

Y ahora qué pasa, ¿eh?

Una deriva inconclusa a la historia del arte argentino para fundar las bases de una estética libertaria pospunk.

I.

Punto de partida. Una cita. Inspiradora:

“Estas prácticas no constituyen un episodio cerrado y definitivo dentro de la vanguardia sino, por el contrario, abierto a la apuesta conflictual, de sucesivas relecturas e interpretaciones. Interesa entonces preguntarnos por los modos en que este problemático legado extiende sus efectos más allá de su escena de origen y nos embiste hoy con nuevas resonancias de sentido, para, lejos de confinarlo a los contornos de un pasado ya sido, recuperarlo en su posibilidad de *revulsionar* (todavía) el presente”. (Davis, 2009)

El párrafo pertenece a Fernando Davis, investigador, profesor y curador de arte. Y se refiere a las prácticas del movimiento vanguardista que se originó en la ciudad de La Plata a fines de la década del '50, en el cual se destacó fundamentalmente el artista libertario Edgardo Antonio Vigo. Adoptamos como propia la perspectiva enunciada por Davis, con la intención de empezar a reflexionar las condiciones de posibilidad de crear una estética libertaria hoy. Para esto, haremos hincapié en el concepto de *deriva* presente en Vigo. Como así también en la obra de Alberto Greco. Entonces, hacia allí iremos primero.

Breve *excursus* antes de partir: somos artistas además de investigadores. Trabajamos en pos de construir una estética libertaria, sin jerarquías de por medio (éstas son, a nuestro entender, enemigas principales del anarquismo). Lo hacemos dentro de un colectivo multidisciplinario (performance, teatro, música, artes visuales) cuyo

nombre, *La Pandilla Ácrata*^{1 2}, quizá remite a la cultura punk, que es aquello que precisamente queremos suceder (de ahí, el uso en el título del prefijo pos), no continuar, no al menos acriticamente. Entendemos que existe, desde la construcción discursiva, una imagen cristalizada del punk local que abona a presentarlo como un movimiento político y social coherente, omitiendo un detalle (no menor) que hace añicos esa coherencia interna que postulan algunas investigaciones en ciencias sociales: puertas adentro, la escena contracultural del punk local de los '80 y '90 fue machista y reaccionaria frente a la manifestación de otras sexualidades³, provocando una “...notoria disminución de mujeres y gays tanto en bandas y entre el público” . (Disalvo, Cuello, 2015, pp. 233-253)⁴.

A pesar de estas contradicciones y del hecho de que fuera rápidamente absorbido por la industria cultural, la movida punk⁵ no deja de ser una referencia ineludible en

¹ Creada en 2014, *La Pandilla Ácrata* es un colectivo de acción e investigación multidisciplinario que opera y combina medios y técnicas de Teatro, Música, Performance y Artes Visuales, con saberes que provienen de Comunicación Social, Ciencia Política, Estética Filosófica e Historia del Arte. Integrantes: Mónica Acevedo, María Paula Doberti, Laura Lina, Felipe Rubio, Martín Seijo y Martín Urruty.

² En una entrevista publicada en Página 12, Christian Ferrer afirma: “Digamos que el tipo de reclutamiento actual del anarquismo es por pandillas, como de banda, prende en algún grupo rockero o entre estudiantes y se extiende en esas zonas”.
Disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-47524-2005-02-20.html>

³ Esto ocurrió a pesar del origen etimológico de la palabra “punk” y de los distintos usos abyectos y marginales que tuvo ese término antes de los '70: “...PUNK es un término arcaico para denominar a la madera seca que se utilizaba como mecha para prender el fuego, el mismo significado tiene la palabra FAGGOT (puto, marica). (...) hace unos siglos las brujas, criminales, homosexuales y otros enemigos del Estado eran quemados en la hoguera, la palabra del material que utilizaban para prender ese fuego, luego fue utilizado para denominar a las víctimas también” (Pietrafesa, 2013, 284)

⁴ Por supuesto, dentro de la militancia anarquista también pueden encontrarse reacciones que no se condicen con el ideario ácrata. Por ejemplo, el caso de la Sociedad Obreros en Dulce Unidos, que en la década del '20, construyó su identidad gremial haciendo hincapié en la masculinidad de sus afiliados, a pesar de contar con un índice elevado de mujeres en sus filas (en Scheinkman, Ludmila. (2015, junio). *Identidad, masculinidades y experiencias de sindicalización anarquista - industria del dulce, Buenos Aires, 1920-1929*. Ponencia presentada en el Vº Encuentro de investigadore/as sobre anarquismo, organizado en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina - CeDIInCI, Buenos Aires).

⁵ En la escena musical de Buenos Aires, el punk tuvo su momento de esplendor en la década del '80, pero su origen hay que fecharlo en 1978. Entre sus bandas más emblemáticas se pueden mencionar a Los Testículos, Los Laxantes, Estado de Sitio, Alerta Roja, Muerte Civil, Los Violadores, Massacre Palestina y Todos Tus Muertos. En las letras de sus canciones se evidencia cierta simpatía por el anarquismo. Simpatía que luego prosiguió en los '90 de la mano del movimiento Buenos Aires Hardcore (BAHC), integrado por bandas como D.A.J., N.D.I. y Minoría Activa. Y que también encontró oxígeno en una segunda camada de grupos punk: 2 Minutos, Flema, entre otros.

términos de actitud. Su premisa radical de *valerse de uno mismo para hacer o inventar algo* invita a relacionarnos con las cosas, las imágenes y las personas de un modo diferente al normado por el capitalismo. Pero consideramos que, salvo honrosas excepciones, en general, el punk mantuvo con el anarquismo un vínculo que nunca fue más allá de lo meramente enunciativo. Como dice Ferrer:

“...con pegar cuatro gritos al aire y salir con un aerosol de vez en cuando a la calle no se es anarquista, es caer en el viejo pecado de la juventud: pasar por una juventud pecaminosa para obtener una madurez virtuosa. Algo para asustar a la tía, nada más. (...) Una persona no es que sea anarquista, ocurre que está o no está anarquista”⁶.

Nosotros lo estamos, aunque la época nos regale a cambio una marginalidad aterradora. El anarquismo se nos impone como un imposible necesario. Entonces, si a pesar de todo, vamos a “estar anarquistas”, al menos rescatemos del pasado ácrata aquello que nos pueda servir para nuestro campo de acción limitado. Lejos estamos de plantear (mucho menos operar) un cambio radical en la sociedad. Se trata más bien de entrar y salir de lo instituido para fundar pequeñas islas ácratas en y desde el arte.

Sabemos con Ferrer que: “En cada ciudad del mundo, por más pequeña que sea, hay al menos una persona que se reclama anarquista. Esta solitaria e insólita presencia debe ocultar un significado que trasciende el orden de la política”. (Ferrer, 2004, 65) Trascender la política puede ser un horizonte que vale la pena visitar. Horizonte entendido como punto lejano, un más allá, el ideal. Creemos que, hoy en día, no es en el ámbito estrictamente político donde el anarquismo puede generar algún cambio. Siguiendo la línea ferreriana, asumimos que quizá nunca lo fue, sino que lo que define la metodología de esparcimiento del ideario ácrata respondió más bien a la idea de desperdigación, de “...ondulaciones inorgánicas de la hierba plebeya”. (Ferrer, 2004, 65)

⁶ Ferrer, C. (1984) La dignidad es desobedecer. *Revista Cerdos y Peces*. No es nuestra intención minimizar el impacto que tuvo en su momento la emergencia del punk y su asociación con el ideario ácrata, pero su potencial revulsivo se agotó en un gesto de rebeldía que rápidamente fue transfigurado en moda. En este sentido, no se puede aseverar que la actitud punk devino estética anarquista, apenas cumplió un rol (importante) de difusión. Avivó algo que en apariencia se estaba apagando.

En este sentido, otra referencia fundamental en este intento por pensar una posible estética ácrata, es el ámbito de las artes escénicas. Es ineludible mencionar que durante la “época dorada” del anarquismo en nuestro país existió un teatro anarquista verdaderamente alternativo a la escena burguesa-empresarial. El investigador Carlos Fos lo describe como: “...didáctico, con grandes imperfecciones e improvisados declamatorios textos, pero coherente con los principios de horizontalidad y debate. (...) Una construcción de la comunidad”. (Fos, 2010, p. 13).

Su principal objetivo fue transformar al pueblo en protagonista tanto en el escenario como fuera de él, reconciliando arte, vida y acción política. “Al tratarse de una propuesta didáctica, era necesario escapar de la simple catarsis en el público” (Fos, 2010, 133). Se trataba, entonces, de un arte en situación donde lo primordial era la libertad del proceso creativo, retroalimentado por los acontecimientos de la vida cotidiana, antes que la obra acabada. Ahora bien, en términos formales es poco lo que puede rescatarse de aquellas experiencias:

“La escasez de medios en los cuadros filodramáticos deviene en una suerte de economía de puesta, con una escenografía básica y generalmente con vestuarios propios o elaborados en talleres de las escuelas racionalistas. Esta situación promueve maniobras de simplificación y de condensación”. (Fos, 2010, 88)

Válidas en lo ético, no muy cuidadas en lo estético, si bien sientan un precedente importante en el accionar artístico-político libertario, sus recursos formales no serían del todo pertinentes para nuestro contexto de acción. Sin embargo, rescatamos de este teatro su permanente promoción de la horizontalidad en las relaciones sociales, la apertura al debate y a la participación del público, y su sentido procesual-situacionista del arte, puesto que estos son rasgos que consideramos de gran importancia en la construcción de una estética libertaria.

Partimos.

II.

Creemos indispensable mencionar lo que, desde nuestro punto de vista, constituye un dispositivo que puede ser utilizado como herramienta estético política posible de suscitar cambios (pequeños pero no menores cambios) en las subjetividades

que construyen día a día el cuerpo colectivo que transita por la ciudad. Nos referimos al concepto de *deriva*⁷, y su inevitable vínculo con el concepto de *flâneur*.

Michel Foucault afirma que el espacio es siempre expresión de relaciones de poder y de dominación por parte de los discursos dominantes. Desde entonces, el espacio público puede entenderse también como el ámbito de construcción de ciudadanía, en tanto territorio de discusión de los discursos hegemónicos. La ciudad contemporánea puede leerse como un espacio heterogéneo de lugares y relaciones. El concepto de *flâneur* fue estudiado por Walter Benjamin, quien se basó en los textos de Baudelaire ("el observador es un príncipe que se regocija en estar de incógnito en todas partes") y de Victor Fournel (quien veía la calle como "un teatro improvisado") donde se definía a un personaje que deambulaba por las calles, sin sentirse parte de la muchedumbre, entendiéndose como un solitario en la aglomeración. El *flâneur baudeleriano* observa en la multitud y ve a través de ella, proyectándose sobre el espectáculo de la ciudad e introduciéndola en su estado de ensoñación caminante. El anonimato encuentra su razón de ser justamente en medio de la multitud:

"Para el *flâneur* perfecto, para el espectador apasionado, es una alegría inmensa formar un hogar en el corazón de la multitud, en medio del flujo y reflujo del movimiento, en medio de lo fugitivo y lo infinito. Para estar fuera de casa y, sin embargo, sentirse como en casa en todas partes". (Baudelaire, 1994/1852, p.63)

Según Benjamin, la calle conduce al *flâneur* a un tiempo desaparecido, ya que entiende que todas las calles descienden hasta un pasado público. Hace hincapié en el

⁷ La Internacional Letrista surge en 1946 en París. Liderado por el poeta Isidore Issou, participa también Guy Debord. Allí comienza a construir la *Teoría de la deriva*, que se transforma en construcciones de situaciones nómades que anticiparán experiencias posteriores. En 1956 Asger Jorn (integrante del Movimiento Internacional para una Bauhaus imaginista), Guy Debord (perteneciente a la Internacional Letrista) y Constant Anton Nieuwenhuys (artista de COBRA), fundan la Internacional Situacionista. Las experiencias situacionistas de carácter lúdico-urbano construyeron una manera de crear conocimiento experimental, vivencial y procesual. El situacionismo propuso juegos en el espacio urbano: moverse en una ciudad con el plano de otra, acudir a una "cita posible" o caminar sin descanso y sin rumbo, entre otros. "Entre los procedimientos situacionistas -comienza explicando Guy Debord en 1958-, la deriva se presenta como una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo". (Debord, 1999/1958, p.75).

deambular en condición de observador atento. El mismo hecho de salir de la propia casa sin ninguna obligación ni premisa, sólo para seguir su inspiración, hace al paseante descubrir el lugar en que vive, como si llegara de lejos: "Para el *flâneur* su ciudad ya no es su patria, sino que representa su escenario". (Benjamin, 2007/1982, p.66) El deambular laberínticamente por la ciudad es un acto esencialmente poético. Saber perderse, según Benjamin, es casi más importante que orientarse.

Entendemos que, si bien es cierto que la figura del *flâneur* se decodifica de otra manera en la Buenos Aires contemporánea, el concepto de Benjamin entendido como la "vulgarización del espacio" acerca la idea de la presencia no reverente de aquel que observa un rincón cualquiera de la ciudad. Logra que el *flâneur* se reactualice paradójicamente en su intento de invisibilidad, de imprecisión, de vaguedad, de incertidumbre en su mirada urbana. El desplazamiento por las calles de la ciudad lleva implícita la búsqueda del movimiento incesante, que desde la figura del *flâneur* y su derivación en las diversas maneras del deambular como dispositivo artístico, traslucen un modo de resistencia. Allí, en ese vagar sin rumbo y hacia ninguna parte se podría ocultar un secreto en un transeúnte casual, en cualquier esquina, en un muro azaroso, en una plaza incierta.

Susan Buck-Morss plantea que en la actualidad no se perdió la "actitud perceptual" del *flâneur* sino "su marginalidad"⁸. Esta figura particularizada que observaba los Pasajes parisinos se extiende al conjunto de la sociedad mercantil: hoy todos somos prostitutas y coleccionistas de objetos. La vida contemporánea está repleta de tipos sociales que vagabundean por espacios de ensueño, que reactualizan a cada instante la *dialéctica de la mirada*.

Por su parte, Hannelore Schlaffer considera que hoy no es posible pensar en la figura del *flâneur* como lo retrató Benjamin, ya que se vería como un solitario arrogante, como un observador que quiere ser observado en actitud de provocación o de presencia ridícula⁹. Aquellos Pasajes se transformaron en espacios de consumo carente de todo

⁸ Buck-Morss, S. (1989) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.

⁹ Schlaffer, H. (2013) *La ciudad. Vida de la ciudad planificada*, Salto: Ariel.

otro posible interés. Al mismo tiempo acepta que quizá surgió un nuevo tipo de flâneur, para quien la arrogancia urbana es irrelevante, pero para quien observar, descubrir y dar forma a la vida en la ciudad tenga un nuevo significado.

Si en la París de principios de siglo XX el deambular por el recientemente entendido *espacio público* era reivindicar la importancia de volverse anónimo y disfrutar la individualidad de una vida descontrolada (ventajas de vivir en una metrópolis), cien años más tarde, el vagar sin rumbo propone una nueva manera de perderse -mezclarse entre la multitud- y mirar -contemplar, distinguir, advertir, reparar, indagar, registrar-. Así, pasear pudo y puede continuar entendiéndose como un modo particular de descifrar la ciudad. En 1830 pasear por París era un gesto político de un *dandy*, en protesta contra la división del trabajo, la especialización y el estrés de la gran ciudad (como consecuencia de la incipiente industrialización). Hoy, deambular por Buenos Aires puede volverse una práctica con una impronta anarquista, en tanto es una actividad improductiva, sin fines ni pautas claras, derivada de una decisión independiente y autogestiva, que puede realizarse solo o en grupo, de día o de noche, durante una cantidad de tiempo incierto y hacia un destino indefinido.

Estar en la calle (en "situación de calle") claramente no es lo mismo que recorrerla transitoriamente. Desde este lugar Buck-Morss entiende que "para los oprimidos existir en espacios públicos es más bien sinónimo de estar bajo la vigilancia pública, la censura y la carencia de poder político". Qué es entonces lo que percibimos de las experiencias estéticas de la esfera pública? Poner el foco en la relación entre mirar y actuar en la calle se torna quizás más evidente, ya que allí todos somos activos (miramos, seleccionamos, comparamos, interpretamos). El paisaje urbano de la ciudad donde uno vive forma parte de la cotidianeidad que se recorre a diario. Interferir allí se vuelve una tarea específica entre la observación y el corrimiento.

Desde esta referencia del flaneur benjaminiano, es pertinente marcar a modo de gran antecedente de las prácticas artísticas de la deriva en el ámbito local, la figura del croto, del anarquista trashumante. Pensar el vagabundeo como parte de esta subcultura de principios del siglo XX, dedicado al andar y dejarlo todo (familia, vivienda, trabajo); en pos de un *devenir croto*. Osvaldo Baigorria sostiene que:

“Un nuevo tipo de sujeto, de personalidad marginal, ácrata por instinto, crecía en esos campos de las primeras décadas del siglo XX, señalando los posibles rumbos de una mutación de la existencia social. Una de las opciones era del devenir croto como “viaje de conciencia”, o sea, vagabundear para lo que más tarde se llamaría “bajar línea”. (Baigorria, 2013, p. 32)

Nos interesa rescatar la figura del croto como este ser que “deviene”, que no permite en su esencia ser encerrado en el cauce de una vida normada. Aquel que renuncia y muchas veces vuelve para volver a renunciar, en un proceso de movimiento constante. La figura del croto, desde la óptica de Baigorria, diferenciándola del *homeless*, es decir, la idea de renuncia, de abandono a toda atadura para dejarse andar si un rumbo fijo, en una práctica errante. Nos interesa pensar el anarquismo hoy en términos de este movimiento constante, en términos de proceso que se niega a ser totalmente definido, y que encuentra en estos intersticios de indefinición su lugar para resistir.

Es fundamental mencionar, llegado este punto, dos ejemplos emblemáticos del escenario artístico de fines de los años '50 y fines de los años '60 que, tomando a su vez esta “modalidad crota” (parafraseando a Baigorria), generaron pausas, tensiones y repensaron el espacio público como escenario a incidir para crear nuevas (otras) realidades.

III.

"Hoy en día me importa más un ser cualquiera contando su propia vida en la calle o en un tranvía, que todo relato técnico y pulido de un escritor"

(Alberto Greco)

En 1962 Alberto Greco escribió el *Manifiesto Arte Vivo, Movimiento Dito*:

“El arte vivo es la aventura de lo real. El artista enseñará a ver no con el cuadro sino con el dedo. Enseñará a ver nuevamente aquello que sucede en la calle. El arte vivo busca el objeto,

pero al objeto encontrado lo deja en su lugar, no lo transforma, no lo mejora, no lo lleva a la galería de arte. El arte vivo es contemplación y comunicación directa. Quiere terminar con la premeditación que significan la galería y la muestra. Debemos meternos en contacto directo con los elementos vivos de nuestra realidad: movimiento, tiempo, gente, conversaciones, olores, rumores, lugares y situaciones”. (Cipollini, 2003, p.330).

El *vivo dito* de Greco consistió en señalar paseantes, animales, lugares u objetos varios, *como* obras de arte, en un acto de resemantización subversiva del concepto y del objeto-obra, hereditario de prácticas artísticas de la vanguardia histórica de principios de siglo, pero invirtiendo el procedimiento: si el *ready made* duchampeano provocaba extrañeza al interior de la institución artística, del museo, de la galería, el *vivo dito* adopta la calle como escenario. Es en el transitar del artista, en su paso de *flâneur* por las distintas ciudades, y en su vínculo con estos olores, rumores y lugares, que la obra de arte deviene como tal, provocando un extrañamiento, un volver a mirar el escenario urbano cotidiano. Fernando Davis sostiene que:

“Toda la producción de Greco aparece atravesada por la experiencia del viaje, por las condiciones de extravío y discontinuidad que supone el viajar, en tanto desplazamiento geográfico y simbólico en el que las coordenadas que referencian y ordenan el paisaje cotidiano se ven afectadas y desorientadas en la estabilidad de sus marcos de sentido, pero también por la deriva dislocatoria del artista migrante que no solo desplaza en el viaje sus rutinas domiciliadas, sino que a la vez descentra y trastorna las del lugar de destino”¹⁰.

Buenos Aires, Roma, Madrid, San Pablo o París, grandes ciudades así como también pequeños pueblos como Priedralaves, entre otros, constituyeron el escenario de su práctica itinerante, la cual no solo disloca la propia definición de obra, sino que redefine su posicionamiento en tanto artista – señalador, a partir de un gesto pequeño, fugaz, que no apunta a generar una interrupción intempestiva, tajante, sino que interpela, desde las pequeñas pausas de señalamiento, lo que la maquinaria de la urbe iguala e invisibiliza.

¹⁰ Davis, F. *El flâneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco*. Manuscrito no publicado. Buenos Aires, Argentina.

“La calle albergadora del OBJETO SEÑALADO presenta a las estructuras estéticas constantes del hombre, la posibilidad de estar presente en nuestro diario transitar...”

(Edgardo Antonio Vigo)

A fines de 1968 Edgardo Antonio Vigo publica el *Manifiesto / Primera no-representación Blanca*, en el cual acuña un término heredado del *vivo dito* grequiano: la noción de señalamiento. Entre las varias ideas que él mismo proclama, y haciendo una suerte de breve estado de la cuestión, el artista menciona “lo epidérmico que está produciendo en el mundo actual un bombardeo constante de imágenes que alienan al ser...” (*Ramona*, 2007, p. 14); para un señalamiento, una pausa, “un detenerse”: “no construir más imágenes alienantes, sino SEÑALAR aquellas que no teniendo intencionalidad estética como fin, la posibiliten” (*Ramona*, 2007, p.14); “una vuelta a lo urbanístico cotidiano como activación de la sociedad hacia el proceso estético”. El artista propone entonces un dispositivo que permite al transeúnte alienado, inmerso en la dinámica del movimiento naturalizado de la urbe, un extrañamiento, un parate. Si en el caso de Alberto Greco era el propio artista el que señalaba con el dedo aquello plausible de ser nombrado como obra de arte, en el caso de Vigo, él mismo se posiciona como un mero propositor, que insta al espectador (devenido en productor), a volver a mirar a su propio entorno. Es interesante mencionar este corrimiento: si en un caso el artista derivaba por las ciudades encontrándose con los objetos o las personas que ese vagar por la calle le presentaba, en el otro, el artista deposita, a través de un corrimiento de su propio lugar de artista, la posibilidad de la deriva en el cuerpo del que recibe esta propuesta. En palabras de Vigo:

“En consecuencia, el hombre debe llegar a la “COMUNICACIÓN MENTAL” por medio de los sentidos. La liberación está en la medida en que el hombre se desprenda de los “PESADOS BAGAJES DEL CONCEPTO POSESIVO DE LA COSA” para ser un OBSERVADOR ACTIVO PARTICIPANTE “COTIDIANO Y COLECTIVO ELEMENTO SEÑALADO” (*Ramona*, 2007, p.14);.

En paralelo a la publicación del manifiesto, Vigo difunde a través de algunos medios platenses la convocatoria a concurrir el 25 de octubre de 1968, a las 20 horas, a la Avenida 1 y 60 a contemplar un objeto corriente de la escenografía urbana: un semáforo, que el artista denomina en su convocatoria como *Manojo de semáforos*. Inaugura con esta acción una serie de señalamientos que interpela al espectador e insta a reformular el acto de mirar, reposicionar la mirada sobre la realidad, y por ende, a transformarla. Fernando Davis sostiene que:

“...el efecto de extrañamiento abierto por la intervención de Vigo, problematizaba, asimismo, el orden normalizado de la ciudad en una dirección que, desde los descalces disruptivos de una mirada *otra*, potenciaba una interpretación crítica de las complejas y asimétricas relaciones de poder que la trama urbana esconde o invisibiliza en su trazado, en sus límites e itinerarios naturalizados”¹¹.

En 1997, luego del fallecimiento de Vigo, el poeta y performer uruguayo Clemente Padín le rindió homenaje escribiendo un texto que tituló “Edgardo Antonio Vigo: aspiración libertaria”¹². Padín sintetizó la obra del artista enumerando las siguientes características:

- Actitud lúdica de divertir.
- Arte participativo-multitudinario.
- Manipulación, co-creación y desacralización de la obra de arte.
- Artista como constructor.

Davis coincide con Padín y destaca esas mismas particularidades cuando reflexiona sobre el legado de Vigo: “‘No más CONTEMPLACIÓN sino ACTIVIDAD. No más EXPOSICIÓN sino PRESENTACIÓN’ (Vigo, 1968-69). (...) un arte *tocable* y con *errores*, basado en el uso de materiales innobles, de atrape por vía lúdica y que facilite la participación-activa del espectador”. (Davis, 2009) Más adelante, escribe: “En su apuesta radical, su programa revulsivo postula atacar la integridad del

¹¹ Davis, Fernando. *Circulaciones oblicuas. Desbordamientos de la vanguardia en los 60/70*. Manuscrito no publicado. Buenos Aires, Argentina.

¹² Padín, Clemente. *Edgardo Antonio Vigo: aspiración libertaria*. En: <http://www.merzmail.net/edgardo.htm>

valor *arte*, desestabilizar los roles tradicionales asignados al artista y al público en la experiencia estética y construir, fuera de los centros y circuitos artísticos legitimados, nuevas redes de circulación e intercambio”. (Davis, 2009)

IV.

En su búsqueda de una estética libertaria pospunk, *La Pandilla Ácrata* encuentra en las propuestas de Vigo y Greco un potencial inmejorable para aprehender la ciudad invisible, cuyas coordenadas espacio-temporales están plagadas de normas que han sido naturalizadas. Valiéndonos del cruce de disciplinas y soportes, nuestra apuesta pasa por profundizar un vínculo estético con el anarquismo que trascienda el orden de la política y permita desarrollar otra sensibilidad sobre el cotidiano. Construir dispositivos que permitan generar pequeñas pausas, interrupciones en el cotidiano. Estos dispositivos se plantean –entre otras cosas- a partir de este proceso de deriva, que nos permite reposicionar nuestra mirada sobre el cotidiano. Pensamos esa práctica errática crota como posibilidad anarco-poética desde nuestra coyuntura actual.

Desde esta lógica, *La Pandilla Ácrata* viene realizando diferentes modalidades de deriva. En octubre de 2014 se llevó a cabo la primera con el objeto de recorrer algunos lugares pregnantes dentro de la historia del anarquismo, visualizar su estado actual, recontextualizar esos sitios desde el hoy, y, principalmente, intercambiar saberes con los distintos vecinos y transeúntes que frecuentaran la zona. Lo más relevante de dichas visitas se dio tanto en el lugar donde funcionaba el diario La Protesta en el barrio de San Telmo, como en la Plaza Martín Fierro, la cual alberga las ruinas de los que constituyeron los Talleres Metalúrgicos Vasena. Otras derivas de esta índole se realizaron en Morón (domicilio de Severino di Giovanni), Cariló, Santiago de Chile. El denominador común está vinculado justamente a la recuperación de esos pequeños fragmentos, de posibles historias y prácticas que se insertan, desde nuestra óptica, en una red de prácticas mucho más amplia.

Un componente esencial a la hora de pensar nuestros dispositivos es la actitud lúdica, tanto desde la investigación como desde la práctica. Ironizando en torno a la

construcción estereotipada del anarquista¹³, *La Pandilla Ácrata* realiza atentados musicales. Es decir, se apropia sin restricción alguna de grandes hits de Pink Floyd, U2, Lady Gaga, Michael Jackson, o bien la canción principal de una película de Disney, y reescribe las letras originales en función de distintos sucesos que pueden ir desde la conmemoración de hitos dentro del anarquismo, a la puesta en valor de reflexiones de diferentes pensadores anarquistas, o la exposición de nuestras propias contradicciones diarias¹⁴. Luego estas canciones intervenidas son ejecutadas en espacios públicos simbólicos, con el fin de interpelar a los ciudadanos sobre la presencia o ausencia de valores ácratas en sus vidas.

Otra vertiente de nuestra producción, es la publicación del fanzine “Época de Taquicardia”, cuyo primer número ya está en circulación. El contenido es variado y responde a las características del género, permitiéndonos una indagación vinculada a otro tipo de soportes y a otras posibilidades de profundizar la investigación al interior del grupo.

Por último, sólo nos resta mencionar que *La Pandilla Ácrata* está realizando un registro fotográfico de grafitis y letras A circuladas en la vía pública (sobre todo en la ciudad de Buenos Aires), conformándose a la fecha un archivo que ya superó las 300

¹³ A nuestro entender, lejos del estereotipo que asocia al anarquismo con caos y terrorismo, la principal incidencia histórica de este movimiento se dio sobre todo a nivel de las prácticas culturales (en otras palabras, lo micropolítico). En ese plano obtuvo sus mayores logros (muchos, no reconocidos; otros, apropiados por ideologías más pragmáticas, menos revulsivas). Y es justamente desde allí, donde puede seguir efectuando aportes; y donde intentamos encontrar, como propone Davis, "nuevas resonancias de sentido".

¹⁴ A modo de ejemplo, podemos mencionar el tema de Pink Floyd con letra ácrata: Hello?/Me angustia el anarquismo/Siento que nunca seré capaz/de romper con lo falaz/ Basta, ya,/lo nuestro es puro truco,/artificios para un show,/otro muro de contención/¡Relax?/No puedo relajarme más/Estoy harto de obedecer/paradigmas de poder/No quedan sueños por soñar,/no quedan luchas por ganar,/pero mi puño sigue en alto,/no puedo, no, no sé como bajarlo/Es un reflejo y un deseo/al que no puedo renunciar:/banderas negras en el cielo/y barricadas en los pueblos/El instante previo de felicidad/¡Anarquía es libertad!/¡Anarquía es libertad!/Ok!/No insistas con tu sueño,/me decís, pero ¡aaahhh!/vos sabés que está muy bueno/Dale, vamos,/salgamos a la calle ya/El confort es un veneno/ que te mata sin dañar/No quedan sueños por soñar,/no quedan luchas por ganar,/pero mi puño sigue en alto,/no puedo, no sé como bajarlo/Es un reflejo y un deseo/al que no puedo renunciar:/banderas negras en el cielo/y barricadas en los pueblos/ El instante previo de felicidad/¡Anarquía es libertad!/¡Anarquía es libertad!

inscripciones de este tipo, en parte gracias a la colaboración de personas externas al grupo. Aquí el propósito es dar cuenta de una *pathogeografía* ácrata que se renueva y expande sin cesar.

Reescritura de la noción situacionista de *psicogeografía*¹⁵, la *pathogeografía* se puede definir como:

“...la localización de un afecto o de un cuerpo irregular de afectos que interconecta distintas coordenadas espaciales. (...) Las pathogeografías frecuentemente estimulan la producción de expresiones y vincularidades experimentales en donde se cruzan y descruzan agencias solitarias de escala mínima y proyectos (algunos temporales, otros de larga duración) de construcción comunitaria. La necesidad/deseo imperioso de traducir (y encontrarse a través de) estos estados de la piel da paso a todo tipo de producciones que comprometen otros tiempos y lógicas del hacer sensible, bien distintos a las dinámicas de producción capitalistas”. (Disalvo y Cuello 2015 p. 238).

En definitiva, la militancia por el Anarquismo se desarrolla desde la perspectiva de un IMPOSIBLE NECESARIO que enfrenta constantemente a los integrantes de *La Pandilla Ácrata* con sus propios dilemas y contradicciones al momento de tener que decidirse a implementar el ideario ácrata en su cotidianeidad. Sin embargo, esta limitación no alcanza a minar la certeza sobre la condición de necesidad del Anarquismo como filosofía política y estética portadora de felicidad. IMPOSIBLE NECESARIO como leitmotiv que saca de la inacción, que llama al artivismo, que convoca a un "juego serio" que revierta, aunque más no sea por un instante, la presión de un mundo real y simbólico que comprime al tiempo y al espacio en un flujo de atención parcial y fragmentaria.

Es nuestro punto de partida.

¹⁵ La psicogeografía "se propone el estudio de las leyes exactas, y de los efectos precisos del medio geográfico, planificados conscientemente o no, que afectan directamente al comportamiento afectivo de los individuos". (Debord 1999/1958)

Bibliografía

- Baigorria, O. (2013) *Anarquismo Trashumante. Crónicas de Crotos y linyera*, La Plata: Terramar.
- Baudelaire, C. (1994/1852) *El pintor de la vida moderna*, Madrid: Alianza.
- Benjamin, W. (2007/1982) *El libro de los pasajes*, Madrid: Akal.
- Buck-Morss, S. (1989) *Dialéctica de la mirada. Walter Benjamin y el proyecto de los Pasajes*. Madrid: La Balsa de la Medusa.
- Cipollini, Rafael (2003). *Manifiestos Argentino. Políticas de lo visual 1900-2000*, Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Davis, F. (2009) *Prácticas "revulsivas". Edgardo Antonio Vigo en los márgenes del conceptualismo*, en: Cristina Freire y Ana Longoni (eds.). *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur*, Sao Paulo: Annablume.
- Davis, F. *El flaneur puto. Las poéticas y políticas de la deriva en Alberto Greco*. Manuscrito no publicado. Buenos Aires, Argentina.
- Davis, F. *Circulaciones oblicuas. Desbordamientos de la vanguardia en los 60/70*. Manuscrito no publicado. Buenos Aires, Argentina.
- Debord, G. (1999/1958) *Internacional situacionista Tomo I: La realización del arte*, Madrid: Literatura Gris.
- Disalvo, M. y Cuello, J. N. (2015) “¿Será que los punks son putos?” *Estéticas urgentes y disidencia sexual en la contracultura punk argentina*. Apuntes de investigación del CECYP, Año XVII, N° 25.
- Ferrer, C. (1984) La dignidad es desobedecer, *Revista Cerdos y Peces*.
- Ferrer, C. (2004) *Cabezas de Tormenta. Ensayos sobre lo ingobernable*, Buenos Aires: Editorial Anarres.
- Ferrer, C. *Tabú de la realidad. Mecanismo técnico y bandería negra*. Inédito.
- Fos, C. (2010) *En las tablas libertarias. Experiencias de teatro anarquista en Argentina a lo largo del siglo XX*, compilado por Lorena Verzero, Buenos Aires: Atuel.
- McDonough, T. (1996) *La deriva y el Paris situacionista*, Barcelona: ACTAR.
- Pietrafesa, P. (2013) *Resistencia: registro impreso de la cultura punk rock subterránea. Buenos Aires, 1984-2001*, Buenos Aires: Alcohol y Fotocopias.
- Ramona*, Revista de Artes Visuales, Buenos Aires, N° 76, noviembre de 2007.

Schlaffer, H. (2013) *La ciudad. Vida de la ciudad planificada*, Salto: Ariel.

Scheinkman, L. (2015, junio). *Identidad, masculinidades y experiencias de sindicalización anarquista - industria del dulce, Buenos Aires, 1920-1929*. Ponencia presentada en el Vº Encuentro de investigadore/as sobre anarquismo, organizado en el Centro de Documentación e Investigación de la Cultura de Izquierdas en Argentina - CeDInCI, Buenos Aires.

Vigo, E. A. (1968-69). S/t. Declaración entregada al crítico Ángel Osvaldo Nessi el 23/01/69. Archivo Centro de Arte Experimental Vigo.

Páginas Web

Entrevista a Christian Ferrer

<http://www.pagina12.com.ar/diario/cultura/7-47524-2005-02-20.html>

Entrevista a Christian Ferrer

<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-5480-2014-12-14.html>

Padín, Clemente. *Edgardo Antonio Vigo: aspiración libertaria*.

<http://www.merzmail.net/edgardo.htm>

Referencias de imágenes

- 1) Alberto Greco. Vivo Dito Vacío. Centro Virtual de Arte Argentino.
- 2) Edgardo Antonio Vigo. Invitación para ver Manojos de Semáforos, 1968. Archivo del Centro de Arte Experimental Vigo.
- 3) Deriva Ácrata 21 de junio de 2015.
- 4) Atentado Musical en Plaza Martín Fierro.
- 5) Portada del primer nro del fanzine “Época de Taquicardia”
- 6) Stencil La Pandilla Ácrata.

Anexo Imágenes

1)



2)



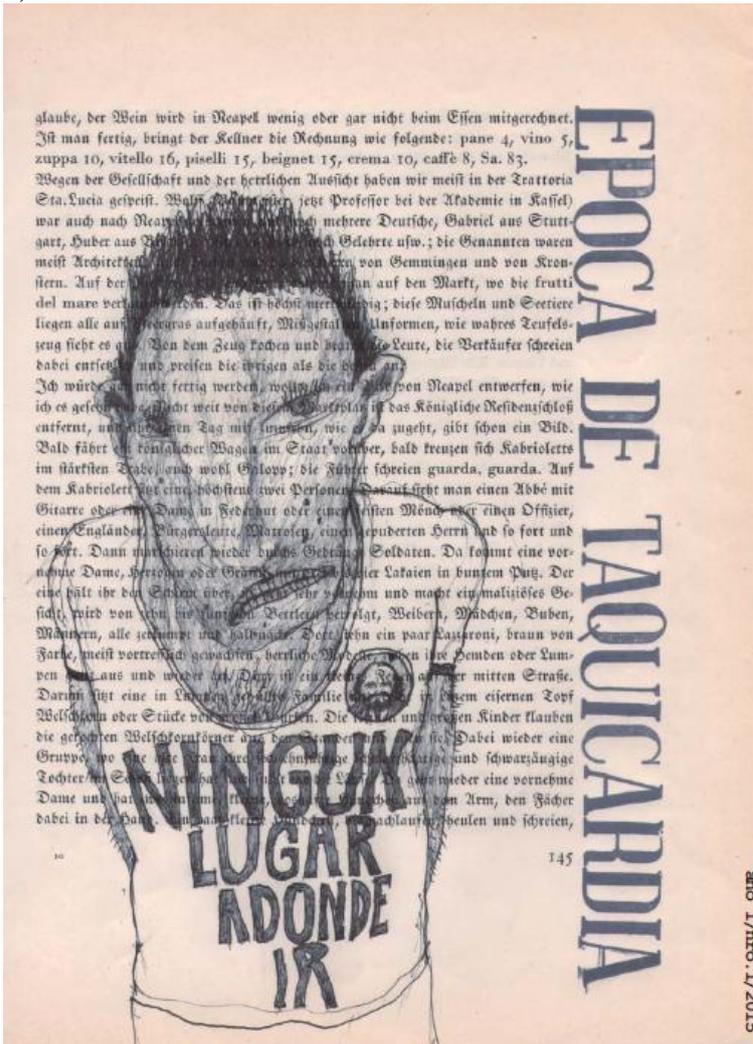
3)



4)



5)



+

6)

