

ACTIVISMO ARTÍSTICO

Una parte importante de las prácticas que tenemos en mente a la hora de elaborar esta entrada del glosario nunca echó mano de la expresión “activismo artístico”. Así todo, la elección del término pretende resaltar las inadecuaciones, así como la potencia de contagio que el intento retroactivo de abordarlas desde el “activismo artístico” puede ejercer sobre el presente. En este sentido, y con el objeto de repensar, tensionar y cuestionar estas experiencias, optamos por darle a esta entrada la forma irónica de un decálogo, aludiendo al carácter prescriptivo que habitualmente se atribuye al pensamiento sobre el activismo artístico. De esta manera, los diez puntos que siguen no son descripciones autocontenidas, sino que el conjunto se articula transversalmente mediante ciertos ritornelos. En sus repeticiones y matices, el decálogo pretende producir miradas que activen algunos de los modos de hacer arte y política de los ochenta latinoamericanos desde lecturas disidentes, incorrectas e, incluso, deliberadamente anacrónicas.

El concepto “activismo artístico” surgió en el seno de la politización de la vanguardia europea de entreguerras. Lo preferimos al de “arte activista” porque, en este segundo, pareciera que el “activismo” es un adjetivo o un apellido del “arte”, mientras que en aquél, es el activismo lo que prima permitiéndonos al mismo tiempo subrayar la dimensión “artística” de ciertas prácticas de intervención social. El “arte” es aquí también un concepto resignificado: se ha de entender como el campo ampliado de confluencia y de articulación de prácticas “especializadas” (plástica, literatura, teatro, música...) y “no especializadas” (formas de invención y saberes populares, extrainstitucionales...). En definitiva, cuando decimos “activismo artístico”, se ha de considerar como la síntesis práctica de una multiplicidad: no es un estilo, ni una corriente, ni un movimiento.

1. Llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad

européa. De esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica.

A

2. Ello conlleva que el activismo artístico tensiona siempre su relación con la institución artística y las instituciones culturales que son dominantes en cada momento. Lo hace de diferentes maneras, pero fundamentalmente se muestra irrespetuoso hacia la diferenciación entre el adentro y el afuera de la institución artística. El activismo artístico define un territorio y una cartografía de intervención propias, donde el binomio dentro/fuera de la institución no es casi nunca un criterio de valor prioritario como un fin en sí mismo. Las decisiones sobre dónde intervenir, desde qué lugar plantear la interpelación social, etc., se toman de acuerdo con criterios que no dependen de la normatividad de la institución artística, y que se derivan, en cambio, de los objetivos sociales-políticos que cada práctica se propone.

Siendo todo esto cierto, en las experiencias latinoamericanas de los ochenta, la articulación entre arte y política registraba una menor referencialidad rupturista a las instituciones artísticas y culturales si la comparamos con lo acontecido en décadas anteriores dentro del ámbito regional — pensemos, por ejemplo, en los sesenta— o en otros contextos del mismo periodo. Este costado de los “activismos artísticos” latinoamericanos de los ochenta se puede explicar, al menos parcialmente, por los siguientes motivos:

- a) en muchos casos, sus actores no habían ocupado, en el caso de que las hubieran transitado, un rol central en esas instituciones artísticas y culturales, por lo demás sumamente devaluadas en su vertiente vanguardista bajo el yugo de las dictaduras;
- b) muchos de los integrantes de los grupos o colectivos sentían que, de algún modo, estaban actualizando la actividad de experiencias que ya habían roto en el pasado con las instituciones artísticas y culturales para situar su accionar en espacios de sociabilidad alternativos;
- c) en no pocos casos, la marginalidad de su posición en el campo artístico era una extensión de la clandestinidad de su militancia política;
- d) finalmente, el impulso por aliar su actividad con la de los movimientos sociales (y, en particular, con el movimiento de derechos humanos) llevaba

a que el hecho de disputar a las instituciones artísticas y culturales el lugar y el valor social del arte resultara absolutamente secundario en comparación a otras motivaciones políticas (entendiendo aquí el término en un sentido amplio, no estrictamente militante) que guiaron la práctica de muchos de estos artistas o colectivos en su encrucijada histórica.

En ocasiones, estas experiencias de los ochenta en Latinoamérica se caracterizaron, más que por romper con la autonomía del arte moderno de raíz eurocéntrica, por desplazar el eje del problema hacia la afirmación de la libertad de las prácticas y de los sujetos, no tanto con respecto a la institución artística y/o cultural como en relación al partido político en que militaban esos sujetos, con el que a veces entraban en colisión; y, en menor medida, en relación a los presupuestos políticos, estéticos y discursivos manejados por organizaciones como el movimiento de derechos humanos o por los medios de comunicación.

Todo lo antedicho no implica que estos artistas o colectivos de arte no se propusieran, según demuestran los documentos de la época, disputar la comprensión hegemónica del arte como institución social o, lo que es lo mismo, desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte (y, como veremos, sobre qué se considera política). Esa comprensión, recordémoslo, no sólo remite a los espacios físico-simbólicos de las mencionadas instituciones artístico-culturales, de los cuales el museo ha sido su referente emblemático, sino que incluye más extensamente las ideas hegemónicas que en un determinado momento y contexto históricos circulan en torno al arte y las experiencias que se inscriben en ese campo. En este plano, el referente contra el que se reaccionaba, más que el concepto institucionalizado del arte burgués, eran formas, tendencias o estéticas hegemónicas como el muralismo, el realismo estalinista, el teatro peronista, etc.

3. Es, a pesar de todo, un dato empírico que el activismo artístico se desarrolla principalmente en los márgenes o extramuros de la institución artística; pero ello sucede por motivos que no pueden reducirse al único denominador común de su “anti-institucionalidad”. Se rechaza en muchos casos, como un apriorismo ideológico programático, la relación con la institución del arte por su tradición burguesa, en beneficio por ejemplo de la construcción política en el amplio seno de la sociedad. Pero, en otras ocasiones, el carácter externo o periférico

que el activismo artístico adopta con respecto a la institución constituye un resultado del rechazo institucional a la acción social y política, y no un apriorismo de las prácticas.

En el ámbito latinoamericano de los años ochenta, se reproduce y se multiplica también esta complejidad, ampliada por el hecho de que las instituciones del arte y la cultura adquieren en muchas ocasiones una función elitista y antipopular. En muchos casos, las prácticas que podríamos vincular con el activismo artístico se emplazaron en la trama urbana diluyéndose en los movimientos sociales. Pero en otros, operar en una institución artística, cultural o social pudo resultar necesario con el fin táctico de obtener recursos materiales o simbólicos, como medida de protección frente a la represión bajo situaciones históricas de dictadura militar, estado de sitio o guerra interna; con el propósito de extender la agitación política al máximo en cualquier esfera de la sociedad; con la intención de subvertir/cambiar la política artística de la propia institución o con la ambición de lanzar críticas a otras instituciones que formaban parte del mismo mecanismo regulador de la vida social. En otras ocasiones, las instituciones artísticas o culturales fueron usadas como cajas de resonancia o centros de irradiación de circuitos comunicativos o de incidencia política que desbordaban su ámbito simbólico.

4. El activismo artístico no sólo plantea “romper” con la autonomía del arte. Declara indeseable esta separación de una esfera especializada o, incluso, denuncia que el discurso sobre la separación constituya de facto una falsedad: las élites culturales y las oligarquías sociales caminan muchas veces de la mano, hecho especialmente denunciado en situaciones de grave represión política; o es precisamente esa autoimpuesta separación de la esfera cultural lo que impide ayudar a revertir esas situaciones represivas o avanzar en la transformación de la sociedad.

Pero resulta aún más interesante observar cómo el activismo artístico “desplaza” el eje del problema: frente a la concepción de una esfera del arte autónoma, plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos con respecto a la institución. Los sujetos involucrados en las prácticas de activismo artístico se dotan de criterios propios (extrainstitucionales) a la hora de tomar las decisiones que conciernen a la articulación entre formas estéticas y relacionalidad social-política.

5. La pregunta por el “ser” artístico de una práctica se considera irrelevante, toda vez que el arte deja de concebirse como una “esencia”. La pregunta sobre si algo “es” arte, desde esta otra perspectiva, carece de sentido. El activismo artístico —señaladamente en un área como Latinoamérica, espacio donde se condensan históricamente enormes tensiones culturales y políticas derivadas de las diversas etapas de la colonialidad— piensa el “arte” como el resultado de una historia que no se conforma exclusivamente de acuerdo con la tradición europea; busca conjugar habitualmente una diversidad de tradiciones culturales o sociales sobre el arte, la cultura o la creatividad, sin respetar los prejuicios instituidos sobre la diferenciación entre alta cultura y cultura popular, entre arte y artesanía, entre lo moderno y lo primitivo, etc.

El “arte” consiste entonces, para el activismo artístico, en un reservorio histórico no ya sólo de “representaciones estéticas” en un sentido restrictivo, sino también de herramientas, técnicas o estrategias materiales, conceptuales, simbólicas, etc. Ese reservorio se nutre en gran medida importante de la historia del experimentalismo artístico vanguardista, pero no exclusivamente. El activismo artístico echa mano de ese reservorio tanto para producir antagonismo y confrontación (especialmente bajo condiciones de represión grave) como para ampliar los márgenes de lo posible (desbloquear el sentido común sobre qué se considera arte, extender el uso de las herramientas creativas, construir sociabilidad y política, etc.) más allá de las instituciones del arte y la cultura.

Corolario: el activismo artístico no “es” ni deja de “ser” arte. Es legible, o no, como arte dependiendo del marco y del lugar desde donde se busca hacerlo legible. En ocasiones, la ocultación de su condición “artística” resulta imprescindible para potenciar su eficacia comunicativa y relacional, para facilitar su socialización y multiplicación. Otras veces, resulta necesario desentrañar su mecánica “artística” para comprender su funcionamiento y favorecer su reactivación.

6. El problema de la cualidad relacional e intersubjetiva está en el centro del activismo artístico. En este aspecto, una prioridad de sus prácticas suele ser abolir la tradicional “distancia” impuesta por el “estatismo” de la contemplación, para pasar a potenciar la “inmediatez” tanto de la interpelación que persigue involucrar al otro en

el plano afectivo y en el de la conciencia sociopolítica, como de los efectos que se proyectan sobre ese proceso de subjetivación. Esa “inmediatez” se suele encontrar vinculada a las “urgencias” demandadas por el contexto histórico de interpelación. En algunos casos consiste en la completa abolición de la distancia obra-sujeto: es así en las prácticas de carácter colaborativo, en las cuales se persigue que una colectividad asuma la producción mediante el fomento de la cooperación social. Pensemos, por ejemplo, en el papel que viene cumpliendo desde los ochenta la serigrafía o la fotocopia en las acciones impulsadas por colectivos vinculados a los movimientos de derechos humanos. En otros casos, la “distancia” se reformula, convirtiéndola en una suerte de “extrañamiento” en el seno de la sociedad. Pensemos, por ejemplo, en el efecto generado por las pancartas llevadas por las Madres de Plaza de Mayo con fotografías ampliadas de los desaparecidos durante las marchas, o por las siluetas desplegadas en el espacio urbano de Buenos Aires, sobre aquellos transeúntes que se sintieron



fig. 1. Silvio Zuccheri, fotografías de desaparecidos en pancartas. Buenos Aires, 1983.

fig. 2. Eduardo Gil, Marcha de la Resistencia, Buenos Aires, 9 y 10 de diciembre de 1982.

mirados por ellas. En el caso del *Siluetazo*, por ejemplo, la abolición de la distancia intrínseca a la práctica colaborativa y el extrañamiento contemplativo son características simultáneas, de tal manera que es en la articulación de ambos mecanismos donde reside la clave de la complejidad del efecto afectivo-político que esa práctica quiere producir en términos de subjetivación social.

A ello habría que sumar que en los ochenta encontramos una fuerte presencia de prácticas performativas de raíz teatral que, inspirándose en antecedentes que van del surrealismo bretoniano al teatro del oprimido, idearon formas de actualizar la abolición de la distancia impuesta por la escena clásica entre actor y espectador ensayada por las vanguardias históricas. Así, el colectivo rosarino Cucaño, el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) de Buenos Aires y Viajou Sem Passaporte de São Paulo, dando por sentado que la radicalidad crítica de ese gesto inaugural habría sido neutralizada ya por las instituciones culturales burguesas, alumbraron una modalidad de emergencia perturbadora y furtiva en el espacio urbano, la “intervención”, con la intención de concretar de una vez por todas, de forma disruptiva e iconoclasta, la anhelada fusión vanguardista entre el arte y la vida. Evocando el teatro de la crueldad de Artaud, la posibilidad de retornar a los orígenes eleusinos de una dramaturgia festiva, callejera, ritual y ceremonial se vio transmutada en acciones cuyo componente eventual y performativo se desarrolló hasta el extremo de que, en muchas ocasiones, el público al que afectaban e interpelaban no era consciente de su condición de “espectador”. Sin embargo, en contrapunto con estas experiencias, otras iniciativas de irrupción en la esfera pública recuperaron espacios de experiencia estética más tradicionales, deshaciendo el tópico que acabamos de asociar con el activismo artístico. Como decíamos más arriba, esos casos nos muestran que, si bien el activismo artístico se alimenta de un reservorio histórico que no renuncia a los hallazgos del experimentalismo y la ruptura vanguardistas, no se restringe a él. Así mismo, nos permite observar que los disensos producidos por algunos de los episodios que trabajamos, no se dan exclusivamente en términos de antagonismo y confrontación, sino que en muchas ocasiones persiguen más bien desdoblamiento del espectro de lo posible (lo visible, lo pensable, lo decible) en un determinado contexto histórico.

7. Se deduce de lo anterior que el activismo artístico no se puede reducir (como habitualmente se hace con el fin de caricaturizarlo o despreciarlo) al agit-prop. La “agitación y propaganda” puede formar legítimamente parte del carácter de una práctica, de acuerdo con el principio ya señalado según el cual el activismo artístico define sus condiciones con autonomía del sentido común de la institución artística. Pero no se debe perder de vista que unas prácticas que buscan incidir en el plano de la conciencia, así como intervenir en los procesos de subjetivación social, apuntan también a producir modificaciones profundas y a largo plazo de la sociedad y de las subjetividades. Incluso en las prácticas de activismo artístico donde los aspectos de agitación o contrainformación parecen prioritarios o aparecen de forma manifiesta, no se debe olvidar que esas prácticas se piensan a sí mismas seguramente como un instrumento puntual que forma parte de un proyecto más ambicioso de modificación social, política y subjetiva.

El activismo artístico, en definitiva, suele tematizar “la política”. Pero lo verdaderamente relevante es cómo contribuye a “producir” política: cómo constituye lo político en acto. En cuanto a las experiencias latinoamericanas de los ochenta, no es que esas prácticas despreciaran el ámbito de la representación política o de la macropolítica, sino que lo abordaron de manera que la disputa por su forma visual y su contenido semántico fuera un activador de la potencia micropolítica de los cuerpos; sabedoras, en definitiva, de que las representaciones, ya sean determinadas (reales) o indeterminadas (deseables), también se pueden sentir y ser fuente de sensaciones. Con todo, es necesario complementar el análisis del sentido histórico de la relación forma-contenido en esas representaciones con cuestiones relativas a la técnica, la disposición y el reparto de los cuerpos en el espacio y los agenciamientos que procuraron las diferentes experiencias. Se torna urgente valorar los diferentes modos en que estas experiencias conjugaron los planos macro y micropolítico, la efectividad y la afectividad, en su intervención en la sociedad, teniendo en cuenta que, en ocasiones, la articulación de dichos planos se da de manera conflictiva, incluso en el seno de una misma experiencia.

8. El activismo artístico se plantea siempre el horizonte de su propia socialización como práctica. Incluso en aquellas prácticas que quedan reducidas a la intervención de un pequeño grupo,

AY SUDAMERICA

CUANDO USTED CAMINA ATRAVESANDO ESTOS LUGARES Y MIRA EL CIELO Y BAJO EL LAS CUMBRES NEVADAS RECONOCE EN ESTE SITIO EL ESPACIO DE NUESTRAS VIDAS: EL COLOR PIEL MORENA, ESTATURA Y LENGUA, PENSAMIENTO.

Y ASI DISTRIBUIMOS NUESTRA ESTADIA Y NUESTROS DIVERSOS OFICIOS: SOMOS LO QUE SOMOS; HOMBRE DE LA CIUDAD Y DEL CAMPO, ANDINO EN LAS ALTURAS PERO SIEMPRE POBLANDO ESTOS PARAJES. Y SIN EMBARGO DECIMOS, PROPONEMOS HOY, PENSARNOS EN OTRA PERSPECTIVA, NO SOLO COMO TECNICOS O CIENTIFICOS, NO SOLO COMO TRABAJADORES MANUALES, NO SOLO COMO ARTISTAS DEL CUADRO O DEL MONTAJE, NO SOLO COMO CINEASTAS, NO SOLAMENTE COMO LABRADORES DE LA TIERRA.

POR ESO HOY PROPONEMOS PARA CADA HOMBRE UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, QUE POR OTRA PARTE ES LA UNICA GRAN ASPIRACION COLECTIVA/SU UNICO DESGARRO/UN TRABAJO EN LA FELICIDAD, ESO ES. "NOSOTROS SOMOS ARTISTAS, PERO CADA HOMBRE QUE TRABAJA POR LA AMPLIACION, AUNQUE SEA MENTAL, DE SUS ESPACIOS DE VIDA ES UN ARTISTA." LO QUE SIGNIFICA QUE DIGAMOS EL TRABAJO EN LA VIDA COMO UNICA FORMA CREATIVA Y QUE DIGAMOS, COMO ARTISTAS. NO A LA FICCION EN LA FICCION.

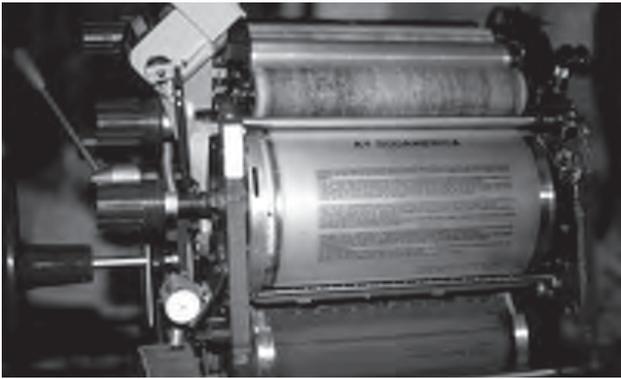
DECIMOS POR LO TANTO QUE EL TRABAJO DE AMPLIACION DE LOS NIVELES HABITUALES DE LA VIDA ES EL UNICO MONTAJE DE ARTE VALIDO/LA UNICA EXPOSICION/LA UNICA OBRA DE ARTE QUE VIVE. NOSOTROS SOMOS ARTISTAS Y NOS SENTIMOS PARTICIPANDO DE LAS GRANDES ASPIRACIONES DE TODOS, PRESUMIENDO HOY CON AMOR SUDAMERICANO EL DESLIZARSE DE SUS OJOS SOBRE ESTAS LINEAS. AY SUDAMERICA.

ASI CONJUNTAMENTE CONSTRUIMOS EL INICIO DE LA OBRA: UN RECONOCIMIENTO EN NUESTRAS MENTES; BORRANDO LOS OFICIOS: LA VIDA COMO UN ACTO CREATIVO... ESE ES EL ARTE/LA OBRA/ESTE ES EL TRABAJO DE ARTE QUE NOS PROPONEMOS.

COLECTIVO ACCIONES DE ARTE
JULIO 1981
C.A.D.A.

A

4



5



6



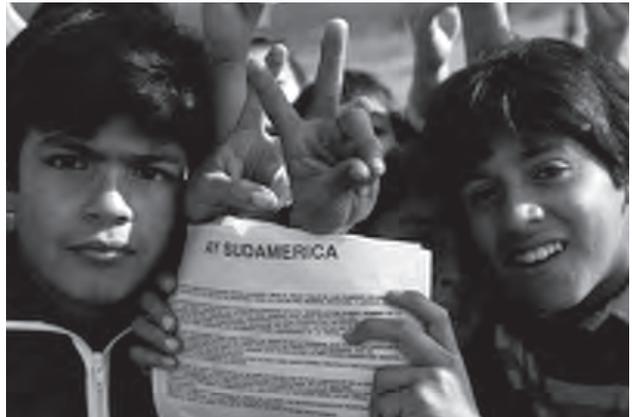
8



7



9



figs. 4-9. CADA, *¡Ay Sudamérica!*, Santiago de Chile, 1981.
Fotografías: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

el activismo artístico desublima, desidealiza de manera tan evidente la práctica del arte, evidencia de una forma tan obvia su mecánica, que su mensaje es siempre que cualquier persona tiene la capacidad de hacerlo. En muchas ocasiones, si la socialización efectiva de una práctica no se produce es porque adopta la forma de prototipo experimental avanzado de dimensiones a veces modestas. Al contrario, el horizonte de su socialización se aproxima a veces tanto al presente, que se convierte en el tiempo real de una práctica: algunas prácticas de activismo artístico "son" de hecho su propia socialización en movimiento. En algunos casos formidables, el activismo artístico alcanza el carácter de herramienta clave para la modelación del mismísimo movimiento social. Dicho con otras palabras, el activismo artístico busca, y en ocasiones logra, su multiplicación. Los mecanismos de su proliferación son de facto técnicas que logran producir la relacionalidad afectiva-política antes mencionada. Si podemos hablar de un sujeto "creador" colectivo es a condición de tener en cuenta siempre dos puntos importantes:

a) que el activismo artístico no diferencia artistas de no-artistas; el "ser" artista no se considera una esencia de los sujetos, sino una función: en la

10



11



12



figs. 10-12. CADA, NO+, Santiago de Chile, 1983-1989. Fotografías: Lotty Rosenfeld y Diamela Eltit.

A

medida en que todo ser humano tiene no solamente capacidades creativas, sino que también dispone de experiencia, conocimiento, saber, etc., el activismo artístico busca potenciar la capacidad humana de invención que puntualmente se expresa mediante la singularidad de individuos o grupos. Los artistas, en su previa función "especializada", buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras "especializaciones" sociales para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante de una sociedad;

b) que la finalidad del activismo artístico, por tanto, no es la práctica en sí, ni las imágenes u objetos mismos que puedan ser creados. La finalidad es literalmente social-política: producir mecanismos de subjetivación alternativos en una sociedad que "se crea" a sí misma como una sociedad política. De este punto se comprende por qué el activismo artístico busca ampliarse hacia públicos ajenos al sistema del arte o de la cultura, insertándose con frecuencia en acontecimientos políticos o movimientos sociales, o buscando incluso directamente producirlos en primera instancia.

En los ochenta latinoamericanos, esa multiplicación expansiva de los efectos del arte se vio favorecida, además de por el uso de técnicas de reproducción de la imagen, por otra serie de factores: un contagio inter o transnacional que explica la afinidad entre prácticas de diversos países; la extensión de circuitos alternativos de comunicación en los que, de modo inmediato, el receptor se podía convertir en productor de una red rizomática de relaciones que permitían incrementar exponencialmente la repercusión de los

mensajes; la generación de proclamas lingüísticas y elementos visuales reapropiables políticamente por el conjunto de la ciudadanía (pensemos en el **NO+**, una de las acciones impulsadas por el **CADA** en Chile, consistente en difundir y disolver en la protesta social una consigna que desde los años ochenta ha servido como herramienta básica para múltiples movimientos de oposición).

9. La “materialidad débil” habitual en las prácticas del activismo artístico es una característica

- a) consecuencia de la habitual limitación de recursos con los que el activismo artístico opera, y
- b) resultante del énfasis puesto en la producción inmaterial: relaciones, subjetivación, concienciación.

Pero también surge de la negatividad: del rechazo a objetivarse en materiales fetichizables/comercializables/museizables. No obstante, esta reflexión, autoevidente en la casi totalidad del activismo artístico latinoamericano de los ochenta, se torna más problemática con la capacidad que el sistema global del arte ha demostrado, en décadas posteriores, para cosificar y objetualizar incluso la cualidad inmaterial de las prácticas artísticas-activistas.

10. Si el activismo artístico logra abolir la distancia objeto-sujeto es, ni más ni menos, porque exige “poner el cuerpo” en la práctica.

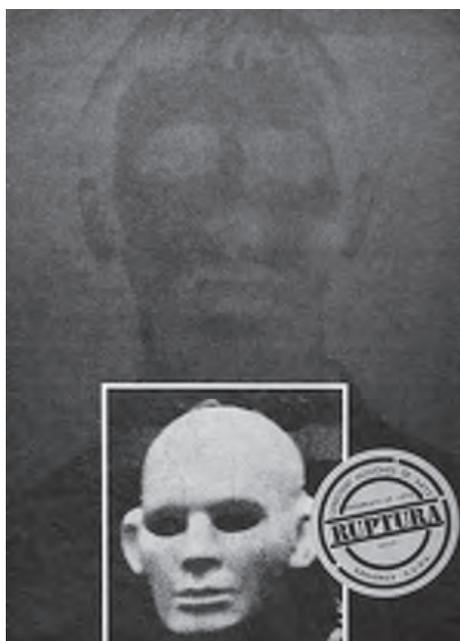


fig. 13. Portada del diario *Ruptura*, Santiago de Chile, 1982.

Ello se puede efectuar de diferentes modos: como desplazamiento del propio cuerpo del artista hacia el espacio social extrainstitucional, en un desbordamiento subjetivo que lo lleva a conectar con actores y saberes extradisciplinarios; como activación subjetiva y política del cuerpo del otro; accionando el cuerpo propio (no exclusivamente el del “artista” especializado) en su potencialidad vibrátil con el fin de coproducir modos de subjetivación alternativos y otras formas de sociabilidad, etc.

El principio “poner el cuerpo”, en el activismo artístico latinoamericano de los ochenta, adquirió además una significación muy particular. Fue la manera en que la dimensión creativa de los movimientos sociales-políticos amplió el campo de lo posible en las formas de concebir la transformación social. En la fase histórica precedente, el principio “poner el cuerpo” se asocia inevitablemente al sentido común de militarizar la subjetividad en el tránsito de las luchas revolucionarias latinoamericanas. El cuerpo se vio extraordinariamente sojuzgado, en los sesenta, setenta y ochenta, entre la militarización del Estado y el autodisciplinamiento militante. Las experiencias poético-políticas que irrumpieron desde los márgenes de lo culturalmente instituido durante los ochenta latinoamericanos buscaron potenciar de nuevo la vibratibilidad del cuerpo más allá (y, en ocasiones, además) de la concienciación política. Ese hecho exige ser igualmente cuidadosos a la hora de adjetivar las prácticas que nos ocupan como “contraculturales” o “resistentes”, puesto que toda consideración estrictamente reactiva de las mismas puede opacar su carácter inventivo y disruptivo, reduciéndolas a una relación confrontativa con el contexto que soslaya su singularidad política y su especificidad poética. Este hecho implica enriquecer el análisis de las formas en que se materializaron las relaciones y superposiciones entre lo micro y lo macropolítico, exigiendo que nos detengamos en aspectos secundarizados e incluso rechazados por el sentido común militante anterior: las desobediencias sexuales; el carácter entre liberador y antagonista de la felicidad, el placer y la fiesta, etc. Un ejercicio imprescindible no sólo para pensar una sociedad emancipada y compleja en su composición de las diferencias, sino también para incentivar la actualización y la invención de modos de hacer y vivir que contribuyan a una transformación radical del presente.

ME, AV, JV