

Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires
Cátedra Historia del Arte Americano II (Latinoamericano)
Profesora Titular: Andrea Giunta
Jefe de Trabajos Prácticos: Dra. Cristina Rossi
Jornadas sobre la exposición *Acción Urgente*
organizadas por la Cátedra y la Fundación Proa
11 de octubre de 2014

Grupo Etcétera: parodia e imagen-acción
errorista

Bruno, Paula
D'Amico, Damián
Ruiz Moreno, Daniela
Valdéz, Loruhamá

Segundo cuatrimestre de 2014

Grupo Etcétera: parodia e imagen-acción *errorista*

En el presente trabajo decidimos indagar acerca del grupo Etcétera a partir de la exhibición realizada en Proa el corriente año. Elegimos este grupo por el impacto que nos provocaron sus imágenes a partir de la particular forma de abordar temas actuales que comprometen nuestra vida social.

En la acción *Desembarco errorista* (2005) un grupo de personas con rostro y cabeza cubiertas con turbantes y pañuelos, portando armas de cartón, altavoces y una bandera en la que se leía “*Erroristas*”, circularon por las playas y calles de la ciudad de Mar del Plata durante la IV Cumbre de las Américas en noviembre del 2005. Por “error” la policía los interceptó, y en el registro de video se muestra de qué manera los artistas le explicaron su trabajo. Esta *performance* es considerada el momento fundacional de la Internacional *Errorista*.

Durante esos mismos años el grupo comenzó a realizar unas estructuras articuladas en tamaño natural, que pueblan las manifestaciones y los espacios de exhibición. Fueron denominadas *Gente armada* (2004-2014) y representan figuras que encarnaron luchas históricas: los “subversivos”. En su estética se asemejan a recortes periodísticos y están retocadas con acrílico blanco y negro.

Una de las últimas acciones realizadas por Etcétera se llamó *La Epopeya de la Soja genocida, una trans-gedia errorista en tres actos* (2013). Se trata de una acción cuyo registro audiovisual fue editado siguiendo la narrativa de la epopeya, en la que se cuenta a través de actos la *performance* y la tragedia del choclo. Canto gregoriano, una voz en *off* y un personaje, “Mon-Santo”, introducen dicha epopeya. En el primer acto, “La epifanía incaica del no-fin del mundo”, se observa la llegada de los integrantes del grupo *errorista* disfrazados de choclos a la Plaza de Mayo, donde se conmemora el Día Nacional de la Memoria por la Verdad y Justicia el 24 de marzo de 2013. Acompañado

por músicos de cumbia, el papa “Mon-Santo” se dirige a los choclos otorgándoles dólares. Los cánticos de éstos: “los choclos unidos, jamás serán vencidos”, son aplacados por los fumigadores con pesticidas, convirtiéndolos en choclos transgénicos. Una intervención de “Mon-Santo” mientras un video detrás hace referencia a un discurso de la presidente Cristina Fernández de Kirchner, la gran producción de maíz y los negocios con Monsanto. El papa “Mon-Santo” se muestra satisfecho por lo dicho por la presidente y concluye con la frase: “todo el pueblo argentino está con Monsi”. Luego el papa “Mon-Santo”, en Plaza de Mayo, les ofrece pochoclo a chicos con remeras de La Cábora. El segundo acto, “El tragicómico apogeo de Mon-Santo *superstar*”, muestra al grupo en caravana atravesando las distintas agrupaciones para luego entrar a la cadena de comida rápida *Burger King*. Finalmente llegamos al último acto, el tercero pero llamado por error “Cuarto acto: la insurrección mutante en *Argentalandia*”. De acuerdo con la voz en *off* los *erroristas* toman la Catedral, pero sólo vemos que se colocan enfrente, comienzan a bailar y a tocar música, mientras los participantes de la marcha los observan. El video concluye con el personaje “Mon-Santo” festejando una Argentina “católica, domesticada” mientras come una papa con dos de los choclos.

A partir de la observación de los registros de las *performances* de Etcétera y consultando su cronología de obras realizadas desde 1997 nos preguntamos si hay alguna línea temática que atraviese toda su obra. En este sentido también resulta de interés pensar si desde 2005, cuando el grupo proclama la Internacional *Errorista*, hay un giro en las estrategias y las prácticas internas que permitan hablar de un nuevo colectivo. Sin embargo vemos que, más allá de los problemas abordados a lo largo de los años, las prácticas de la parodia y el humor son una constante desde el origen del

grupo. Resulta pertinente preguntarnos, entonces, cómo surgen estas prácticas, de qué fuentes abrevan y cómo operan en conjunto la acción y la imagen.

En consecuencia, nos interesa indagar los temas abordados por Etcétera a lo largo de su historia, tomando las acciones descritas recién, que datan de los últimos diez años. Examinaremos también qué herramientas utilizan para lograr el absurdo y parodiar los sucesos. Paralelamente es preciso analizar el tipo de relación entre arte y política implicada en sus prácticas, así como sus estrategias de difusión.

Como hipótesis de investigación plantearemos que el grupo Etcétera, como célula de la Internacional *Errorista*, emplea la estrategia de la *imagen-acción* para parodiar las nuevas problemáticas políticas y culturales que surgen en la contemporaneidad.

Para desarrollar nuestro análisis en primer lugar consideraremos el contexto de surgimiento de Etcétera a partir de las intenciones originales de sus integrantes. Brevemente definiremos nuestras categorías de análisis, a partir de las cuales examinaremos las obras para pensar más en profundidad las poéticas de trabajo del grupo.

Surgimiento de Etcétera y líneas de trabajo

Etcétera es un colectivo de artistas provenientes de diversas disciplinas que se agruparon en 1997 y ocuparon una imprenta del surrealista Juan Andralis en el barrio del Abasto. Este encuentro es relatado por sus integrantes como el origen del grupo, ya que operó como compendio y fundamento de las estrategias artísticas de Etcétera. Implicó un diálogo con las vanguardias artísticas desde el surrealismo, pasando por las

acciones de los '60, hasta el activismo político de los '70, como el Taller de Investigaciones Teatrales y el Movimiento Surrealista Internacional. Pero durante los años '90 éste grupo también se identifica con una nueva dirección del arte, focalizada en la esfera de las “relaciones humanas” (Bourriaud, 2006: 9).

El grupo Etcétera se situó en relación con el pasado –sus familiares desaparecidos y junto con ellos su forma de activismo político, temáticas de derechos humanos– pero partió al mismo tiempo de problemáticas que observaban en su contemporaneidad, como la pérdida de las relaciones sociales en el espacio público o la participación política en la ciudad de Buenos Aires. En sus acciones se destaca una resistencia ante el racionalismo moderno, así como un interés por la reconstrucción del tejido social que se había disuelto durante el neoliberalismo en Argentina.

Las acciones de Etcétera desarrollan esos asuntos a partir de la parodia y el activismo. Dado que entendemos al activismo como una *performance* realizada con la finalidad de introducir una acción directa sobre la realidad, consideramos que será necesario analizarlo desde los debates entre arte y política. La difusión aparece también como una forma de activismo político, por lo que será trabajada en esa clave. El primer elemento, la parodia, se filia con el surrealismo ya que plantea un interés por recorrer el inconsciente y emplear el chiste como forma de catarsis, pero funciona al mismo tiempo como canal de provocación y crítica. Por otro lado, concebimos el activismo como “el conjunto de acciones episódicas o sostenidas que se organizan con el propósito de contribuir al cambio social o político” (Giunta, 2012:1). El activismo cultural de Etcétera se expresa tanto en las posiciones “frentistas”, en manifestaciones y señalamientos espacio-temporales junto con otras organizaciones sociales, como en el “activismo de la imagen” (Giunta, 2012:1), que trama su sentido en torno a hechos políticos concretos. Etcétera interviene en eventos específicos como forma de

“resistencia” (Foster, 2001:78) ante las circunstancias que pretenden revertir, pero simultáneamente emplean recursos poéticos a través de los cuales generan poderosas imágenes que problematizan a su vez desde lo visual (Mondzain, 2009).

Es posible sintetizar todo lo anterior bajo el concepto de “acción directa” ya que hay una política de la inmediatez, un interés por la presencia, son acciones que condensan lo pragmático, representacional, la teatralidad y el ritual. (Jordan, 2001:335).

Por otro lado, Brian Holmes, integrante del grupo *Ne pas plier*, considera que “el arte es político no cuando permanece en su propio marco, sino por su modo de difusión” (Holmes, 2001:242). Esta idea también es tomada por Etcétera, ya que ellos mismos afirman que no hay una dicotomía adentro/afuera. De esta manera, el activismo *performático* y la exhibición en instituciones culturales no son prácticas escindidas, ya que comparten un mismo discurso crítico. Hacen uso simultáneo los dos sistemas del *performance* definidos por Diana Taylor, tanto el que requiere presencia –el acto vivo– como aquel que tiene la capacidad de persistir en el tiempo, la memoria de archivo –documentos, textos, fotos, videos– (Taylor, 2011: 13-14).

Reflexiones en torno a las obras seleccionadas

Examinando las acciones seleccionadas podemos identificar estas reflexiones generales en torno a la poética *errorista*. El *Desembarco errorista* en la IV Cumbre de las Américas en Mar del Plata en el año 2005 puso de manifiesto diversos mecanismos que se fueron construyendo a partir del atentado a las Torres Gemelas del 11 de septiembre de 2001. La frase pronunciada por el entonces presidente de los Estados Unidos, George Bush, en el discurso del 20 de Septiembre de 2001, “*War on Terror*” (La Guerra contra el Terror) se convirtió en el lema que ayudó a justificar las acciones

bélicas contra los terroristas de origen musulmán y que, por lo tanto ayudó, a conformar un imaginario negativo de una gran mayoría de los países del Levante, creando una asociación casi intrínseca entre musulmán y terrorista.

La acción del desembarco tiene una carga simbólica en la historia mundial y particularmente en la de los Estados Unidos. El grupo *errorista* pone en evidencia, a partir de la parodia y el oxímoron, la situación en la cual se estaba llevando la Cumbre de las Américas, en el marco de la Guerra de Irak. El desembarco en una playa de una ciudad turística y masiva como lo es Mar del Plata implica justamente todo lo contrario a una invasión a gran escala. El grupo apela a la paradoja ya que es algo impensado que terroristas realicen una “invasión” en términos bélicos de manera frontal presentando una bandera que los identifique como grupo y que, a su vez, tienda a confundirse con la palabra “terrorista”. Potenciándose a partir del uso elementos comúnmente ligados a la población del Levante como el velo islámico, los pañuelos, la bandera con la consigna *errorista*, banderines y armas de papel. Por otra parte, la fotografía no indica si realmente el grupo llegó a las costas en un barco, sino que simplemente escenificaron el desembarco. En cambio, el video aclara los hechos posteriores a la acción, y se puede observar cómo la situación alcanzó un nivel de desconcierto entre la gente que observaba la acción, los policías que acudieron al lugar e interpelaron al grupo. Aquí es clara la utilización del error como estrategia de develamiento, el malentendido de los que de lejos llamaron a la policía creyendo que realmente estaban invadiendo las costas marplatenses deja al descubierto las circunstancias de extrema seguridad en la que se estaba desarrollando la Cumbre.

Este “error” apela a una relación entre el lema “*Erroristas*” en la bandera y funciona de la misma manera que la frase pronunciada por Bush. La guerra contra el terror, contra el error, es una batalla falsa ya que propone utilizar la violencia para

atacar la violencia, la imposición de unos valores frente a otros. En este sentido se observa que la acción *errorista*, a partir del uso de la paradoja y el oxímoron, son formas de poner en juego las contradicciones contemporáneas que en un principio parecen no tener sentido, como lo implicaría un desembarco terrorista en las costas argentinas, pero que en definitiva se inscriben en relatos mayores que suceden a escala global como lo es la invasión a Irak. La parodia *errorista* opera así como imagen-acción.

Presentes en toda la sala de exhibición de Etcétera se encuentra *Gente armada*, obra compuesta por estructuras de madera o cartón con imágenes que representan manifestantes, y que el grupo colocaba, precisamente, en las marchas. Interpretamos el título como un juego de palabras. En primer lugar, se trata de elementos que están “armados” –construidos– por el grupo, de manera que se revela su carácter artificial, enfatizado por las intervenciones en pincel de la fotografía en blanco y negro. Pero también las personas representadas son aquellas que los medios de comunicación “arman” para presentar al público: el estereotipo del manifestante, el subversivo, el peligroso, el “armado”. El grupo entonces presenta en la marcha representaciones de los manifestantes, que actúan como acción e imagen y se vuelven una parodia de lo que los fotoperiodistas buscan registrar en las marchas. Esta acción reflexiva sobre el mismo acto de la manifestación y su representación en la prensa opera como un arma simbólica ante las construcciones de la figura del terrorista.

La epopeya de la soja genocida, una trans-gedia errorista en tres actos problematiza las acciones de las multinacionales, el uso de componentes transgénicos en el cultivo de alimentos y sus daños hacia el suelo y los seres humanos. Para ello, se recurre a un juego de palabras que les permite ampliar y resignificar el objeto que critican. La idea de tragedia, o mejor dicho de “trans-gedia”, remite al concepto del

error en este caso en relación con la modificación química que tiene inscrita el error. La introducción de elementos del cristianismo junto con las portadas de los actos nos lleva a pensar el proceso de colonización de América, un gran suceso imperialista. Es decir, un componente natural que es modificado por uno externo. En esta articulación la figura de “Mon-Santo” aglutina el pasado de la Iglesia Católica en el proceso de evangelización de América –un componente exterior, europeo, que transformó completamente el modo de vida en América– de la misma manera que una multinacional como Monsanto, hoy en día, modifica el maíz, característico de la zona andina y, por lo tanto, del pasado precolombino, pero también uno de los alimentos de mayor consumo a nivel mundial. Es en el proceso de alteración que se realiza una transubstanciación, lo que la gente come está simbólica y transgénicamente cargado. La transubstanciación de la hostia y el vino, el cuerpo y sangre de Cristo tiene las mismas implicancias que la ingesta de choclo, ya que a simple vista aparenta un mero alimento, al igual que la hostia, pero ya no lo es, sino que es una modificación que incide tanto en lo simbólico como en lo material.

Como se mencionó, esta acción-imagen fue realizada durante la marcha del Día Nacional de la Memoria por la Verdad y Justicia, de manera que el campo de significado se amplía. Hay una intención de mostrar contradicciones en el relato del gobierno. Mientras se proclama la independencia económica y territorial, se hacen negocios con multinacionales. Los *erroristas* pasaron de defender los derechos humanos a defender los derechos de los choclos. Pero estos derechos de los choclos son, una vez más, derechos humanos, el derecho a la alimentación. Mon-Santo: dice “todo el pueblo argentino está con Monsi” refiriéndose una vez más al populismo en la política, que se desarrolla en paralelo a los acuerdos con multinacionales pero también puede sugerir que todo el pueblo va a consumir alimentos transgénicos. Durante la escena donde

“Mon-Santo” entrega pochoclo a los chicos de La Cámpora, estos militantes se “comen”, literal y metafóricamente, el discurso. Ninguno duda los perjuicios que puede tener el choclo transgénico, en este caso hecho pochoclo.

En el tercer acto, llamado “cuarto”, hace un guiño al *errorismo* proclamado por el grupo. De la misma manera que en *Desembarco*, donde se representaba una acción que realmente no ocurrió, aquí el grupo representa la toma de la Catedral cuando sólo están siendo filmados en el frente del edificio. Se juega una vez más, aunque más levemente, con las operaciones de los medios de comunicación, que transforman un discurso a través de la imagen. Además relacionamos esta acción con una más antigua, uno de los escraches a los ex represores realizados durante los ’90 por H.I.J.O.S. junto con el Grupo de Arte Callejero (GAC) y Etcétera, el de Leopoldo Galtieri en 1998, donde se realizó un partido de fútbol y los goles eran pelotas de pintura que se incrustaban en la casa del militar (AA.VV., 2007). En ambos casos la fuerza de la imagen hace olvidar la causa original de la presencia en ese lugar. En el caso del escrache, los policías destinados a cuidar la casa terminan festejando los goles. En el caso de *Soja genocida* los manifestantes estaban recordando los hechos de represión durante la dictadura pero también celebrando los juicios a los represores, de alguna manera celebrando una victoria por los derechos humanos, muchos se ponen a bailar la cumbia de los *erroristas* y otros aceptan el pochoclo de Mon-Santo. Sin embargo los choclos transgénicos, quizás bajo una apariencia ajena al Día de la Memoria, recuerdan otros problemas actuales, y otros derechos humanos que merecen ser visibilizados. La acción *Soja genocida* propone una yuxtaposición de problemas que aparecen con los grandes negocios agrícolas. Por un lado la modificación de los alimentos –los fumigadores de choclos– también los acuerdos del gobierno por la patente –los discursos de Cristina Kirchner y Mon-Santo–. A través del título de la epopeya, aparece

más veladamente una referencia a los genocidios cometidos por los españoles, los de la generación del '80 en el proceso de consolidación del territorio nacional, pero también el gobierno militar. Con el modelo de patente propuesto por Monsanto aparece el genocidio de las multinacionales agrícolas, que trae como consecuencias desmontes, desalojos violentos, éxodo rural y dependencia del producto que éstas venden. Campesinos e indígenas cuestionan el modelo de agronegocios y proponen alternativas, de manera que la acción *errorista* aparece en apoyo de estas luchas.

En las dos acciones descritas y en el dispositivo *Gente Armada* se puede hablar de *acción directa* ya que se condensa lo político pragmático –los disturbios y el llamado de atención de los transeúntes, manifestantes y policía implican un romper con el curso normal del espacio–, lo representacional –a partir de la ropa, elementos utilizados y posturas corporales se logra una puesta en escena, una imagen particular: un ataque terrorista, una fumigación de alimentos, una procesión católica–, lo teatral –las imágenes creadas se presentan al público en el tiempo y espacio en el que ocurre la acción o posteriormente mediante los registros en diferentes soportes– y lo ritual –son acciones que implican riesgos y que provocan una excitación en el entorno. Así, se crean momentos “donde se concentra la magia, una experiencia donde el tiempo real repentinamente se detiene y algún tipo de desplazamiento en la conciencia puede ocurrir” (Jordan, 2001: 336).

Respecto a su carácter representacional, a las imágenes construidas en las acciones, nos resulta interesante pensarlas en relación al concepto de “imagen encarnada” de Marie José Mondzain (2009). La teórica francesa define que “la única imagen capaz de transformar la violencia en libertad crítica es aquella que encarna. (...) Encarnar es actuar en la ausencia de cosas.” (Mondzain, 2009:28). La imagen, considerada como una operación implica una energía creativa, emancipadora, la

ocupación de un territorio (real o simbólico) y su puesta en crisis, “una operación imaginada es una operación guerrillera”. Las acciones de Etcétera son operaciones generadoras de imágenes encarnadas, de imágenes combativas. Son ocupaciones “desubicadas” de un espacio que lo ponen en crisis. Mediante el develamiento de cuestiones se combate la realidad instituida y se provoca un ejercicio de la mirada y el pensamiento. Ante la coyuntura actual, donde la problemática de la relación entre arte y política se desplaza hacia la producción de subjetividades y los códigos de consumo, Etcétera plantea como estrategia la resistencia en el aquí y ahora, una interferencia a partir de una noción de cultura como conflicto, como espacio de disputa (Foster, 2001: 78).

Conclusiones finales

Como reflexiones finales es preciso pensar la política como motor del accionar artístico del grupo. Toda su poética y los temas abordados se encuentran en Etcétera con la intención de señalar, por vías heterogéneas y buscando la mayor efectividad, aquello que les preocupa en la esfera política, social y cultural. Estos señalamientos sobre las representaciones persiguen el interés por la recepción, de manera que el humor a través de la parodia resulta la columna vertebral de cada acción-imagen *errorista*.

En un primer momento, las propuestas nos convocan, quizás, por lo gracioso de su planteo, lo que a manera de negación permite cierto distanciamiento y hace que estas imágenes queden en la memoria, así como sus frases. Aquí es donde nos interesa detenernos para preguntarnos: ¿Hay un cambio social con la mera aparición de estas imágenes? ¿El cambio está en su difusión? ¿Hay activismo político en las exhibiciones

institucionales? ¿El cambio está en los receptores? Nos parece pertinente volver sobre la noción de resistencia de Foster, en la que señala: “Puede que la tarea del crítico no sea únicamente resistir frente a sus operaciones, sino también ponerlas en evidencia por medio de una *provocación “terrorista”*: literalmente poner ante la luz pública sus operaciones de vigilancia o de control de información o, por el contrario, negarles el poder intimidatorio que pretenden” (Foster, 2001: 80). Así, Etcétera usa la parodia como bandera e interpela al espectador dirigiéndolo hacia una toma de conciencia y una actitud crítica. Es una postura de constante resistencia y negación que provoca, es su caso desde la parodia, así también a través de los lugares y momentos que eligen para hacer sus acciones, como por su forma de difusión y sus escritos.

A partir de lo dicho se puede pensar, entonces, que el interés de los artistas por el cambio reside en una interpelación al pensamiento y a la acción. Aquello que nos toca, como contamos que nos sucedió en la exhibición, es aquello que puede llegar a generar un movimiento, un cambio.

Creemos que el mecanismo entero del grupo Etcétera es una vía legítima de activismo artístico. A través de la imagen-acción, su integración a un movimiento internacional mayor como la Internacional *Errorista* y la expansión de la esfera de lo cultural ha logrado reflexionar sobre temas internacionales desde lo local, así como posicionarse en contra de lo hegemónico, provocando un ejercicio del pensamiento, de la mirada y una fuerte resistencia.

BIBLIOGRAFÍA**AA. VV.**

2007 *Etcétera... Etcétera...*, Centro Cultural Recoleta, Página 12, Buenos Aires.

Alonso, Rodrigo

2014 Entrevista Federico Zukerfeld y Loreto Garín, integrantes de Etcétera. Proa TV.
Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=P6k2c7Cc3u8>

Bourriaud, Nicolas

2006 *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

Foster, Hal

2001 “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en VV.AA., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Giunta, Andrea

2012 “Activismo”, ficha de cátedra, traducción al español del artículo publicado en Alexander Dumbazde y Suzanne Hudson, *Contemporary Art: 1989 to the Present*, Wiley-Blackwell.

Holmes, Brian

2001 “No doblar: desplegar” *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Jordan, John

2001 “El arte de la necesidad: la imaginación subversiva del movimiento de oposición a las carreteras y reclaim the streets” en *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca.

Mondzain, Marie-José

2009 *Can images Kill? Critical Inquiry*, Vol.36, Np.1, pp. 20-51. The University of Chicago Press.

2014 “Image Operations”. Conferencia en Institute for Cultural Inquiry, Berlin.
<https://www.ici-berlin.org/event/571/>

Taylor, Diana

2011 “Introducción. Performance, teoría y práctica” en Taylor, Diana y Marcela A. Fuentes (eds.), *Estudios avanzados de performance*, México, FCE.