

# RELIGACIÓN

R E V I S T A

## **Afectos, teatralidades y precariedad neoliberal en las acciones del Museo Latinoamericano de Arte Público - Argentina**

*Affections, theatricalities and neoliberal precariousness in the actions of the Latin American Museum of Public Art - Argentina*

Maximiliano De la Puente, Ramiro Manduca

### **RESUMEN**

Tras una década de un modelo cimentado en políticas inclusivas, el año 2015 constituyó un nuevo momento de avanzada neoliberal en Argentina. En ese contexto, múltiples colectivos de activismo artístico irrumpieron en las calles; entre ellos, el Museo Latinoamericano de Arte Público (MLAP). Fundado en 2017, su manifiesto inaugural lo define como una organización de “accionistas anónimxs” proveniente del conurbano bonaerense. En su propia identificación se desliza un sentido irónico y ambivalente, donde el rótulo “accionista anónimx” traviste el significado financiero propio de los mecenas de los grandes museos con la práctica de activista que asumen sus miembros. Su objetivo es claro: “velar por el desmantelamiento de las escenificaciones públicas” generadas por la performatividad necrológica de la derecha, dimensión estética de una política sustentada en la exclusión económica y social. En este trabajo, analizaremos una serie de acciones llevadas adelante por estos jóvenes activistas, poniendo el eje en los modos en que se inscriben en ellas los cuerpos precarios de la Argentina neoliberal. Proponemos una dimensión analítica de las intervenciones performáticas del MLAP y adoptamos para ello la perspectiva teórica de los estudios contemporáneos sobre la afectividad. Nuestro trabajo reflexiona sobre las maneras en las que se vinculan los afectos, las espacialidades, las teatralidades y la politicidad de sus acciones. EL MLAP, anónimo y sin sede física tangible, deviene un museo procesual, un dispositivo performático que pone en escena cuerpos, voces y pintadas en las paredes de los suburbios de Buenos Aires.

**Palabras clave:** Performance; Neoliberalismo; Teatro; Afectos; Política.

---

#### **Maximiliano de la Puente**

Universidad de Buenos Aires | Buenos Aires | Argentina. midelapuerta@conicet.gov.ar  
<https://orcid.org/0000-0002-2645-8867>

#### **Ramiro Alejandro Manduca**

Universidad de Buenos Aires | Buenos Aires | Argentina. ramiromanduca@gmail.com  
<https://orcid.org/0000-0002-1015-8923>

<http://doi.org/10.46652/rgn.v8i38.1147>

ISSN 2477-9083

Vol. 8 No. 38 octubre - diciembre, 2023, e2301147

Quito, Ecuador

Enviado: octubre 05, 2023

Aceptado: diciembre 11, 2023

Publicado: diciembre 26, 2023

Publicación Continua



## ABSTRACT

After a decade of a model based on inclusive policies, 2015 marked a new moment of neoliberal advance in Argentina. In this context, multiple art activist collectives took to the streets, among them the Museo Latinoamericano de Arte Público (MLAP). Founded in 2017, its inaugural manifesto defines it as an organization of “anonymous shareholders” from the suburbs of Buenos Aires. In its own identification, there is an ironic and ambivalent sense, where the label “anonymous shareholder” transposes the financial meaning of the patrons of large museums with the activist practice assumed by its members. Its aim is clear: “to ensure the dismantling of the public stagings” generated by the necrological performativity of the right, the aesthetic dimension of a policy based on economic and social exclusion. In this paper, we will analyze a series of actions carried out by these young activists, focusing on the ways in which the precarious bodies of neoliberal Argentina are inscribed in them. While proposing an analytical dimension of MLAP’s performative interventions, in this article we adopt the theoretical perspective of contemporary affective studies. Our work reflects on the ways in which affects, spatialities, theatricalities, and the political character of their actions are linked. MLAP, anonymous and without tangible physical headquarters, becomes a processual museum, a performative device that stages bodies, voices, and graffiti on the walls of the suburbs of Buenos Aires.

**Keywords:** Performance; Neoliberalism; Theatre; Affects; Politics.

## Introducción

El clima del fin de la historia signó los años 90 del siglo pasado. La caída del muro de Berlín y el fin de los “socialismos realmente existentes” unificaron globalmente el sentir de una época: es más factible que se termine el mundo, que el capitalismo -podríamos decir, parafraseando a Frederic Jameson (2003, p. 103). Para los países que se encontraban al otro lado de la “Cortina de Hierro”, en el este europeo, las promesas de libertades individuales y de integración global duraron poco frente a la imposición del mercado como nuevo totalitarismo planetario. Esta perspectiva jamesoniana ha sido retomada críticamente por Mark Fisher y de la mano de la difusión de su pensamiento, ha ganado mucha popularidad en las primeras décadas del siglo XXI. Para Fisher, el realismo capitalista se define como “la idea muy difundida de que el capitalismo no solo es el único sistema económico viable, sino que es imposible incluso imaginarle una alternativa” (Fisher, 2016, p. 22).

En el caso de Latinoamérica, las fisuras de las dictaduras hicieron que los terrorismos de estado sean un pasado que no deje de relampaguear a lo largo de las décadas siguientes a su fin. Es lo que se observa al detenerse en la transición fallida, pactada y tardía, en el caso de Chile, en donde el período democrático se inició recién en 1990. Y es también lo que se ve al reflexionar sobre los limitados alcances del proceso de memoria, verdad y justicia para el caso argentino en las primeras décadas posdictatoriales, tal como lo atestiguan las leyes de indulto y amnistía a los represores durante los gobiernos neoliberales de Carlos Saúl Menem (1989-1999). En el extremo opuesto, se encuentran las rebeliones contra la precariedad de la vida, producto del impacto de las políticas neoliberales. Los acontecimientos con los que esa década, la de los noventa, culmina en la topografía latinoamericana describen un arco cuyos puntos culminantes se configuran a partir de la crisis social, económica y política que explota en 2001. Aquella crisis y revuelta suscitada en el extremo sur de nuestro subcontinente, en el sentido planteado por Diego Sztulwark, envuelve

las contradicciones de “develar dispositivos de normalización como opresiones a destituir; y [...] muestra hasta qué punto la crisis -el caos y la angustia- es el abismo del que debemos alejarnos como de la lepra” (2019, p. 14). Si es la crisis la que nos “enseña a ver” (2019, p. 14), como sostiene Sztulwark, entonces, el estallido del 2001 en Argentina nos permite pensar aquello que se venía incubando de modo subyacente en las políticas neoliberales de los años previos.

Los activismos operan desde lo micropolítico, intentando evidenciar y tensionar los dispositivos de normalización e institucionalización del poder. En particular, los activismos artísticos son manifestaciones de esas potencias micropolíticas, de la apertura de otros modos de hacer y de ser en común. Mediante el hacer y al “invadir la ciudad”, recuperando los términos de André Carreira (2017), los activismos conforman “comunidades afectivas transitorias” (de la Puente y Manduca, 2021) desde donde reconstruir lazos sociales fisurados de manera constante por las políticas neoliberales. De la mano con lo planteado por Bárbara Hang y Agustina Muñoz, entendemos que la dimensión performática de estos activismos posee la capacidad de “generar efectos y afectos, cambiar los modos establecidos y proponer -al menos temporariamente- pequeños espacios de libertad” (2019, p. 15). Las intervenciones performáticas de estos colectivos proponen una “lectura del pasado reciente y lo conectan con el presente a fin de tomar parte en la lucha ideológica que se da [...] al momento de su producción” (Proaño Gómez, 2017, p. 55).

De ahí que no se puedan entender las intervenciones del Museo Latinoamericano de Arte Público (MLAP), que nos proponemos analizar en este trabajo, dissociadas del surgimiento y la consolidación en el poder de la *Alianza Cambiemos*, una coalición de derecha que gobernó Argentina entre 2015 y 2019 y que tuvo a Mauricio Macri como principal referente. Este proyecto político supuso no sólo un retorno de las políticas neoliberales de los años noventa, sino también una profundización del cambio en la matriz socio productiva de la sociedad argentina que había iniciado la última dictadura cívico-militar (1976-1983), con su autodenominado “Proceso de Reorganización Nacional”.

El MLAP, como reconstruiremos más adelante, es un colectivo activista conformado por artistas provenientes del ámbito de la performance y las artes escénicas, que accionan desde el anonimato y procuran conformar alianzas con otros grupos para amplificar su intervención. Las producciones del colectivo que abordamos aquí ponen en escena de manera performativa un “museo de la precariedad neoliberal”. Pensamos la noción de “lo precario” tal como la entiende Eleonora Fabião (2019). La autora se refiere a cuatro tipos de precariedades: la del sentido, “que deja de estar preestablecido y fijado para ser condicional, mutante, performativo” (p. 26); la del capital, “cuya supremacía es desbancada y la pobreza expuesta” (p. 26); la del cuerpo, “que, lejos de ser percibida como deficiencia, es actualizada como potencia” (p. 26); y la del arte, “que vira hacia el acto y el cuerpo” (p. 26). En las performances del MLAP se ponen en acción los cuatro tipos de precariedades. Sus intervenciones se posicionan desde un lugar inestable, al límite de la desaparición, con el fin de apostar, tal como sostiene Fabião, a “la potencia vital de la precariedad” (p. 29), una condición asociada a características como “inestabilidad, relatividad e indefinición, en favor de la permanente renovación de sí, del medio y del arte” (p. 29).

## Metodología y marco teórico

A la vez que proponemos una dimensión analítica de las intervenciones performáticas del MLAP, en este artículo adoptamos la perspectiva teórica de los estudios contemporáneos sobre la afectividad, pues concebimos a los afectos como la capacidad de afectar y ser afectados, como instancias performativas y colectivas (Macón, 2020, p. 12) a través de las cuales se vehiculiza lo político, entendido como el espacio de los disensos. Pensamos entonces las intervenciones performáticas del MLAP como actos afectivos y performativos que ponen en escena las tensiones generadas a partir del desamparo y la intemperie, propias de las sociedades neoliberales. Consideramos que sus acciones, que irrumpen en el espacio urbano, prefiguran, “dan forma a nuevos sentimientos, muestran sensaciones que no tienen nombre” (Garibotto, 2020, p. LI), y transmiten el estado de afectividad y espacialidad baldía, de haber quedado sin protección, a merced del aparato destructivo propiciado por el neoliberalismo.

Nuestro trabajo reflexiona sobre las maneras en las que se vinculan los afectos, las espacialidades, las teatralidades y la politicidad de las acciones del MLAP, en la medida en que ellas elaboran relatos contruidos alrededor de las emociones que impactan sobre las perspectivas colectivas (Macón, 2020). La misma existencia de esta suerte de museo ficticio revela una insuficiencia que se remonta desde el pasado dictatorial hacia un presente complejo, en el que el neoliberalismo continúa y profundiza el proyecto iniciado por las juntas militares. Las performances del Museo Latinoamericano de Arte Público abordan las crisis de la sociedad argentina como un proceso inmerso en lo corriente (Berlant, 2020, p. 33) e indagan en la inestabilidad generalizada de la sociedad posdictatorial, constituyendo narrativas “acerca de los modos de atravesar lo abrumador” (Berlant, 2020, p. 33). Son obras en las que, además de una memoria común de la representación, opera una memoria de la sensación, que se encarga de registrar la huella encarnada del acontecimiento (Bennett, 2019, p. 35). No se trata de una memoria del pasado, sino de una tangiblemente presente, cuya afección se activa en el ahora. Es un tipo de rememoración corporal que impacta directamente en lo emocional, en la medida en que “la memoria de la sensación” opera a través del cuerpo para producir una suerte de “ver la verdad”, más que de “pensar la verdad”, al registrar un “dolor de memoria como es directamente experimentado y al comunicar un nivel de afecto corporal” (Bennett, 2019, p. 35).

Estas acciones apuntan directamente a la memoria corporal del espectador, para *tocar* al espectador que *siente* el evento antes que verlo simplemente arrastrando a la imagen a través de un proceso de contagio del afecto” (Bennett, 2019, p. 35). En la memoria de la sensación, pasado y presente negocian permanentemente en tensión y conflicto. Se trata de un tipo de poética que no se refiere a un pasado muerto y clausurado, sin relevancia en la contemporaneidad, sino que busca “hablar desde el cuerpo que *tiene sensación*” (Bennett, 2019, p. 47). Las performances del MLAP nos comprometen a percibir desde los lugares incómodos e invisibles del realismo capitalista, es decir, aquellos que remiten a los excluidos de la sociedad neoliberal. Sus imágenes nos tocan para

“asumir el dolor del otro; ver desde el cuerpo de modo que uno *vea verdad* en una forma más profunda” (Bennett, 2019, p. 49), y poder salir así de la manera habitual, cómoda y anestesiada de ver a los demás. Sus acciones caracterizan un estado contemporáneo de las cosas, propio de la posdictadura, marcado por el vínculo entre la depresión colectiva “-pero también la ansiedad, la apatía y el entumecimiento- con el orden neoliberal” (Macón, 2020, p. 10).

Asimismo, pensamos el trabajo del MLAP bajo las coordenadas del “giro espacial” (Depetris Chauvin, 2019, p. 189) y el “giro performativo”. En ese marco, el concepto de “mapeo” adquiere un lugar central. Puede conceptualizarse “como un conjunto de prácticas culturales que involucran acciones y afectos [...] [un] tipo de enfoque [que] refleja un cambio filosófico hacia la performance y la movilidad y lejos del esencialismo y la estabilidad material” (Dodge, Kitchen y Perkins, 2011, p. 17). Las performances del MLAP consideran el espacio como un concepto productivo para problematizar la relación entre las personas y su entorno y los significados que surgen de esta conexión. En sus acciones se configura una territorialidad baldía en permanente transformación, con itinerarios y paisajes subjetivos que posibilitan el diseño de un mapa sensible. En estos recorridos “psicogeográficos” se disuelven los límites fijos entre emociones individuales y atmósferas afectivas públicas o colectivas” (Depetris Chauvin, 2019, pp. 116-117).

Finalmente, es necesario señalar que este trabajo implica un primer acercamiento a las producciones de este colectivo, posible gracias a los diversos materiales, manifiestos, imágenes, entrevistas y registros de las acciones proporcionados por los propios protagonistas.

### **Las intervenciones del Museo Latinoamericano de Arte Público (MLAP)**

Tras una década de un modelo cimentado en la “voluntad de inclusión” (Sztulwark, 2019), el año 2015 constituyó un nuevo momento de avanzada neoliberal en Argentina. Una etapa que profundizó la reestructuración de las relaciones sociales capitalistas, que le otorgó más poder al capital sobre el trabajo y que llevó a la cima del poder estatal a un “proyecto político tendiente a delinear la vida bajo la forma de la empresa” (Sztulwark, 2019, p. 45). La coalición de fuerzas de derecha y centro, *Cambiemos*, logró ser “una expresión organizada del deseo micropolítico de integración al mercado” (Sztulwark, 2019, p. 46). Estos rasgos contextuales son los que incidieron en la aparición de múltiples colectivos e iniciativas de activismo artístico (de la Puente y Manduca, 2020a; de la Puente y Manduca, 2020b; Verzero, 2020), entre ellas el MLAP.

Fundado en 2017, su manifiesto inaugural lo define como una organización de “accionistas anónimxs” (Manifiesto MLAP, 2017) proveniente del conurbano bonaerense, es decir, de las periferias metropolitanas linderas con la Ciudad de Buenos Aires. En su propia identificación se desliza un sentido irónico y ambivalente, en el que el rótulo “accionista anónimo” traviste el significado financiero propio de los mecenas de los grandes museos con la práctica de activista que asumen los miembros del MLAP. Su objetivo es claro: “velar por el desmantelamiento de las esce-

nificaciones públicas” (Manifiesto MLAP, 2017) generadas por la performatividad necrológica de la derecha, dimensión estética de una política cimentada en la exclusión económica y social. Sus integrantes provienen del campo de las artes dramáticas y la performance. Es por ese motivo que sus acciones tienen una impronta claramente teatral.

El MLAP no adopta una concepción anti-institucional, es decir, asume que los museos son dispositivos fundamentales en la construcción de “modos de ver” -al decir de John Berger (2016). Su posicionamiento, en cambio, implica una adopción crítica de los procedimientos museísticos. Se trata de una “experiencia museal” que no concibe su función en tanto “reservorios de tesoros-fetichismo sino como la posibilidad de una serie de actos” (Longoni, 2019, p. 72). El lugar de emplazamiento de los actos del MLAP es, principal, aunque no exclusivamente, la calle y el entramado urbano, donde en definitiva habita lo precario de manera grotesca y que, paradójicamente es soslayado por las miradas cotidianas.

Ahora bien, el orden de las acciones del MLAP dista de pretender una visibilidad espectacular. Tampoco su hacer es el que podría asociarse a la lógica del “teatro de guerrilla” que hacia los años sesenta postuló en un manifiesto Ron Davis (Davis en Schechner, 1995, p. 91), una acción directa desde el arte en tiempos de ofensivas revolucionarias. Continuando con las asociaciones y transpolaciones estético-políticas, el MLAP está más cerca de un arte de “guerra de posiciones” de raigambre gramsciana, ante un momento histórico regido por el conservadurismo y la ofensiva del capital. Antonio Gramsci, en una analogía con la teoría bélica, planteaba la diferenciación entre guerra de movimiento y guerra de posiciones en la política (2014, pp. 292-293). Mientras la primera implicaría un ataque frontal, plausible de ser reconocido en un momento de alzas revolucionarias pero que implementado en otro contexto llevaba a una sucesión de derrotas (ve en León Trotsky al representante de este modo de proceder), la guerra de posiciones implica un accionar más cauto, de más largo aliento, que requiere paciencia. Se trata de la guerra de trincheras. Por esto, la analogía planteada supone que un “teatro de guerrillas” obedeció a un contexto de radicalización, mientras uno que asume la lógica de una “guerra de posiciones” apela a una táctica menos evidente, pero que no por ello deja de confrontar con las lógicas hegemónicas en un contexto defensivo, como es el del realismo capitalista. En definitiva, el MLAP busca subvertir el orden simbólico urbano de manera sutil pero no por ello menos audaz. Esto explica que sus “colecciones” surjan de reapropiaciones de lo cotidiano. Nos detendremos en cuatro acciones para identificar esos territorios simbólicos sobre los que opera el museo.

La primera de ellas tomó como soporte la pared de la fábrica Kimberly-Clark en la localidad de Quilmes, ubicada en la provincia de Buenos Aires. La planta se encontraba tomada por sus trabajadores debido a que doscientos de ellos habían sido despedidos. Las amenazas de desalojo comenzaron en el mes de octubre de 2019, momento en el que accionó el MLAP. Esas amenazas se concretaron a manos del Estado en el mes de diciembre, luego de noventa días de toma. Frente al campamento montado por los trabajadores y sus familias, lxs “accionistas” pintaron la frase “Estado de Excepción” (Imagen 1) con una estética y tipografía que emulaba a las pintadas de

propaganda política, generalmente realizadas por los líderes territoriales de diversas zonas. Las paredes son espacios de disputa para demostrar el control político sobre los territorios. En ocasiones su mensaje se limita a pintar los nombres de los dirigentes políticos a los que responden esos referentes territoriales. Un discurso que reafirma a los sujetos que detentan el poder. En este caso, la acción sostiene el procedimiento y la estética, pero señala el “síntoma” que rige ese momento histórico. Un Estado de Excepción, que, al decir de Giorgio Agamben, funciona al presentar “una disposición ‘ilegal’ pero perfectamente ‘jurídica y constitucional’ que se concreta en la producción de nuevas normas (o de un nuevo orden jurídico)” (Agamben, 2003, p. 25). Un mes después realizaron una pintada idéntica en un bajo nivel de la misma localidad (Imagen 2), pero a la mañana siguiente fue cubierta por personal municipal. El restablecimiento de la normalidad simbólica no pudo sin embargo ocultar la huella de aquello que lo alteró.

Imagen 1. Estado de Excepción.



Fuente: Museo Latinoamericano de Arte Público.

Imagen 2. Estado de Excepción 2.



Fuente: Museo Latinoamericano de Arte Público.

En 2018, el MLAP decidió demarcar el territorio situado sobre la Avenida Corrientes, entre las calles Leandro N. Alem y Callao, en el microcentro de la Ciudad de Buenos Aires. El 20 de diciembre de ese año se presentó allí con el objetivo de acercarse a las personas en situación de calle y ofrecerles la celebración de un contrato. La propuesta consistió en mostrarles una imagen de la obra del célebre pintor italiano Caravaggio, *La Cabeza de Medusa*, para que la representaran durante diez minutos. La interpretación que realizaron fue remunerada con el honorario de cien pesos y registrada fotográficamente (Imagen 3). Mientras que en otras acciones del MLAP los cuerpos se encuentran elididos, evocados u operando de manera tácita, aquí en cambio hay una exhibición explícita de esas corporalidades, que se han convertido, al menos desde los años noventa, con su irrupción masiva en el espacio público, en desechos que la sociedad ya ha invisibilizado hace tiempo, a través de un proceso gradual pero consistente de insensibilización y despreocupación social. Unos cuerpos que a la vez se resignifican al convertirse en espectáculo performático, a través de su reingreso social vía la institución “Arte”.

Imagen 3. La cabeza de Medusa.



Fuente: Museo Latinoamericano de Arte Público.

Asimismo, esta acción puede pensarse en una genealogía interrumpida de las vanguardias de los años sesenta en Argentina. Sus procedimientos remiten al happening *Para inducir al espíritu de la imagen*, realizado por Oscar Masotta en el Instituto Di Tella en noviembre de 1966 y al que el propio artista definió como “un acto de sadismo social explicitado” (Masotta en Longoni, 2017, p. 43). La propuesta de Masotta, en aquel caso, expuso “durante más de una hora a cuarenta hombres y mujeres mayores, vestidos pobremente, fuertemente iluminados y abigarrados en una tarima mientras oían un sonido chirriante y continuo a cambio de una paga como extra teatrales” (Longoni, 2017, p. 43). En los sesenta se trataba de llevar a un plano estético la violencia cotidiana que atravesaba a esos cuerpos expuestos en un espacio artístico, representando (pues estaban vestidos de pobres, es decir, “haciendo de”) la alienación y explotación de un capitalismo fordista en agonía. En el contexto neoliberal en el que interviene el MLAP, en cambio, la representación queda abolida, arte y vida se conjugan, pero ya no en un horizonte superador de lo dado, sino como el inefable espectáculo de las sociedades contemporáneas. Lo que se expone, lo que se paga y lo que se ve es la precariedad circundante.

El tercer ejemplo que retomaremos es el de la obra titulada *Supermercados 01: vida en venta*. Como su nombre lo anticipa, en este caso el lugar elegido para intervenir fue un supermercado. No cualquiera, sino una sucursal de la cadena argentina más grande, COTO, ubicada en el barrio de San Telmo de la Capital Federal y en la que en el mes de agosto de 2019 el personal de seguridad había matado a golpes a un jubilado, Vicente Ferrer. La golpiza se había generado debido al supuesto hurto de dos chocolates, un queso fresco de quinientos gramos y una botella de vidrio de aceite de oliva de medio litro. En total esos productos sumaban 436 pesos argentinos (1,15 dólares aproximadamente). La acción fue simple: incluir entre los precios de esos productos una etiqueta con el importe que había costado una vida, con el nombre de la persona a la que se habían quitado y de manera aún más sutil, con la fecha de ese acto fatal infiltrada entre el código de barras (Imagen 4). Una suerte de placa mortuoria en un centro comercial bajo los propios parámetros de representación allí establecidos (Imagen 5). En la “descripción” de la obra lxs accionistas destacaban sarcásticamente el respeto de “las lógicas estéticas de la empresa” y señalaban que el desmontaje estuvo a cargo de los empleados de esta. Si en *Estado de excepción* se apelaba al funcionamiento macropolítico en tanto “síntoma”, en esta oportunidad la obra visibilizaba entre signos mercantiles la lógica micropolítica, el microfascismo que capilarmente atraviesa y fagocita a las sociedades contemporáneas regidas por el mercado. La acción reinsertaba allí a una víctima fatal de esa lógica llevada al extremo.

Imagen 4. Supermercado 01: la vida en juego (etiqueta).



Fuente: Museo Latinoamericano de Arte Público.

Imagen 5. Supermercado 01: la vida en juego (acción).



Fuente: Museo Latinoamericano de Arte Público.

Esta acción se inserta en la tradición del activismo artístico latinoamericano, al dialogar con intervenciones similares de los artistas Hugo Vidal y Cildo Meireles. El primero de ellos realiza desde 2006 en adelante diversas acciones con relación a la segunda desaparición de Jorge Julio López, quien fuera sobreviviente del accionar del terrorismo de estado perpetrado por la última dictadura cívico-militar y estuviera detenido en varios centros clandestinos de detención entre 1976 y 1978. Su nueva desaparición, ocurrida en 2006, nunca fue esclarecida, por lo que actualmente se desconoce su paradero. Vidal llevó a cabo distintas intervenciones, de las que destacamos el diseño y la impresión de calendarios con sus cuadrículas vacías, “que en lugar de orientarnos con las fechas nos interrogan con la contundente pregunta cotidiana de cuántos días llevamos sin López” (Longoni, 2009, p. 29). Cabe señalar que estos calendarios fueron puestos en circulación en la vía pública por el artista. Otro tanto ocurrió con un sello creado por el propio Vidal, que “permitía alterar de manera sutil y casi imperceptible la botella de un clásico vino argentino de la bodega López. Así intervino las botellas con la leyenda “Aparición con vida de Julio” que se completaban con la marca del vino “López” (Longoni, 2009, p. 29). Estas botellas de vino no eran

retiradas de las góndolas de los supermercados, sino que Vidal las sellaba subrepticamente en los mismos establecimientos, por lo que seguían a la venta. Por otra parte, en los años setenta, en plena dictadura, el artista brasileño Cildo Meireles realizó su obra “Inserciones en circuitos ideológicos”. En este caso, intervino botellas de Coca Cola y selló billetes de curso legal con la inscripción: “¿Quem matou Herzog?”, para dar cuenta del asesinato de un periodista a manos de la policía. Aquí también tanto las botellas como el dinero continuaban con su circulación comercial. De una manera análoga a la intervención del MLAP, estas obras devienen así mensajes político-ideológicos que irrumpen en la vida cotidiana, sin ninguna intención de insertarse en el mundo del arte contemporáneo, pero sí de llegar a las manos de personas anónimas y circular poniendo en juego al mismo tiempo sentidos que tensionan las relaciones entre arte y sociedad de consumo.

La última de las acciones tuvo lugar durante el año 2021. Para entonces había asumido el gobierno peronista de Alberto Fernández. La pandemia del COVID-19, al igual que en todo el mundo, trastrocó las diversas dimensiones de la vida, así como también el modo de producir artísticamente. En este caso, el MLAP apeló a otros soportes: un auto de chatarrero, vehículo característico de todas las zonas suburbanas de Argentina, transporte que permite acumular desechos que en definitiva serán el sustento material para la subsistencia de quien lo maneja (Imagen 6). El recorrido se realizó por el partido de San Martín, nuevamente en el conurbano bonaerense. De su parlante, salía una voz sucia producto de la tecnología precaria, parte inconfundible del ecosistema sonoro de las periferias, pero a diferencia del insistente “compro, compro”, asumía un tono neutro. Su narración estaba corrida en este caso del guión habitual. En lugar de anunciar la compra de cualquier desperdicio, se escuchaba: “NN, masculino; NN, masculino; NN, Masculino; Cisneros, Franco; Maidana, Jhonatan Ezequiel; NN, masculino; Rodríguez, Cristián Eduardo; NN, Masculino”. Se trataba de una larga lista con trescientas cuarenta y ocho menciones. Personas, sujetos, algunos con nombre, otros bajo una denominación que es la que, en última instancia, arrojaba una pista de lo que estaba ocurriendo: NN (*nomen nescio*, desconozco el nombre), seguido de una división binaria y burocrática de su género. La repetición incesante configuraba de a poco una suerte de mantra fúnebre, una sonoridad que, tras la apariencia de lo cotidiano, buscaba mostrar otra cosa. La lista pertenecía al “Informe sobre la situación represiva” confeccionado año tras año, desde hace 25 años, por la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI). Más precisamente, esas trescientas cuarenta y ocho personas fueron muertas a manos del aparato estatal (incluyendo las personas fallecidas en las cárceles) desde que se dictaron las medidas de confinamiento el 20 de marzo de 2020, debido a la pandemia de COVID. La recurrente mención de los NN y la consecutiva lista tras ellos funcionaba como índice. Permitía ligar la acción con procedimientos que, durante años, han construido los organismos de derechos humanos, como las Madres de Plaza de Mayo, en pos de nombrar esa irremediable ausencia que atraviesa la historia reciente argentina. Nuevamente, como con Vicente Ferrer, se trataba de reinsertar esos nombres en la cotidianidad. A la acción la llamaron *Ruido negro*. Los ruidos negros son aquellos sonidos que hacen algunos artefactos, por ejemplo, el ruido de una heladera que, en un comienzo, es molesto, pero que, al cabo de unos minutos, lo internalizamos y continuamos con nuestras actividades cotidianas. Hacer visible esas omisiones es la tarea curatorial que emprendió el MLAP.

Imagen 6. Ruido Negro.



Fuente: Museo Latinoamericano de Arte Público.

### Las corporalidades de la precariedad

El estado como configurador y como principal instrumento de violencia sobre los cuerpos sociales, en *Estado de excepción*; la exhibición artística de las corporalidades devenidas desechos excretados por el neoliberalismo, en *La Cabeza de Medusa*; la mercantilización de las personas y su bajísimo costo en el realismo capitalista (Fisher, 2016), en *Supermercados 01: vida en venta*; y la puesta en voz para nombrar a aquellos que fueron desaparecidos por el aparato estatal en democracia, en *Ruido negro*. Las intervenciones del MLAP configuran un museo de la precariedad neoliberal, que no sólo dan cuenta del colapso de las instituciones de la modernidad, sino que señalan también los claroscuros de un sistema político que no ha dejado de producir incesantemente cuerpos excluidos, viviendo a la intemperie, o siendo autodisciplinados hasta la muerte. A punto de cumplir cuarenta años, la democracia argentina tiene muy poco o nada para festejar, en la medida en que ha supuesto, salvo contadas excepciones, una continuación de las políticas económicas y sociales de la última dictadura cívico-militar. El valor de las performances del MLAP radica precisamente en el insidioso señalamiento de esa matriz constitutiva de las democracias liberales, apelando para ello a experiencias sensoriales diversas.

El imperativo de la felicidad se configura como uno de los supuestos fundamentales del neoliberalismo, a tal punto que la teórica Sara Ahmed (2019) señala que atravesamos actualmente una suerte de “giro hacia la felicidad”, que ha generado a su alrededor una eficiente industria, compuesta de manuales de autoayuda, así como de diversos cursos de psicología y filosofías orientales. Para ser competitivo bajo las rigurosas condiciones del capitalismo contemporáneo, se debe buscar la felicidad a ultranza. Pero las acciones del MLAP se encargan de exponer y deconstruir estos principios, poniendo en cuestión el totalitarismo de mercado subyacente a las políticas “felicitarías” contemporáneas (de la Puente y Manduca, 2020b, p. 352), construyendo imágenes performativas que no son más que la cruda cara de la precariedad neoliberal. Se señala lo ocluido para interrumpir ese estado de “placebo” alimentado por el consumo. Lxs activistas del MLAP devienen en “aguafiestas” del realismo capitalista al afirmar que “no hay nada que festejar” en un gesto emparentable a la negatividad del movimiento punk en la inmediata posdictadura (Cuello, 2020). Frente a la felicidad neoliberal sus acciones generan desasosiego para desde allí, desde esa afición, provocar en sus involuntarios espectadores una reflexión acerca de su lugar en el mundo.

Asimismo, estas performances construyen una “cartografía crítica” (Ares y Risler, 2013, p. 77) de la posdictadura argentina. Una cartografía que interviene a nivel micropolítico, proponiendo un recorrido teórico-narrativo de historiografías descentradas de relatos mayoritarios. Un mapeo que “a vuelo de pájaro” [...] ofrece una imagen de un territorio particular vinculado a la *liminalidad* poético-política” (Bevacqua, 2020, p. 29). Bevacqua, propone una cartografía crítica, siguiendo a su vez al colectivo *Iconoclastas*, que señala que “los mapas tradicionales no incluyen la subjetividad de los procesos territoriales, las representaciones simbólicas y los imaginarios sobre los mismos, y la permanente mutabilidad a la que están expuestos” (Ares y Risler, 2013, p. 78). Se trata así de escapar a las cartografías conservadoras, para desarrollar una perspectiva crítica que piensa “los territorios como disputas de poder, tensiona los oficiales y complejiza el entramado en su dimensión social” (2020, p. 29). Las performatividades de la memoria que encarnan las acciones del MLAP, cuestionan la omnipresencia de la lógica del capital, indagando en sus huecos, en sus claros y oscuros y omisiones. Las acciones analizadas construyen, asimismo, una “geografía afectiva” (Depetris Chauvin, 2019), pues en ellas emerge una ciudad por momentos vacía, habitada por espectros, cargada de presencias que solo alcanzan a verse como sombras, como restos o recuerdos de los desechos que excreta el realismo capitalista. Estos materiales se configuran como “los fragmentos marginales de los grandes relatos” (Taccetta, 2019, p. 216).

Las intervenciones del MLAP ponen en juego una estética de la precariedad siguiendo los planteos Eleonora Fabião (2019). En cuanto a la precariedad del sentido, este no se encuentra pre-determinado o preestablecido, como podría esperarse de un colectivo de activismo artístico, sino que, por el contrario, sus acciones adquieren un carácter condicional, provisorio, siempre al borde de la fuga. Respecto de la precariedad del capital, en las performances e intervenciones urbanas del MLAP se trata de exponer la pobreza, la marginalidad, las exclusiones que son propias del sistema.

La precariedad del cuerpo conlleva, en las acciones del MLAP, una inversión de signo contrario: el objetivo es producir un agenciamiento de esas corporalidades desechables, transformándolas en potencia. Y con relación a la precariedad del arte, sus performances evidencian precisamente su carácter efímero en las que el cuerpo, explícita o tácitamente, es el centro de la escena, interviniendo el espacio público, puesto que muchas de sus obras están conformadas por caminatas, y retomando la noción de las obras como experiencias a ser vivenciadas, en contra de la idea de obra de arte como un objeto que solo se “ve”.

La propia existencia del MLAP puede pensarse bajo las coordenadas del giro performativo, que tuvo lugar a partir de la segunda mitad del siglo XX y que implicó un descentramiento de la palabra escrita y hablada, así como la irrupción de una noción ampliada y polifónica de la performance y la teatralidad, por la que las voces, los cuerpos, los gestos, los sonidos y la visualidad adquirieron una impronta destacada, al salir de los límites de las salas de teatro y tomar la ciudad como escenario. Las operaciones dramáticas, que estos activistas ponen en juego en sus intervenciones, configuran una serie de eventos afectivos y significativos, generando experiencias compartidas y escenas sociales de disenso, que se pueden asimilar a una tendencia propia de la “dramaturgia del paisaje” (Vujanovic, en Hang y Muñoz, 2021, p. 164). Este concepto está caracterizado por una voluntad de distanciamiento, una experiencia compartida de deriva espacial, el cuestionamiento al logocentrismo y la interrogación por otras formas de habitar el espacio afectivo común. Se trata de enfatizar lo abyecto de la sociedad para construir otros caminos hacia la empatía y de subrayar las consecuencias del neoliberalismo para activar la bronca y el desenfado más allá de lo racionalizado. Lejos de planteos naifs, el MLAP no apela al voluntarismo de las “comunidades afectivas transitorias” (de la Puente y Manduca, 2021, p. 323) que se conforman alrededor de las acciones activistas, sino que, por el contrario, ilumina la ruptura de los lazos sociales a partir de los cuerpos, presentes o no, a los que refieren sus performances. El reconocimiento del otro se produce entonces a partir del propio desamparo que se proyecta sobre quien mira.

EL MLAP, anónimo y sin sede física tangible, deviene un museo procesual, un dispositivo performativo que pone en escena cuerpos, voces y pintadas en las paredes de los suburbios, tensionando la relación centro-periferia, reconfigurando las nociones modernas y elitistas de “arte” y “museo”, y produciendo otros agenciamientos al mostrar, exponer y cuestionar las consecuencias de las “vidas de derecha” (Schwarzböck, 2016) producidas al calor de la posdictadura argentina. A través de los procedimientos puestos en juego en sus acciones el MLAP evidencia el “carácter performativo de la cultura” (Hang y Muñoz, 2021, p. 14). Al presentarse como representantes de un museo, estos activistas generan un “enunciado performativo” (Austin, 1971) que configura y crea su propia realidad en el mismo momento de ser dicha. En este sentido el MLAP juega con la doble acepción de lo performativo, no solo como un lugar de creación de actos a través de palabras, desde la perspectiva de Austin, sino también, a partir de Butler (1998), como una instancia repetitiva, estable y persistente, que alberga a la vez, en su propio seno, la posibilidad de la ruptura y del cuestionamiento al orden establecido.

## Referencias

- Agamben, G. (2003). *Estado de excepción*. Adriana Hidalgo.
- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Ares, P., & Risler, J. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de la creación colaborativa*. Tinta Limón.
- Austin, J. (1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Paidós.
- Bevacqua, M. (2020). *Deformances. Destellos de una cartografía teatral desobediente*. Libretto.
- Bennett, J. (2019). Interiores y exteriores: trauma, afecto y arte. En I. Depetris Chauvin, y N. Tacchetta (Comp.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplinada* (pp. 31-54). Prometeo Libros.
- Berger, J. (2016). *Modos de ver*. Editorial GG.
- Berlant, L. (2020). *El optimismo cruel*. Caja Negra.
- Butler, J. (2018). Actos performativos y constitución de género: un ensayo sobre fenomenología y teoría feminista. *Debate feminista*, (18). <https://doi.org/https://doi.org/10.22201/cieg.2594066xe.1998.18.526>
- Carreira, A. (2017). *Teatro de invasión. La ciudad como dramaturgia*. Ediciones DocumentA/Es-cénicas.
- Cuello, N. (2020). Club de blasfemos: sensibilidades libertarias y afectos negativos en la postdictadura argentina. *Heterotopías*, 3(5), 1-32. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/29039>
- de la Puente, M., & Manduca, R. (2020a). De lo popular a la vanguardia: recuperaciones, contaminaciones e influencias en los colectivos artivistas contemporáneos de la Ciudad de Buenos Aires. *Anagnórisis. Revista de investigación teatral*, (22), 267-290. [http://anagnorisis.es/pdfs/n22/Manduca\\_delaPuente\\_num22\(267-290\).pdf](http://anagnorisis.es/pdfs/n22/Manduca_delaPuente_num22(267-290).pdf)
- de la Puente, M & Manduca, R (2020b). El humor en el espacio público real y virtual. Análisis de dos experiencias de colectivos de activismo artístico en Argentina. *Atlante. Revue d'études romanes*, (13), 350-273. <https://journals.openedition.org/atlante/1095>
- de la Puente, M., & Manduca, R. (2021). Memorias que invaden la ciudad, cuerpos que la actúan. En L. Tornay, V. Alvarez, F. Laino Sanchis, y M. Paganini (Comp.), *Arte y Memoria: Abordajes múltiples en la elaboración de experiencias difíciles* (pp. 311-341). Editorial de la Facultad de Filosofía y Letras Universidad de Buenos Aires.
- Depetris Chauvin, I. (2019). *Geografías afectivas. Desplazamientos, prácticas espaciales y formas de estar juntos en el cine de Argentina, Chile y Brasil (2002-2017)*. Latin American Research Commons.
- Dodge, M., Rob, K., & Perkins, C. (2011). *Rethinking maps*. Routledge.

- Fabião, E. (2019). Performance y precariedad. En B. Hang, y A. Muñoz (Comp.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 25-49). Caja Negra.
- Fisher, M. (2016). *Realismo capitalista. ¿No hay alternativa?* Caja Negra.
- Garibotto, V. (2021). *Semiótica y afecto. El cine testimonial en la posdictadura*. Ediciones Imago Mundi.
- Gramsci, A (2014). *Antología. Selección y notas de Manuel Sacristán*. Siglo XXI.
- Hang, B., & Muñoz, A. (2021). *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas*. Caja Negra.
- Jameson, F. (2003). La ciudad futura. *New Left Review*, (21), 91-106.
- Longoni, A. (2019). Ya no abolir museos sino reinventarlos. Algunos dispositivos museales críticos en América Latina. *Caiana*, (14), 63-74. [http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/14-pdf/Caiana\\_14D\\_LongoniV2.pdf](http://caiana.caia.org.ar/resources/uploads/14-pdf/Caiana_14D_LongoniV2.pdf)
- Longoni, A. (2017). *Vanguardia y revolución. Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Ariel.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la desaparición de Jorge Julio López. *Revista de Artes Visuales Errata*, (0), 12-35. <https://revistaerrata.gov.co/edicion/errata0-el-lugar-del-arte-en-lo-politico>
- Macón, C. (2020). Lauren Berlant: el sonido, la furia (y los afectos). En L. Berlant, *El optimismo cruel* (pp. 9-17). Caja Negra.
- Museo Latinoamericano de Arte Público. (2017). *Manifiesto*, inédito.
- Proaño Gómez, L. (2017). Artivismo y potencia política. El colectivo Fuerza Artística de Choque Comunicativo: cuerpos, memoria y espacio urbano. *telóndefondo. Revista de Teoría y Crítica Teatral*, (26), 48-62. <http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/telonde fondo/article/view/3978/3554>
- Schechner, R. (1995). *The future of ritual. Writings on culture and performance*. Routledge.
- Schwarzböck, S. (2016). *Los espantos. Estética y postdictadura*. Las Cuarenta y El río sin orillas.
- Sztulwark, D. (2019). *La ofensiva sensible. Neoliberalismo populismo y el reverso de lo político*. Caja Negra.
- Taccetta, N. (2019). Poéticas de archivo. Acerca del melancólico operante. En I. Depetris Chauvin, y N. Taccetta (Comp.), *Afectos, historia y cultura visual: una aproximación indisciplina* (pp. 215-238). Prometeo Libros.
- Verzero, L. (2020). La afectividad como experiencia política: Avatares del artivismo en el ágora contemporánea. En L. Proaño Gómez, y L. Verzero (Comp.), *Mutis por el foro. Artes escénicas y política en tiempos de pandemia* (pp. 105-119). REAL-ASPO. <https://drive.google.com/file/d/1G6qaezhvAKSqxuLHq6zgnCRUgqLHWXXz/view>
- Vujanovic, A. (2021). Dramaturgia del paisaje: el espacio posterior a la perspectiva, En B. Hang, y A. Muñoz (Comp.), *El tiempo es lo único que tenemos. Actualidad de las artes performativas* (pp. 163-182). Caja Negra.

## **Autores**

**Maximiliano de la Puente.** Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Magíster en Comunicación y Cultura, y Doctor en Ciencias Sociales por la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires. Es Investigador Adjunto del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Es también autor y profesor. Fue Becario posdoctoral del Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET).

**Ramiro Alejandro Manduca.** Magíster en Estudios Culturales de América Latina por la Facultad de Filosofía y Letras (UBA). Profesor y Licenciado en Historia de la misma casa de estudios y becario doctoral de CONICET en Historia y Teoría de las Artes. Es miembro del Grupo de estudios sobre Arte Cultura y Política en la Argentina Reciente (coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik) y el Grupo de estudios sobre Teatro Contemporáneo, política y sociedad en América Latina (coordinado por Lorena Verzero), ambos del Instituto de Investigaciones Gino Germani.

## **Declaración**

### **Conflicto de intereses**

Los autores declaran que no existe conflicto de interés posible.

### **Financiamiento**

No existió asistencia financiera de partes externas al presente artículo.

### **Nota**

Es posible enmarcar este artículo en el marco de serie de indagaciones sobre los colectivos de activismo artístico surgidos en la Ciudad de Buenos Aires y sus alrededores a partir del año 2015, que hemos emprendido junto a diversos colegas del Grupo de Estudios sobre Teatro Contemporáneo, Política y Sociedad en América Latina del Instituto de Investigaciones Gino Germani (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).