Presidenciales)	2013 (Presidenciales)	2015 (Legislativas)
MUD	5.384.194	6.591.304	7.363.980	7.726.066
PSUV	5.417.165	8.191.132	7.587.579	5.370.968

Fuente: Elaboración propia según datos del CNE

El chavismo retrocede en 2015 en 2.216.611 votos respecto de la elección presidencial de 2013, lo que representa un 30% de descenso entre una y otra elección. Por su parte, la MUD incrementa su caudal de voto en un 5% (362.086 votos)

Sin embargo, en el 2018, año de elecciones presidenciales en Venezuela, Maduro fue reelecto con el 67.84% de los votos frente a un 20.93% de Henri Falcón, quien fuera Jefe de Campaña de Henrique Capriles y candidato del partido Avanzada Progresista. Los principales partidos de la Mesa de la Unidad Democrática (MUD), ahora agrupados en el Frente Amplio, rechazaron la cita por carecer, aseguraron, de garantías democráticas. La participación electoral fue del 46.07% según los datos oficiales (aproximadamente un 30% menos que en el

2013). El presidente Maduro, lejos de terminar como De La Rúa, fue incluso más apoyado que en su primera elección.

Bibliografía

- Anapolsky, P. (2015). Colectivo Fin de un Mundo. Cuerpo significativo y grupalidad en la cultura argentina post 2001, tesina de grado de la carrera de Comunicación Social de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, Inédita.
- Arfuch, Leonor (2004): “Arte, memoria, experiencia: Políticas de lo real”. URL <http://www.comisionporlamemoria.org/investigacionyensenanza/materiales/volumen13/docs/1-arte-y-politica/Texto%201.pdf>
- Arfuch, Leonor y Catanzaro, Gisela (2008). “Pretérito imperfecto. Lecturas críticas del acontecer”. Editorial Prometeo.
- Arreche, A., Dubatti J y Pansera C. (2006). Cuando el arte da respuestas: 43 proyectos de cultura para el desarrollo social. Ediciones Artes Escénicas.
- Azas, M. L y Guerin, A. I. (2007). Poner el cuerpo. Intervenciones artistico-políticas en la ciudad. IV Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Becerra, M. (2015), De la concentración a la convergencia: políticas de medios en Argentina y América Latina. Buenos Aires, Argentina: Paidós
- Carras, R. (2009). Pensamientos, prácticas y acciones del GAC. - 1a ed. - Buenos Aires: Tinta Limón.
- Castells, M. (2012). Redes de indignación y esperanza: los movimientos sociales en la era de Internet. Madrid: Alianza.
- Colectivo Situaciones. Sobre el militante investigador. 2013. Revista Lobo Suelto, anarquía coronada. Publicada el 1 de septiembre de 2018. Recuperado el día 15 del mes de diciembre de 2019, de

<http://lobosuelto.com/sobre-el-militante-investigador-para-canada-20-09-03-colectivo-situaciones/>

- Corrales, J. y Penfold, M: *Dragon in the Tropics: Hugo Chávez and the Political Economy of Revolution in Venezuela*, Brookings Institution Press, Washington, dc, 2011.
- De La Puente, M. y Russo, P. (2009) *Algo que decir, profundizar, rescatar y mostrar: El cine documental social y político contemporáneo en la construcción de memorias e identidades*. V Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Dodaro, C. (2012). *Arte de clase, estéticas de calles...Surgimiento y consolidación del activismo cultural (1990-2000) en el área metropolitana de Buenos Aires*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales, Fsoc. UBA.
- Dodaro, C. (2011) : *Alzar la voz y hacerse ver. Activismo, mediación y circulación cultural en Buenos Aires y su conurbano durante las décadas de 1990 y 2000*, Buenos Aires.
- Expósito, Marcelo (2005): *La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimiento*. Revista Errata#7. Disponible en <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata7-creacion-colectiva-y-las-practicas-colaborativas>
- Farinetti, M. (2000) : “Violencia y risa contra la política en el santiagueño. Indagación sobre el significado de una rebelión popular.” en *Apuntes de Investigación del CECYP*, n° 6.
- Felshin, Nina (2001): “¿Pero esto es arte?” *El espíritu del arte como activismo*. En Blanco P., J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Flax, S., Vollenweider C., y Brito, C., (2016). *Venezuela: Informe post electoral comparativo legislativas 2010-2015*. Centro estratégico Latinoamericano de

Geopolítica. Recuperado de:

<https://www.celag.org/wp-content/uploads/2016/01/Informe-comparativo-legislativas-Venezuela-2010-2015-1.pdf>

- Fuentes, Marcela. Performance, política y protesta. En Taylor, Diana. ¿Qué son los estudios de performance?. 2015 Duke University Press. Libro digital disponible en <http://scalar.usc.edu/nehvectors/wips/table-of-contents-esp>
- Laddaga, Reinaldo. (2006). Estética de la emergencia. La formación de otra cultura de las artes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Longoni, Ana (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina. Intervención de Ana Longoni en Casa Tomada (Cuba), el 16 de diciembre en el Panel Re-conocimientos: identidad, referentes culturales, nuevos movimientos sociales y responsabilidad del intelectual. Disponible en <https://rebellion.org/activismo-artistico-en-la-ultima-decada-en-argentina/>
- Noy, Fernando (2015): “Historias del under”. Reservoir Books.
- Palomino, Héctor. (2003). Pobreza y desempleo en Argentina. Problemática de una nueva configuración social. Universidad de Buenos Aires, Facultad de Ciencias Económicas. Centro de Estudios de la Situación y Perspectivas de la Argentina.
- Pansera, Claudio (2005). Arte comunitario, definiendo un nuevo campo de trabajo. En Dubatti, Jorge Pansera; Claudio (coord). Cuando el arte da respuestas. Buenos Aires: Editorial Artes Escénicas.
- Reguillo, Rossana (2004): Subjetividad, crisis y vida cotidiana. Acción y poder en la cultura. La cultura en las crisis latinoamericanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.
- Rinesi, Eduardo. De la democracia a la democratización: notas para una agenda de discusión filosófica-política sobre los cambios en la Argentina actual. A tres décadas de 1983. En Revista Debates y Combates. N° 5. Año 3.
- Rolnik, Suely. (2001). ¿El arte cura?. Conferencia dictada en el marco de los debates Arte, locura y cura. Publicada dentro del proyecto Quaderns portàtils, dependiente del

Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona. Recuperado de <https://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-suely-rolnik>

- Schechner, Richard: “PERFORMANCE: teoría y prácticas interculturales. Edit. Libros del Rojas UBA, Buenos Aires. 2000.
- Slimovich, Ana (2019). “La mediatización contemporánea de la política en Instagram. Un análisis desde la circulación hipermediática de los discursos de los candidatos argentino”. Revista Sociedad, Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
- Taylor, Diana y Fuentes, Marcela (2011). Estudios avanzados de Performance. México: Fondo de Cultura Económica. Disponible en https://archive.org/stream/performanceyactivismo/Taylor_Estudios%20avanzados%20de%20performance#page/n3
- Taylor, Diana. Performance. Asunto Impreso Ediciones. 2012. Disponible en https://archive.org/stream/performanceyactivismo/DianaTaylor-performance-asuntoImpreso2016_djvu.txt
- Vazquez, C. (2011). “Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires 2003-2007” Tesis doctoral en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Mimeo.
- Vázquez, C (2013). Performances artísticas callejeras en Argentina y Perú. Dinámicas del arte y la intervención política en contextos recientes de crisis económica y sociopolítica. ASRI: Arte y sociedad. Revista de investigación, ISSN-e 2174-7563, N°. 5, 2013.
- Yúdice, G. (2002). El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global. Editorial Gedisa.
- Páginas web consultadas:

http://www.cne.gob.ve/resultado_asamblea2015/r/0/reg_000000.html

<http://www.cne.gob.ve/ResultadosElecciones2018/>

ANEXO

Disponible en el siguiente link de Dropbox:

<https://www.dropbox.com/s/h69d0j9sfnm6aie/Document.docx?dl=0>