ISBN-13: 978-987-27772-2-5

Titulo: Actas del I Encuentro Latinoamericano de Investigadores sobre Cuerpos y Corporalidades en las Culturas

Editorial: Investigaciones en Artes Escénicas y Performáticas

Edición: 1a Ed.

Fecha publicación: 8/2012

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución-CompartirIgual 3.0 Unported.

Comunidades en pugna. Desplazamiento de los métodos de protesta como el nuevo cuerpo de producción de sentido.
Eje temático: Corporalidad, políticas e instituciones
Autoras: Consuelo Banda-Valeska Navea

Presentación

Las constantes revueltas sociales en Chile en los últimos 20 años hablan de un fracaso en la prometida restauración de la democracia, haciendo patente el malestar como reacción ante la desigualdad y la injusticia. El cuerpo hecho imagen de la consigna en manifestaciones sociales ha sido utilizado por diversos sectores, que pensaron el recurso artístico como medio de visualización de sus demandas. Superado el cartel, surgen nuevos signos alegóricos -toma de espacios con obras monumentales y el cuerpo como soporte y obra misma- mostrando en el 2011 múltiples posibilidades de desarrollo.

Desde un cuestionamiento estético, el funcionamiento de las propuestas "creativas" de manifestación social excede la mera comunicación de consignas políticas, por cuanto conforma *comunidad* en la realización del "cuerpo de la obra", generando una emancipación respecto a los modos de producción; el cuerpo "vuelve" a hablar mediante la expresión del malestar, allí donde la masa no existe y el individuo padece y busca una identificación a partir de su subjetivación, reelaborando la dimensión del cuerpo como recurso, exhibiendo su condición epocal y operando como "generador de cambio". No obstante, en aquel giro de la manifestación corporal, la mediatización ha trazado empero su lectura en la homogeneización de su práctica desde la producción visual.

Brevemente, se expondrán aquellas manifestaciones visuales como corpus y objeto de análisis teórico-artístico de los movimientos sociales, conforme se posicionan como nuevas maneras de hacer comunidad, enfrentada a la comunidad oficial gobernada por dichos medios. Si se crea un nuevo espacio de producción de sentido, ¿Cuál es la comunidad a representar? ¿Realmente busca representar comunidad, realmente busca ser crítico? Pero por sobre todo, ¿Cómo comprender la paradoja de ser crítico y productor de fetiche mediante la exhibición absorbente de sentido, a la vez?

Historia y sintomatización social. Cuerpo desplazado como propuesta de obra "pública"

Si bien nuestro análisis mantiene como punto de inflección las protestas realizadas el pasado 2011, hay una serie de eventos que ayudan a contextualizar y diferenciar nuestro objeto dentro de la historia de las movilizaciones. También, si pensamos en un corte histórico que comprende esta manifestación del malestar cultural en democracia, el tramo 2006-2011 puede ser significativo al momento de señalar el comienzo de ese "giro" de la manifestación corporal y este cuerpo como generador de sentido.

Desde el 2005, el movimiento de estudiantes secundarios, acoplados bajo el carácter de coordinadora, estableció los cimientos, a modo de texto/manifiesto, de lo que para ellos era una educación de calidad, laica y democrática pensando en los componentes sociales y económicos que se podían complementar al sistema capitalista y de absorción cultural. Al año siguiente y a partír de esto, miles de estudiantes se hicieran parte de la denominada "Revolución Pingüina". Este documento contenía una serie de reformas a todos los grupos educativos que conforman el sistema de enseñanza chileno, condensado en la Ley Orgánica Constitucional de Enseñanza, que formulaba, entre otras cosas, el lucro en la educación y la responsabilidad de educación a los padres y ya no al Estado, habiendo un quiebre en la intervención de éste en los problemas de índole pública, lo que produjo la progresiva privatización.

Esta lucha, que albergaba no sólo a estudiantes, sino a todo el conglomerado social, instala al estudiante secundario como líder de las protestas nacionales, que reunió aproximadamente 600 mil escolares en una de las primeras jornadas de movilización, que se extendieron por aproximadamente 6 meses y que comenzaron a encaminar el giro "creativo" mediante el pie forzado de la movilización inminentemente indefinida; las "tomas" u ocupaciones ilegales de los establecimientos colgaban carteles hechos por sujetos anónimos (a veces firmados por el establecimiento donde se colocaban, a veces manifestados como propuesta colectiva comunal, zonal, regional, etc) como emblemas del discurso imperante. En modo de lienzo, atravesaban los pórticos con un texto y una imagen que refería al lucro, robo, endeudamiento e injusticia social en la educación, que

progresivamente se colocaba en las discusiones diarias de los chilenos, llenando portadas, blogs, programas televisivos y radiales, e incluso comentarios internaciones.

Los llamados a “parar” las actividades como forma de protesta nunca han sido realmente provechosos debido al sabotaje de los medios oficiales de comunicación. No obstante, la comunicación que se puede generar en la convocatoria de una marcha o paro debe mostrar su efectividad también internamente en la activación de las necesidades, cualquiera que sean estas. Mensajes directos que promueven el alzamiento debido a las injusticias y desigualdades que los manifestantes sienten conforme a su reacción a la realidad vivida: un sistema democrático que no satisface a las clases medias y bajas. Durante las Jornadas de Protesta Nacional en los 80’s, primeras manifestaciones masivas y organizadas que se tienen en dictadura, la forma de convocar opera así: “La primera Protesta Nacional, convocada principalmente por la Confederación de Trabajadores del Cobre (CTC) y apoyada por grupos de la oposición política, sorprendió al gobierno y a sus propios organizadores por su magnitud y diversidad. Para asegurarse de hacer una convocatoria lo más amplia posible, el llamado no hacía demandas específicas sino que solamente decía: "Ha llegado la hora de pararse y decir: Ya Basta"”[1]. Las convocatorias masivas que tuvieron curso durante los años siguientes deben desplazarse a los suburbios, las poblaciones, los barrios, puesto que las grandes avenidas y las instituciones son un punto peligroso para los protestantes, lo que promueve una mayor pugna (más allá de todo conflicto) entre las esferas de lo político del uso del cuerpo, señalando que las manifestaciones “ciudadanas” se practican fuera del espacio público.

El derecho legítimo de protestar se reduce en la aparición de estos nuevos métodos de protesta como forma de marcar una diferencia y recuperar el terreno público perdido a través de una violencia no violenta: registro multitudinario de fotografías de manifestaciones en las redes, trabajo periodístico independiente y variadas exposiciones, flashmobs, lienzos gigantes, velatones, parodias, intervenciones de danza,

---

[1] *La primera protesta nacional – Mayo 1983* (2008) Consultado el 6 de junio del 2008, Gritos de la Resistencia Blog de discusión sobre memoria y derechos humanos: http://gritosdelaresistencia.blogspot.com/2008/09/la-primera-protesta-nacional-mayo-1983.html

etc. Es en guiño a protestar por el acceso a la cultura con un desborde de manifestaciones culturales, donde sus mismas incapacidades demuestran que el desborde siempre deviene violencia, de forma extrema y en relación al uso del cuerpo, su propia inmolación. Huelgas de hambre de comuneros mapuches y estudiantes por más de 60 días marcan los puntos álgidos de la jornada, ensombreciendo el despliegue de creatividad demostrado horas, días antes. ¿Por qué?

Si pensamos en la institucionalización de las "formas de protesta" o sea, una historia de la gráfica de protesta, nos encontramos con meros imaginarios; el "cartel latinoamericano" (como influencia de otros países socialistas y la psicodelia de los 60/70) y el muralismo latinoamericano donde grupos como la Brigada Ramona Parra proponen e instalan, a partir de la institución, las estéticas protestantes. Acciones que se replican desde el exilio y se mantienen como emblemas. Frente a esto, suponemos el giro al uso del cuerpo y las formas creativas de exponerlo (formas mediales, espectacularizadas y contemporáneamente "populares"); que el cambio y desplazamiento del cartel y el mural tiene que ver con el desmarcamiento de los partidos políticos y su iconografía, en ese sentido, de violencia que propone al cuerpo como último y lógico recurso, empero no encuentra la manera de presentarlo más que como un fetiche ideológico o un programa de "tele-realidad".

Recientemente el movimiento "Occupy" en Europa, una de las manifestaciones de los llamados "Indignados", instaló frente el museo Fridericianum, Kassel, donde se realiza tradicionalmente la muestra de arte contemporáneo "Documenta", un campamento de 28 tiendas en las que escribieron palabras como codicia, soberbia y envidia, "los pecados capitales de este tiempo", como así lo plantean en sus declaraciones[2]. El movimiento "Occupy" viene ocupando sitios simbólicos del capitalismo y en este caso, los directivos de la muestra llegaron a la conclusión de que no tomarían ninguna medida frente a esta "protesta", lo cual da para pensar sobre las emergencias curatoriales de los conflictos y el aprovechamiento de estas instancias, frente a las pretensiones de los mismos activistas. Una ejemplificación literal del cuestionamiento por las prácticas de

---

[2] Estas declaraciones fueron hechas por el vocero del movimiento y publicadas junto con la noticia, correspondiente a la página de la revista virtual *Contraidicaciones* , publicado por París, G. Consultada el día 9 de julio del 2012: http://www.contraindicaciones.net/2012/07/los-indignados-ocupan-la-documenta.html

protesta influenciadas por la actividad artística y llevadas a los campos del arte, también.

Problemas en torno a la Obra. Desplazamiento de las imágenes y de los cuerpos.

A partir de los postulados estéticos kantianos, es que comprendemos la sensibilidad como la *capacidad* del sujeto de ser afectado por la materialidad; aquí es cuando se retoma (en estas propuestas del cuerpo) al buscar transgredir los límites apuntando más allá de la misma sensibilidad, convirtiendo la finalidad en una alteración de los márgenes de sensibilidad del sujeto, de sus propias categorías cognoscitivas. Así, si definimos a estas manifestaciones como parte de la estética de la transgresión, podemos comprenderlas como una inquietud provocada por la mediación entre códigos heredados, entre lo Real y sus significantes. Por ello es que el cuerpo se convierte así en una fuerza crítica al exponer la materialidad y su imposibilidad de representar lo real.

Si hay que definir lo que ocurre antes de la transgresión es que se ha pasado "de lo otro" a "lo mismo": hay una búsqueda de los parámetros categoriales de representación, a palabras de Sergio Rojas, una tendencia a "mismitificar"; esto es lo que rompe la transgresión, al exponer un exceso de subjetividad, una relación epistemológica entre el sujeto y el objeto, donde lo que se busca es alterar las condiciones de comprender el signo para hacer emerger su materialidad.

Es por esto que la elaboración es indispensable a la hora de pensar en el éxito de la recepción de la idea. Si bien esto puede tener un tono totalitario o populista, pensemos que la era del convencimiento de los sujetos mediante lo mediático y lo comunicacional nace al alero de una revolución. Por esto no nos debe sorprender que las consignas no sólo sean creativas, sino también con un potencial directo que llega a los corazones de los manifestantes y de los que retienen dicha consigna: se hacen, tanto las frases como las imágenes, para que permanezcan retenidos en la memoria del pueblo.

El sometimiento que hace del cuerpo dicha condición de la imagen, es hecho por la (in)conciencia, que abandona la interioridad y trabaja con el cuerpo como algo externo a nosotros en una posibilidad de elección que se nos da. “*El cuerpo es hoy un* alter ego, *un doble, otro de sí mismo, pero disponible para todas las modificaciones, prueba*

radical y modulable de la existencia personal y exhibidor de una identidad provisional o permanentemente elegida" (Le Breton, 1990: 30). Este sentido de exterioridad hace que nuestro cuerpo sea considerado como un espejo frente al resto, por ello el sujeto le da énfasis a su fabricación externa con una objetivación, dando un valor a la carne como presencia frente a un otro, sintiéndonos a la vez identificados con éste. En otras palabras, el cuerpo se convierte en un recurso para poner en obra la catástrofe, al ser portadora de la fragilidad de la existencia humana; esto para aprehender visualmente lo irrepresentable, que se logra haciéndolo ingresar en el plano estético, en cuanto obscenidad (el fascinarse por la intrascendencia de la materia) desbordante de los significados y su orden. Esto haría insubordinar el cuerpo como significante, transformándose en mera carne incontenible de su propia condición de forma.

Creación (su imposibilidad) de comunidad.

Existe una pugna entre al menos dos representaciones del contenedor social de aquel sentido de ser comunidad, a saber, lo formal (de la cual nos ocuparemos) y lo informal. Con comunidad formal nos referimos a los márgenes de comunidad determinados por las normas de la ley; comunidad según raza, nivel socioeconómico, edad y usos del espacio de acuerdo a actividades determinadas y relacionadas con el cumplimiento de aquellas normas, pero que ha sido presentado y popularizado por una política mediatizada, que en su ejercicio de representación hace referencia a imágenes y no a individuos.

Si aplicamos esta problemática en Carlos Ossa[3], comprenderemos que es en la espectacularización de la política por parte de los medios de comunicación -los cuales aportan el acceso bajo sus condiciones como mediadores del Estado-, donde se ha articulado el potencial núcleo de una comunidad formal. Formas de discutir y poner en cuestión los temas políticos son abordados a través del "rating" y el impacto que se genera en torno al *sucede* pero nunca en función *de* lo que sucede, porque cuando

---

[3] Un breve ensayo sobre el peso de los medios en la conformación del Chile bicentenario explica más ésta premisa. Vease a Carlos Ossa*"El estado de excepción mediático"* En: V.V.A.A. *Escrituras del malestar. Chile del Bicentenario.* Ossa, Carlos *(ed).* Ediciones Universidad de Chile, Santiago, 2011. pp. 221-222

conviene a las lógicas de poder, la televisión es un espacio educativo y cuando no, se asume tal idea como retrógrada.

La creatividad e ingenio son requisitos fundamentales para las nuevas economías y, mientras así se presentan, los terrenos que se generan gracias a la comunión física del malestar como obra podrían ser desarticulados en el momento de su visualización, sin pensar en la desacralización de la obra sino de la intromisión inmediata del lenguaje dominante en la lectura de esta, estableciendo el vínculo arte y política como una relación formal. Pues, el régimen de visibilidad de la política habita en las imágenes-estado que viven independientes de su contenido, teniendo en cuenta que éste se genera en una esfera medial y no en una esfera política. "*El problema del arte y la política no radicaría en una relación contenidista sino formal, asociada a la falla de los objetos y al deslizamiento de la mirada, donde se suceden sin jerarquía la opacidad de la intención con la transparencia del resultado*". (Ossa, 2005: 161) Se rescata la innovación de los recursos y una estetización de los movimientos sociales que en cuanto a mercado/imagen resultan procesos lógicos pero a la vez llamativos, descentralizando nuevamente el eje de la comunidad desde el malestar y la pugna hacia una comunidad del acuerdo y las mediaciones culturales que quieren (des)producir el desarrollo social, pero desde un solo campo, que es la operatividad de la mera e inevitable novedad que exige el mercado como industria cultural.

Hacer *algo* por la educación. ¿Qué es lo que se hace *por la educación*?

En lo que concierne a los modos de difusión y los métodos de inmersión en el campo artístico, se comprende que el consumo del arte protestante es inmediato. No hay intermediarios entre los que absorben el fervor de la lucha (esté a favor o en contra) y el acto mismo; lo que sí hay es gente que puede malinterpretar el mensaje o manipularlo a su beneficio, por ejemplo las personas que consumen del mensaje a través de los medios de comunicación se ven reflejados en esta idea, donde hemos visto dos opciones de lectura recurrentes para las manifestaciones: 1) "los estudiantes se han tomado las calles con un carnaval de creatividad", 2) "los estudiantes lo destruyen todo". Ambas afirmaciones son nocivas, no obstante ambas están en lo cierto, al menos gradualmente. Bajo esto, si queremos entender las intenciones performáticas como artísticas o no,

debemos problematizar si acaso estamos frente a imágenes, símbolos o manifestaciones re-presentativas de algo reconocido -pero elaborado novedoso a partir del nuevo discurso político-, o estamos ante una interpretación de algo ya asimilado como artístico (culturalmente) para incluirlo en el campo crítico-político bajo lecturas propias.

Desde el momento en que se piensa que manifestarse es una fiesta, hay que cuestionarse estas "revoluciones" con carácter de exhibición potente en cuanto a lo público e irónico. ¿Cuáles fueron los cambios que produjeron en las consignas históricas? Es diferente manifestarse masivamente teniendo un discurso político a que sea una mera manifestación masiva. Produce la paradoja de marchar y encontrarse al final con el carnaval, ya que éste no es malestar sino escapar del sentido y de uno mismo, volviendo al cuerpo fetiche. Si pensamos que el cuerpo es el soporte, podríamos decir burdamente que hemos pasado de la iconografía a la coreografía, porque sólo cuando el cuerpo es agresivo, afecta. Si no estás enojado, molesto, no reaccionas frente a lo que es injusto; si el individuo no reacciona no accede a la información, que está allí, pero que sin embargo debe buscar a su público ¿Por qué se decidió protestar de una manera alegre si el sentido no lo es?

"*El problema no concierne entonces a la validez moral o política del mensaje transmitido por el dispositivo representativo. Concierne a ese dispositivo mismo.(...) Consiste antes que nada en disposiciones de los cuerpos, en recortes de espacios y de tiempos singulares que definen maneras de estar juntos o separados, frente a o en medio de, adentro o afuera, próximos o distantes*". (Rancière, 2008: 57) Entre las acciones de protesta en el espacio público que han marcado pauta durante el pasado año, podemos señalar algunos ejemplos que pueden graficar mejor estos problemas desde su comparación. Uno de los primeros, luego del inicial "Thriller" fue el "Gagaso por la educación".[4] Pese a que la convocatoria en primera instancia propuso cambiar la letra por una que contuviese el discurso de la crisis en la educación, terminó siendo un despliegue de habilidad coreográfica e indumentaria, con el escenario central utilizado

---

[4] Realización de la coreografía de la canción Judas de la cantante pop Lady Gaga en Plaza de Armas, Santiago.

sólo para demostrar tales atributos. Un espectáculo realmente, pero ¿Para qué? ¿Qué es lo que finalmente recordamos o hacemos ingresar en la memoria?

Bajo la misma tendencia coreográfica del *Flashmob*, el “Party Rock por la educación” consistió en una intervención en el frontis de la Casa Central de la Universidad de Chile donde se introduce al problema de la educación y a la vez recrea un video y coreografía del grupo LMFAO. A diferencia del "Gagaso", la puesta en escena es interrumpida por un lienzo que promueve y vuelve al conflicto de la educación gratuita desde el movimiento agitado del ritmo de la música. El motivo del baile y las referencias al grupo son meras anécdotas irrisorias de una generación que comparte además, el sentido del humor. Pero desde la fachada rayada y empapelada de la Casa Central ya se huele algo más que lo que se presenta, porque quizás es esa la forma más tradicional de intentar hacer comunidad: desde la ironía.[5]

Paralelamente a las convocatorias más “espectaculares” (que se valieron de la representación del mundo pop y los íconos de moda entre la juventud), se realizaron situaciones aún más decidoras y contextualmente más cercanas a los objetivos de protesta, pero no por eso más efectivas. El llamado a leer y estudiar en la calle que se realizó a través de las redes sociales, hablaba de reunir a estudiantes, con sus libros y cuadernos frente a algún edificio de gobierno o plaza, pero el mensaje se vuelve aún más contradictorio y confusamente subversivo: “no los necesitamos, podemos estudiar solos”, entonces, ¿Para qué luchar por una educación pública? Es cierto que el levantamiento ciudadano debe ser reconocido en tanto está reformulando el sentido del espacio público, pero en ese hacer diferente “por la educación” ya estandarizado, los mensajes se pierden en el ímpetu participativo y productor, llevando un mensaje errado.

---

[5] Otro ejemplo, ahora nostálgico, de cómo la performatividad del lenguaje se hizo útil a las consignas del movimiento podría ser la intervención que Oliver Atom (personaje de una serie de televisión de los 80-90), hizo desde la plataforma virtual *Youtube* defendiendo y argumentando la importancia de la educación pública y de calidad. El ídolo de multitudes no actúa queriendo ser una falacia de autoridad, sino una broma asimilada gracias a la identificación que debe y puede ser compartida, gracias al valor que hace la espectacularización de los íconos; es la broma como ironía del superhéroe salvador que da un mensaje de esperanza, pero que busca consumar el discurso crítico a través de la desesperada y desamparada búsqueda de un mesianismo necesario para recargar energías y hacer frente al ser-común devenido enemigo.

Emancipación del cuerpo y del discurso. Paradojas que esto conlleva

La elaboración siempre presente de material de protesta parte de una necesidad de plasmar mediante el grabado (registro) de un imaginario en un soporte (cuerpo), las injusticias y desigualdades que los manifestantes (y el autor de la obra) sienten conforme a su reacción por lo contextualizado al comienzo de este trabajo. La necesidad de protestar frente a lo dicho anteriormente, hace que esa turba descontenta comience a generar consignas y banderas de lucha, las cuales buscan terminar como una iconografía perdurable en los movimientos sociales. La *memoria* se presenta así como necesidad que suple aquella angustia de estar ante lo imposible, lo absolutamente irrealizable en cuanto a cambio medular de un sistema fuera de la estructura neoliberal. El registro se transforma en salvación de sentido frente al acontecimiento, el sentido del *hacer por algo*, esta respuesta que se necesita como medio enérgico para combatir aquel contexto que devino la reacción.

La emergencia del recurso (la "des-ilusión") genera expectativas de sentido (en cuanto lectura de doble orden); comprender una obra es comprender su *referencialidad*, aunque la obra genera un curso de sentido (aquí está la doble dimensión: fábula y sentido de la misma). Se pasa del "por qué" al "para qué", en donde el desarrollo es a partir de la *técnica* y a la vez, es su fin. Este "para qué" se da en la búsqueda del "algo más" a partir de la negatividad (el nacimiento de lo crítico en el arte), donde lo que se busca es poner en crisis a la modernización y la utópica búsqueda (pérdida) de la identidad, quedando sólo sujetos abstraídos en su condición de falsos rupturistas con discursos deshechos por los medios.

Aquel modernismo, ese donde ingresó el sujeto hacia el mundo cargado de subjetividades, ocurre (como "condición" moderna) en el tránsito de la comunidad a la sociedad, surgiendo aquí la figura del individuo, aquel que queda con sus problemas y pensamientos existenciales y terrenales; aquí ocurre el linde con esta condición subjetiva del arte, que se da a partir de la reflexión y que es provocada por la autoconciencia del sujeto. A su vez, la muerte del autor se constituye en cuanto *operación*. El autor, que es el origen, es el nombre; es el lugar donde se firma y en donde se inscribe como el espacio donde hay *algo* que decir.

Sin embargo, conforme analizamos los planteamientos teóricos de dichos procesos de subjetivaciones, Rancière expone que la misma crítica es la que ha ido contra la lucha social; si bien se coloca como bandera de lucha las exposiciones marxistas e ilustradas, lo que ocurrirá será una reapropiación del discurso, una inversión que por lógicas globalizantes y capitalistas se han ido en contra de lo manifestado, cargando de "sin sentido" y "egoísta" la defensa de la comunidad por parte del individuo, comprendiendo la paradoja de esto. Es que aquel "egoísta", que para nosotros se expone como el "revolucionario", el visto históricamente como un luchador anti-Estado, el cual se deslinda de su historia y no permite el progreso, siendo subsumido en el discurso y cargado de la petición que ya no apunta a una revolución, sino que a una *reforma*.

Este reformismo lo que hace es situar al individuo como el culpable de las fallas del sistema, trabando los procesos democráticos y rompiendo con el correcto funcionamiento de la homogeneización, estabilización y democratización social. Esta inversión de la lógica de la crítica hacia la reforma lo que hace es convertir el cuerpo individualizante, en masas narcisistas que no buscarían más que espectacularización y el uso estetizante de las herramientas críticas.

La capacidad del individuo democrático de emancipación respecto a la sociedad de consumo se vió direccionada ante la "incapacidad" de manejar la multiplicidad y la "guerra de las imágenes", como denomina Serge Gruzinsky. Es aquí cuando las élites se adecuaron y adueñaron del discurso intelectual crítico y político, llevándolo a una lógica de dominación de los medios. Bajo esto, dirá Rancière, la "emancipación" generaría un vacío y una desintegración, una desarticulación del cuerpo político que es aprovechado por el capitalismo, reforzándolo y convirtiéndonos en "cómplices tácitos".

Las (im)posibilidades de generación de sentido. Conclusiones generales respecto a lo político del cuerpo (des)politizado.

A modo de conclusión, se puede reflexionar sobre la amenaza que representa la producción finalizada bajo un sentido "contraproducente". El entretenimiento, cae en las lógicas de mercado e industria cultural, entendiendo lo nuevo y creativo del asunto a partir de un ideario común (*lo* reconocible). Se produce entonces una *visibilidad*, pero sin embargo su sentido queda difuso aún, pues la visualidad no establece sus límites ni

señala lo que espera del cuerpo como mediador o soporte, sino que se envicia con su pronunciamiento en los medios y también como productor de identidades, producto del peso de ser representantes de sus generaciones.

A primeras luces, no podemos sino confirmar que la necesidad de producción mediática existe sólo porque se exhibe y no se contextualiza, ya que las condiciones del artista y recepción de la obra cambiaron en cuanto a la operatividad del entendimiento generalizado de una Obra. Se exige a un artista no hacer lo mismo, pero no rompiendo con sus metodologías de representación, sino en mera inmediatez y efectividad. Si se considera este tipo de manifestaciones como "artísticas", más nos vale romper este prejuicio y apelar a una verdadera producción de sentido en su quehacer crítico, eso que hace al arte trascender de lo nuevo y del fetiche y confirma así su carácter necesario y no autodestructivo, algo tan propio del *arte por el arte*. Aquí es cuando nace la pregunta paradójica de si alguna vez algo que busca una emancipación de los discursos rectores, podría alguna vez no-ser autodestructiva y efectiva al mismo tiempo, comprendiendo que una rotura emancipadora no es sino una promesa más de la ficción dentro del espectáculo.

A fines de Junio del año pasado, la Universidad de la Frontera en Temuco, Chile, fue sede de una de las performances que anuncian el fin de esta efectividad mediática del cuerpo hablante. El “Hardbass por la educación” propuso un baile de música electrónica en donde con saltos y dejos del cuerpo, se crea un video en donde los participantes se colocan máscaras de políticos inmiscuidos en el problema de la educación y se someten a este baile contagioso; la edición del video está acompañado de la muestra fugaz de carteles que refieren al problema de la educación.

Si se quiere pensar que podemos concebir algo como verdaderamente crítico, o más específico, si pretendemos hacer del arte un pensamiento crítico, se puede pensar como una suspensión (a palabras de Sergio Rojas en alguna de sus cátedras) y un resorte de esta crítica en el juicio elaborado por el destinatario, exhibiendo las condiciones del espectáculo y dejando al “descubierto” las condiciones operativas de éste, como presencia impresentable desde su radicalidad a través de sus condiciones inéditas de presentación, más no en su contenido. Frente a las posibilidades del arte de ser crítico, caemos en una encrucijada más: la pérdida de densidad de las representaciones conlleva

la posibilidad de trascendencia de las creaciones. La obra termina convertida, dialécticamente, en *texto*, inscripción memorial o devenir espectáculo de arte. Espectacular es entendido como hacer natural; si rompemos con la crítica del arte, entramos en el espectáculo. La *separación* hace entender la praxis de diferenciar como natural; lo que estamos viendo no es más que exposición inmediata, por lo que hay que romper la contemplación para conseguirlo como la crítica a una (falsa)comunidad.

En un año que se pretendía fueran a resurgir nuevamente las manifestaciones estudiantiles, bajo el mismo tenor creativo, las conclusiones que en primera instancia se temían, hoy se hacen manifiestas. Ninguno de los actos masivos realizados durante el 2011 se volvió a convocar, salvo la "marcha". Marchas que, convencionales y poco creativas han sido progresivamente apabulladas por los medios y mantienen un bajo y regular perfil mediático. Regular, en el sentido en que sigue primando el daño a la vía pública por sobre los motivos de las movilizaciones. No obstante, si antes el desborde correspondió a los medios de producción creativos, paródicos, ilógicos, llamativos, hoy nos supera el desborde de discurso que se pierde en el vacío que deja la falta de sentido crítico a nuestras propias críticas.

http://gritosdelaresistencia.blogspot.com/2008/09/la-primera-protesta-nacional-mayo-1983.html

Bibliografía:

LE BRETON, David. *Adiós al cuerpo. Una teoría del cuerpo en el extremo contemporáneo*. La Cifra editorial, México, 2007

RANCIÈRE, Jacques. *El espectador emancipado*. Manantial. Buenos Aires, 2008.

_____ *El viraje ético de la estética y la política*. Revista Fractal. Santiago, 2005.

OSSA, Carlos. *"El estado de excepción mediático"* En: V.V.A.A. *Escrituras del malestar. Chile del Bicentenario.* Ossa, Carlos *(ed).* Ediciones Universidad de Chile, Santiago, 2011.

VV.AA. *Arte y política*. Oyarzún, Pablo. Richard, Nelly. Zaldivar, Claudia *(eds.).* Ediciones del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, Santiago, 2005

Fuentes electrónicas:

RANCIÈRE, J. *Sobre la importancia de la Teoría Crítica para los movimientos sociales actuales* En: *Retorica de la resistencia.* Obtenido el 8 de marzo del 2010, Metrópolis publicaciónes, página de la revista *Estudios Visuales:*
http://www.rtve.es/television/20100308/estudios-visuales/322763.shtml