



Tipo de documento: Tesis de Doctorado

Título del documento: Tramas en lo público: activismo artístico en La Plata desde la década de 1990 al presente

Autores (en el caso de tesis y directores):

Magdalena Inés Pérez Balbi

María Alejandra Torres, dir.

Ana Longoni, dir.

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2018

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



Mag. Magdalena Inés Pérez Balbi

Tramas en lo público.
Activismo artístico en La Plata desde la década
de 1990 al presente

Tesis para optar por el título de Doctora en Ciencias Sociales

Facultad de Ciencias Sociales
Universidad de Buenos Aires

Directora: Dra. María Alejandra Torres
Co-directora: Dra Ana Longoni

Buenos Aires
2018

Resumen

Esta tesis aborda la relación entre prácticas estéticas y praxis política, a partir de experiencias de activismo artístico desarrolladas en o desde la ciudad de La Plata y zona de influencia, desde la década de 1990 al presente. Considerando una amplia cartografía de artistas, colectivos y prácticas en la ciudad, profundizamos en los siguientes casos: las prácticas colaborativas de Ala Plástica (1991-2016), los escraches a genocidas y centros clandestinos de detención de HIJOS La Plata y la Mesa de Escrache Popular (1995-2012) y las acciones on line de LULI en torno a la desaparición de Jorge Julio López (2010-2016). Para abordarlos definimos tres ejes: el lugar del productor (colectivo artístico inserto o en tensión con el campo artístico, organización política no definida como artística), la acción y pregunta sobre lo público (el espacio público urbano, la escala bioregional y la web) y la relación con lo político (el cruce arte y política, políticas visuales y trama de organizaciones y colectivos).

A partir de estos ejes nos preguntamos ¿Qué estrategias y modos de interpelación política subyacen en estas prácticas? ¿Y qué nociones de espacio público construyen sus acciones? ¿Cómo se articulan diversas tradiciones y contaminaciones entre lenguajes? Por último, nos preguntamos por las tramas establecidas entre estos colectivos con otras organizaciones o actores, y cómo las prácticas dan cuenta de estas relaciones.

El análisis de los casos y experiencias seleccionadas nos ha permitido ampliar la caracterización de los escraches a genocidas y centros clandestinos de detención, superando la caracterización modélica que se ha construido en base estudios sobre H.I.J.O.S. Capital. Estos escraches se ponen en relación, además, con la segunda desaparición de Jorge Julio López, que (desgraciadamente) se integra a una trama de efemérides locales en la que organizaciones multisectoriales y productores artísticos confluyen permanentemente. En torno a la desaparición de J.J. López, las acciones on line surgen en respuesta a una saturación del *ícono López* en el espacio público urbano. Este análisis de situación demanda nuevas acciones de imaginación política en las que se evidencia que el espacio público como territorio de intervención estético-política ya no puede limitarse al espacio urbano (la calle). La web se configura como ampliación de éste y requiere estrategias comunicativas específicas, posibilitando, a su vez, la interpelación de nuevos sujetos. La delimitación del territorio de acción en una escala más amplia, como es la bioregional para Ala Plástica, se contrapone con la cercanía de las experiencias inmersivas y prácticas extradisciplinarias.

Estos tres casos nos permiten profundizar las estrategias de imaginación política que se han desarrollado en nuestro país en las últimas décadas, enriqueciendo los estudios sobre

activismo artístico y sobre los cruces entre arte y política desde una mirada que busca desbordar el campo de la Historia del Arte.

Abstract

This thesis studies the relationship between aesthetic and political practices, based on artistic activism developed in or from the La Plata city and its area of influence, since the 1990s until the present. Considering a wide cartography of artists, collectives and practices in the city, we focus on: the collaborative practices of Ala Plástica (1991-2016), the *escraches* to genocide and clandestine detention centers of HIJOS La Plata and Mesa de Escrache Popular (1995-2012) and the online actions of LULI around the disappearance of Jorge Julio López (2010-2016). To address them we define three axes: the place of the producer (artistic collective inserted or in tension with the artistic field, political organization not defined as artistic), the action and question about the public (the urban public space, the bioregional scale and the web) and the relationship with the political (the crossing of art and politics, visual politics and connections of organizations and collectives).

From these axes we ask: What strategies and modes of political interpellation underlie these practices? And what notions of public space build their actions? In which ways are different genealogies and languages articulated? Finally, we ask about the relations established between these groups with other organizations or actors, and how the practices account for these relationships.

The analysis of the selected cases and experiences has allowed us to extend the characterization of the *escraches* to genocide and clandestine detention centers, overcoming the model characterization that has been constructed based on studies on H.I.J.O.S. Capital. These *escraches* are also related to the second disappearance of Jorge Julio López, who (unfortunately) joins a list of local ephemeris in which sectorial organizations and artistic producers come together permanently. Around the disappearance of J.J. López, online actions arise in response to a saturation of the Lopez icon in the urban public space. This situation analysis demands new actions of political imagination in which it is evident that the public space as territory of aesthetic-political intervention can no longer be limited to the urban space (the street) but the web is configured as an extension of it and requires specific communicative strategies, allowing the interpellation of new subjects. The delimitation of the

territory of action on a broader scale, such as the bioregional for Ala Plástica, contrasts to the proximity of immersive experiences and extradisciplinary practices.

These three cases allow us to deepen the strategies of political imagination that have developed in our country in recent decades, enriching the studies on artistic activism and on the intersections between art and politics from a perspective that seeks to expand the field of the Art History.

ÍNDICE

Agradecimientos	6
Listado de imágenes	9
INTRODUCCIÓN	13
a. ¿Por qué arte y política desde La Plata en Ciencias Sociales de la UBA? Breve inflexión biográfica-académica de un objeto de estudio.....	13
b. Preguntas y apuestas. Presentación de los casos.	15
c. Síntesis de los capítulos	18
CAPÍTULO 1. La trama de los conceptos. Puntos de partida teóricos para nuestro objeto de estudio.....	21
PRIMERA PARTE: Sobre arte y política	21
1.1. ¿Arte político o arte y política? Posicionarse desde el activismo artístico.....	21
1.2. Estado de la cuestión y casos de estudio del activismo artístico en Argentina	40
1.3. Territorializar: activismo artístico y prácticas colaborativas en La Plata.....	44
SEGUNDA PARTE: Sobre espacio y territorio.....	47
1.4. Apuntes iniciales	47
1.4.1 Sobre espacio, territorio y territorialidad.....	47
1.4.2 La pregunta por el espacio público.....	49
1. 6. Territorializar: Fundamentación del recorte geográfico-temporal.	50
1.6.1. Reterritorializar: ¿existe una especificidad platense?.....	52
CAPÍTULO 2. ¿Desde dónde y cómo? Reflexiones metodológicas y fundamentaciones de esta escritura	58
2.1. Del posicionamiento ante la investigación.	58
2.2. Del diseño de la investigación a las transformaciones en el proceso. La investigación-escritura.	60
2.3. Materiales, fuentes y recursos.	61
2.5. Políticas de archivo: Conflictos y certezas de una investigación que construye archivo.	64
CAPÍTULO 3. Ala Plástica: ambiente, recursos comunes y experiencias inmersivas.....	66
3.1. Apertura. Itinerario biográfico-artístico de Ala Plástica.	66
3.2. ¿Artistas-investigadores? ¿Producir qué? Indefiniciones de un arte litoral (<i>Littoral art</i>) y dialógico.	69

3.3. Del cuadrado a la cuenca. Itinerarios territoriales de AP.	72
3.3.1. El mapa no solo es representación. La producción imaginal del territorio.	84
3.4. Del litoral al museo. Tensiones entre las prácticas en territorio y el espacio de exhibición.	88
3.5. Habitar/construir espacios. Políticas del territorio desde la costa al museo.	98
C A P Í T U L O 4 . ¿ Q u é e s e l p a ñ o d e H I J O S y l a M E P ... c. §. r. c. 100	100
4. 1. Apertura ¿Qué es un escrache?.....	100
4.2. Quienes y cuando. Las organizaciones constructoras del escrache en La Plata.....	103
4. 3. La condena social como horizonte. Antecedentes del escrache.	110
4.4.1. El escrache de HIJOS LP.	116
4.4.2. De la Comisión a la Mesa: La MEP	124
4.5. El escrache como performance.....	132
CAPÍTULO 5. Del figurón a la aplicación. Estrategias on line en torno a la desaparición de J.J. López.	137
5.1. Apertura: referencias históricas. El <i>¿Quién es quién?</i> de esta historia.	137
5.2. En torno al 18 de septiembre. Estrategias y recursos.	138
5.3. ¿Dónde está López? Acciones desde la web para reforzar la calle.	145
5.3.1. Sobre el colectivo LULI	145
5.3.2. On line-off line. Reenvíos de la calle a la web (y viceversa).	157
5.3.3. <i>LULI zombie</i> . Una década sin López y la transformación de las redes.	160
5.4. Cultura visual- cultura digital. ¿Cómo intervienen las imágenes construyendo esfera pública?.....	166
5.5. Mirar la calle y mirar la pantalla.	170
6. Consideraciones Finales	173
BIBLIOGRAFÍA	181
ANEXOS.....	203
ANEXO 1. Listado de entrevistas	204
ANEXO 2. Cronología de Ala Plástica	205
ANEXO 3. Cronología de escraches (HIJOS LP y MEP).....	207
ANEXO 4. Intervenciones por la desaparición de Jorge Julio López	210

Agradecimientos

A Alejandra Torres y Ana Longoni, por guiar este trabajo y el respeto de los tiempos y derivas de esta escritura. A Ana, en particular, porque su lectura incisiva y puntillosa ha sido igual de amorosa y alentadora. Y a Lelé De Rueda, que no figura en la portada de esta tesis, pero ha acompañado esta investigación desde las primeras inquietudes. De las tres celebro además la capacidad de construir equipos de investigación (en UNGS, UBA y UNLP), en los que el conocimiento se construye colectivamente, retroalimentándose con/desde la palabra del otro.

A Facundo, por confiar en este trabajo incluso cuando yo no lo hacía. Desde enseñarme a usar

Zotero a redistribuir ñmatrimillasò, esta también de a tres y pronto de a cuatro.

A la familia, que bancó el ñno puòdoras por q con Camilo.

A la universidad pública, laica y de acceso gratuito, en la que me formé y de la que soy parte.

Al CONICET y ANPCyT, cuyas becas financiaron el doctorado que cierro con este texto.

Al PEI, porque los diálogos con mis compañerxs y con Marcelo Expósito y Paul B. Preciado fueron un remolino que dio vuelta esta investigación.

A las chicas del Centro de Arte Experimental Vigo (empezando por Madre Superiora), porque

se re²añ. lid. enagnò i dñe p rloa f m i s m a m a n e escrituraq Porque con f desde el CAEV ensayé preguntas que hoy son certezas en esta tesis.

A Belén, por las jornadas de trabajo compartido, el intercambio de materiales y preguntas y el empuje recíproco (por las tesis y por la legalización del aborto).

A mi *jefamiga* Noel. Por la confianza y la *publicidad* permanente.

A Julia, por las lecturas ñde especialista de varias versiones iniciales.

A Mati, Chempes, Dani y Pili, que permanentemente forzaron mis ideas y preguntas. A Luxor, Dani Badenes, Fabi di Luca, Julia y Pablo (lxs Icono) y Ale Meitin, por todas las conversaciones que tuvimos en la calle, en las muestras y en los recorridos que nos siguen (¡y seguirán!) encontrando. Al Tero (y su archivo caótico e infinito), Vero, Aníbal, la Relli y todxs lxs que encontré en/gracias a Galpón Sur. Muchas palabras, datos e imágenes tuyas están en este texto.

A todxs lxs que dieron su relato, me prestaron sus fotos, revolvieron carpetas, recortes y recuerdos conmigo. Aparecen mencionados en la lista de entrevistas y archivos personales, pero su aporte ha sido inmenso.

A todxs lxs que respondieron la urgencia de un mail o un mensaje por un dato faltante, una fecha dudosa o un texto inconseguible. Gracias por esos tráficos permanentes.

A lxs protagonistas de estas páginas, que ponen el cuerpo, que siempre es mucho más que poner las palabras.

Trabajar con la palabra en idioma español nos enfrenta al problema del masculino como genérico universal. Dado que no hay acuerdo sobre la manera de sortear esta dificultad y a fin de evitar una sobrecarga gráfica que perjudique la lectura, no se incluyen recursos como @, x, * , e l u s o d e l a ñ e ò o b i e n , ñ o / a ò p a r a v i s mencionados en este trabajo. Salvo excepción, se entiende que todas las menciones en genérico representan a todos los géneros.

Listado de imágenes

1. Ala Plástica: Biblioteca del Zoológico de La Plata. Primera sede del colectivo. Fuente: Archivo Ala Plástica
2. Ala Plástica: *Ejercicio Gingko Biloba* (1995-1997). Equipo técnico de restauración de ejemplares. Fuente: Archivo Ala Plástica
3. Ala Plástica: *Ejercicio Gingko Biloba* (1995-1997). Estructura de trabajo e intervención gráfica explicativa. Fuente: Archivo Ala Plástica.
4. Magdalena Catoggio- Silvina Babich. *Proyecto Semilla* (2001). 2do Encuentro de Escultores, Plaza San Martín, La Plata. Fuente: Archivo Ala Plástica.
5. Ala Plástica: *Iniciativa Bioregional*. Diversificación de usos con inspiración regional (1996-2001). Fuente: Archivo Ala Plástica.
6. Ala Plástica: *Iniciativa Bioregional*. Diversificación de usos. Diseños arbóreos para la remediación de riberas dañadas. Programa de recuperación de costas en el área afectada por el derrame de petróleo (2002). Fuente: Archivo Ala Plástica.
7. Ala Plástica: Cartografía emergente del relevamiento de derrame de petróleo en Magdalena (1999). Fuente: Archivo Ala Plástica.
8. Ala Plástica: Imágenes satelitales del impacto del derrame en la costa de Magdalena, fuente de la cartografía anterior. Fuente: Archivo Ala Plástica.
9. Ala Plástica: Diagrama organizativo de *Ejercicio Derrame*. Fuente: Collados, Rodrigo, & Romero (2009, p. 160).
10. Ala Plástica: 105.9 FM *Territorio y Radialidad* y registro de paisaje sonoro. Con Oído Salvaje (Ecuador) (2012). Punta Lara. Fuente: Archivo Ala Plástica.
11. Joaquín Torres-García: *América invertida*, 1943. Tinta sobre papel.
12. Publicidad gráfica de Syngenta. Fuente: Meitin (2009), Molinari/ Archivo Caminante (2013)
13. Ejes de integración de IIRSA. Fuente: www.iirsa.com
14. Ala Plástica: Mapa de difusión del proyecto *Cuencas como laboratorio de gobernanza* (2014). Fuente: Archivo Ala Plástica.
15. Ala Plástica: Mapa del trabajo 1995-2008. Fuente: Catálogo Ala Plástica.
16. Ala Plástica: Oficina itinerante en 105.9 FM *Territorio y Radialidad*. *Cuencas como laboratorio de gobernanza* (2014). Isla Paulino.

17. Ala Plástica: Oficina itinerante en *¿Quién diseña los territorio? ¿Para quién los diseña?* Microespacio, Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti. La Plata (2010). Fuente: Catálogo Ala Plástica.
18. Ala Plástica: Oficina itinerante Red Delta del Paraná. Encuentro con productores, Galpón de Cooperativa de Mimbreros (2010). Fuente: Archivo Ala Plástica.
19. Oficina itinerante en la jornada *Teatro sin rejas*. La Plata (2015). Fuente: Archivo propio.
20. Ala Plástica: *Proyecto Río Wandse/ Actitud By Pass* (2004). Archivo de ideas emergentes. Galerie für Landschaftkunst, Hamburgo. Fuente: Archivo Ala Plástica.
21. Ala Plástica: *Proyecto Río Wandse/ Actitud By Pass* (2004). Vista de exposición. Galerie für Landschaftkunst, Hamburgo. Fuente: Archivo Ala Plástica.
22. Ala Plástica: *Proyecto Río Wandse/ Actitud By Pass* (2004). Colocación de *ñ c a p t u r a t e Río Wandse, Hamburgo*. Fuente: Archivo Ala Plástica.
23. Ala Plástica: *Proyecto Río Wandse/ Actitud By Pass*. Registro de los efectos de la intervención en 2005 y 2008. Fuente: Archivo Ala Plástica.
24. Ala Plástica: Montaje en *Citizen Culture: Artists and Architects Shape Policy* (2014-2015), Santa Monica Museum of Art. Fuente: Archivo Ala Plástica.
25. Ala Plástica: Recolección de junco en sitio y construcción escultórica para la exposición *Citizen Culture*. Metáforas de la destrucción del ecosistema costero de Magdalena por derrame de petróleo (a partir de informes 1999-2009). Fuente: Archivo Ala Plástica.
26. HIJOS LP: *Blah Blah Blah*. E s c e n a : L a j o v e n s e a e u l t a d d e e n t r a Arquitectura y Urbanismo (FAU) /UNLP, 1995. Foto: Sofía Arroyo. Archivo Ana Tello.
- 27 HIJOS LP: *Blah Blah Blah*. la Madre y un HIJO enfrentan al ñ m i l S o f í a A r r o y o. Archivo Ana Tello.
28. HIJOS LP: *Blah Blah Blah*. El HIJO da testimonio biográfico y de la desaparición de sus padres, FAU/UNLP, 1995. Foto: Sofía Arroyo. Archivo Ana Tello.
29. HIJOS LP: *Blah Blah Blah*. E s c e n a f i n a l e n l a q u e l a s o FAU/UNLP, 1995. Foto: Sofía Arroyo. Archivo Ana Tello.
- 30- 31. HIJOS LP: Producción de muñecos para la quema de fin de año (Videla y Massera), 1995. Local de HIJOS LP. Fuente: Archivo Ana Tello.
- 32-33. HIJOS LP: Movilización a un mes de la represión a estudiantes. 20 de marzo 1996. Fuente: Archivo Ana Tello
34. HIJOS LP: Murga Tocando Fondo, encabezando el escrache al Indio Castillo, 1998. Fuente: Archivo Ana Tello

35. HIJOS LP: Murga Tocando Fondo en el escrache a L.L. Baume, 2002. Fuente: Archivo Ana Tello.
36. HIJOS LP: Intervención sobre afiches de re-inauguración de la Catedral, Noviembre 1999. Fuente: Archivo Andrea Suárez Córlica.
37. HIJOS LP: ñ C o r o n a d o s ñ f i E s c r a c h e a l l o c a l d e H U 2000. Fuente: Archivo Ana Tello.
- 38-39. HIJOS LP: Realización del muñeco para *Jirafa* Damario. Fuente: Archivo Ana Tello.
40. HIJOS LP: ñ A c ñ e s t ñ n , e s t o s s o n , a s e s e ñ o n e s d e e s c r a c h a d o s y o t r o s q u e s e r í a n e s c r a c h a d o s m á s t a r d e (e n p e r í o d o d e l a M E P) . 2 0 0 1 (¿ ?) . Fuente: Biblioteca Popular HGO.
41. HIJOS LP: Escrache a L.L. Baume, 2002. Fuente: Archivo Marcelo Landi.
42. MEP: Biciescrache, 2004. Fuente: Archivo Marcelo Landi .
43. MEP: Escrache a L.L. Baume en nuevo domicilio, 2007. Fuente: blog MEP
44. MEP: Escrache a R. Gonzalez Conti, 2005. Fuente: blog MEP
45. MEP: Escrache a *Manopla* Gómez, 2007. Fuente: Archivo Marcelo Landi
46. HIJOS LP: Escrache a Carlos *el Indio* Castillo, 1998. Fuente: Archivo Ana Tello
47. MEP: Escrache a *Manopla* Gómez, 2007. Fuente: Archivo Marcelo Landi
48. Movilización a 1 año y 2 meses sin López, Noviembre 2007. Fuente: Archivo Marcelo Landi
49. MEP /MULTISECTORIAL: Escrache a la Comisaría 5ta /movilización por 26 meses de la desaparición de López, 2008. Escenografía (sin intervenir) en escenario frente al Palacio Municipal. Fuente: blog Colectivo Siempre
50. HIJOS LP / ARTE AL ATAQUE: Kermesse *La justicia sigue de feria*, 2009. Fuente: Registro propio
51. MEP /MULTISECTORIAL: Escrache a la Comisaría 5ta, noviembre 2008. Fuente: Indymedia
52. MEP /MULTISECTORIAL: M a r i o n e t a d e l J u e n t e : I n d y m e d i a u g a ò
53. Pancartas impresas por Colectivo Siempre, 2008. Fuente: blog Colectivo Siempre.
54. Plantilla para stencil, Juan Carlos Romero, 2009. Fuente: archivo propio.
55. M a t e r i a l d e l a c a m p a ñ a - C a s a N u s t r a m é r i c a , 2 0 1 1 . L . p e z
56. Stencil intervenido, Arte al Ataque, 2011. Fuente: blog Arte al Ataque
57. Figurón de J.J. López, 2008. Fuente: registro propio.

58. Figurón e intervención FAHCE-UNLP, 2008. Agrupación Surcos, Corriente Praxis, Espacio de Memoria FAHCE. Al lado: *El Hombre Roto*, del Grupo Escombros. Fuente: registro propio.
59. Intervención *Atención!! Desaparecidos en democracia*, de Arte al Ataque (FPDS) durante la movilización del 18 de Septiembre de 2011. Fuente: Indymedia La Plata.
60. Selección de imágenes de la campaña *Desaparecer*, de COB-La Brecha, 2016. Fuente: Facebook de COB- La Brecha La Plata.
61. Mural colectivo, 2 años sin López (9 y 53), 2008. UMHT/ Sienvolando, HIJOS LP /Colectivo Siempre/ Galpón de Tolosa/ Espacio de Cultura del FPDS, y otros. Fuente: blog Sienvolando.
62. Mural colectivo, 2 años sin López (9 y 53), escrachado durante la movilización. Fuente: blog Sienvolando.
63. Colectivo Siempre, 6 meses de la desaparición de López, 2007. Fuente: Registro propio.
64. Las Amandas / Nunca en Babia, intervención a los 10 años de la segunda desaparición de López, 2016. Fuente: FB Las Amandas.
65. LULI: Capturas de pantalla de imagen animada en www.noesunacontravencion.webatu.com (web inactiva). Fuente: archivo propio.
66. LULI: Capturas de pantalla de imagen animada en www.estonoesunacontravencion.com (web inactiva). Fuente: archivo propio.
67. LULI: C u a d r o d e d i § l o g o *Buscando a López 1.0. La causa.* ñ F i s
Captura de pantalla.
68. LULI: Imagen de inicio de *Buscando a López 1.0. La causa.* Captura de pantalla.
69. LULI: Imagen de inicio de *Buscando a López 2.0. La militancia.* Captura de pantalla.
70. LULI: Imagen de inicio de *Buscando a López 3.0. Búsqueda.* Captura de pantalla.
71. LULI: ¿Dónde está López? *Gigantografía* d e d i f u s i · n s o b r e m u r a l
c a l l e F u e n t e : b l o g L U L I .
72. LULI: Stand desmontable de LULI Kids en la FLIA, CCS Olga Vazquez, 11 Sept 2011. Fuente: Registro propio
73. LULI: Stand desmontable con notebooks para jugar on line, Plaza San Martín, 18 sept 2011. Fuente: blog LULI.
74. LULI: Imagen de difusión del juego *Angry López*. Fuente: Archivo LULI.
75. LULI: Captura de pantalla del inicio del juego *Angry López*.
76. LULI: Captura de pantalla de *Angry López*. Cuadros de diálogo que aparecían según se derribara o no la casa de Etchecolatz.

INTRODUCCIÓN

a. ¿Por qué arte y política desde La Plata en Ciencias Sociales de la UBA? Breve inflexión biográfica-académica de un objeto de estudio.

Ha llegado el momento de narrar ampliamente los desbordamientos artísticos hacia la política y el activismo social sin restringirlos a la historia del arte, para convertirlos en una componente de la historia general de las luchas emancipatorias [é Hay que martillar con esta verdad necesaria: la producción de máquinas artístico-políticas es todo lo contrario de una anomalía en la historia. (Expósito, 2012)

Esta reflexión de Marcelo Expósito podría sintetizar la encrucijada en la que me encontré, en algún momento cercano al 2010, al repensar las prácticas de acción en el espacio público sobre las que me interesaba investigar. Los espacios y dispositivos académicos no suelen dar lugar a la reflexión sobre el modo en que se cruzan los interrogantes personales con los profesionales, pero considero que parte de la fundamentación de mi objeto de estudio debe leerse en clave de recorrido biográfico- académico: ¿en qué medida ciertas preguntas que definimos a priori como meramente académicas pueden estar, de alguna manera, vinculadas a cuestiones del orden de la propia subjetividad? (Spataro, 2015).

Mis últimos años de formación como Historiadora del Arte (entendiendo por Arte: artes plásticas) en la Facultad de Bellas Artes (UNLP) habían llevado mi interés hacia ciertas prácticas urbanas (grafittis, stencils y murales) que veía proliferar por la ciudad, pero también en nuevas publicaciones, estrategias publicitarias de grandes marcas y eventos artísticos. Paralelamente, me sumergía en el mundo del artista experimental Edgardo Antonio Vigo (1928-1997) descubriendo cruces entre el arte y lo político desde *desbordes* disciplinares que no se mostraban en la facultad (y en los que yo no había sabido indagar). Sobre Vigo y el Movimiento Diagonal Cero, versó mi tesina de grado (Pérez Balbi, 2008).

Mirar, registrar, leer (y sobre todo) circular entre stencils, acciones e intervenciones en la ciudad, me llevó a pensar cada vez más en los sentidos de esas imágenes y en los colectivos que estaban detrás de ellas.

Al participar del equipo curatorial y de producción de la exposición *Calle Tomada* (Museo de Arte y Memoria/ Comisión Provincial por la Memoria, 2010) nos enfrentamos a un cuestionamiento particular de varios de los colectivos invitados a fuera, no a dentro del museo. La incomodidad l u g a

residía en el peligro de que el ingreso al museo implicara que estas prácticas quedaran congeladas en una documentación que vaciaba de sentido y de potencia política, pero también en que se fragmentara la trama de relaciones en las que se sustentaban.

Durante el largo proceso de investigación para esa muestra, apareció otra inquietud que sacudió mis parámetros: si trabajábamos sobre intervenciones en el espacio público en La Plata, no podíamos olvidarnos de los escritores de los artistas que entrevistamos.

En 2011, al momento de definir un programa de doctorado (gracias a una beca de ANPCyT¹), las opciones de Arte Contemporáneo o Estética y Teoría del Arte de la Facultad de Bellas Artes implicaban mantenerme en un marco disciplinar que visualizaba más como corset académico que como caja de herramientas para profundizar en ciertas relaciones entre el arte y lo político, en ese momento enfocadas a prácticas de activismo artístico (argentino) en la web. El Doctorado en Ciencias Sociales de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (de la UNLP), con una formación panorámica en Ciencias Sociales (y tentador por la cercanía y la posibilidad de compartir discusiones y saberes sobre la ciudad), carecía de una línea en Estudios Culturales, problemáticas del arte o de la imagen, que me permitieran profundizar en esos mismos cruces. De esa manera llegué al Doctorado de la Facultad de Ciencias Sociales (UBA) que hoy cierro con este texto. La posibilidad de diseñar un recorrido por áreas temáticas, y de optar entre una oferta de seminarios que variaba permanentemente, me permitió complementar mi formación de grado con abordajes específicos dentro de las Ciencias Sociales.

Pero ese recorrido no fue lineal. Una nueva beca de Agencia de Cooperación Internacional (AECID) para estudiantes latinoamericanos, me abrió las puertas del Programa de Estudios Independientes del Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona (MACBA), con el que este doctorado tenía un convenio de cooperación y acreditación de título. Al llegar a Barcelona en 2012, me encontré con un fenómeno que me interpeló directamente: la Plataforma de Afectados por la Hipoteca, organización que nucleaba a quienes habían sido víctimas de la crisis de la letra chica del boom inmobiliario utilizando la cultura de los escraches (en referencia explícita al caso argentino) como estrategia para visibilizar la responsabilidad de las entidades bancarias y los representantes políticos en la crisis de desahucios. Desde la plataforma se realizaban de manera comparativa más estrategias políticas, pero también las políticas visuales de estas organizaciones y las alianzas

¹ En el marco del proyecto PICTo UNGS 2008-2013 "Cultura, arte, y pornografía" dirigido por Alejandra Torres.

y articulaciones con colectivos y productores artísticos (Pérez Balbi, 2013a). Esa distancia hizo evidente que el material del que disponía (impreso, on line o digitalizado) giraba en torno a HIJOS Capital y su particular relación con colectivos como el Grupo de Arte Callejero (GAC) o Etcétera.

Mi regreso al Doctorado de FSOC, con una beca de CONICET² y maternidad de por medio, estuvo marcado por esos giros y por la pregunta específica por lo que faltaba investigar, y cuanto podía aportar a una historia del activismo artístico en Argentina una mirada *desde* La Plata. Esa mirada no respondía tanto a un lugar de enunciación o a una romantización de la particularidad localista. La necesidad permanente de reponer coyunturas, aclarar colectivos y organizaciones y describir intervenciones y modos de hacer en diálogos con mis compañeros y docentes, no era simplemente por una cuestión de especificidad (y una potencia) sobre la que me interesaba indagar. Había otras prácticas que no entraban en los modelos ya escritos del activismo artístico, y todas guardaban relación (o se fundaban) en las tramas afectivo-políticas propias de la ciudad. Ese es el recorrido que, más allá de los fundamentos teórico-metodológicos, explica el arribo a este tema.

b. Preguntas y apuestas. Presentación de los casos.

Las prácticas del activismo artístico en/desde La Plata no se agotan en los casos abordados en esta tesis. En lugar de reconstruir la amplia cartografía de artistas, organizaciones y colectivos de la ciudad, esta tesis enfoca en ciertas prácticas y casos (a partir de los ejes descriptos a continuación). Estas son:

- ¶ Las prácticas colaborativas de Ala Plástica (1991-2016),
- ¶ Los escraches a genocidas y centros clandestinos de detención de HIJOS La Plata³ y la Mesa de Escrache Popular (MEP) (1995-2012).
- ¶ Las acciones on line de LULI en torno a la desaparición de Jorge Julio López (2010-2016).

² Beca Tipo II, radicada en el Instituto Gino Germani, como integrante del Grupo de Estudio sobre Arte, Cultura y Política en la Argentina Reciente, coordinado por Ana Longoni y Cora Gamarnik.

³ Utilizo el nombre de la agrupación *sin puntitos* por ser la forma en la que esta regional se definió originalmente. No escribirse como sigla era una forma de marcar ciertas distancias de la Red Nacional. Desde el 2011, existen dos regionales: *HIJOS La Plata* e *H.I.J.O.S. La Plata en la Red Nacional*. En el presente texto retomo la denominación original más allá de las divergencias actuales, por ser la organización que se mantuvo activa en el periodo que trabajamos.

Estos casos son seleccionados y abordados a partir de tres ejes de análisis:

a- El lugar del sujeto productor:

- ¶ Colectivo artístico inserto en el campo artístico institucional (Ala Plástica).
- ¶ Colectivo artístico por *fuera* del campo artístico institucional (LULI).
- ¶ Organización (no-artística) que recurre a los lenguajes y estrategias artísticas para la intervención política (HIJOS La Plata-MEP).

b- La acción y pregunta sobre el espacio público:

- ¶ La ciudad como espacio de intervención y disputa política (HIJOS La Plata).
- ¶ El territorio en la escala bioregional (Ala Plástica).
- ¶ La web como ampliación del espacio público (LULI).

c- Lo político:

- ¶ Políticas visuales: la práctica artística como acción política.
- ¶ La trama de organizaciones, partidos y movimientos en los que estos grupos confluyen.
- ¶ Tensiones con la política tradicional y el lugar asignado al arte.

El recorte temporal (1991-2016) se fundamenta en el recorrido de los propios colectivos e intervenciones, entendiéndolos no como fechas arbitrarias sino sintomáticas de distintas coyunturas políticas⁴. En los años 90 se fundan Ala Plástica (en adelante: AP) e HIJOS La Plata (en adelante: HIJOS LP). Ambos constituyen sus modos de hacer a lo largo de dicha década, continuando hasta fechas recientes: si bien HIJOS LP sigue activo, las últimas intervenciones de la MEP se realizaron en 2012. AP, por su parte, funcionó como colectivo hasta 2016.

El año 2006 marca un quiebre en el activismo platense a partir de la desaparición de J. J. López (Longoni, 2009; López, 2017; Saurio, 2009a). En la proliferación de acciones en el espacio público local destacamos aquellas que proponen la intervención desde la web, mediante estrategias lúdicas en redes sociales (*¿Dónde está López?*) y cuya última edición se

⁴ Esto también se ha modificado en el transcurso del doctorado. El punto de partida de 1995 en el primer proyecto respondía a dos hechos fundamentales que redefinirán el campo de los movimientos sociales y el activismo artístico: La insurrección indígena en Chiapas (México), que abre un nuevo ciclo (global) de movimientos sociales (Expósito, 2005) y la formación de la Agrupación H.I.J.O.S., que influirá definitivamente (desde el ámbito local) en la relación de la protesta política y los recursos artísticos a partir de los escraches (aunque estas últimas prácticas no eran abordadas), mientras que el proyecto del Ciclo Principal volvía al periodo poscrisis, como momento clave de reconocimiento de las prácticas de activismo artístico y

ñ n o r m a l i z a c i · n ò i n s t i t u c i o n a l c o n e l i n i c i o d e l a p

realiza al cumplirse una década del hecho y atenta a los cambios en la causa judicial. Esta intervención on line no debe leerse como un caso aislado, sino como parte de las preguntas en torno a la web del colectivo LULI y como respuesta estratégica a las acciones desarrolladas en los cuatro años anteriores.

El análisis de los casos y experiencias seleccionadas nos ha permitido ampliar la caracterización de los escraches a genocidas y CCD, superando la caracterización *modélica* en torno al caso HIJOS Capital en colaboración con GAC y Etcétera. Además de las tradiciones locales en las que abrevan los escraches, las transformaciones de estrategias, estéticas y representaciones, dan cuenta de una profundización en la distancia entre la regional local y la Red Nacional, y de la MEP respecto de las políticas de derechos humanos (en adelante, DDHH) de los gobiernos kirchneristas. La incorporación de personas (no militantes de la organización) a la comisión de escraches y la apertura de la MEP, complejizan los lenguajes y las estrategias estéticas de dichas acciones. Estos escraches se ponen en relación, además, con la segunda desaparición de J. J. López, que (desgraciadamente) se integra a una trama de efemérides locales en la que organizaciones multisectoriales y productores artísticos confluyen permanentemente. En torno a la desaparición de López, las acciones on line surgen en respuesta a una saturación del *ícono López* en el espacio público urbano. Este análisis de situación demanda nuevas acciones de imaginación política en las que se evidencia que el espacio público como territorio de intervención estético-política ya no puede limitarse al espacio urbano (la calle) sino que la web se configura como ampliación de éste y requiere estrategias comunicativas específicas, posibilitando, a su vez, la interpelación de nuevos sujetos. La delimitación del territorio de acción en una escala más amplia, como es la bioregional para AP, se contrapone a la cercanía de las experiencias inmersivas como *ñ l a b o r a t o r i o s m · v i l e s y t e r a t l r o y s* (Holmes, 2009, p. 106 y 107, p. 28). Desde un campo artístico internacional, AP propone producir formas de subjetivación política en un trabajo en territorio.

A partir de los ejes antes mencionados nos preguntamos ¿Qué estrategias y modos de interpelación política subyacen en estas prácticas? ¿Y qué nociones de espacio público construyen sus acciones? ¿Cómo se articulan diversas tradiciones y *contaminaciones* entre lenguajes? ¿Cuáles son las tramas establecidas entre estos colectivos con otras organizaciones o actores? Y, en consecuencia ¿De qué manera las prácticas dan cuenta de estas relaciones?

Nuestro objetivo general será, entonces, aportar a una historia del activismo artístico en Argentina a partir de experiencias locales escasamente relevadas. Nuestra hipótesis inicial es que estas prácticas plantean nuevas formas de imaginación política.

Para ello, recorreremos los siguientes objetivos específicos:

- ¶ Evaluar los límites, tensiones y potencialidades de la comprensión de ciertas prácticas que articulan producción artística y acción política.
- ¶ Reconstruir la composición, objetivos, concepciones e intervenciones de la organización o colectivo
- ¶ Reponer la coyuntura de surgimiento de cada organización /colectivo, a fin de comprender la *escena* en la cual surge cada uno.
- ¶ Construir archivo respecto de producciones no sistematizadas, no unificadas o escasamente relevadas.
- ¶ Articular los marcos teórico-críticos que pueden aportar a la mejor comprensión de las prácticas, desde una mirada inter/transdisciplinar (Estudios Visuales, Historia del Arte, Estudios Culturales, Historia Oral).

c. Síntesis de los capítulos

En el **capítulo 1** desarrollamos el marco teórico desde el que nos posicionamos para abordar estas prácticas. En la primera parte nos avocamos a la discusión arte-política, para definir nuestro posicionamiento desde el concepto de activismo artístico. A partir de allí, revisamos el estado del arte del tema en nuestro país, ampliando la mirada a los estudios en torno a los cruces entre arte y política (y no solamente a aquellas prácticas definidas dentro del activismo artístico). Por último, nos centramos en el recorrido teórico respecto del arte en La Plata, para revisar los estudios que anteceden a este trabajo, pero también aquellos fundamentales que han recompuesto distintos marcos de época.

En la segunda parte, nos avocamos al marco teórico que nos permite desarrollar nociones de espacio, territorio y territorialidad, y espacio público-espacio urbano, por ser las configuraciones espaciales en las que indaga esta tesis.

A continuación, retomamos el marco espacial-geográfico de esta tesis, fundamentando la pertinencia en el recorte y articulando las coordenadas epocales correspondientes. Esbozamos, también, la posibilidad de pensar una especificidad local a partir de *efemérides* de movilización, que pueden coincidir o no con un *calendario* nacional.

De esta manera, entendemos que *lo político* atraviesa transversalmente ambas secciones, por lo que no se desarrolla de manera (teórica) separada.

En el **capítulo 2** revisamos los supuestos epistemológicos y las herramientas metodológicas sobre las que se ha construido esta tesis, no sólo desde las certezas sino también desde las derivas, marchas y contramarchas que hemos atravesado en el proceso de investigación y escritura.

Con el **capítulo 3** iniciamos el análisis de los casos, al abordar la trayectoria y principales intervenciones de AP. La particularidad de sus prácticas nos permite indagar en dos aspectos fundamentales: en primer lugar, la ampliación hacia una escala bio regional para pensar el marco de sus producciones; y en segundo lugar, la investigación artística y el *arte litoral* o dialógico como estrategias particulares, así como en la relación con la *institución arte*, uno de los elementos distintivos respecto de los otros dos casos. Esto nos lleva a analizar las estrategias de presentación (en términos de traductibilidad, negociación y producción audiovisual) en el espacio museal.

En el **capítulo 4** abordamos los escraches de HIJOS LP y la MEP. Para ello recorremos los inicios y características de HIJOS LP, la condena social como objetivo y como esto va delineando el escrache. El despliegue expresivo del escrache se pone en relación con las particularidades de la organización, y no como mera descripción estética de las estrategias artísticas puestas en juego. La formación de la MEP se enmarca en un escenario distinto al de i m p u n i d a d p e r o q u e , e n l a m i r a d a c r í t i c a d e l a r e g i o n a l y e n e l d i s t a n c i a m i e n t o respecto de la Red Nacional, adquiere matices propios. El 2006 marca un parteaguas (no solo en HIJOS LP y la MEP, sino en la militancia local en general) a partir de la desaparición de J. J. López. El repertorio iconográfico que se desplegaba en los escraches confluye ahora con el reclamo por la aparición con vida de López.

Abordamos los escraches desde categorías como la estrategia de la alegría y la carnavalización de la protesta, junto con la performance. Esto nos permite comprender mejor como el escrache inaugura nuevas formas de acción política en el espacio público urbano, y como dichas estrategias se conjugan en una trama de organizaciones y colectivos locales.

En el **capítulo 5** reflexionamos sobre las acciones on line de LULI en torno a la *segunda desaparición* de J.J. López. Para ello, revisamos las intervenciones gráficas (graffitis, stencils, gigantografías), e *interferencias* en el espacio urbano (velas, señalización vial, performance). El análisis de las distintas ediciones del juego *¿Dónde está López?* (2010/ 2011/ 2016) nos permite dar cuenta de transformaciones en las estrategias del activismo artístico para lograr visibilidad y reflexión crítica luego de cuatro años de intervenciones incesantes. Por otra

parte, reconocemos la producción de imágenes *disidentes* dentro de una cultura visual contemporánea, que operan con los mismos recursos de la gráfica publicitaria y de la industria cultural, como alternativa crítica a la *estética militante*. Y por último, abordamos las posibilidades de un uso crítico y táctico de las redes sociales, entendiéndolas como parte de una esfera pública.

Para finalizar, revisamos las preguntas que motivaron la investigación y su modificación a lo largo de la escritura de la tesis. A partir de estos tres casos de la ciudad de La Plata, encontramos relaciones inéditas entre las prácticas artístico-políticas, la concepción de lo público y el arte en/desde el territorio, considerándolas como un aporte a las genealogías y casos *modélicos* del activismo artístico en nuestro país. Así como el escrache es producto de una nueva práctica política (distinta de otras organizaciones de familiares de desaparecidos y ex detenidos), los lenguajes artísticos a los que se apela se relacionan tanto con tradiciones locales (quema de muñecos de fin de año) como con la trama de luchas y organizaciones en la que se inserta (militancia estudiantil, movimiento murguero platense, etc). Las prácticas colaborativas de AP, se enmarcan a su vez en una tradición artística internacional (arte dialógico, relacional, litoral) como modalidades de investigación extradisciplinar, que se sirven de múltiples saberes y metodologías de investigación, a partir de una trama territorial con pobladores, organizaciones y colaboradores de distintos lugares. Las acciones en torno a la desaparición de J.J. López también parten de una *evaluación* de la eficacia de las acciones de activismo artístico en La Plata (intervenciones gráficas como graffitis, stencils, figurones, señalización vial, performances colectivas, pancartas y banderas), proponiendo intervenciones estratégicas que dialogan no sólo con una tradición de las políticas visuales de los movimientos de DDHH, sino con la trama de reclamos de la Multisectorial La Plata, Berisso y Ensenada e HIJOS LP.

CAPÍTULO 1.

La trama de los conceptos. Puntos de partida teóricos para nuestro objeto de estudio.

PRIMERA PARTE: Sobre arte y política

1.1. ¿Arte político o arte y política? Posicionarse desde el activismo artístico.

Esta tesis parte de un posicionamiento conceptual: comprender ciertas intervenciones, acciones y performances como obras de arte político es un error teórico y político. En primer lugar, porque las prácticas de activismo artístico rehúyen al estatuto de obra de arte, al no regirse por sus principios fundantes: autonomía, autoría y objeto (efímero o no) único o múltiple pero con carácter de excepcionalidad respecto de los objetos cotidianos.

En segundo lugar, porque la caracterización política supone la denuncia ideológica acritizada y desideologizada. A su vez, se corre el riesgo de caer en polaridades forma-contenido, entendiendo que el político responde a los temas y no a un cuestionamiento de roles, dispositivos, espacios de visibilidad y legitimidad, etc. De esta manera, la política en el arte aparece como *exterioridad* inducida por el artista como sujeto comprometido con lo social (Longoni & Vindel, 2012).

Desde este puntapié inicial, resulta necesario revisar y esclarecer las coordenadas conceptuales sobre la política, lo político, y la articulación con las prácticas artísticas.

Para iniciar este debate, retomamos la caracterización que hace Jacques Rancière de la articulación del arte y la política como *divisiones de lo sensible*⁵. El autor entiende que hay una política de la estética y una estética de la política (2002) que, lejos del concepto de

⁵ El concepto (y libro homónimo) de *división o reparto de lo sensible*, se traducen del término *partager* que, en francés, significa repartir pero también dividir, doble semantización que se pierde en la traducción al castellano y que es fundamental al desarrollo conceptual de la teoría rancieriana (Choi, 2011). Este reparto de lo sensible en el doble sentido de la palabra: lo que separa (Rancière, 2006, p. 70).

estetización de la política de Walter Benjamin (2008)⁶, pueden leerse como aspectos de la división del común, como sectorización, jerarquización y territorialización del poder en términos de espacios, tiempos y formas de actividad. Como capacidad de ser audible y ser visible, y en última instancia, de definir quiénes, cuándo, dónde y cómo pueden ser audibles y visibles⁷. La política es el conflicto mismo sobre la existencia de un espacio específico, de un espacio común para escapar al orden de *lo policial*⁸ (Rancière, 2010a). La política, por lo tanto, no tendría como objetivo construir un nuevo consenso sino producir desde el disenso.

En lugar de circunscribir la Estética a la *ciencia de lo bello*, como campo disciplinar que, inaugurado por Alexander Baumgarten en 1750, contribuye a la teoría del arte en Occidente, Rancière la define como pensamiento del *sensorium*⁹ paradójico que permite definir las cosas del arte (Rancière, 2011, p. 22).

Es decir, la estética antecede a su constitución disciplinar dentro de la Filosofía, ya que constituye

Un régimen específico de identificación y pensamiento de las artes: un modo de articulación entre maneras de hacer, las formas de visibilidad de esas maneras de hacer y los modos de pensabilidad de sus relaciones, lo que implica una cierta efectividad del pensamiento. (Rancière, 2002, p. 12)

Por otra parte, Rancière define *prácticas estéticas* como *formas de visibilidad de las prácticas del arte, del lugar que ocupan y de las prácticas artísticas* *son* *ó* *maneras de hacer* *que* *int* *de las maneras de hacer y en sus relaciones con la* (Rancière, 2002, p. 17)

Arte y política no son dos realidades permanentes y separadas (como campos de poder y saber, de acuerdo a Bourdieu) en las que preguntarnos como podrían ponerse en relación, sino *ñ* *dos* *formas de* *l* *o* *tanto* *una* *como* *otra*, *de* *un* *régimen* *específico* *de* *s*, *i* *d* *e* *n* *t* *i* (2005, pp.19-20) *n* *ò*

⁶ Para una comparación de los conceptos de estetización y estética de Walter Benjamin y Jacques Rancière, ver Di Filippo (2011).

⁷ El autor lo metaforiza con la expresión (Rancière, 2005, p. 18).

⁸ Con el término *lo policial* se refiere a la ausencia de seguridad ni institución alguna sino a un reparto de lo sensible cuyo principio es la ausencia de vacío y de suplemento. (Rancière, 2005, 2006, 2010a)

⁹ Como destaca Arcos-Palma (2009): este *sensorium* implica toda una corporeidad y un sin número de relaciones que se desprenden de ellas, en el campo perceptivo, pero que no se circunscribe al círculo reducido de las artes, sino que se extiende al conjunto de las esferas humanas, en particular, a la cultura (p. 144).

De este modo, la relación entre arte y política es, precisamente, la manera en que las prácticas y las formas de la visibilidad del arte intervienen ellas mismas en el reparto de lo sensible y en su configuración (Rancière, 2002, 2005, 2010b, 2011).

Hay una estética de la política en el sentido en que los actos de subjetivación política redefinen lo que es visible, lo que se puede decir de ello y qué sujetos son capaces de hacerlo. Hay una política de la estética en el sentido en que las formas nuevas de circulación de la palabra, de exposición de lo visible y de producción de los afectos determinan capacidades nuevas, en ruptura con la antigua configuración de lo posible. (Rancière, 2010b, p. 65)

Al revisar la propuesta teórica de Chantal Mouffe y Ernesto Laclau para definir y caracterizar las prácticas contrahegemónicas, reconocemos un pensamiento en sintonía con Rancière al desarrollar las articulaciones de lo político y las formas contemporáneas del arte crítico¹⁰. Esta línea se continúa en el trabajo individual de Mouffe.

En *Hegemonía y estrategia socialista* (2011) Laclau y Mouffe revisan la historia del concepto gramsciano de hegemonía como categoría clave para superar el paradigma que reduce las relaciones sociales a momentos estructurales¹¹.

Para pensar las democracias contemporáneas, esta relectura del marxismo gramsciano se complejiza con aportes de teorías posestructuralistas, en particular: la deconstrucción derridiana y la teoría lacaniana. La primera aporta la noción de *indecibilidad* y el *exterior constitutivo* como aspecto básico de la construcción antagonista y, la segunda, la pluralidad de registros (lo simbólico, lo real y lo imaginario) que permean toda identidad, cuya cadena significativa se fija parcialmente a partir de puntos nodales (*point de capiton*). En su crítica a las visiones esencialistas, esto permite repensar las relaciones sociales de producción y la constitución de las clases como identidades no preexistentes y posiciones de sujeto construidas discursivamente.

Todo orden social es una articulación contingente de relaciones de poder que carece de un fundamento racional último. La sociedad siempre es el producto de una serie de prácticas

¹⁰ Recurrimos a la expresión arte crítico porque, a pesar de la que utilizan los autores.

¹¹ La proliferación de interpretaciones y redefiniciones del concepto de hegemonía de Antonio Gramsci, evidencian, por un lado, el carácter fragmentario y de borrador inconcluso de los *Cuadernos de la Cárcel*. Pero también que (de la misma manera que Foucault con el *dispositivo*) ha sido una categoría operatoria que Gramsci aplica permanentemente, pero que no define estrictamente. Gramsci utiliza este concepto para hablar de la dirección de una clase sobre otra (liderazgo político), pero también de la dominación cultural (de una cultura nacional sobre otra, pero también como construcción de un imaginario de la clase dominante) o política (de un país sobre otro), aun cuando se pregunta si puede hablarse aún, en un (ese) mundo moderno, de hegemonía político-intelectual o meramente imperialista (Gramsci, 1999, p. 100). Como desarrolla Perry Anderson (1981), Gramsci retoma un concepto ya aplicado por Pléjanov, Axelrod, Martov y Lenin, extendiendo su uso: de las perspectivas de la clase obrera en una revolución burguesa contra un orden feudal, a los mecanismos de la dominación burguesa sobre la clase obrera en la sociedad capitalista. Es decir, para un análisis Occidente (p. 16).

que intentan crear un determinado orden en implica la exclusión de otras posibilidades. (Mouffe, 2014a, p. 131)

Lo social se redefine como *hegemonías* relaciones de discurso y representación que son estrictamente impensables dentro de un paradigma fisicalista o naturalista (p. 11), entendiendo que *no* todo es medida en que ningún objeto se da al margen de toda superficie discursiva (ps.144-5).

Por lo tanto, define como *prácticas* hegemónicas aquellas en las cuales se crea un determinado orden y se fija el significado de las instituciones sociales. Todo orden es la articulación temporaria y precaria de prácticas contingentes e implica la exclusión de otras posibilidades. Lo que *en* determina una cosa que el resultado de prácticas hegemónicas sedimentadas. Nunca es la manifestación de una objetividad más profunda ni preexistente a las prácticas que le dieron origen. Por lo tanto, todo orden es susceptible de ser desafiado por prácticas contrahegemónicas que intenten desarticular dicho discurso (Mouffe, 2014a, pp. 21-22)¹². Desde estos enunciados podemos trazar un puente con las prácticas de *arte crítico* como productoras de discursos contrahegemónicos, sobre los que avanzamos a continuación.

Para Rancière, *el arte crítico*, en su forma, es un mecanismo de la dominación para transformar al espectador en actor consciente de la transformación (Rancière, 2005, p. 38, 2011) reconociendo que la comprensión, por sí misma, no implica una instancia de transformación o subversión del orden dado. De la misma manera, la *participación activa* o la anulación de la distancia entre obra y espectador¹³ no son la contrapartida (o el producto?) de un arte crítico, sino que, para Rancière, el reverso del espectador *no* pasivo o *única* función del espectador activo/participativo sino el *espectador emancipado*, a *quien* le capacita de *conocer* la oposición entre mirar y actuar, al comprender que las estructuras del decir, del ver y del hacer responden a las estructuras de dominación y sujeción.

¹² En esta síntesis *no* a la distancia o que hace Mouffe reflexiones teóricas posteriores. Nos resulta provechosa su incorporación para la continuidad narrativa de sus argumentaciones respecto del arte crítico.

¹³ Esta *distancia* integrante de la triada autor-obra-espectador puede ser reforzada a la manera del teatro de Brecht o desdibujada a la manera de Artaud.

¹⁴ Expresión a partir de la emancipación intelectual del alumno con un maestro ignorante (Rancière, 2010b, p. 18 en Arcos- Palma, 2009, p.153)

De manera similar a Rancière, Mouffe¹⁵ entiende la articulación entre arte y política como discursos y prácticas que se imbrican mutuamente. También distingue entre *lo político*, como dimensión de antagonismo que puede adoptar múltiples formas en diversas relaciones sociales, e inherente a todas las sociedades, y *la política*, como conjunto de prácticas, discursos e instituciones cuyo objetivo es establecer un orden y organizar la existencia humana (Mouffe, 2007a), lo que Rancière denomina la división de lo sensible.

En relación a las prácticas artísticas, la autora reflexiona sobre el arte crítico y el activismo artístico¹⁶ partiendo de la pregunta sobre la capacidad crítica de las prácticas artísticas en una época en que la diferencia entre arte y publicidad ha quedado desdibujada, y que cualquier experiencia o práctica contracultural es plausible de ser cooptada y despotenciada bajo los procesos de valorización del capital en el capitalismo cognitivo (2007b, 2014a). Para pensar esta posibilidad crítica, la autora considera que

Desde el punto de vista de la hegemonía, las prácticas artísticas desempeñan un papel en la constitución y el mantenimiento de un orden simbólico dado o en su impugnación, y esa es la razón por la que tienen, necesariamente, una dimensión política. (2007b, p. 67).

Por lo tanto, un arte crítico es aquel que fomenta el disenso, evidenciando lo que el consenso dominante busca invisibilizar. El arte crítico opera como la política estética que rompe con el estado policial.

A diferencia del carácter rupturista y de renovación radical de las vanguardias históricas, el arte crítico contemporáneo no propone crear silencios (Mouffe, 2007b, 2014), sino que entendemos por *actos de imaginación política*, más allá de los regímenes de visibilidad del consenso hegemónico en el que se actúa. Mouffe hace hincapié en que el arte crítico debería superar la instancia de denuncia, es decir, no intentar subvertir los agentes sociales) de tal modo que desarticule el marco en el cual tiene lugar el proceso de identificación dominante (Mouffe, 2014, p. 100). De esta manera, tanto las intervenciones o propuestas colaborativas del activismo artístico como las obras de arte crítico (en marcos

¹⁵ La distancia temporal desde la primera edición de *Hegemonía y estrategia socialista* (1985 en inglés, 2004 en español), escrita en conjunto con Ernesto Laclau, y el decurso propio de la elaboración teórica personal de Mouffe, la autora amplía el marco teórico al concepto de *agonismo* (como superador de la concepción antagonista de la sociedad), en relación a la construcción de lo público como espacio discursivo no posible de consenso (a diferencia de las posiciones de Habermas y Arendt). Para no extendernos en dicho desarrollo, ver caps. I y II de Mouffe (2014a).

¹⁶ Entendemos que, para Mouffe, la diferencia entre ambas categorías radica en que el arte crítico produce obras (objetuales o no) que circulan dentro del sistema artístico (museos, galerías, bienales), mientras que el activismo artístico interviene en el espacio público, por fuera de todo marco institucional (formatos, disciplinas y autoría). Esta distinción resulta más clara en *Agonística* (2014).

institucionales), habilitan aunque sea temporalmente espacios públicos agonistas en los que se prefiguran otras posibilidades, negadas por la hegemonía existente.

La autora comprende al arte crítico y al activismo artístico como prácticas contrahegemónicas. Entiende la potencia de estas prácticas ya no como obras cerradas (y objetuales) dentro del sistema del arte cuya recepción reside en la mera percepción pasiva, sino como intervenciones en un espacio (dentro de la *institución arte*¹⁷ o extra-artístico) que se transforma (como efecto de estas producciones) en *espacio agonista*, de construcción de imaginarios disidentes al sentido común dominante.

Nos interesa, ahora, recuperar un concepto sobre la que volveremos a lo largo de la tesis, no sólo por su implicancia teórica, sino también por la carga poética de su enunciación. Para abordar estas prácticas en las que lo político se piensa, se interpela desde lenguajes artístico, recuperamos la noción de *imaginación política*. Ésta

es *indisolublemente estético-política*, vale decir, es uno de los nombres posibles para ese territorio en el que las diferencias y dicotomías que han organizado el discurso moderno de las artes y de la política pueden interrogarse y ponerse en cuestión, comenzando por el propio deslinde entre arte y política. La imaginación es uno de los nombres posibles no tanto de la superposición de dos campos diferenciados sino del espaciamiento mismo en el que las diferencias pueden ser planteadas (García, 2017, p. 8, destacado en el original)

Lejos de reducirnos a una concepción especular de la imagen, entendemos, como plantea Didi-Huberman, que

La imaginación no significa abandonarse a los espejismos de un único reflejo, como se cree demasiado a menudo, sino la construcción y el montaje de formas plurales relacionándolas entre ellas: he aquí por que, lejos de ser un privilegio del artista o una pura legitimación subjetivista, la imaginación forma parte integrante del conocimiento en su maniobra más fecunda, aunque ¡por ese motivo- más arriesgada. (Didi-Huberman, 2004, p. 179)

La imaginación política, nos permite, entonces, desbordar las clasificaciones tradicionales sobre arte y política, para pensar un *territorio* en el que el trabajo del arte piensa su estatuto político, tanto como las nuevas prácticas sociales y políticas atienden a su dimensión simbólica y a la producción imaginal de lo social (Dipaola, 2011, 2017).

En este punto, entendemos que la esfera de acción del arte no se circunscribe a la institución - arte (Bürger, 1997) sino a la *ñ c o n s t i t u c i ó n* (Randèe, 2005, p. m a s c o n t r a l a i n s t i t u c i ó n a r t e ò a l c o n j u n t o d e a r t í s t i c o (museos, galerías, academia, curadores, artistas, investigadores, críticos). Esta noción, desarrollada por Bürger (1997) como institución social del arte, le permitía fundamentar el carácter antiinstitucional de la vanguardia histórica. En relación con la teoría del campo cultural de Bourdieu, nos es útil para pensar el complejo de actores, dispositivos e instituciones que construyen y reproducen las nociones y modos de hacer legitimados del arte, aún en la contemporaneidad.

¹⁷ Entendemos por *ñ i n s t i t u c i ó n a r t e ò a l c o n j u n t o d e a r t í s t i c o* (museos, galerías, academia, curadores, artistas, investigadores, críticos). Esta noción, desarrollada por Bürger (1997) como institución social del arte, le permitía fundamentar el carácter antiinstitucional de la vanguardia histórica. En relación con la teoría del campo cultural de Bourdieu, nos es útil para pensar el complejo de actores, dispositivos e instituciones que construyen y reproducen las nociones y modos de hacer legitimados del arte, aún en la contemporaneidad.

contemporáneas, en términos de agenciamiento de subjetividades y consolidación-reproducción de sentidos hegemónicos¹⁸.

Sin embargo, no es lo que se vislumbra en los ejemplos y casos analizados por Rancière -ni en los textos de Chantal Mouffe-, quienes recurren a obras o intervenciones realizadas dentro del marco institucional del arte¹⁹ y producidas por artistas²⁰. No es nuestra intención recuperar un debate dentro /fuera del museo, reificador de un *afuera de la institución* como suerte de paraíso secularizado²¹ del activismo. En los casos que revisamos en esta tesis, la relación con la institución artística (e, incluso, con la propia definición de arte) no se plantea en términos dicotómicos, sino como tensiones, espacios liminales o *entradas y salidas* estratégicas. De la misma manera, la mirada eurocéntrica de las teorías de Mouffe y Rancière complejiza la posibilidad de pensar otros modos de hacer y relaciones *descentradas*²², fuera de los modelos hegemónicos. En esta tesis, abordamos experiencias en los que la relación con el territorio (en términos comunitarios, de redes afectivo-políticas o de conocimiento de la bioregión) no puede limitarse a la acción del artista como interventor circunstancial, como investigador extemporáneo y externo desligado de la coyuntura y especificidades locales.

Por último, recuperamos una reflexión de Brian Holmes (2008) respecto de la necesidad, que identifica en distintos artistas, de trabajar fuera de los límites de su propia disciplina, excediendo la Historia del Arte como reservorio excluyente (sea ésta tradicional-institucional o vanguardista- heterodoxa). En esa búsqueda, estos artistas apuntan a *una circulación de disciplinas que con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales (é) que no omnia* (2008, p. 212) e ò

El autor recurre a nociones de *transversalidad* y de lo *extradisciplinar* para teorizar *agenciamientos* heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan al interior de dicho circuito, sino que se extienden *hacia otros lugares* ò (p . 211) .

¹⁸ Profundizaremos esta relación en el capítulo 5, desde los aportes de los Estudios Visuales para comprender las producciones del colectivo LULI.

¹⁹ Sea montado en un espacio artístico (museo, bienal, feria internacional de arte), o subvencionado por instituciones pertenecientes al sistema artístico (aunque sean intervenciones o producciones colaborativas en territorios *extraartísticos*).

²⁰ Entendido como sujetos que se definen profesionalmente en relación a un campo y saberes específicos. Parte de esta tesis implica a sujetos que no se consideran productores especializados o que entienden la práctica artística colaborativa como un hacer-con-otros que discute la dicotomía artista/realizador-espectador/público.

²¹ Expresión de Suely Rolnik citada por Ana Longoni y Jaime Vindel (2012, p. 311)

²² Recupero la noción de descentrado de Longoni y Vindel, (2012) no sólo como *la que ella* p o s i del centro sino también a un centro que ya no se reconoce como tal, extrañado, turbado, que está fuera de su eje, que *ha perdido* (p. 304). *sus certezas* ò

Es sobre este tipo de prácticas que indagamos en este trabajo. De allí entendemos que seguir denominándolas *artísticas* implica reducirlas a un campo ya desbordado, generando problemas metodológicos para su estudio, además de limitar la inscripción del debate al ámbito de la historia del arte, y la circulación de las producciones a sus espacios institucionales de exhibición y reconocimiento. Por esta razón, en este trabajo elegimos definir estas prácticas como activismo artístico, aun cuando no sea el concepto desde el que eligen posicionarse o autodefinirse sus productores.

Este término implica producciones y acciones que utilizan recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político (Longoni, 2009). Esto nos permite denominar estas prácticas sin que lo político aparezca como adjetivación de una producción artística ontológicamente acrítica o apolítica. Adherimos también a la definición que entiende al activismo artístico como

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 europea. 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. (Expósito, Vindel, & Vidal, 2012, p. 43)²³

En esta misma entrada de diccionario se observan en los ejemplos que trabajamos en esta tesis:

- El activismo artístico se nutre de las vanguardias y otras experiencias *de avanzada*, no sólo por sus representaciones estéticas, sino también por sus herramientas, técnicas, estrategias materiales, conceptuales y simbólicas. Pero no se restringe exclusivamente a la tradición artística: se nutre de la propia tradición de cada movimiento, de las estrategias colectivas de movilización o de las formas comunitarias de producción simbólica.
- Su *condición artística* depende, muchas veces, del marco institucional que lo legitima, pero también de las condiciones de legibilidad al momento de la práctica (p.45).
- Si bien suele tematizar la política, lo es decir, como constituye lo político en acto (p.46). En este sentido, nos distanciamos de la idea de una representación de lo político (del reclamo, de la causa de movilización) para pensar las prácticas de activismo artístico en su potencial de crear nuevas formas de imaginación política.

²³ Si bien esta definición se construye en el catálogo y glosario de la exposición *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* fue pensado como caja de herramientas de conceptos que derivan de las propias experiencias y marco conceptual de la época, tanto como del ejercicio interpretativo de reenmarcar estas prácticas a partir de debates e historiografías actuales. Desde esta perspectiva consideramos pertinente aplicar este término.

Por último, nos distanciamos de una concepción *instrumental* del activismo artístico que, aunque utilice este término, continua pensando a los artistas como profesionales *solidarios*, que *apoyan* el activismo o la militancia política, y a las prácticas artísticas como una herramienta de la cual *se sirven* los movimientos políticos contestatarios (Delgado Ruiz, 2013; Groys, 2016). Lo político en estas prácticas artísticas no puede constituirse como exterioridad, como tematización de una producción autónoma. Y no necesariamente son productores especializados (artistas plásticos, performers, diseñadores, comunicadores) quienes lo producen, sino todos aquellos que se sirven del lenguaje artístico (con preeminencia de la tradición visual o plástica en esta tesis) como herramienta para incidir en lo político.

Entendemos esta concepción del activismo artístico como superadora de aquella que lo encuadra en una genealogía deudora, en primer lugar, del arte minimalista y los *site-specific* de los 60 que *in*fundamentalmente urbano- como nuevo espacio p ¼ b l i de exhibición y emplazamiento. Y en segundo lugar, como heredera del arte conceptual de los 70, proponiendo el *del objeto como producto final incorporando* § s a l formas efímeras y no comercializables (como la performance y el happening, el body art y el earth o land art) y enfatizando el carácter procesual de la producción artística y la necesidad de una interpretación reflexiva de parte del espectador (Felshin, 2001). Entender al *arte activista* o *nuevas prácticas de activismo cultural* (como las denomina Felshin) como un género híbrido entre el arte y el activismo social, tiene dos consecuencias epistemológicas:

En primer lugar, entender lo político y lo artístico como esferas o campos independientes entre sí en lugar de divisiones de lo sensible. Las prácticas artísticas trascenderían los límites del campo artístico en busca de una correlación con los movimientos sociales y/o con diversos reclamos políticos y sociales, teniendo como ámbito específico el espacio público.

En segundo lugar, reencuadra estas prácticas en la historia del arte (aun siendo una historia del arte no canónica), apelando a conceptos de autoría, obra (aunque sea procesual, colectiva y/o contextual) y público, y ponerlas en relación, casi exclusivamente, con las disciplinas y tradiciones artísticas.

Para desarrollar una genealogía del término, dividiremos la revisión teórica en dos partes: primero, aquellos textos que se fundan en prácticas europeas y/o norteamericanas y luego aquellos que se enfocan en casos locales o latinoamericanos, a fin de matizar la terminología de acuerdo a discusiones territorializadas. Lejos de plantearlo como discusiones centro-periferia, nuestra intención es aguzar la discusión teórica vislumbrando cuales son las prácticas que subyacen a dichas definiciones. Ya definidas ciertas características del

activismo artístico, nos resultará pertinente bucear en los sentidos de términos como arte crítico, contextual, público, militante, colaborativo, comunitario o *artivismo*, que suelen ser las definiciones más utilizadas en la bibliografía de/ en torno a estas prácticas. Indudablemente, la discusión no reside en utilizar un término u otro por una simple adscripción nominal, sino entender que posiciones de sujeto, nociones de obra y práctica artística, objetivos y genealogías subyacen en cada caso.

El término *activismo artístico* se origina en una discusión política entre la intelectualidad alemana de la Primera Guerra Mundial²⁴ recuperada por Walter Benjamin (2004) en la década d e l p a r á d i s t i n g u i r entre un intelectual *verdaderamente* revolucionario y aquel que, aun cuando trabaje una *temática revolucionaria*, resulta ser conservador, contrarrevolucionario o reaccionario por no discutir o subvertir sus propias condiciones de producción (Raunig, 2007b) . E l ñ l l a m a d o ò t r a n s f o r m a B e n j a m i n el aparato de producción en lugar de *abastecerlo* (con un contenido que las mismas estructuras de dominación pueden replicar, asimilar y despotenciar fácilmente bajo operaciones de representación de la diversidad y/o desigualdad). Esa exigencia que Benjamin hace tomando como ejemplo el productivismo ruso, es actualizada por Raunig como

La primera parte del imperativo (no suministrar al aparato de producción) se puede actualizar con ayuda de la crítica deleuziana de la representación, es decir la crítica del marco de representación mediático y la función que los intelectuales y artistas cumplen en él. La segunda parte (adaptar el aparato de producción) la encontramos ampliada en la exhortación foucaultiana a que los intelectuales específicos constituyan una nueva política de la verdad. (Raunig, 2007b, p. 125. En inglés en el original)

E s t a m i s m a e s l a q u e r e c o n o c e M a r c o E x p ó s i t o (2013) al analizar la obra de artistas rusos como Gustav Klucis o El Lissitsky, pero que puede ampliarse más allá de lo que d e n o m i n a l a ñ f a s e a d e l p r o d u c t i v i s m o y l a f a c t o g r a f í a r u s a s u a r d desarrolladas (no sin tensiones) en el marco de la política cultural bolchevique, constituyen casos modélicos para confirmar que la politización del arte y su desbordamiento hacia la

²⁴ E l t é r m i n o ñ a c t i v i s m o ò d e n o m i n a b a g e n e r a l m e n t e a la literatura y la crítica literaria que incluyó a autores como Heinrich Mann, Gustav Landauer, Max Brod y Ernst Bloch, pero que se fue restringiendo al círculo literario de Kurt Hiller, duramente criticados por los dadaístas berlineses. Para Benjamin, Hiller constituía el caso típico de tendencia intelectual pretendidamente de izquierda que era en realidad contrarrevolucionaria. Era revolucionario sólo en su actitud, y en un supuesto acompañamiento de la clase obrera, pero no en su producción. Benjamin opone este caso al de Pfemfert y el periódico Die Aktion. (Raunig, 2007a)

²⁵ P a r a e s t a e t a p a , E x p ó s i t o e s b o z a t r e s s o l u c i o n e s de desbordamiento del marco institucional (que no implica un ñ e l e r s e t i n c i d i r a f u e r a experimentalmente en él), desplazar el problema de la obra de arte a la producción de artefactos, dispositivos y acontecimientos cuya finalidad sea la transformación de la subjetividad colectiva en un sentido emancipatorio, y el abandono de la representación naturalista a partir del collage y el fotomontaje, como transformación de la técnica (p.17-18).

producción o el activismo social no son impedimento para la complejización de herramientas técnicas y formales del arte (Expósito, 2010, 2012, 2013, 2014).

La articulación entre vanguardia y revolución es actualizada (a fines del siglo XX) como arte y política de los movimientos, a través de prácticas colaborativas. Para esta segunda coyuntura o marco epocal, Expósito recurre a casos tan diversos (geopolíticamente) como Act Up, Ne Pas Plier y el Siluetazo²⁶ para repensar el llamado de Benjamin a la luz de prácticas colaborativas contemporáneas. De esta manera para poner al servicio de un movimiento las herramientas y los conocimientos consustanciales a una tarea social especializada [como es el arte], es necesario revisar bajo que tipo de mediaciones y dispositivos, de invenciones técnicas y de modificaciones del aparato de producción característico de su práctica especialista puede articular su trabajo con el de un movimiento social (p.23-24).

Hal Foster (2001) también actualiza esta exigencia benjaminiana. Si la estrategia de la vanguardia moderna consistía en la trasgresión (sobre todo del canon institucional), en el *arte político* de la posmodernidad, la estrategia es la de *r e s i s t e n c i a* ñ d e s d e a político de hoy²⁷ se ve impelido a no reproducir las representaciones y formas genéricas dadas, y a investigar los procesos y aparatos que las controlan (2001, p. 110).

La pluralidad de términos utilizados para englobar estas prácticas, que nunca se definen de manera unívoca ni remiten a los mismos ejemplos, deriva también de las distintas genealogías e historiografías propuestas, así como de las propuestas curatoriales (exposiciones, bienales, ferias) que van delineando aperturas, incorporaciones, inserciones, redefiniciones (e incluso cooptaciones) de estas prácticas.

Paloma Blanco (2001) define tradiciones (del arte y el activismo estadounidense) que han cimentado el arte activista de la época: un *arte público* o r i g i n a d o e n e l m i n i arte de crítica institucional que se articula con el activismo o d e l o s ô 6 0 e n y ô 7 espacios públicos que abraza desde monumentos de la historia oficial (y luego, c o n t r a m o n u m e n t o s) a l a c o n s i d e r a c i ó n d e l e a las grandes corporaciones como comitentes. Del cruce de estas genealogías (que no

²⁶ Act Up es un colectivo norteamericano surgido a p a es un colectivo francés de los ô 9 0 , q u e h a t r a b a j a d o c o n o r g a n i z a c i o n e r p e r f e r i a p a r i s i n a , y e l S i l u e t a z o f u e u n a a c c i ó n c o l a b o r a t i v a e n t r e a r t i s t a s a r g e n t i n o s y M a d r e s d e P l a z a d e M a y o , p a r a l a 3 r a M a r c h a d e l a R e s i s t e n c i a (1983). Expósito retoma estos casos en "El arte no es suficiente" (2014). Como vemos, el autor analiza experiencias y prácticas de Europa, Estados Unidos y distintos puntos de Latinoamérica de manera *descentrada*. En otros ejemplos que mencionamos más adelante, esto se fundamenta en su inclusión en la nueva ola global de movimientos sociales.

²⁷ El texto de Foster es una compilación de dos ensayos de 1985, publicado en Blanco et. al (2001). Cabe destacar este desfase temporal para considerar su posición respecto de la crítica al análisis marxista clásico en las relaciones entre cultura y capital.

considera excluyentes) derivan los (2001) y es s p
 Suzanne Lacy (1995) definen como *nuevo género de arte público*, categoría que engloba diversos subgéneros (instalaciones, performances, intervenciones efímeras o permanentes, etc.):

(é) para distinguir el modo de ñ d un término utilizado en o
 los últimos 25 años para describir esculturas e instalaciones montadas en el espacio público. [Este nuevo género de arte público] ñ arte visual que apela tanto a los medios tradicionales como no tradicionales para comunicar e interactuar con una amplia y diversa audiencia sobre temas directamente relevantes a sus vidas- está basado en el compromiso. (Lacy, 1995, p. 19, la traducción es nuestra)

Si bien mantiene las categorías de artista, obra (más allá de variantes de técnica, géneros y tradiciones), y público, Lacy refuta la noción de autonomía del arte, de adscribir este *nuevo género* a formatos, técnicas o materiales específicos y destaca que, si bien siempre hay una relación, un espacio de alianza comunicativa, entre el artista y el público, en este caso dicha relación es la obra de arte²⁸.

En ese mismo sentido, Felshin (2001) caracteriza estas *prácticas culturales híbridas* como intervenciones temporales en la esfera pública, con énfasis en lo procesual (y no en el resultado) a través de métodos colaborativos que se cimentan en investigaciones previas y en modos de hacer ñ externos ò al arte. En c o n
 desarrolladas de Mouffe y Ranciére sobre los artistas críticos, estas visiones reproducen una idea del artista como catalizador de procesos de subjetivación o empoderamiento y organización, o incluso como aquel que da voz o visibilidad a los silenciados. En esta tesis abordamos las prácticas de activismo artístico no como condición de ser producidas por artistas (como productores especializados) sino como modos de hacer que, más allá de las tensiones con el campo artístico, recurren a lenguajes expresivos que abrevan tanto en las tradiciones artísticas como en las del activismo y la política²⁹.

La propuesta de Rosalyn Deutsche (2008) incorpora el concepto de esfera pública, alejado del consenso habermasiano sino como espacio de disenso y conflicto.

Cuando se define al arte público como aquel trabajo que opera en, o a modo de, esfera pública, la hoy por hoy extendida llamada a hacer público el arte se convierte virtualmente en sinónimo de una exigencia de politización del arte. El arte que es

²⁸ ñ Toda arte propone y quien percibe la obra, tradicionalmente completado por el a
 objeto artístico. En el nuevo género de arte público, ese espacio se completa con la relación entre artista y audiencia, priorizada en las estrategias de trabajo del artista.
 Para algunos, esa relación es la obra (Lacy, 1995, p. 85. En inglés en el original, la traducción es nuestra)

²⁹ Esto estaría desarrollado en el primer apartado de la introducción: en la relación de activismo artístico con ciencias sociales a partir de (lo que propone Marek Exposito, en como la F
 excepción sino como regla, que está en Raunig), y t
 p. 40), similar al lugar del GAC y sus li² it i c i a ò l e s a c

«público» participa en, o crea, un espacio político y es en sí mismo un espacio donde asumimos identidades políticas (2008, p. 24)

De esta manera, y en clara referencia al pensamiento de Mouffe y Laclau en relación a la esfera pública y lo político, el arte público ya no es un ñ g ñ e espacios físicos dirigiéndose o interpelando a un público pre existente, sino que se configura como práctica que constituye lo público.

En clara oposición a estos autores y sobre todo a la línea de Marcelo Expósito aparece la crítica de Manuel Delgado Ruiz (2013). Antropólogo y doctor en historia del arte catalán, entiende que el *artivismo*³⁰ no es otra cosa que la ñ m e r a e s u n a ñ a p r o p r i e t a r i a d e l o s l e n g u a j e s f a c t i v i s m o a r t i s t i c o c o n t e m p o r á n e o , Delgado toma como referencia una serie de prácticas que van desde nuevos géneros a casos específicos. Describe críticamente dos casos de la Barcelona de los 2000³¹, e n u m e r a l o s ñ f l a s h m o b s , p e r f o r m e i n t e r r u p c i o n e s ò (p . 7 8) y l o s m o v i m i e n t o s e n e s t a f e s t i v a l i z a c i ó n g e n e r a l i z a d a d e l a p r o t e s t a q u e e l a r t e a c t i v i s t a p r e s a g i a b a ò (-7): 15M 7 6 (España), Occupy Wall Street (Estados Unidos), el movimiento estudiantil chileno³² y #YoSoy132 (México). Menciona lo que, considera, son los antecedentes formales y teóricos de estos casos. Entre los primeros señala a Reclaim the streets, Act Up, Guerrilla Girls y Santiago Sierra (entre otros) y entre los pilares teóricos identifica a Suzanne Lacy, Nina Felshin, Nicolas Bourriaud, Hal Foster y Rosalind Deutsche³³, denotando una fuerte impronta norteamericana y dentro de un reconocido circuito de la producción y/o de la crítica. Es decir, el marco de referencia se inscribe en el movimiento antiglobalización³⁴ (pero sin mencionar sus referencias latinoamericanas) actualizado en los movimientos sociales de nuevo cuño. Al

³⁰ Mantenemos este término por ser el que utiliza el autor.

³¹ El primero es el taller ñ L a a c c i ó n d i r e c t a (Museo de Arte Contemporáneo de Barcelona en 2000) con la participación de Kein Mensch is Illegal, Ne Pas Plier, La Fiambrera Obrera, Reclaim the Streets, entre otros, y el consecuente proyecto de las Agencias, en 2001. Y el segundo es la acción del colectivo Adriadna Pi (también activo en Barcelona, entre 2005 y 2007). Sobre el primero, consultar Ribalta (2010) y Expósito (2009). Los colectivos mencionados están desarrollados y/o tienen textos propios en Blanco et al., 2001.

³² De hecho, el autor incurre en un error al hablar de la Mesa Amplia Nacional Estudiantil, organización estudiantil colombiana surgida en torno a la reforma de la Ley de Educación Superior a fines del 2012.

³³ Autores que integran un libro fundamental en la historiografía del arte crítico y activismo artístico: Blanco et al. (2001).

³⁴ Con este nombre se identifican a los movimientos sociales antiglobalización y de carácter autonomista, entendiendo al EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional) como principal referente y cuya aparición pública (1994) marcaría un hito de origen. Este ciclo o nueva ola se complejiza con los movimientos de ocupación urbana como Occupy NY o el 15M en España. Sobre esta caracterización, ver Expósito (2005, 2012) y para los movimientos específicamente latinoamericanos: Svampa (2010).

caracterizar estas prácticas, Delgado Ruiz añora una adscripción ideológica perdida, basada en un pensamiento de izquierda tradicional y en la lucha de clases.

Otros términos que suelen aparecer en la bibliografía, funcionando a veces como sinónimos, son arte colaborativo- arte comunitario, sobre los que haremos una breve disquisición. Como señala Nardone (2010, 2012), la expresión *arte comunitario* *community arts* (en plural), con una extensa tradición en la literatura inglesa y norteamericana. Sin embargo, el desarrollo teórico en la bibliografía en español ha sido escaso (o, mejor dicho, débil y difuso) dificultando la clara distinción entre lo comunitario y lo colaborativo³⁵.

El término *arte comunitario* se asocia a un tipo de prácticas que buscan una implicación con el contexto social, que persiguen, por encima de unos logros estéticos, un beneficio o mejora social y sobre todo, que favorecen la colaboración y la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra. [é] funciones tradicionales en el grupo y el concepto de obra artística se transforma por su carácter procesual y de intervención social. Debido al carácter colaborativo, contextual y social de estas prácticas podemos encontrar también otras expresiones que establecen conexiones con el arte comunitario como son *arte contextual* (Ardenne, 2006), *arte dialógico* (Kester, 2004) o *arte relacional* (Borriaud, 2007) y por supuesto, *arte público de nuevo género* (Lacy, 1995). (Palacios Garrido, 2009, p. 199)

De esta manera, el arte comunitario se enreda en una cadena discursiva en la que pareciera que todos los términos son equivalentes. En una definición más estricta:

Arte comunitario es el conjunto de acciones y prácticas artísticas de carácter social y procesual, realizadas por grupos u organizaciones de o para una comunidad (o un sector de ésta), con una base comunitaria (la comunidad entendida en términos tanto de una ubicación geográfica particular -localidad. como de una situación común -grupo relacional-); hace posible la producción artística, envolviendo la participación de grupos de artistas comunitarios en un proceso creativo, y a la vez se trabaja en conexión con artistas profesionales integrados; si bien puede perseguir logros estéticos, implica principalmente un intento de mejora social a través del arte; es enseñado o realizado fuera del ámbito de academias o institutos convencionales; puede favorecer la participación de las comunidades implicadas en la realización de la obra y la colaboración entre grupos y entre organizaciones (Nardone, 2012, pp. 113-114).

Al revisar los casos empíricos abordados por estos estudios, nos encontramos con un amplio abanico que va desde el teatro comunitario a los proyectos de artistas (o colectivos) con-la-comunidad, hasta intervenciones y jornadas de centros culturales y asambleas barriales como formas de socialización a través del arte. Si bien no pretendemos que un término delimite de manera exacta un cúmulo de prácticas, o que pueda calzar como un guante a nuestros casos de estudio, entendemos que la especificidad y, a la vez, la apertura del concepto de activismo

³⁵ En el capítulo 3 ampliaremos la reflexión teórica (colaborativo) en relación a producciones de arte plástico, que nos lleven a otros espacios y categorías (como *arte litoral* o *estéticas dialógicas*).

artístico, resulta adecuado para comprender prácticas y acciones que desbordan la trilogía artista-obra-público, o el binomio artista-comunidad.

Por último, nos interesa revisar el término *arte contextual*, propuesto por Paul Ardenne (2006). A partir del *ñ M a n i f i e s t o p o r u n a r t e c o n t e x t u a* entiende el arte contextual como un

Conjunto de formas de expresión artística que difieren de la obra de arte en el sentido tradicional: arte de intervención y arte comprometido de carácter activista (happenings en e s p a c i o p ¼ b l i c o , ó m a n i o b r a s ô) , a r t e q u e s e (performances de calle, arte p a i s a j ² s t i c o d e s i t u a c i · n é) , e s t o o activas en el campo de la economía, de los medios de comunicación o del espectáculo. (Ardenne, 2006: 10)

En este texto, el arte contextual (también nombrado como colaborativo, *otr*ista o participativo) se propone como un desborde de los límites institucionales y tradicionales de la práctica artística, en el que el artista decide trabajar directamente con la realidad, distanciándose de representación (arte clásico), la desviación (duchampiana) y la autocrítica tautológica (arte conceptual). El arte contextual apuesta a hacer valer el potencial crítico y estético de las prácticas artísticas más enfocadas a la presentación que a la representación, prácticas propuestas en el modo de la intervención, aquí y ahora. Sin embargo, en su descripción, ejemplificación y crítica de esta tendencia, el autor mantiene una concepción aurática del artista, del público (que *participa*, se *integra*, *completa* la obra) y de la obra, tanto en su producción (que mantiene cierta autonomía previa a su inserción en el contexto) como en su circulación (que sigue pensándose en términos de exhibición, aunque no sea dentro del marco institucional del museo). El artista, para Ardenne, sigue siendo un enunciador privilegiado, motivado por ñ haber presentado, p e d ² a s e r e n m e n d a d o o m e j o r a d o ò (2 0 0 6 : 2 5) . acciones colaborativas en el espacio público, y en la apertura al *otro*, éstas se fundarían en una ñ p u l s i · n p a r t i c i p a t i v a o ó § g o r ® t i c a ô d e l a r e p a r t o d e l o ³ s e n s i b l e ò (2 0 0 6 : 1 2 4)

En las relaciones que el autor plantea con la vanguardia y la neovanguardia³⁷ (momentos que considera el origen y el desarrollo exponencial de esta práctica) se evidencia como la

³⁶ Esta misma concepción la comparte Groys, incluso d trata de cambiar las condiciones de vida en las zonas subdesarrolladas económicamente, quiere producir preocupaciones ecológicas, ofrecer acceso a la cultura y a la educación para las poblaciones de los países pobres, llamar la atención sobre la difícil situación de los inmigrantes ilegales y mejorar las condiciones de las personas q u e t r a b a j a n e n l (2016, pp.55-56) i t u c i o n e s a r t ² s t i c a s ò

³⁷ En referencia a las vanguardias históricas (o *ismos* europeos), de principios del siglo XX y su recuperación o reactivación por algunos movimientos de la segunda postguerra en Europa y Estados Unidos. El punto de cierre

inclusión del arte contextual dentro de una genealogía estrictamente artística impide pensar toda influencia, desplazamiento y *contaminación* proveniente de otras tradiciones de acción en el espacio público³⁸, que permitiría enriquecer el análisis y encontrar otras conexiones (de formas y prácticas) que no se limitaran al relato canónico de la historia del arte moderno.

A diferencia de Ardenne, Marcelo Delgado Ruiz (2013) reconoce distintas raíces y antecedentes para el actual arte activista o *artivismo*³⁹, que entiende como nueva forma de arte público o contextual. Éste se nutre de tres fuentes: la tradición experimental de las vanguardias históricas, el pensamiento posestructuralista (y posmoderno en general) y los movimientos antiglobalización de los *noventa*, *nuevo cuño* (feministas, contra la especulación inmobiliaria, de derechos civiles de minorías, etc). Habría, entonces, un cruce de tradiciones e influencias teóricas e históricas que habilita una mirada más amplia del fenómeno. Sin embargo, Delgado evalúa que el *artivismo* actual *no se entrega al servicio de los movimientos fantástica democracia real de la que un movimiento* (2013: 76), marcando una distancia política y crítica respecto de las acciones de agitación y propaganda de las vanguardias históricas radicales, al servicio de una ideología de clase. De esta manera, anula todo poder crítico o revulsivo⁴⁰ del activismo artístico actual⁴¹.

Pero no es solo una cuestión de terminología *stricto sensu* sino a qué nos referimos con dicha terminología. En el caso de Aznar Almazán e Iñigo Clavo (2007), definen al arte activista como *una forma del arte político que se mueve en el espacio político y social, organizada en torno a la imagen del territorio para hablar de prácticas contaminadas mutuamente y cuyo nodo relacional es la producción de imágenes, la autorrepresentación y la necesidad de generar*

o conclusión de la neovanguardia y/o su transición hacia un arte posmoderno, varía según distintos autores y puede tomar diversos nombres y trayectorias en otros territorios.

³⁸ Ardenne reconoce la importancia de la intervención y producción de acontecimientos en el espacio público así como la implicación del cuerpo (del artista y del público) en estas acciones, pero siempre desde la mirada del site specific, el land art, la performance o la producción de imágenes en medios como un afiche o una bandera. Los ejemplos que brinda, aun refiriéndose al arte relacional, pertenecen siempre al campo artístico institucional. Incluso un colectivo como Bureau of Studies es incluido bajo la categoría *Economics arts* (Ardenne, 2006: 149-50).

³⁹ Este término suele aparecer como sinónimo de activismo artístico. Lo replicamos simplemente por ser el que utiliza el autor, no por acordar con este paralelo.

⁴⁰ Recupero este término propuesto (y aplicado) por Edgardo A. Vigo (1928-1997), artista experimental platense cuya producción abogaba por un arte contradictorio y *revulsivo* de los sentidos institucionalizados, disruptivo de los preceptos sobre los que se fundan las prácticas, roles e instituciones del arte. Para ampliar este concepto, ver Bugnone (2013) y Davis (2007).

⁴¹ Ardenne considera que el arte contextual también ha sido cooptado por la animación cultural. Además, la repetición de formas (y fórmulas) de parte de los propios artistas habría llevado a la banalización de las otrora acciones de ruptura.

acciones legibles y efectivas (2007: 67). Esta diferenciación de territorios nos remite a un espacio más provisorio, mutable y permeable que la imagen bourdiana del campo.

Por lo tanto, tomando distancia de la lectura de Ardenne, en la que el artista propone la obra para que el público o *el otro* la complete, esta concepción del arte activista / nuevo arte público / nueva forma del arte político⁴², implica un trabajo consensual y colectivo para lograr lo que se ha denominado como *representación participativa* (Rosler, 2001) o *representación directa* (Holmes, 2005a).

Desde una perspectiva latinoamericana⁴³, podemos trazar una línea de continuidad entre Nelly Richard y la mirada de Chantal Mouffe y Jacques Rancière.

En primer lugar, Richard distingue taxativamente entre *la política en el arte y lo político del arte*. Si *la política* se piensa como la relación de arte y política como dicotomía de forma y contenido, o arte como subconjunto de la esfera cultural y política como totalidad histórico social (Richard, 2005). Por oposición, define lo político en el arte como

La articulación interna a la obra que reflexiona críticamente sobre su entorno social desde su propia organización de significados y su propia retórica de los medios desde sus propios montajes simbólicos [é] Una fuerza o imagen. (Richard, 2005, p. 17)

A su vez, aclara lo político-crítico de una obra o práctica artística depende de condiciones contextuales y emplazamientos, de marcos y fronteras con los que discute y entre los que discurre. En otras palabras, (Richard, 2009). La autora distingue entre el modelo del arte (y el artista) *comprometido* de los 60 y 70 y el arte *de vanguardia* (2005, 2007, 2009). En el primero, el arte está al servicio del pueblo y la revolución, entendidos como sentidos trascendentales y unívocos. La obra (y la acción del artista) se transforma en vector de toma de conciencia, agitación y llamado a la militancia, mediante una referencialidad explícita subordinado al repertorio ideológico de la izquierda⁴⁴. El arte de vanguardia, por oposición, buscaría prefigurar el cambio, a partir de la transgresión estética como detonante anti-institucional. Las neovanguardias retoman esta tensión entre politización de la forma y desmontaje institucional.

⁴² Estas acepciones aparecen a lo largo del texto citado y son también, las variantes utilizadas por Suzanne Lacy, Nina Felshin, Martha Rosler, John Jordan, Rosalyn Deutsche y otros, a partir de los textos compilados en Blanco et al. (2001).

⁴³ Entendemos que Latinoamérica no puede definirse como unidad de análisis, una delimitación que clausure constantes formales, temáticas o históricas, o pensarse como territorio homogéneo. Sin embargo, aquellos autores y autoras que profundizaron en casos de su propio país o región, han construido categorías y marco teórico trascendiendo el carácter ejemplar y modélico de colectivos o artistas europeos y norteamericanos.

⁴⁴ Un matiz de esta caracterización puede encontrarse en la discusión sobre arte y vanguardia como ideas-fuerza y en la politización del arte en la obra de Nelly Richard (2014) bajada por Ana

lo (2009) propio del relato moderno de la linealidad histórica. Para Richard, la Escena de Avanzada chilena⁴⁵ conjuga tres vectores (ñ de \$: e o s ò) politización del arte, radicalidad formal y experimentalismo crítico.

Podemos rastrear estas dicotomías y distancias entre arte comprometido-apolítico en múltiples escenarios y contextos, pero volvemos brevemente sobre dos momentos de la producción artística en Argentina, para confirmar la maleabilidad de las articulaciones entre arte y política. Tanto en el *under* y en las experiencias performáticas de los ô 8 0 , en l a s conjugaron producción plástica, individual y colectiva, música y experimentación teatral en el espacio urbano y en espacios off del circuito teatral oficial, el *matiz político del arte* se v i s l u m b r a en p r § c t i c a g i a n s i c d e p b a ² a l e g r , a è n experimentación libre de cuerpos y géneros. Estas prácticas (entonces) inclasificables permitieron transgredir los límites del orden y de la censura impuestos por el Terrorismo de Estado y su huella en la joven democracia posterior, pero sin adecuarse a los formatos de denuncia y representación⁴⁷ de la militancia, la del f r e v i s i · n del debate sobre la escena art ² s o p o s i c i · n e n s t a e l e g h ñ a y t (Amigo, 2008; Jacoby et al., 2003; o ò Krochmalny, 2013; Lemus, 2015; Rosa, 2015). Y más cerca de nuestro recorte temporal (y de las prácticas con las que trabajamos en esta tesis), la experimentación con nuevas formas de p a r t i c i p a c i · n p o l ² t i c a a t r a v ® s de h e r r a m l e n g u a j e s ò a p r § c t i c a s como las del G A C institucionalización⁴⁸ del arte activista que se produciría en los años siguientes al 2001, a fines de l o s ô 9 0 , d i c h a s p r § c t i c a s no eran consi hecho político por la militancia tradicional (Rafaela Carras, 2009).

Este breve recorrido de ejemplos locales busca argumentar que, en la contingente trama de relacionalidades, se incluye también la recepción, teorización y denominación de las prácticas

⁴⁵ Este término designa un grupo de prácticas que, desde 1997, se caracterizó ñ dentro del campo anti-dictatorial-por su experimentalismo neovanguardista, reconceptualizando los lenguajes, técnicas y géneros heredados de la tradición plástica y literaria. (Richard, 1994, p. 53)

⁴⁶ Entre varias caracterizaciones, define a la Escena de Avanzada (y al grupo CADA, como colectivo paradigmático) como ñ de s b o r d e ò de un proceso de modernización

⁴⁷ Sobre estas *estrategias*, ver las distintas entradas del catálogo *Perder la forma humana* (AAVV, 2012). Sobre el *under* en los ô 8 0 , los grupos T I T y Cuca ¶ l o y l a discute esta articulación arte-política, ver: Lucena y Laboureau (2016), La Rocca (2012, 2016) y González (2015). Sobre la escena artística porteña, ver Usubiaga (2012).

⁴⁸ Nos referimos al reconocimiento tanto del sistema artístico local e internacional (museos, bienales, curadores) como al académico (constituirse en objeto de estudio de tesis, conferencias y ponencias, producción editorial, hasta ingresar en las currículas de la formación artística)

y los casos de cada coyuntura. El carácter crítico o *lo político* del arte sólo pueden definirse en función de cómo opera en dicha trama.

En el mundo contemporáneo, cuyo horizonte ya no es (según Richard) la revolución sino la democracia radical, la sociedad de la información y la comunicación ha dado predominio de lo visual, no ya como simulacro de lo real sino como constitutiva de lo real⁴⁹. Ante este escenario que *descentra* la producción artística del flujo de las imágenes, la autora se pregunta por lo político-crítico del arte en la actualidad. En sintonía con la propuesta de Mouffe, para Richard

Un arte crítico debería impulsarnos a desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social de las imágenes, sembrando la duda y la sospecha analíticas en el interior de las reglas de visualidad que clasifican objetos y sujetos. También debería aspirar a desatar una revuelta de la imaginación que mueva las significaciones establecidas por los repertorios oficiales hacia los bordes de no certidumbre y de ambigüedad del sentido, cuya experiencia de la sorpresa haga que la relación mirada/imagen se torne siempre otra para sí misma. (Richard, 2007, p. 104)

La autora caracteriza la cultura visual contemporánea a partir de términos como *imaginería plana, unidimensional, pulida, liviana, vaciada de conflicto* que *aquieta* la mirada, mientras que el arte crítico buscaría *inquietar*, reintroduciendo los *pliegues* de lo simbólico, las *marcas*, una *imaginación crítica* que busque repolitizar la mirada del espectador. De esta manera, el arte crítico puede activar vectores de emancipación, a partir de fracturas en la representación (Richard, 2013).

Aunque en esta cultura visual contemporánea
Richard (2007) propone conservar un territorio de *autonomía estratégica* (Foster, 2001) que no se limite al mero consumismo, y atendiendo a la posibilidad de ciertas formas del trabajo con signos (el arte) para producir *vibraciones intensivas* en contra de los lenguajes uniformes del diseño, la publicidad y los medios.

Si bien Richard continua utilizando el término *ñ a r t e ò*, se distancia de
como objeto para defender el arte como eje
a la obra ò (P 2007, p. 105). Desde esta perspectiva, el arte crítico, en un
actual régimen crítico-estético del arte, debería conjugar la especificidad crítica de lo estético
con la dinámica movilizadora de la intervención artístico-cultural (2007, p. 92).

⁴⁹ Como sostiene Lazzarato (2003) : ñ l e n g u a j e , s i g n o s e i m a g e n e s c o n t r i b u y e n a n o r e h a c e r a d v e n i r a l g o . I m a g e n e s , l e n g u a j e s y s i g n o s s o

André Mesquita (2008)⁵⁰ distingue entre arte político y arte activista: considerando que éste no sólo significa un arte político, sino un compromiso de trabajo en una producción no mediada por los mecanismos oficiales de representación. Por lo tanto, mientras que un arte político *representa* oposición, el arte activista *produce* instancias de oposición que, a su vez, interrogan los propios medios de comunicación y creación.

Pensar el activismo artístico en términos de intervención y producción no mediada implica, a nuestro entender, insertarse (de manera transversal y no como *artista paracaidista*) en una trama de relacionalidades y en un territorio específico y, a la vez, alejarse de lo que podemos definir como *estadio de representación y denuncia*, para producir *con* otros (y no sólo *para* o *hacia* otros), aun cuando es uso de lenguajes y herramientas artísticas no tenga como objetivo (*sine qua non*) la producción final de un objeto.

1.2. Estado de la cuestión y casos de estudio del activismo artístico en Argentina

Como desarrollamos previamente, nos posicionamos desde el concepto de activismo artístico para comprender y analizar estas prácticas. Sin embargo, para revisar textos y autores fundantes que nos preceden, abarcaremos las discusiones sobre la articulación entre arte y política, más allá del uso del término aquí propuesto.

Uno de los estudios fundantes en la articulación entre arte y política en Argentina fue el minucioso análisis de Andrea Giunta (2001) en torno al objetivo modernizador e internacionalista del campo artístico en el escenario y analiza proyectos (institucionales y de artistas) en lugar de escribir una historia de movimientos y estilos artísticos. Otro estudio imprescindible es el de Longoni y Mestman (2008) en torno a Tucumán Arde y lo que denominamos comparte con Giunta este interés por las tramas de la política (institucional), la escena de vanguardia o de avanzada en el arte y la necesidad de redefinición de las categorías, producto de la transgresión disciplinar y de una puja permanente con la *institución arte*, pero también de la incorporación de la violencia como parte de práctica artística (Longoni, 2014)⁵¹.

En Tucumán Arde, se constituye, entonces, el primer estadio de una genealogía del activismo artístico en nuestro país. La experiencia colectiva, la contrainformación e investigación y su

⁵⁰ Retomando definición de Lucy Lippard en *Caballos* (2001).

⁵¹ José Fernández Vega (2009) realiza una revisión crítica de ambos libros en los capítulos V y VI del texto, destacando la transición de una *vanguardia moderna* caracterizada por la violencia y el alejamiento de la concepción (burguesa) de la autonomía del arte.

realización por fuera del campo artístico, son algunos de los puentes que se han trazado entre Tucumán Arde y las experiencias de los tempranos 2000 (Holmes, 2005b; Longoni, 2005b). El Siluetazo, acción coordinada entre artistas (Kexel, Flores y Aguerreberry) y Madres de Plaza de Mayo para la Tercera Marcha de la resistencia (1983), cuyo mejor estudio es la compilación que hicieran Longoni y Bruzzone (2008)⁵² se configura como el estadio siguiente en este proceso, teniendo como último ciclo la eclosión de colectivos de activismo artístico en torno al 2001. Esta eclosión de colectivos, intervenciones colaborativas entre productores artísticos y organizaciones sociales tuvo su correlato, en el periodo poscrisis, en debates y estudios académicos en torno al activismo artístico en nuestro país, centralizado en experiencias en la ciudad de Buenos Aires. La *Revista Ramona*⁵³ fue espacio de debates y publicación de investigaciones en proceso sobre estos tópicos. Pero también publicaciones posteriores a la denominada *ñeta p* (2009) hacen referencia a la descripción de las tres coyunturas en el cruce de arte y política en Argentina, según Longoni (2010b). Lo que Longoni identifica como *ñeta p* en la proliferación de colectivos (Taller Popular de Serigrafía, Arde Arte!, junto con colectivos pre-existentes como GAC y Etc®teraé) en la producción de nuevas formas de articulación entre productores artísticos y movimientos sociales, Giunta lo explora también desde las repercusiones, reflejos y traducciones en el campo artístico institucional y en sus posibles desbordes (en relatos curatoriales, en nuevos espacios de exhibición y circulación, en nuevas estrategias asociativas y tematizaciones de la realidad nacional).

⁵² La recuperación histórica de Tucumán Arde como del Siluetazo, tiene una entrada *tardía* en la historia del arte argentino. Durante muchos años, estos acontecimientos solo fueron retazos en la memoria de los protagonistas, relatos sueltos que reverberaban cada tanto en las fotografías o restos documentales dispersos. Lo efímero de estas producciones, acompañado de su estatuto *problemático* como obras de arte, hicieron que durante mucho tiempo no fueran objeto de interés académico. El libro sobre el Siluetazo empieza a gestarse en 2003 (desde las páginas de la Revista Ramona) al cumplirse 20 años de la intervención. La primera edición del libro de Longoni y Mestman es del año 2000. Sobre la recuperación y tensiones en torno al relato de Tucumán Arde (desde los propios protagonistas a los relatos curatoriales en los albores del siglo XXI) ver Davis (2008).

Podemos arriesgar que se condice con un interés de la época en revisar la historiografía del arte en dos períodos claves: los prolegómenos de la dictadura cívico-militar (1976-1983) y la transición democrática. Pero también de un interés por construir otras genealogías desde los márgenes de la institución arte, desde los desbordes disciplinares y por fuera de los cánones del arte internacional, en una coyuntura que obligaba a repensar los vínculos entre arte y política y los límites del arte.

⁵³ La Revista Ramona fue una edición mensual dedicada a las artes visuales publicada en Buenos Aires desde el año 2000 hasta el 2010 por la Fundación Sociedad, Tecnología, Arte (START), con un total de 101 números. Se trató de una revista de formato textual y sin imágenes, impresa en blanco y negro. Inicialmente de distribución gratuita en espacios artísticos, y luego en venta por suscripción, tuvo entre su equipo editorial a Gustavo Bruzzone, Roberto Jacoby, Rafael Cippolini, Ana Longoni, Syd Krochalmy, Diana Aisenberg, Guadalupe Maradei, entre otros.

Evidenciamos como problemática la adopción de esta genealogía (Tucumán Arde- Siluetazo-colectivos en Buenos Aires en torno al 2001) como modélica para procesos en otros territorios. La escasez de investigaciones que profundicen otros contextos y casos de activismo artístico ha tenido como consecuencia una reproducción acrítica que traspola esta secuencia a otros espacios, desconociendo referentes y procesos propios⁵⁴.

Como desarrollamos en la sección anterior (1.1), esta genealogía se ha enriquecido también al ampliar las definiciones y los objetos de estudio. Sendos trabajos de las últimas décadas han ampliado la lectura de lo político en el arte al *volver a mirar* el arte po (Jacoby) o de et al., 2003; Lemus, 2015; Rosa, 2015) , el periodo de transición (AAVV, 2012; González, 2015; Lucena & Laboureau, 2014, 2016) e incluso matizar la dictadura cívico-militar como un momento de censura absoluta para explorar las formas de producción artística y biopolítica de la época.

La bibliografía también se ha ampliado y enriquecido con la escritura de los propios protagonistas. El GAC (Rafaela Carras, 2009) construye un relato coral que revisa sus experiencias desde ese limbo de los lenguajes conflictos por la institucionalización del activismo artístico.

Iconoclasistas (Risler & Ares, 2013) crea un manual de mapeo colectivo, como socialización de la herramienta, instrumento de auto-formación, pero también como texto crítico sobre espacio público, territorio y representaciones sociales.

Agregamos también el exquisito libro-objeto que recorre 20 años del grupo Etcétera (1997-2007), revisando las premisas, acciones y protagonistas del colectivo desde sus inicios a la mutación en la Internacional Errorista (Garín Guzman & Zukerfeld, 2017).

Por último, a nivel local, el Grupo La Grieta editó el catálogo de la Muestra Ambulante (2009) . Con la ñe excusa ò de realizar barrial de la r · n i muestra⁵⁵, se tamizan textos críticos sobre la apropiación del espacio público desde el arte (en

⁵⁴ Quien escribe también ha caído en esta reproducción acrítica de la secuencia modélica, como puede verse en Pérez Balbi (2010a, 2011, 2012a). Sin embargo, en Pérez Balbi (2012b) planteábamos la necesidad de *reterritorializar* estos debates a partir de distintos referentes artísticos de la ciudad y del cronograma de movilizaciones locales. Gran parte de los antecedentes, referentes y reivindicaciones que se recuperan en esta tesis parten del trabajo colectivo en la producción de la muestra *Calle Tomada* (Museo de Arte y Memoria, Comisión Provincial por la Memoria- Centro de Arte Experimental Vigo), realizada en el MAM entre marzo y mayo de 2010, con un proceso de investigación y producción iniciado un año antes (Pérez Balbi, 2010b, 2011, 2013b).

⁵⁵ En 1995 el Grupo La Grieta realizó la Primera Muestra Ambulante en el Barrio Meridiano V, barrio ubicado en el límite sur del casco urbano platense, que alguna vez tuviera el esplendor de ser nodo del FFCC Provincial. En plena etapa neoliberal, con el FFCC cerrado y su estación abandonada, la primera muestra ambulante exhibía obra de 100 artistas en comercios del barrio, junto con ciclos de cine, música en la calle y talleres. Diez años después, se reeditó la muestra, pero con otra convocatoria: abrir también las casa de los vecinos, y generar más actividades artísticas y lúdicas y no tan ñe x p o s i

clave lúdico, relacional, desacralizado y colectivo), la disputa del vaciamiento de las calles por los discursos de seguridad y la recuperación de la deriva como forma de habitar el territorio. Estos textos, más distanciados de los formatos académicos, aportan no sólo una crónica en primera persona, sino reflexiones a posteriori de las preguntas y tensiones que movilizaban (y provocaban) dichas acciones e intervenciones.

Dentro de las tesis doctorales realizadas en este mismo programa de doctorado, encontramos los siguientes abordajes a esta temática:

Cecilia Vázquez (2011) trabaja las prácticas artísticas y de protesta en Buenos Aires en el periodo de *ñ v u e l t a* a l a *2007*), *com m u n i c a t i o n e s* de una matriz del activismo artístico en Argentina (Artistas del Pueblo, prácticas experimentales de l o s e x p e r i e n c i a s d e l a t r a n s i c i o n d e m o c r a t i c a entre el arte y la política, aparece otra variable coyuntural que es el fenómeno de institucionalización y validación (de parte del campo artístico nacional e internacional) de las producciones de activismo artístico. Si bien descree de la posibilidad de impacto político de las acciones realizadas, reconstruidas o vehiculizadas por el campo institucional del arte, valora las *contaminaciones* que han logrado permear las formas contemporáneas de la protesta.

Christian Dodaro (2012) tomando como eje el periodo 2001-2004, aborda experiencias de activismo cultural en el área metropolitana de Buenos Aires. Con mayor hincapié en colectivos de producción audiovisual (Boedo Films, Wayruro, Contraimagen, Cine Insurgente, Ojo Obrero), recorre también las acciones de colectivos artístico-visuales (GAC, E t c e r a é , A r t i s t a s) A i n t e r v e n c i o n e s e s p e c i f i c a s (Caravana cultural de Culebrón Timbal y la *mística* del Frente Popular Darío Santillán). La tesis navega entre los orígenes de estas formas de activismo cultural a partir de las trayectorias individuales, las confluencias con otras formas estéticas contemporáneas (Nuevo Cine Argentino, el *rock chabón*, stencil y grafittis) y la comparación con prácticas artístico- p o l i t i c a s d e l o s Marilé de Filippo (2015) a b o r d a e l c a s o d e l a c i u d a d d e R o s a r i o p o l i t i c o a p a r t i r d e l 2001. Como consecuencia de movilización y colectivos locales, la autora i d e n t i f i c a n u e v o s m o d o s d e e s t é t i c a - e n - l a c a l l e visual y performática o c o m o p r a c t i c a p a r t i c u l a r i d a d e s d e l a e x p e r i e n c i a r o s a r i n a , y l a d i v i s i ó n e n d o s c i c l o s (1997-2005 / 2005-

exponencialmente en 2006, 2007 y 2009 (quinta y última). Para un análisis con mayor profundidad, ver López (2017).

2012) emparentan el trabajo de Di Filippo con esta investigación, no sólo por abordar procesos fuera del área metropolitana de Buenos Aires, sino por el hincapié en reponer las tramas de organización que subyacen y a la vez motorizan las prácticas de activismo artístico.

1.3. Territorializar: activismo artístico y prácticas colaborativas en La Plata.

Volvemos a circunscribir el estado del arte, para abocarnos a las prácticas de activismo artístico locales. Para ello, nos resulta pertinente retomar estudios previos sobre el campo artístico local, a fin de marcar algunos lineamientos y derivas teóricas respecto de las artes en La Plata.

Dentro de trabajos que aborden la escena artística en La Plata, resultan fundamentales los trabajos de María de los Ángeles De Rueda, quien ha revisado, reconstruido y sistematizado la producción (De Rueda, 1997, 2003b, 2007, 2008b), en sus proyecciones en los (De Rueda, 2010) y los (De Rueda, 2008a).

Un artista imprescindible en estas décadas, no sólo por su producción sino por su condición de articulador de colectivos, editor independiente y agitador cultural, fue Edgardo A. Vigo. Desde sus primeras obras neodadaístas (Gradowczyk, 2008), a la introducción de la poesía visual y experimental (Davis, 2006, 2007, 2007, 2009; Pérez Balbi, 2008) y la producción de *señalamientos* (Bugnone, 2013, 2017) y constitución de redes de Arte Correo⁵⁶, las influencias de Vigo y su constitución como referente del arte experimental se evidencia en colectivos posteriores como el Grupo Escombros (De Rueda, 2003b) y Ala Plástica⁵⁷.

Respecto del Grupo Escombros, los trabajos de De Rueda (2003a, 2008c, 2017) y de Fukelman (2017) relevan las intervenciones de este colectivo, desde su caracterización como *ñ a r t e p o l í t i c o ò , d e ñ c r í t i c a s o c i a l* (Vigo, 2017) y de la obra. Los trabajos iniciales del Grupo Escombros resultan fundamentales por intervenir en el espacio público, urbano y periurbano, desde recursos artísticos experimentales que desbordaban los límites disciplinares de las artes visuales.

En torno a las prácticas contemporáneas de intervención artística en el espacio público, y los cruces de arte y política, encontramos distintas investigaciones y abordajes que van desde la

⁵⁶ Para una mejor comprensión e ilustración de la obra de Vigo se recomienda Noorthoon, Victoria et al (2016). *Edgardo Antonio Vigo. Usina permanente del caos creativo. Obras 1953-1997*. Catálogo de exposición Buenos Aires: MAMBA.

⁵⁷ Destacamos estos colectivos por ser el eje de las prácticas que abordamos en esta tesis, pero reconocemos la influencia de Vigo en numerosos artistas y docentes de nuestra ciudad.

reconstrucción y descripción de experiencias particulares a indagaciones más amplias y conceptuales de procesos y caracterización de la escena local.

El trabajo compilado por Fukelman (2012) aborda distintas experiencias locales⁵⁸ posteriores al 2001, pero re-inscribiéndolas al campo artístico a su contexto local, incluso considerando obras de investigación comparten casos de estudio y producciones con esta tesis (V. Capasso, 2013b, 2013c; Sánchez Pórfido & De Benedetto, 2011), sin embargo, la mayoría se distancia al considerarlas como sujetos y objetos aislados de la trama político-social en la que se insertan⁵⁹.

En consonancia con esta tesis, Verónica Capasso aborda la cuestión del espacio público en experiencias de activismo artístico y la condición política de las intervenciones (V. Capasso, 2011, 2013c, 2014; V. Capasso & Jean Jean, 2011).

En esta misma línea, Badenes, Saurio y López (2014) hablan de intervenciones socioculturales y simbólico-culturales, como producciones de acciones y saberes de la comunicación social, las artes visuales, la publicidad, de estrategias de la comunicación popular y de la militancia política. Esto les permite analizar acciones e intervenciones tan variadas como *Lava la bandera* (Perú), *#Yosoy132* (México) y *Buscando a López* (Argentina). De manera individual, Saurio también aborda las intervenciones en movilizaciones por la segunda desaparición de J. J. López desde 2006 a 2008 (2009a) y los discursos periodísticos en un diario de gran tirada (Diario El Día) y un medio de la prensa alternativa local (Indymedia) en torno al femicidio de Sandra Ayala Gamboa (2009b)⁶⁰.

López (2017) desarrolla su tesis doctoral bajo esta categoría de intervenciones culturales, enfocando en la acción y producción de distintos colectivos y artistas callejeros locales: Sienvolando, Unidad Muralista Hermanos Tello, Arte al Ataque, La Muestra Ambulante (organizada por el Grupo La Grieta), Colectivo Siempre y Luxor. El objetivo es reconocer las

⁵⁸ Algunos de los colectivos abordados son Ala Plástica, Arte al Ataque, Figurones, LULI, Sienvolando, Lanzallamas, Colectivo Siempre, Grupo Escombros. Este corpus de trabajos es producto del Proyecto de Investigación *Arte de Acción en la Plata*, dirigido por la Mag. María Cristina Fukelman y radicado en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano (IHAA) de la Facultad de Bellas Artes de la UNLP. Como parte de los resultados del proyecto, puede consultarse ficha de cada artista y colectivo abordado junto con una cartografía de acciones, y los correspondientes avances de investigación en <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/>.

⁵⁹ Otros casos, tanto colectivos (Sienvolando, Colectivo Siempre, Arte al Ataque, Libélula) como productores individuales (Luxor, dani lorenzo) aparecen también en esta tesis, precisamente por formar parte de la trama que trabajamos.

⁶⁰ Si bien estos artículos no pueden encuadrarse en la literatura académica (por su formato, sus criterios de valoración y circulación), los consideramos fundamentales al ser los primeros que abordaron el femicidio de Sandra Ayala Gamboa y la desaparición de López desde la perspectiva de las intervenciones culturales y los discursos sociales producidos y reproducidos por la prensa local.

estrategias y modos de hacer con los que estas intervenciones *producen* la ciudad, y construyen una *politicidad emergente* que no es subsidiaria ni lateral a la política partidaria tradicional sino una forma *otra* de práctica política.

Otros trabajos de López (algunos, avances parciales de su tesis), se encuentran en amplia relación con esta investigación, ya sea por abordar los mismos casos como por la pregunta por la relación entre la web y el espacio público, y por la consideración de estas intervenciones como estrategias de acción política (López, 2011, 2013; López & Sager, 2009).

SEGUNDA PARTE: Sobre espacio y territorio

1.4. Apuntes iniciales

Las prácticas de activismo artístico forman parte de una disputa política por/en el espacio público. A partir de este supuesto básico, resulta imprescindible aclarar algunas definiciones en torno a los conceptos de espacio, espacio público, territorio y territorialidad.

Una vez revisado este marco teórico, nos avocamos a la especificidad de los estudios y recorridos teóricos sobre prácticas de activismo artístico en La Plata, delimitación geográfica a la que circunscribimos nuestra tesis y que fundamentamos a continuación.

En cada capítulo ampliaremos la discusión en relación a la problematización del espacio a la que nos enfrentamos. Con AP, revisaremos la tensión entre territorio del capital- territorio habitado, junto con la producción imaginal a partir de mapas y cartografías; con los escraches, la discusión sobre la posibilidad de habitar la ciudad (en convivencia con represores) y de la performance como construcción del espacio público desde lo político; y con las acciones on line de LULI, la pregunta por el espacio público virtual como ampliación o extensión de la esfera pública.

1.4.1 Sobre espacio, territorio y territorialidad.

En textos sobre prácticas artísticas *ñ e n t t o e r r i t o r i o ò o e n e x p o s i c i o n e s* conceptos de espacio (geográfico y físico) y territorio suelen usarse indistintamente. El concepto de territorio está de moda⁶¹. Por este motivo, retomamos algunas definiciones, provenientes de la teoría social y la geografía crítica, para circunscribir nuestra terminología.

En primer lugar, no podemos entender el espacio y el territorio como *marco*, como fondo de escena en el que las cosas *suceden* (Lefebvre, 2013). El **espacio** nunca es neutro ni vacío, pero tampoco es la sumatoria de los objetos (y signos) que incluye. No es el paisaje⁶², ni una configuración circunstancial de objetos y sujetos, sino que es producido (Lefebvre, 1974,

⁶¹ Enunciado emulado de Corboz (2015), que *v i s u a l i z a b a e s t e f e n · m e n o a p r i n c*

⁶² Santos (2000) entiende el paisaje como materialidad formada por objetos materiales y no materiales, mientras que el espacio sería la articulación de la sociedad con dicho paisaje, relación que no se produce por simple añadidura sino como práctica transformadora/constructora de espacio.

2013) y por lo tanto, efecto (y estructura) de las relaciones sociales de producción. Es *en* el espacio y *por* el espacio donde se producen y reproducen las relaciones de producción capitalista (Lefebvre, 1974, p. 223). Por lo tanto, es una realidad relacional: cosas y relaciones juntas, la naturaleza y la sociedad mediatizadas por el trabajo (Santos, 1996, pp. 27-28).

El espacio es presente porque es pasado y futuro, constituye la matriz sobre la cual las nuevas acciones sustituyen a las acciones pasadas (Santos, 2000, p. 87). Como destaca Massey (2005): *no precisamente porque es la esfera de y* forjamiento de relaciones nuevas, la espacialidad es también fuente para la producción de *nuevas trayectorias*. *A través del espacio, la historia se vuelve* (p. 10). estructura (arquitectónica y de infraestructura, pero también como historia de flujos, como huellas de memorias colectivas), que vuelve a incidir en la dialéctica global de la sociedad (Santos, 1990).

De la misma manera que el espacio es producido, y regido por relaciones sociales de producción, el concepto de **territorio** supera el marco geográfico (el geoterritorio) en el que se configura el espacio social. De acuerdo a Nievas (1994), el territorio se compone por la articulación⁶³ de cuatro elementos: geoterritorio, formas de vinculación (relaciones sociales), sujeto y tiempo. Es *la* *razón* *social* *y* *luego* *o* construcción social de un espacio, la articulación de relaciones sociales con su asiento *materia* *l*, *y* *su* *inteligibilidad* (p. 3). Para Santos (1996), la configuración territorial implica una constelación de recursos naturales y recursos creados (rutas, ciudades, diques, etc.) que conforman un sistema. En dicha configuración territorial, la dinámica social o conjunto de relaciones en un momento *determinado* *acaba* *por* *definir* *el* *espacio*. *Esto* implica actuar sobre objetos como realidades físicas, sino como realidad social (Santos, 2000, p. 91).

En el cap. 3 problematizaremos sobre la construcción de espacio a partir de las lógicas del capital transnacional, y como las intervenciones de AP vuelven sobre construcciones de territorialidad, a escala local-regional, que promueven una *homeostasis* del territorio.

Respecto de la **territorialidad**, nos *distanciamos* *de* *la* *definición* *de* *un* *individuo* *o* *grupo* *de* *afectar*; *influir* *o* *controlar* *gente*, *elementos* *y* *sus* *relaciones*, *delimitando* *y* *ejerciendo* *un* *control* (Sack, 1986, p. 194) *sobre*

⁶³ Agregamos *articulación* a la formulación de Nievas desde la perspectiva de Laclau y Mouffe (2011), para aportar al carácter relacional de los conceptos, en oposición a definiciones esencialistas y de identidades preestablecidas o fijas previamente a las prácticas.

pensarlo como la expresión en la subjetividad de la constitución de un territorio objetivo (Nievas, 1994, p. 14). Por eso, en este trabajo hablaremos también de tramas territoriales, como *infiernos* del tejido socio-territorial compuesto de intereses y proyectos, *configuraciones* políticas (Acién, 2010, p. 6). *identidades* dis... Por último, a partir de la indeterminación definitiva (o *sutura final*) del espacio, pueden producirse territorios diferenciales (Nievas) o espacios *diferentes* (Lefebvre). El puntapié inicial para producir esos espacios- *otros* *estar* ² a en la *ñ de sa f e* cuerpos del territorio preexistente y la generación de relaciones sociales alternativas, antagónicas al *capitalismo* (Nievas, 1994, p. 17). Entre otras prácticas, el activismo artístico, se presenta como una herramienta posible para producir estos espacios o, al menos, habilitar la imaginación política que los vuelva plausibles.

1.4.2 La pregunta por el espacio público

En esta tesis abordamos intervenciones en el espacio urbano (cap. 4 y 5) por lo que nos detendremos a afinar la mirada, primero, sobre el concepto de espacio público y luego, sobre el espacio urbano como categoría específica de éste.

El concepto de **espacio público** implica ampliar el debate a otros campos disciplinares, como la arquitectura y el urbanismo, la ciencia política o la sociología. Incluso, desde los estudios culturales.

Lo *público* (como *adjetivación* que *implica* ha asociado históricamente a tres sentidos: lo general y común (en relación a lo comunitario), lo visible y manifiesto y lo abierto y accesible (ambos en oposición a lo privado) (Rabotnikof, 1997, 2008). Esta dimensión colectiva, común visible y abierta ha tomado distintos matices de acuerdo a coyunturas históricas pero también a los marcos de análisis.

El espacio público, entonces, se define en términos materiales-espaciales, como ámbito de un *fluir* comunicativo y relacionado a acción política. A partir de esto, se desarrolla una red discursiva que lo relaciona con la democracia, la participación colectiva, el rol del ciudadano, los derechos y la acción del Estado (Delgado Ruiz, 2011; Rabotnikof, 1997).

Este imaginario de espacio comunitario de convergencia ciudadana, aparece entonces como espacio común (accesible e igualitario) y espacio de aparición⁶⁴. Esto se complementa con el

⁶⁴ Si *aparecemos*, debe *verse* *nos*, lo que *nuestros* *sonidos* *ca* *qu* *vocalizados* *deben* *ser* *escuchados*: el *cuerpo* *(2017)* *debe* *e*

discurso político de *ilusión ciudadanista* (Delgado Ruiz, 2011), que elogia los valores del civismo, concibiendo la vida social como terreno de y para el consenso, en que ciudadanos libres e iguales acuerdan convivir amablemente cumpliendo un conjunto de preceptos abstractos de buena conducta (Delgado Ruiz, 2007).

Volvemos sobre la distinción entre ciudad y espacio urbano, que ya planteara Lefebvre (1976). Si la ciudad es el conjunto de conglomerados arquitectónicos y estructurales, con determinados índices habitacionales, lo urbano son las prácticas que no dejan de recorrerla y de llenarla de recorridos, como *no b r a p e r p e t u a d e l o s h a b i t m o v i l i z a d o s p o* (Lefebvre, 1976, p. 158). El espacio urbano, entonces, genera la vida urbana como experiencia masiva de la dislocación y el extrañamiento, en el doble sentido del desconocimiento mutuo y de los resortes siempre activados de la perplejidad y la estupefacción. No es un lugar sino un *tener lugar* de los cuerpos que lo ocupan en extensión y en tiempo. (Delgado Ruiz, 2007). E d w a r d S o j a p r o p o n e a b espacio enteramente vivido, un lugar simultáneamente real e imaginario, actual y virtual, lugar de experiencia y agencia estructuradas, individuales y colectivas (2008, p. 40).

Ahora, cabe evidenciar la distancia entre un espacio urbano real y uno diseñado, entre las prácticas del hacer (cotidiano, pero también disruptivo, contrahegemónico) y las políticas urbanistas que diseñan modos de circulación y habitabilidad, como estrategias biopolíticas del poder. Una *ciudad practicada* que tensiona, revulsiona, interfiere a la *ciudad concebida*. En este sentido, Martín-Barbero (2009) p r o p o n e q u e ñ l a f i g u r a d e l c o n l o s m o d e l o s e x p e r t o s d e l e d i f i c a r q u e como *fisuras*, *trayectorias* y *tácticas* son los que utiliza el autor, en clave De Certeau, para explicar la experiencia vivencial de las ciudades contemporáneas.

1. 6. Territorializar: Fundamentación del recorte geográfico-temporal.

Esta tesis se centra en las prácticas de activismo artístico realizadas en/desde La Plata. La delimitación de un marco geográfico (aparentemente) tan reducido se fundamenta en diversos recortes que hemos realizado a lo largo del recorrido de investigación. En los inicios de esta

Retomaremos esta cuestión de ser visible y audible, y de la aparición en el espacio público en relación al espacio de las alianzas (alejándonos de la perspectiva del *civismo*) en el capítulo 4, en relación a los escraches y a su capacidad performativa.

indagación, la circ⁶⁵ constituyendo un campo tan vasto que, al rastrear los antecedentes bibliográficos e intentar acceder a los casos de estudio para realizar un profundo trabajo de campo, terminaban reduciéndose a Buenos Aires y principales centros urbanos (entre los que estaba La Plata). Por lo tanto, al re-acotar la investigación a la escala local, dábamos cuenta de un interés en ñ p r o p o r c i o n a r a p e r a n / p c u e s t i o n a n / c i o n e t e n s a n / complejizan verdades macro y de tipo general, intentando a la vez una reconstrucción pormenorizada de los múltiples y heterogéneos contextos de la acción colectiva en un espacio e s p e c i f i c o (Penfield, 2010: p. 1433).

Como plantea Di Filippo (2015, pp. 23-24), la ausencia o escasez de bibliografía académica respecto de casos y escenas locales, nos e n f r e n t a a d i f e r e n t e s dificultades para reconocer en el proceso de esta investigación: la necesidad de reconstruir la historia de cada práctica, de cada colectivo⁶⁶ (en algunos casos complementada con tesis o trabajos parciales), la escasez de trabajos específicos con los cuales comparar (al menos de aquellos cuya mirada y objetos de estudio se emparente con la nuestra).

El aporte de esta investigación de ñ e s c a l a l o c a l en Argentina, nos permite profundizar en los escenarios, tramas político-afectivas y genealogías propias de la ciudad de La Plata, contribuyendo a q u e b r a r l a a s i m i l a c i ó n p o r (Vidal, 2016). Caracterizándose por ser una práctica situada, esta tesis parte de la pregunta por la especificidad del mismo en la ciudad de La Plata, reconociendo antecedentes, genealogías y modos de hacer propios (sección 1.6.1), con especial hincapié en la trama de organizaciones, luchas políticas y referentes que tienen lugar en nuestra ciudad y que inevitablemente condicionan / influyen / inciden en los lenguajes artísticos y modos de hacer que abordamos.

Cabe, por último, hacer una salvedad: al hablar de ñ L a P l a t a ñ nos referimos no sólo al casco urbano sino al partido (La Plata, Berisso, Ensenada) y toda una zona de influencia que, en el caso de Ala Plástica, excede desde los inicios l o s l i m i t e s ñ d e l c a s c o u r b a n o denominado coloquialmente al casco urbano por el diseño de su trazado. De esta manera, nos

⁶⁵ El proyecto de admisión al C i l m a g e n p o l i t i c a / n u e v o s m e d i o s : C r u c e s t e d e y desbordamiento entre el activismo artístico y las nuevas tecnologías en la Argentina (1995-2012) ò , a d m i s i ó n a l D e s b o r d e d e l a t i v i s m o a r t i s t i c o e n A r g e n t i n a . Producciones colaborativas más allá de la noción tradicional de arte (2003-2013) ò b o s c a s o s , la preeminencia de casos locales se trabajaba de manera comparativa con los de otras ciudades, pero sin lograr cartografiar la miríada de prácticas y modos de hacer.

⁶⁶ Este escollo no implica, en nuestro caso, indagar *desde cero*. En los capítulos correspondientes se revisan los trabajos en profundidad o los pequeños avances para la construcción de una historia de cada colectivo, así como del análisis de sus prácticas.

referimos a la localidad y al partido, pero también a la proyección de acciones que realizan los colectivos originados en esta ciudad.

1.6.1. Reterritorializar: ¿existe una especificidad platense?

La ciudad de La Plata fue fundada en 1882. Luego de federalizarse la Ciudad de Buenos Aires como capital de la República, surge la necesidad de construir una capital de la provincia, que representara los ideales positivos. Ensenada constituirían un puerto natural interrumpidas por el gran saladero del Sr. Juan Berisso (en la actual localidad que hoy lleva su nombre) y al que en 1872 se sumaría el de Antonino Cambaceres⁶⁷. Hacia el noroeste, alejándose de la zona costera, estaban las tierras de Martín J. Iraola (parte de la familia Pereyra Iraola), quien donó tierras para fundar la localidad de Tolosa. La territorialidad de esta ciudad ya estaba construyéndose desde los márgenes, antes de que el proyecto ilustrado la imaginara. El proyecto fundacional de La Plata, dirigido por el gobernador Dardo Rocha y encargado al ingeniero Pedro Benoit, proponía una traza urbana atravesada por un eje fundacional, en la que se ubicaban las principales instituciones: Legislatura Provincial, Palacio Municipal e Iglesia Catedral. La cuadrícula perfecta, cruzada por diagonales principales y menores, con plazas regularmente diseñadas cada siete manzanas, era la materialización de una *ciudad ilustrada*, capital cultural, de las ciencias y las artes, construcciones míticas de una ciudad que se mantuvieron más allá de su periodo fundacional.

Acaso sea hora, en fin, de asumir que la ciudad universitaria es también la de las bicicletas, que la cuna de los poetas eximios es también la ciudad del rock, que la creación de la generación del 80 fue también *ciudad Eva Perón* y que, lejos de cualquier conciliación, La Plata fue diezmada por esa represión sobre la que el festejo del centenario pretendió –y no pudo– desplegar un manto de olvido. (Badenes, 2012, p. 218)

Aquel cuadrado utópico del siglo XIX, ha sido ampliamente desbordado por el crecimiento poblacional que fue extendiéndose hasta unir los *pueblos* y pequeños conglomerados linderos a la ciudad⁶⁸, fomentado en las últimas décadas por una especulación inmobiliaria que ha

⁶⁷ El club de fútbol Defensores de Cambaceres (fundado en 1921), en la localidad de Ensenada, es el rival histórico de Villa San Carlos, de Berisso. La historia de ambas localidades está atravesada por el mito del enfrentamiento entre ciudades ligadas al río y de condición trabajadora, producto del desarrollo de los frigoríficos primero y la industria petroquímica después, y marcada por las colectividades migrantes que se instalaron en esas zonas desde el aluvión migratorio de fines del siglo XIX y principios del XX.

⁶⁸ Arturo Seguí, Villa Elisa, City Bell, Gonnet, Ringuelet, desde el norte; Los Hornos, Abasto y Olmos por el Oeste; Villa Elvira, Barrio Aeropuerto, Parque Sicardi por el sur; Villa del Plata, en el camino a Punta Lara, hacia el río.

transformado antiguas zonas quinteras y lotes en barrios privados y urbanizaciones elitistas (Frediani & Matti, 2006).

Excede a este trabajo realizar un recorrido histórico de la ciudad, sin embargo, recuperamos una síntesis poética que recorre sentidos de la ciudad de las últimas décadas:

Como se escribió varias veces, el mayor logro de la dictadura fue que la sociedad llegara a patrullarse a sí misma. Ni más ni menos.

Ciudad de universitarios rodeada de cordones obreros, La Plata fue diezmada: carga con la triste estadística de la ñtasa de desapariciones. Un miedo solapó al otro. Con la precarización del trabajo, cualquier cosa por mantener el puestito. Muchos dejaron de mirar al de al lado. Y por querer salvarse de a uno, no se salvó nadie.

Quedó un país cada vez más desigual, cada vez más excluyente, cada vez más explosivo. Y con ayuda de los medios masivos, la sensación de inseguridad se tornó arrolladora para buena parte de las clases medias y altas. Creció y dejó de localizarse en unos pocos lugares y unos pocos sujetos. Los vecinos, en fin, multiplicaron su manojito de prejuicios: la ciudad toda se había tornado peligrosa. ¿Y entonces? Miedo sobre miedo, pocos buscaron respuestas colectivas. Si los sectores más acomodados se mudaron a la burbuja de los barrios cerrados, los que no estaban tan acomodados se sentían mucho que perder, se encerraron en sus propios barrios. Proliferaron las rejas, las camaritas de vigilancia, los vecinos alerta para delatar a su vecino. El barrio se redujo a un gran dormitorio, pero con compartimentos aislados, sin relación entre sí. Se desataron los lazos y lo que es peor: muchos perdieron la voluntad, la pasión y el oficio de tejerlos. (Colectivo La Grieta, 2009, p. 185)

En esta *ciudad neoliberal* es donde vemos surgir y desarrollarse las organizaciones y colectivos que abordamos en esta tesis.

La ciudad de La Plata puede definirse hoy no solo por ser la capital de la Provincia de Buenos Aires (por lo tanto núcleo administrativo regional y punto de confluencia de reclamos políticos y sociales) sino también por ser una ciudad universitaria. La Universidad Nacional de La Plata -con Facultades de todas las disciplinas- y otros institutos de formación terciaria atraen anualmente miles de alumnos del interior de la provincia y del resto del país, generando un gran intercambio entre los jóvenes y una población heterogénea y en permanente cambio. Esta ciudad también puede considerarse un semillero artístico: la formación profesional en artes tiene como principal espacio la Facultad de Bellas Artes⁶⁹, junto con instituciones terciarias de formación artística (Escuela de Teatro, Conservatorio Gilardo Gilardi, Escuela de Danzas, Escuela de Artes de Berisso), y espacios de enseñanza no-formales en las diversas artes. Instituciones como el Museo Provincial de Bellas Artes, MUMART (Museo Municipal de Arte), MACLA (Museo de Arte Contemporáneo), Museo de Arte y Memoria, TACEC (Teatro Argentino- Centro de Experimentación y Creación) y

⁶⁹ Bajo este nombre decimonónico confluyen las carreras de Artes Plásticas, Historia de las Artes Visuales, Música, Comunicación Audiovisual, Diseño en Comunicación Visual, Diseño Industrial y Diseño Multimedial, cada una con diversas orientaciones.

(recientemente) el Centro de Arte de la UNLP, ofrecen un marco institucional de formación y circulación artística. Pero ese circuito institucional se complementa, se retroalimenta en la amplia red de centros culturales y sociales, y espacios de exhibición y producción independientes y heterogéneos⁷⁰, en colectivos y grupos (compañías teatrales y de danza, bandas de distintos géneros, murgas y cuerdas de candombe) que producen desde distintos lenguajes. La autogestión es una de las premisas básicas de diversos grupos y colectivos que desarrollan su quehacer en nuestra ciudad. La cercanía con la Capital Federal permite una conexión directa con el centro neurálgico de la cultura argentina, pero a su vez, ha hecho que La Plata sea considerada, muchas veces, como un satélite gravitacional de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.

El ser capital de provincia y, por ende, sede de los poderes provinciales, implica también ser nodo de partidos y organizaciones políticas y foco de las movilizaciones de trabajadores estatales y toda aquella lucha que tenga como objetivo influir en políticas públicas.

Las prácticas artísticas en el cruce con la acción política, dan cuenta de esta identidad en tensión de ser capital de la provincia, centro administrativo y universitario y ciudad de ferviente actividad política y cultural. Artistas y colectivos, movimientos estudiantiles y organizaciones sociales y de DDHH han articulado acciones y producciones para visibilizar y dar fuerza a diversos reclamos. Pero es también a partir de esta localización platense que podemos encontrar procesos y colectivos propios de nuestra ciudad: desde prácticas populares como la quema de muñecos de fin de año a proyectos y eventos programas como la Muestra Ambulante del Grupo La Grieta.

En La Plata, también, encontramos un *cronograma* de movilización que puede superponerse y solaparse con luchas nacionales o coyunturales, pero que nos permite establecer un ciclo de *efemérides* locales.

- La movilización por el **aniversario del Golpe Cívico-militar de 1976** se realiza el 23 de marzo (en lugar del 24) como estrategia para poder marchar en Capital al día siguiente. Históricamente coordinada por la Multisectorial La Plata, Berisso y Ensenada.
- Las **movilizaciones de la Noche de los Lápices**: cada 16 de Septiembre, se conmemora la desaparición de alumnos secundarios en la noche entre el 15 y 16 de septiembre de 1976, símbolo de la represión contra la militancia estudiantil secundaria. Hasta la segunda

⁷⁰ Sobre los centros culturales en la ciudad y sus transformaciones en los últimos años, ver Valente (2013, 2014).

desaparición de J.J. López, esta fecha era (junto con la del 23 de Marzo) la movilización más importante del calendario local.

- La movilización por la **desaparición de J.J. López** (18 de septiembre). Desde 2006 hasta 2008 el reclamo de aparición con vida de López fue mensual y luego se mantuvo la movilización anual, el día de su *segunda* desaparición. Desarrollamos esta *efeméride* con mayor profundidad en el capítulo 5.

- El **femicidio de Sandra Ayala Gamboa** (16 de febrero de 2007), implicó primero una señalización e intervención sobre el lugar del crimen y luego movilizaciones anuales en reclamo de justicia⁷¹.

Otras concentraciones como Arde closet! (28 de junio) le han dado cada vez más visibilidad al movimiento LGTBBIQ de la ciudad, y a las prácticas activistas de colectivos lesbo-feministas y de la disidencia sexual, obturados históricamente no sólo de la militancia *cis-heteronormada* sino de los estudios sobre la militancia y la acción política, y de las prácticas artístico-activistas⁷².

Desde el 2015, se suman a este calendario la masiva marcha de *Niunamenos* (3 de junio) y desde el año siguiente, el Día Internacional de la Mujer (8 de marzo), coincidiendo con el cronograma nacional.

Algunos *hitos* históricos de movilización local, que cada tanto reverberan en relatos y memorias son:

- La movilización y organización estudiantil contra la Ley de Educación Superior, cuyo *corolario* fue la **represión y detención ilegal de estudiantes el 20 de Febrero de 1996**, antes de iniciarse la Asamblea Universitaria en la que se adecuaría el estatuto de dicha casa de estudios a la recientemente aprobada Ley.

- En continuidad con la lucha contra la avanzada neoliberal sobre la educación pública, las **Marchas de Antorchas por la universidad pública de 2001**, constituyen otro hito. Ante la amenaza del recorte al presupuesto universitario propuesta por el entonces Ministro de Economía López Murphy, se organizaron movilizaciones semanales que confluían desde las distintas facultades hacia el edificio de Presidencia de la Universidad Nacional de La Plata, para movilizar por las principales avenidas de la ciudad. Con facultades tomadas y asambleas

⁷¹ Sobre las intervenciones y la organización de la Asamblea Justicia por Sandra, ver Marengo (2011), Pérez Balbi (2010a) y Saurio (2009b).

⁷² Un interesante trabajo de archivo sobre activismo lésbico en Argentina, pero con gran registro del movimiento local es el de Potencia Tortillera: <http://potenciatortillera.blogspot.com/>. Sobre la revisión de los temas y abordajes de la historia del arte, ver Grupo de Investigación Micropolíticas de la desobediencia sexual: Davis et al (2014).

permanentes como contexto, inicialmente convocaba a los y las estudiantes, pero paulatinamente fue involucrando al resto de la comunidad académica. Proliferaron recursos artísticos, principalmente por grupos *ad hoc* formados en la Facultad de Bellas Artes.

- La **inundación del 2 de Abril de 2013**, la más fatídica de todas las sufridas por la ciudad. Entre la noche del 2A y la mañana del día siguiente, llovieron 400 mm³, anegando de manera desigual la mayor parte del casco urbano y la refinería de YPF en Ensenada. Se interrumpió el servicio eléctrico, de agua y de telefonía móvil, aumentando el caos en una ciudad (y una gestión) que no estaban preparadas para tal emergencia. Llegaron a contabilizarse 89 víctimas fatales⁷³, como pérdida total de casas, negocios e innumerables daños materiales. Además de la organización de asambleas barriales y de familiares de víctimas, el hecho suscitó múltiples intervenciones y acciones artísticas que, en general, confluían en jornadas a lo largo de cada aniversario⁷⁴.

Por último, el activismo artístico en nuestra ciudad no se limita, desde ya, a los colectivos y experiencias que profundizamos en esta tesis. Como desarrollamos en el capítulo anterior, nos preceden investigaciones que han abordado otros colectivos y prácticas en la ciudad. Algunos aparecerán nombrados a lo largo de este trabajo, por formar parte de la trama de colectivos y artistas que intervienen en el espacio público. Enumeramos, de la manera más abarcativa posible, agrupados por periodos temporales⁷⁵:

- ¶ Activos en los 90: Graciela Gutiérrez Marx (desde , las Azucenas (Casa) de la mujer Azucena Villaflor, 1988), (Grupo Escombros (1988), Grupo La Grieta (1993-continua), TuKK & PeluS.A (1995).
- ¶ Iniciados o activos en 2006-2016: Grupo TAPIS (dirigido por Cristina Terzaghi, 2002), Sienvolando (2003-2009), Figurones (2005-2011), Lanzallamas (2005-2012), Grupo La Olla (2005-2013), Surcos-Praxis (2005-2011), Bazaar (2005), Cuerpo Puerco (2005-2012), Táctica PLOP! (2006-2010), Unidad Muralista Hermanos Tello (2006-2011), Arde Minga (2007-2011), Arte Al Ataque (2008), Malas como las arañas y Colectiva

⁷³ Si bien la cifra oficial fue de 59 muertos, la investigación del Juez Arias registró 89 y, por distintas causales colaterales (corte de luz en hospitales, estrés, ACV, depresión y enfermedades de transmisión hídrica) el número asciende a 109 (López Mac Kenzie & Soler, 2014).

⁷⁴ Crónicas y análisis de las distintas intervenciones pueden encontrarse en: Capasso (2017; 2013a), López (2013), Síntoma Curadores (2014) y Trípodí (2015).

⁷⁵ En el caso de artistas y colectivos de los 90, se e Azucenas.. En lugar de optar por una delimitación pre-2001 /post 2001, coincidimos con López (2017) y proponemos como eje el 2006, año de desaparición de J.J. López, extendiéndonos hasta el final de esta investigación. No incluimos en estas menciones otros colectivos como grupos de teatro comunitario, murgas, cuerdas de candombe, colectivos de comunicación o fotográficos, que también intervienen en el espacio público.

Feminista Las Furiosas (2008-2012), Colectivo Siempre (2006-2011), Frente de Artistas-PO (2010), Del último cajón (2005-2013), Libélula (2010), Colectivo de Artistas Independientes (2012), La Marca del Agua (2013), COB-La Brecha (2015).

Artistas individuales: Luxor, Acra, Lumpenbola, Valentino Tettamanti, Cons Kamikaze, Marta, Jus-tina/Juss, Yapán, Falopapas, AdRian, Cuore, dani lorenzo.

CAPÍTULO 2

¿Desde dónde y cómo?

Reflexiones metodológicas y fundamentaciones de esta escritura

2.1. Del posicionamiento ante la investigación.

La definición del objeto de estudio, tanto de este trabajo como de cualquier investigación dentro o fuera del campo académico, no puede limitarse a especulaciones sobre vacancia de saberes y casos, pertinencias coyunturales o demandas situacionales. El interés por un tema, un caso, un suceso, tendrá, de manera más o menos evidente, conexiones con las trayectorias de vida (no sólo académicas) y el deseo de quien investiga. Justificar el objeto o caso de estudio sólo por cuestiones académicas es tapar parte del espejo en el que nos estamos reflejando. No porque sea un espejo que miméticamente nos reproduce, sino que, al menos, es un cristal biselado que refracta nuestros reflejos de-formados mientras observamos lo que lo trasciende. El objeto de estudio, aunque lo circunscribamos teórica, espacial y temporalmente, tampoco está ahí esperándonos ni se limita a la línea que nosotros trazamos. El objeto de estudio nos interpela, nos re-modela, nos re-presenta y a su vez, es re-presentado durante la investigación y la escritura (dos momentos que suelen distinguirse en las formalidades y proyectualidades académicas pero que jamás sucede en el hacer, al menos en el nuestro).

Caeríamos en una obviedad al explicar que la investigación no es una tarea aséptica. Pero resulta necesario aclarar un posicionamiento: nuestra mirada sobre los casos que aquí se desarrollan es interesada, implicada, comprometida (política y estéticamente). Esto puede instrumentalizarse en técnicas antropológicas como la observación participante, el uso de entrevistas semi estructuradas, en la auto-definición de investigador(a) anfibio (Svampa, 2008) o en la aplicación de prácticas de *investigación militante* (Benasayag & Szulwark, 2000; Colectivo Situaciones, 2002b) dentro de las estructuras académicas. Pero a lo que apuntamos trasciende estas categorías, no por obsoletas, sino por fragmentarias, incluso, por apropiables por los mismos cánones académicos (bajo los que este trabajo se ciñe). Lo que falta en estas categorías es la pulsión deseante que moviliza la investigación -incluso en estos corsets académicos y formales- y las trayectorias mutantes que suscita, de las que intentamos dar cuenta en la introducción. El posicionamiento situado es el que sale del lenguaje para

colocarse en una experiencia entre quien investiga y el otro. En una línea erótica vinculada a la afectividad y, en una línea (Figari, 2010, p. 8). Este conocimiento situado (Haraway, 1995) implica entonces una mirada crítica a la pretensión de *objetividad* de la producción científica. Falsa objetividad que no es otra cosa que obturación de la violencia (epistémica, en este caso) de la capacidad de mirar. Como bien desarrolla Figari, la explicitación teórico-política implica que

La evidencia empírica no es sólo el dato, sino también las creencias y prácticas culturales del propio investigador, incluso sus deseos e intereses. Esto que tradicionalmente era considerado un *ñ ses go ò en realidad ilumina* pretensiones de objetividad. (Sandra Harding en Figari, 2010, p. 5)

Si bien esta operación difícilmente sea cristalina, podemos, al menos, reconocer una racionalidad posicionada (Haraway, 1995) que cuenta una historia desde un lugar. Un lugar *habitado* por un (este) cuerpo.

La relación cuerpo/cuerpo en investigación se despliega como una vinculación afectiva y productiva a partir de una experiencia que se configura en la situación de investigación. La propia experiencia del encuentro: conversación-transferencia-silencio-mirada engendra una obra/texto basada en las salidas-momentáneas de sí, de las categorías naturalizadas del mundo y de nuestras autopercepciones. Tocar este fuera-de-sí, esa *ñ salida ò de lo simbólico a la* claves emocional. *t i c o* (Figari, 2010, p. 10)

Sin entrar en un relativismo que impida posicionamientos críticos de la mirada (y la escritura), pero poniendo en entredicho la necesidad (académica) de una aséptica distancia epistemológica con procesos, sujetos y acciones que nos interpelan, reconocemos que las trayectorias de investigación no son meros cambios en los proyectos, títulos y elecciones metodológicas, sino también transformaciones que se acompañan también con nuestras trayectorias y ciclos vitales (Spataro, 2015).

Pensar la constitución de conceptos a partir de la propia existencia y por medio de su materialización corpórea parece ser un camino sensato para la comprensión de que los constructos, aunque presentan una objetividad inherente, también están impregnados por las experiencias subjetivas [é Pero los fenómenos, a pesar de concretos porque ocurren físicamente de un período temporal o permanente, son percibidos, analizados y estudiados por cuerpos humanos y, por lo tanto, rellenos de subjetividad. (Mundim, 2015, pp. 185-186)

Indisciplinar la metodología consiste en desobedecer sus supuestos: la relación de objetivación/subjetivación, la linealidad temporal de la secuencia de producción de conocimiento, la distribución topológica del conocimiento teórico y del mundo, y la autonomía práctica del conocimiento respecto de las relaciones social/vitales (Haber, 2011, p. 17). Sin embargo, no podemos desconocer la inquietudes que movilizaron esta investigación: la Historia del Arte en Argentina. Desde ese

clivaje discutimos, nos paramos y articulamos con otras ciencias sociales para ampliar la mirada sobre las prácticas que nos interesan.

En este sentido, recuperamos la mirada de Expósito (2012, 2014) Mesquita (2008) y Raunig (2007a), al tratar de revisar estas prácticas no como anomalías del canon de la Historia del Arte sino como parte de luchas emancipatorias más amplias, y como una lectura de las prácticas artísticas disruptiva de ese mismo canon. De la misma manera en que una historia del arte feminista no concluye al incorporar de artistas mujeres como capítulo excéntrico dentro de la genealogía clásica (Pollock, 2015), los desbordamientos hacia/desde la política y el activismo no se abordan simplemente enunciando los distintos ejemplos de cruce entre arte y política. Es necesaria una *historia creativa* (Howard Zinn en Mesquita, 2008, p.35) que revise las *insurgencias poéticas* como modos de hacer político, evitando la cristalización de experiencias y apostando a

la recuperación no de la totalidad de sus sentidos o de la recomposición de sus procesos productivos, sino de las preguntas que se vieron movilizadas en sus propuestas, y dejarlas contaminar la propia maquinaria productiva del hacer investigativo, de los procedimientos de abordaje, de las técnicas y estrategias de sistematización de la información, del análisis de obra, y de la manera en la que nos vinculamos con las imágenes l*s investigador*s en nuestro trabajo (Cuello, 2016, pp. 164-165).

2.2. Del diseño de la investigación a las transformaciones en el proceso. La investigación-escritura.

Realizamos una investigación cualitativa con un diseño flexible para la recolección y análisis de fuentes orales, escritas y (audio) visuales. Recurrimos a una abordaje multimetódico para analizar diversos materiales empíricos (Denzin & Lincoln, 1994) que, desde un paradigma interpretativo y un diseño flexible (De Mendizábal, 2006; Maxwell, 1996) permitieron realizar una investigación reflexiva en la que los conceptos preliminares fueron revisados a la luz de los resultados del análisis de estos materiales. Por esta razón, no se propuso un diseño lineal y unidireccional sino un esquema interactivo (Maxwell, 1996).

A partir de una muestra según propósitos (determinada por el corpus accesible, dentro del dominio empírico) se ha realizado una triangulación para la recolección de datos: entrevistas semi estructuradas (Hammer & Wildavsky, 1990) y entrevistas en profundidad (S. J. Taylor & Bogdan, 1987) a artistas, colectivos y militantes de las organizaciones, relevamiento de archivos documentales y análisis de las producciones, a partir de sus registros audiovisuales.

La definición del diseño de la investigación, y de sus etapas de avance no ha sido lineal ni unidireccional. Los sucesivos cambios en los recortes geográfico-temporales y en la re-delimitación de los casos de estudio, han sido consecuencia de los avances de investigación y de la reformulación permanente de las preguntas de análisis, de los ejes problemáticos y de, en ese proceso, encontrarnos forzando categorías, *hallando* datos que modificaban nuestras cronologías y dudando de nuestras propias certezas iniciales.

Las distintas instancias de escritura, primero proyectual y luego con miras a la escritura final de esta tesis⁷⁶ también han funcionado como catalizadores de una mirada crítica, que obliga a revisar la coherencia entre objetivos, sujetos, objetos y estrategias de abordaje e interpretación. Pero otros momentos y formatos de escritura (ponencias, artículos académicos, charlas públicas) han hecho avanzar (en espiral, zigzagueando y sobre caminos sinuosos) las ideas que en este texto terminan de tomar forma. Por lo tanto, la escritura de este texto *final* no es el simple compendio de todo lo investigado, catalogado e interpretado previamente sino un eslabón más de la producción de ideas. Es un *pensar escribiendo*.

Escribir es componer [é] Cada vez que me t
propia que el proceso de escritura nada tiene en común con la linealidad que uno observa
en el texto ya escrito. Escribir no es producir un texto linealmente ni mucho menos volcar
en un papel algo que uno ya tiene en la cabeza. (del Mármol, Mariana, 2013, pp. 61-62)

De esta manera, las sinuosidades, derivas e incluso *volantazos* del proceso de investigación, implican esos mismos senderos retorcidos que se tipean en una pantalla, cruzado con apuntes, textos resaltados, anotaciones al margen y tachones de la propia escritura.

2.3. Materiales, fuentes y recursos.

Las unidades de análisis han sido las producciones y experiencias realizadas por los artistas/colectivos seleccionados en el período 1990-2016. Dado que trabajamos sobre producciones procesuales, no accedemos a una *obra* sino al registro (visual y/o audiovisual) y al testimonio (relato oral) de dicha experiencia. Por lo tanto, nuestras unidades de recolección han sido:

- **Entrevistas a artistas y colectivos** sobre las producciones seleccionadas: se realizaron entrevistas semi estructuradas con final abierto (Hammer & Wildavsky, 1990) a activistas e integrantes de los colectivos que han permitido acceder al marco conceptual que determina las

⁷⁶ Nos referimos específicamente a los Talleres de Metodología y Tesis II cursados como parte del trayecto del Doctorado, además de las instancias de evaluación interna (ingreso al Ciclo Inicial y Principal, evaluación del plan de tesis) y externa (presentaciones a beca de ANPCyT y CONICET).

estrategias y prácticas, así como un acercamiento a las redes de articulación entre artistas, colectivos y organizaciones sociales. La particularidad de nuestro objeto de estudio implica que las entrevistas se realicen con apoyo de material audiovisual.

Dado que el interés en cada colectivo o producción particular implicaba búsquedas (y diálogos) distintos, no se realizó un guión de entrevistas único, sino que las preguntas variaban de acuerdo a elementos o hechos a rastrear, pero también según la confianza con el/la entrevistado/a y los diálogos previos.

Se realizaron 22 conversaciones⁷⁷ en distintos formatos: la mayoría fueron entrevistas presenciales, previamente pautadas, a partir de una introducción de los intereses y objetivos de la investigación. Algunas fueron en duplas o conjuntos, de acuerdo a la disponibilidad de los entrevistados y a la posibilidad de construir relatos de manera conjunta. Otras fueron intercambios por escrito, vía mail, complementados con envíos de documentos (textos, documentos de organizaciones, material escaneado, imágenes digitales). En todos los casos, el encuentro (o primer intercambio) siempre dio lugar a nuevas conversaciones (presenciales, por whatsapp o mail) para complementar o chequear datos, para intercambiar documentación, o posibilitar nuevos contactos. Por lo tanto, podemos decir que si contabilizamos 22 entrevistas e intercambios *formales*, las conversaciones han sido muchas más.

La selección de los entrevistados no fue definida desde el principio de la investigación. Con algunos integrantes de colectivos (LULI y AP, sobre todo) ya nos conocíamos e, incluso, habíamos compartido diálogos, encuentros y múltiples actividades. La realización de entrevistas fue, de alguna forma, la formalización de diálogos previos. En sucesivos encuentros, el plafón de encuentros anteriores permitió contrastar interpretaciones e incluso poner en discusión los propios avances de la investigación.

Respecto de HIJOS y la MEP, el recorrido fue más sinuoso, aunque igual de fructífero. Ante la negativa de acceder al archivo oficial de HIJOS y entrevistar a los integrantes actuales⁷⁸, fuimos accediendo a otros integrantes (algunos fundacionales, otros de militancia en distintos periodos) que permitieron abarcar el recorrido de la organización y la articulación con la MEP. La particularidad de HIJOS y la pervivencia de dos regionales activas en la actualidad, permitieron confrontar interpretaciones retrospectivas desde posicionamientos políticos disímiles. Los mismos entrevistados fueron sugiriendo otros compañeros, por la pertinencia

⁷⁷ Ver listado en Anexo 1.

⁷⁸ Nuestro primer intento fue el de acceder al material que HIJOS LP conserva en su archivo, aunque no esté sistematizado, y poder conversar con quienes hoy acopian ese material. Luego de varios intercambios por mail (en 2015), la organización definió, que no problema e s t a r 2 de no acceder al archivo *oficial*, habilitó nuevos caminos de indagación y, en muchos casos, el descubrimiento de un archivo documental que los propios entrevistados posteriores habían olvidado tener.

de su participación, la posibilidad que establecieron los muñecos y las intervenciones. Podemos decir creando una trama de diálogos, de referencias entre otros, en varios momentos de la vida cotidiana (personal y colectiva) que generaban las imágenes (fotos de escraches, afiches o volantes de actividades, notas periodísticas).

En el caso particular de HIJOS, la militancia en la organización implica sondear en relatos de vida. Muchas veces, los escraches o momentos de la organización se datan de acuerdo a hitos biográficos (yo estaba embarazada, yo me casé, yo me divorcié, yo me quedé embarazada de X). Además, por las propias características de la militancia, se borra la distinción entre lo público de lo privado, la militancia colectiva de la propia vida. En este sentido, si bien no trabajamos desde la perspectiva de historias de vida, debemos considerar que el carácter social del relato y la relación con las construcciones identitarias que produce.

El relato de vida no solo es portador de contenidos; también cumple ciertas funciones para quien lo dice: crea la representación de coherencia, a través de ciertos patrones en el relato, que ayudan a darle sentido a la historia de vida. En general un sentido básico de continuidad a lo largo del tiempo (James, 2004: 187), y construye identidades a partir de las narrativas (Auyero, 2001:189). (Mallimaci & Giménez-Béliveau, 2006, p. 203)

Para la instancia de análisis e interpretación de las entrevistas, tuvimos como premisa reconocerlas como instancias dialógicas, eventos interactivos contruidos in situ, producto de la relación que se establece entre quienes dialogan (Holstein & Gubrium, 1995).

Los archivos documentales se componen de archivos personales y de colectivos, registros online de acciones (en plataformas como blogs, álbumes de fotos y perfiles de redes sociales) y registros propios de las intervenciones.

Entre los materiales documentales de archivos personales y colectivos se encuentran:

- ¶ En el caso de HIJOS y la MEP: archivos personales en los que se identificaron comunicados de las organizaciones, apuntes de asambleas, registros fotográficos de acciones, bocetos y esquemas (de volantes, muñecos y carteles), recortes periodísticos.
- ¶ Para Ala Plástica: registros audiovisuales de las intervenciones, textos teóricos propios, documentación de trabajo (fotografías, mapas de catastro, croquis y bocetos, documentación legal), catálogos de exposiciones.
- ¶ Para LULI: registros audiovisuales de acciones, bocetos a mano y digitales, capturas de páginas web inactivas.

¶ Registro propio de acciones e intervenciones analizadas. Archivo personal, digital y documental de los colectivos.

En todos los casos, el material de archivo fue insumo de conversaciones y parte fundamental de las entrevistas. La desgrabación de las conversaciones, y el material producto de ellas (artículos y ponencias) fueron remitidos a los interlocutores para su aprobación y comentarios.

Para el análisis de las producciones, recurrimos al marco conceptual de la teoría del arte contemporáneo y herramientas teóricas de la historia del arte. Pero también a los relatos de los modos y condiciones de producción de las piezas o intervenciones, que permiten ahondar en el análisis, más allá de los aspectos formales e iconográficos. Han sido de utilidad también los análisis de terceros (lecturas y análisis críticos de las producciones seleccionadas), dado que estos textos críticos influyen sobre las significaciones que los propios productores construyen sobre sus prácticas, incluso cuando discuten con los *conceptos nativos*. Esto se vincula directamente con la doble hermenéutica propia del paradigma interpretativo (Vasilachis de Gialdino, 2006, p. 49).

La participación en intervenciones y acciones ha permitido reconocer estrategias, recursos y lenguajes utilizados, así como relaciones entre colectivos y organizaciones. Asimismo, desde una perspectiva constructivista reconocemos nuestra subjetividad como parte de la interacción en entrevistas y en la construcción de los datos (Charmaz, 2000; Soneira, 2006).

2.5. Políticas de archivo: Conflictos y certezas de una investigación que construye archivo.

Esta investigación ha *batallado* con un objeto de estudio en el que el documento principal implica una entidad compleja: el registro visual (fotográfico, en su mayoría) de una performance o acción. Ese vestigio implica un congelamiento de la acción en un momento (el *punctum* de Barthes) pero impide reponer el suceso completo (Taylor, 2011). El escrache va más allá del momento de movilización y de la bombita roja explotando sobre la casa del represor; los diálogos, intercambios y lazos contruidos en una experiencia inmersiva no pueden *re-presentarse* en la foto de la asamblea o la caminata. Incluso, es imposible replicar la experiencia de un juego on line a partir de capturas de pantalla. Esta investigación, como

toda indagación sobre intervenciones (artísticas o no) y acciones, cuenta siempre con esa falta⁷⁹.

Por otra parte, como desarrollamos anteriormente, esas imágenes a veces fugaces, incluso sin intención original de constituirse como archivo, funcionan como disparador de la memoria, hilo de la madeja del cual tirar y recordar nombres, situaciones, fechas y lugares. Incluso como documento que *corrige* el propio recuerdo. Esto ha sido un potencial sobre todo para la reconstrucción de los escraches y de HIJOS LP, en los que carecemos de estudios sistemáticos y cronologías precisas para datar acciones y eventos.

AP, por el contrario, ha tenido una *conciencia de archivo* desde los inicios del colectivo, no sólo de registro audiovisual de las iniciativas, material documental de investigación, textos teóricos de referencia y catálogos de las exposiciones en las que han participado.

Por último, el caso de LULI y las acciones on line, el principal archivo disponible está en el blog del colectivo, con una miríada de *flyers*, fotos, imágenes digitales, textos (fundamentaciones y balances) que permiten bucear en el recorrido del grupo en sentido lineal (entradas del blog en orden cronológico) o por categorías (propuestas por el colectivo). El blog también ha sido el formato de archivo on line, accesible, que construyó la MEP, que permite recorrer sistemáticamente la mayoría de los escraches y actividades realizadas por la organización.

Para las intervenciones por la desaparición de J.J. López, internet también ha sido un reservorio fundamental (de imágenes y documentación). Como archivos menos sistemáticos, pero igualmente válidos, los álbumes de fotos en redes sociales (Facebook, principalmente) de agrupaciones y colectivos y las coberturas de medios de comunicación alternativos (Indymedia La Plata) permiten compilar registros de cada movilización o actividad. Esta suerte de etnografía virtual (Hine, 2004) habilita la construcción de un nuevo reservorio. Por lo tanto, en la sinergia entre la investigación académica y el acopio de material, esta investigación también *produce archivo*, sistematizando:

- Imágenes digitales descargadas de la web.
- Capturas de pantalla de páginas o aplicaciones actualmente inactivas.
- Documentos y fotos analógicas digitalizadas (de archivos propios o de terceros).

Este *archivo en uso*⁸⁰ no sólo es un nuevo reservorio, sino también una relectura, una activación posible de otros acopios ya existentes.

⁷⁹ Incluso en los registros de video de los escraches, sólo aparecen fragmentos del momento de la movilización y el escrache propiamente dicho.

CAPÍTULO 3

Ala Plástica: ambiente, recursos comunes y experiencias inmersivas.

3.1. Apertura. Itinerario biográfico-artístico de Ala Plástica.

AP se define como una organización artístico-ambiental⁸¹ que trabaja en territorio. A través de comunidades experimentales, conformadas ad hoc, indagan con herramientas y lenguajes artísticos, desde estrategias dialógicas y colaborativas. Entre 1991 y 2016⁸², AP ha trabajado en intervenciones dentro del trazado urbano de la ciudad de La Plata (Zoológico de La Plata) como disrupciones en una *ciudad neoliberal* y luego enfocado en la Cuenca del Plata⁸³, como horizonte territorial de disputa política.

Los integrantes de los colectivos de trabajo cambian permanentemente de acuerdo al territorio, los intereses y los saberes que se ponen en juego en cada experiencia (urbanismo, arquitectura, biología, producción artesanal, escultura, producción audiovisual, escritura, educación popular, agricultura familiar, etc.) siendo Silvina Babich y Alejandro Meitin los coordinadores de las actividades y representantes de la organización. A su vez, AP ha integrado distintas redes de investigación y prácticas situadas como *Littoral Art*, *Red de Puertos en Transición* y *Nodo Sur de Ecuador Político*.

Una de las particularidades de AP, es que, a pesar de la diversidad de formación de sus integrantes, se definen como productores artísticos, trabajando desde el lenguaje artístico en

⁸⁰ *Archivos en uso* es un proyecto de la Red Conceptualismos del Sur en colaboración con el MNCARS (Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía), CONICET y FfAI (Foundation for Art Initiatives, Estados Unidos). La plataforma web socializa archivos digitalizados, como herramienta de socialización de conjuntos de documentos, resultado de largos proyectos de investigación colectivos. La digitalización de esos archivos cumple una doble función: contribuye a su preservación mediante el escaneado en alta resolución de los documentos que lo componen y facilita su difusión pública mediante copias en baja resolución que garantizan el acceso público a los mismos. Parte del material ha sido aportado por investigadores del Grupo de estudios sobre Arte, cultura y política en la Argentina Reciente (IIGG/FSOC/UBA), del cual formo parte. La problemática de las políticas de archivo que planteo en este apartado, surgen en gran parte de los debates de este grupo.

⁸¹ En su website y en varias publicaciones se definen también con la figura jurídica de ONG.

⁸² La disolución del grupo (para entonces, compuesto por Alejandro Meitín y Silvina Babich) responde a cuestiones personales de los integrantes. Ambos continúan trabajando en el territorio y con las mismas prácticas inmersivas pero de manera separada, articulando con organizaciones, productores locales y otros artistas. Rafael Santos, otro de los miembros fundacionales, había dejado de participar orgánicamente alrededor de 2006.

⁸³ La Cuenca del Plata una densa red de afluentes, subafluentes y tributarios menores, que se reúnen en dos grandes ríos: el Paraná y el Uruguay de la que son parte los territorios de Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y Argentina que vuelcan sus aguas en el Océano Atlántico. Descripción en Meitin (2015a).

línea con las investigaciones extradisciplinarias (Holmes, 2008) y distanciados de un campo artístico-académico local.⁸⁴

El inicio casi fortuito del colectivo se remonta a una exposición colectiva en el Pasillo de las Artes, espacio cultural dedicado al teatro (talleres, montaje de pequeñas obras). Rafael Santos, artista de vocación y agrónomo por formación; Alejandro Meitin, abogado especializado en derecho ambiental y escritor aficionado y Silvina Babich, entonces joven estudiante de la Escuela Prilidiano Pueyrredón, conformaron el trío teatral de los AP. Ese nombre surgió en las breves repercusiones mediáticas en la prensa local y luego fue adoptado como identidad por el propio grupo. En los intereses del grupo ya estaba el salir de los espacios institucionales tradicionales del arte. Excepto Babich, con una formación artística académica, el resto había llegado a los lenguajes plásticos desde otras trayectorias. Los tres coincidían en escapar a los espacios de validación del campo local y recurrir a los lenguajes y prácticas artísticas no-representativas ni objetuales⁸⁵.

La organización del colectivo como fundación (ONG) ha permitido acceder a financiamiento y solventar económicamente las iniciativas o proyectos que llevan adelante. En este sentido, la práctica artística e investigativa del colectivo no se concibe como una actividad altruista y desinteresada, sino como trabajo, y con la necesidad de generar una logística de producción que requiere recursos materiales (desde viáticos, alojamiento y equipamiento a insumos y manutención).

Al intentar construir el estado del arte sobre AP, sucede un fenómeno particular: encontramos poca bibliografía local, tanto académica como catálogos de exposiciones, pero sí una profusa mención en autores internacionales, especialmente anglosajones (Ian Hunter & Celia Lerner, Grant Kester, Bruce Barber, Brian Holmes, Gregory Sholette) y en exposiciones en distintas partes del mundo. Esto responde a una particularidad del colectivo: una temprana inserción en un circuito artístico internacional, producto del tipo de prácticas en los que empezaban a indagar. Esta línea, que se definía como *arte litoral (littoral art)*, trabaja con estrategias participativas que articulan la responsabilidad social y la praxis política, buscando generar

⁸⁴ Como desarrollamos en el cap.1 (sección 1.1), las investigaciones extradisciplinarias implican una articulación entre disciplinas artísticas, científicas y comunicativas para conectar actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan al interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros terrenos.

⁸⁵ Si bien no personalizamos tanto la trayectoria de los otros colectivos, en este caso nos resulta pertinente porque, a pesar de no provenir todos ellos del campo del arte, AP se encuentra inserta en un circuito artístico internacional desde los primeros años.

procesos de intercambio y organización comunitaria que aportaran a un cambio cultural (Barber, 2013). En el caso de AP, también buscaron reforzar lazos que permitieran organizarse de manera económica y política en un contexto de devastación de emprendimientos regionales y autogestivos producto de la implementación de políticas neoliberales.

Dicha inserción en un campo artístico internacional no llega de la mano de curadores de bienales o de representantes del mercado artístico, ni del reconocimiento de estas prácticas de parte de curadores o teóricos locales⁸⁶, sino de un intercambio temprano con Hunter y Larner, integrantes de Project Environment y organizadores del simposio *Littoral: new zones for critical art practices. Artists' projects in entailed and cultural text change*⁸⁷, realizado en la Universidad de Salford (Manchester, Inglaterra) en septiembre de 1994. Este simposio fue el primer encuentro internacional que aunó este tipo de prácticas, reuniendo a artistas, colectivos y teóricos de más de 20 países. Además de AP, de nuestro país participó el Grupo Escombros. La huella de este encuentro puede rastrearse en la producción de Escombros, pero anclada todavía en un estadio representacional y con una inserción efímera en la comunidad.

Por último, Alejandro Meitin⁸⁸ reconoce otro factor fundamental para conocer estas prácticas y ñ sortear ò los espacios de validaci · n l o c restringido, que implicó todo un aprendizaje poder navegar, permitió conectarse con grupos y teóricos que ya se enmarcaban en toda una tradición del prácticas colaborativas, arte relacional⁸⁹ y cruce entre producción artística e investigación.

⁸⁶ De hecho, Alejandro Meitin recuerda que, al coincidir la estadía de Hunter y Larner en nuestro país (como parte del proyecto Especies Emergentes), toman contacto con Jorge Glusberg, director del Museo Nacional de Bellas Artes, quien invita a Hunter a dictar una conferencia en el marco de las Jornadas Internacionales de la Crítica 1995, t i n b u l c a a d t a a : l i ñ E l o n ò t i A t a p e s a r d e q u e e l historiadores del arte y referentes de la crítica local, la recepción de la propuesta de Hunter fue ignorada y, asegura Meitin, totalmente incomprendida, ante el desconocimiento de dichas prácticas en el contexto local (entrevista personal, septiembre 2018).

⁸⁷ Traducción: ñ Littoral: nuevas zonas para las pr § c t i c a m b i o s o c i a l , a m b i e n t a l y c u l t u r a l ò .

⁸⁸ Entrevista personal, 2018.

⁸⁹ Este término, desarrollado y popularizado por Nicolas Bourriaud (2007 [1998]), sirvió para encuadrar una miríada de prácticas artísticas, poniendo el foco en aquellos ejemplos que se desarrollaban desde la institución-arte. Bishop (2004) critica el poder disruptivo y de transformación social que puedan tener las propuestas relacionales generadas únicamente hacia adentro de la institución artística, dada, principalmente, la relativa homogeneidad del público del arte y la preeminencia de la figura del artista.

3.2. ¿Artistas-investigadores? ¿Producir qué? Indefiniciones de un arte litoral (*Littoral art*) y dialógico.

Como desarrollamos en el capítulo 1, el activismo artístico desborda los límites disciplinares (del arte y del activismo), sirviéndose de múltiples tradiciones de movilización y activación del espacio público. Sin embargo, para comprender las prácticas de AP, debemos revisar la genealogía de conceptos con la que se han identificado desde sus inicios.

El término litoral (*littoral*, en inglés) describe una zona intermedia y de intercambio entre el mar y la tierra firme y refiere metafóricamente a aquellos proyectos realizados en/desde los márgenes de la institución arte (Barber, 2013, p. 15)⁹⁰. Lo litoral, entonces, no refiere a un espacio geográfico específico sino a una zona intermedia de producción, factible de intercambios y *contaminaciones*, tangencial al campo artístico institucional que, casualmente, coincide con el ámbito territorial de trabajo de AP. Se trata de prácticas culturales inmersivas, operando en los intersticios de disciplinas e instituciones, combinando elementos artísticos, de activismo y políticas públicas (Hunter y Lerner, citado en Kester, 2004, p. 167). Este carácter liminar, como desarrollamos más adelante⁹¹, no está exento de conflictos con la propia *institución arte*, requiriendo de sucesivas estrategias de traductibilidad, producción situada y generación de espacios de intercambio que no neutralicen los procesos realizados en territorio al exhibirlos como mera documentación para un público (limitado) del mundo del arte.

Kester (2004) propone pensar en términos de una estética dialógica, para entender una experiencia estética procesual o *duracional*⁹², donde la producción semántica ocurre en el intersticio entre artista/s y colaborador/es, a través de una relación igualitaria mediante la que se construye un conocimiento consensual, provisional y local, basado precisamente en la interacción colectiva. Esta relación igualitaria y colectiva no es sinónimo de ausencia de conflicto sino que, por el contrario, considera el disenso como parte de la construcción comunitaria.

Esta producción colaborativa implica que, aun cuando exista un artista o colectivo iniciador, éste debe cumplir un rol más cercano al posibilitador/ coordinador que al de enunciador privilegiado. Los artistas *son* ~~no~~ *proveedores de contexto* ~~o~~ *no* ~~son~~ *mediadores* (Kester, 2005). Esa interacción social debe coordinarse haciendo énfasis en los logros

⁹⁰ En inglés en el original. Todas las citas de Barber son traducciones propias. A fin de garantizar una correcta interpretación, copiaremos el texto original en los casos en que expresiones metafóricas o literarias puedan generar distintos sentidos.

⁹¹ Sección 3.4 del presente capítulo

⁹² Kester habla de una experiencia estética que es *duracional* ~~en~~ *lugar* ~~de~~ *durational rather than* ~~a~~ *liminal* ~~La traducción es nuestra.~~

cooperativos de entendimiento entre participantes y no en los cálculos egocéntricos de éxito individual (Barber, 2013, p. 35). A partir de esto, podemos caracterizar el lugar del artista (en este caso, del colectivo) desde el concepto de *transductor*:

un dispositivo capaz de transformar o convertir un determinado tipo de energía de entrada en otra diferente de salida, provocando un crecimiento complejo y dando una dirección inesperada a la energía primera. Los transductores tienen un carácter ecológico, pues se implican directamente en el contexto que cambian. En este sentido son dispositivos que traducen, median y producen nuevas energías, pero sin demarcar su orientación o su valor, sino esperando que el cuerpo donde se inscribe el proceso de transformación se adapte y re-invierta sus capacidades e intereses en multiplicar esta energía. (Rodrigo & Collados, 2009, p. 17)

El artista/colectivo-transductor articula y produce saltos entre disciplinas e instituciones normalmente distanciadas entre sí. A la superación de la definición moderna de arte como esfera autónoma de producción, se suma la trasgresión de los límites disciplinares como campos independientes del conocimiento (y la acción). El artista/colectivo transductor busca ser sujeto que traduce y también dinamiza, implicándose en las reversiones, sin querer cerrar una sistematización única, sino abrir nuevos caminos (pedagógicos, colectivos, creativos) más complejos.

Recuperamos una caracterización de Holmes (2009), aplicada a los escraches: *laboratorios móviles y teatros experimentales del cambio cultural y social* ò En el caso de las experiencias de AP, estos laboratorios perviven, muchas veces, en redes de economía sustentable y organización política.

Por último, cabe preguntarnos entonces ¿Cuáles son los recursos artísticos de este arte litoral? Podríamos arriesgar que cualquier herramienta de observación, investigación y representación. Entrevistas grabadas, conversaciones informales, registro audiovisual (fotografía y video, pero también paisaje sonoro), dibujos, mapas, croquis y esquemas. El andar/caminar (Careri, 2002) también se considera una herramienta de investigación artístico-estética. La recuperación colectiva de un espacio (en términos arquitectónicos o como recuperación de un espacio de encuentro, asambleario) o la intervención sobre el territorio como prácticas de escultura social (a la manera de Joseph Beuys). El recurso o lenguaje adoptado (sobre todo porque se recurre a varios en simultáneo) no es el elemento central del proyecto, sino el carácter colaborativo, horizontal y procesual de la producción a mediano/largo plazo.

Respecto de la materialidad de estas producciones colaborativas, Kester (2009) distingue entre una desmaterialización del objeto artístico convencional (hecho que resulta evidente más

allá de las prácticas colaborativas) y una negación de la materialidad, aclarando que lo que se genera es su re-articulación, un proceso de interacción social por una colaboración física y cognitiva. En esta misma línea, Barber sentencia:

El aspecto del arte litoral no es demasiado relevante. El trabajo y/o el proceso no tienen que asumir una forma visual final, y, de hecho, puede ser invisible. No importa que forma pueda tomar en última instancia, la obra de arte litoral debe iniciarse en un reconocimiento del potencial (político) e incluso de necesidad, de medios sin finalidad [é] La obra de arte litoral puede percibirse convertirse (potencialmente) incluso en un punto de terminación reconocido del proceso. Lo privilegiado es la duración del proceso. (Barber, 2013, p. 39)⁹³

Comprender estas prácticas dialógicas como artísticas implica:

En primer lugar, definir el arte como un espacio abierto dentro de la cultura contemporánea, como un *lugar* donde pueden realizarse ciertas preguntas y articularse análisis que no suceden en otras disciplinas

En segundo lugar, identificar elementos que puedan *linkearse* con experiencias estéticas previas, entendiendo el trabajo artístico como un proceso de intercambio comunicativo (más que como un objeto físico). (Kester, 2004, 2011).

De esta manera, AP ha recurrido a múltiples herramientas: investigación (propia) de estructura económica de la problemática territorial, conversaciones con científicos y especialistas de distintas disciplinas (biólogos, arquitectos y urbanistas, sociólogos, gestores culturales) en marcos instructivos, talleres de escultura con materiales del lugar, espacios de diálogo con/pobladores y comunidades. Estas herramientas pueden dar como *resultado* desde mapas y esquemas de problemáticas territoriales a producciones escultóricas (con productores de junco pero también con alumnos de escuelas o con escultores y artesanos profesionales), fotos, videos y grabaciones, hasta ordenanzas y acciones concretas de movilización contra avance de proyectos de urbanización y/o transformación agresiva del territorio, organización de productores para ferias o instancias de intercambio local, construcción de espacios comunitarios (aula taller en Isla Paulino) o colocación de paneles de energía solar.

⁹³ What the littoral work looks like is not too important. The work and/or process do not have to assume a physical form and may actually be invisible. No matter what forms it may ultimately take, the littoral artwork must begin from an acknowledgement of (political) potentiality and even of necessity of means without ends [é] the littoral artwork may be perceived as a recognized termination point of the process. Duration is privileged.

3.3. Del cuadrado a la cuenca. Itinerarios territoriales de AP.

AP ha trabajado en diversos territorio, en un comienzo mediante intervenciones dentro del trazado urbano de la ciudad de La Plata y luego enfocado en la Cuenca del Plata⁹⁴, como horizonte territorial de disputa política.

La primera sede de trabajo de AP se ubicaba en la abandonada biblioteca del Zoológico de La Plata⁹⁵, como disrupción en una *ciudad neoliberal*. El espacio del zoo permitía escapar de los espacios tradicionales del arte (incluso salir del centro de la ciudad) y permitía empezar a pensar críticamente las condiciones de encierro y tortura que implicaban las jaulas y espacios de confinamientos propio de concepciones no revisadas del siglo XIX. En un contexto de desguace de lo público, *Recuperación del zoo de La Plata* (1992-2002) y *Presa* (2001)⁹⁶ fueron ejercicios de intervenciones artísticas para refuncionalizar o transformar creativamente las jaulas.



1. Biblioteca del Zoológico de La Plata. Primera sede de AP.

⁹⁴ La Cuenca del Plata una densa red de afluentes, subafluentes y tributarios menores, que se reúnen en dos grandes ríos: el Paraná y el Uruguay de la que son parte los territorios de Brasil, Paraguay, Uruguay, Bolivia y Argentina que vuelcan sus aguas en el Océano Atlántico. Descripción en Meitin (2015a).

⁹⁵ Por acuerdo con el director del Zoo, se les cedía el espacio para su uso como sede de AP, si ellos se hacían cargo de los arreglos y refuncionalización de la construcción.

⁹⁶ A fin de evitar la excesiva descripción de las acciones e intervenciones de AP, ver <https://es.scribd.com/doc/302778415/Ala-Plastica-Catalogo> y <https://es.scribd.com/document/303185685/Career-Review-and-CV-of-Ala-Plastica-2016-English> (en inglés)

El trabajo con el entorno se inició con *Ejercicio Gingko Biloba* (1995-1997), recuperando ejemplares únicos, en peligro por falta de conservación y cuidado adecuado. Esta acción ponía en entredicho la relación entre humanidad y naturaleza, entre producción científica y entorno habitado, ya que los ejemplares se encontraban en el recorrido obligado de profesores y especialistas al Museo de La Plata (Facultad de Ciencias Naturales).



2. *Ejercicio Gingko Biloba* (1995-7).
Equipo técnico de restauración de ejemplares



3. *Ejercicio Gingko Biloba* (1995-7). Estructura de trabajo e intervención gráfica explicativa.

Desde esa sede se proyectaron iniciativas como *Junco/ Especies emergentes* (1995) y *Fibras Naturales/Una perspectiva regional* (1996), que dieron paso a un proceso mutante y rizomático (en consonancia con la materia prima con la que trabajaron) de investigación, producción y conservación de especies nativas del ecosistema costero del estuario sur del Río de La Plata: el junco y la producción artesanal de mimbre. En el primer caso realizaron, durante un mes, distintos encuentros con sectores gubernamentales, no-gubernamentales, académicos y del campo artístico y medioambiental, con comunidades costeras tales como escuelas, cultivadores de la franja costera del río, asentamientos poblacionales precarios, comunidades aborígenes y cooperativas, articulando distintos saberes y prácticas en torno al junco en Punta Lara⁹⁷. Esta experiencia se profundizó en el trabajo con las cooperativas de mimbreros al año siguiente.

La cercanía con el Museo de la Plata, activó un intercambio desde los inicios de AP con biólogos y paleontólogos y un acercamiento directo no sólo a bibliografía, sino también a instrumental de observación como el microscopio electrónico, abriendo a un universo visual que progresivamente iría permeando en las imágenes de AP⁹⁸. De esta etapa inicial surge la caracterización del trabajo de AP como rizomático. Esta identificación no parte del concepto desarrollado por Deleuze y Guattari (1978), difundido más tarde en nuestro contexto, sino de metaforizar el trabajo en red a partir de la representación de estas plantas. Como estrategia para dar batalla a la desarticulación de proyectos e industrias regionales, propia del neoliberalismo, la expansión rizomática, de la misma manera que en el ecosistema, sostiene y reconstruye las redes (productivas, colaborativas y de empoderamiento) sustentadas en el territorio.

Las localidades de Berisso y Ensenada (municipios hacia la franja costera del Partido de La Plata) han estado marcadas por los ciclos económicos de nuestro país. A mediados de siglo XX, ambas localidades se dividían entre la zona urbana, de producción industrial, y otra rural, de producción frutihortícola, forestal, y vitivinícola que abastecía el mercado local (incluyendo la ciudad de La Plata). La expansión del empleo fabril en la zona urbana (de cada localidad, pero también de la ciudad de La Plata) fue avanzando en detrimento de la agricultura familiar. Agotado el proceso sustitutivo de importaciones al finalizar la década d e l ô 7 0 , c u a

⁹⁷ Para mayor detalle y documentación fotográfica de las experiencias, ver Ala Plástica (2009).

⁹⁸ La gráfica de *Especies emergentes* parte de ilustraciones científicas de publicaciones de botánica de la (entonces Lic y actual Dra. e investigadora CONICET) Nuncia Tur, participante de las jornadas y con quien entablaron un fructuoso diálogo.

modelo económico correspondiente hizo eclosión, la crisis social advino con crudeza (Adriani, Papalardo, Pintos, & Suárez, 2011).

Como parte de las políticas sectoriales de promoción del mediano y gran productor (crédito subsidiado para compra de tractores, semillas, insumos, apoyo a los equipos técnicos, innovación tecnológica, colonización de tierras fiscales y mejora en los sistemas de comercialización), fortaleciendo un modelo agroexportador de escaso o nulo valor agregado, sin desarrollo industrial local. Esto profundizó la condición de eslabón más débil del pequeño productor y la agricultura familiar, incluso expulsándolos fuera del sistema productivo (Giarracca, 2001; Giarracca & Teubal, 2006). Para fines de la década, producciones costosas, no solo habían dejado de ser rentables. Las políticas públicas impulsadas como salida de la crisis del 2001 no favorecieron una recuperación efectiva y extendida al conjunto del territorio costero. En esta coyuntura, pequeños productores de la región generaron estrategias de supervivencia material, conformando grupos informales y cooperativas de producción y comercialización (Adriani et al., 2011). En el área en la que ha trabajado A mimbre implicaron, además, una recuperación de saberes familiares y técnicas productivas relacionados a la identidad del lugar. Sobre estas tramas territoriales, desde un quehacer que refuerce estas alianzas estratégicas, indaga y opera el colectivo.

Respecto de las definiciones de sus acciones, desde un inicio AP se opuso a denominarlas sus actividades como proyectos ya que

Proyectar presupone un conocimiento previo de cómo acabarán las cosas. Esto implica también un nivel de premeditación en nuestras relaciones y en los resultados de nuestras relaciones con los grupos sociales con los que interactuamos. Nosotros preferimos hablar de iniciativas y, dentro de estas, de iniciativas con personas y grupos diversos con los que construimos un diálogo. Desarrollamos acciones sobre la base de esta reciprocidad (Silvina Babich y Alejandro Meitin, entrevistados por G. Kester, 2009, p. 40)

Los ejercicios consisten en intervenciones específicas a partir de situaciones emergentes, y algunas veces urgentes, mientras que las iniciativas constituyen acciones e investigaciones a largo plazo. En algunos casos, los ejercicios dan lugar a las iniciativas, como proyección y profundización de estrategias colaborativas que se desarrollan más allá de la intervención específica de AP. En este último caso, el trabajo de *Junco/Especies emergentes* y *Fibras Naturales* confluyen en la *Iniciativa bioregional*.

Una de las derivaciones del desplazamiento iniciado a partir de Junco, fue el contacto con cultivadores de mimbre, viveros experimentales, artesanos, cooperativas rurales,

botánicos, centros vecinales, escuelas agropecuarias y de artes y oficios del Delta y el estuario del Río de la Plata dirigido a obtener un panorama claro de la situación en el área. La comunidad mimblera, está compuesta por los cultivadores, artesanos cesteros, y el sector comercializador (ya sea de la materia prima o productos elaborados) principalmente nucleado en cooperativas. Esta es una actividad tradicional en el estuario y el delta que a la fecha del inicio de la experiencia estaba limitada a la producción de canastos y mueblería, de por sí bastante estandarizada. (AP, 2009, p. 14)

A partir de la investigación y el intercambio con especialistas, pobladores y productores (entre mediados de los 90 y primeros 2000), se pudo avanzar en formas asociativas entre productores⁹⁹, pero también en nuevas técnicas de cultivo y uso del mimbre, intercambio y mejoramiento de variedades que posibilitaran otras aplicaciones creativas, económicas, energéticas y ambientales.

De esta manera, la *Iniciativa Bioregional* tuvo como *resultados* desde la producción de esculturas y talleres de producción con el material hasta el desarrollo de estrategias de conservación y recuperación del suelo ante el derrame de petróleo en Magdalena¹⁰⁰, incluidas en el *Ejercicio Derrame* (2002). Como vemos, el reconocimiento y profundización de los saberes locales, respecto del ecosistema costero fue otro pilar en el trabajo de diagnóstico, investigación e intervención respecto de este desastre ecológico, que también era económico y social.

⁹⁹ Se involucraron en esta experiencia la Cooperativa Los Mimbleros Ltda. de Tigre, Cooperativa de Productores de Berisso, Escuela Agropecuaria de Abasto, junto a otros actores y grupos comunitarios del área del estuario y de la cuenca del Río de la Plata.

¹⁰⁰ Por la colisión de un buque petrolero de Shell se derramaron 5300 toneladas de hidrocarburo a lo largo de 30 kilómetros de costa ribereña de la provincia de Buenos Aires, perteneciente a la localidad de Magdalena, en enero de 1999. Para más información sobre el derrame y las acciones en torno a éste: https://issuu.com/alaplastica/docs/1999_-iniciativa_bioregional_l_derr?workerAddress=ec2-54-166-45-122.compute-1.amazonaws.com y <http://www.petroleomagdalena.com>



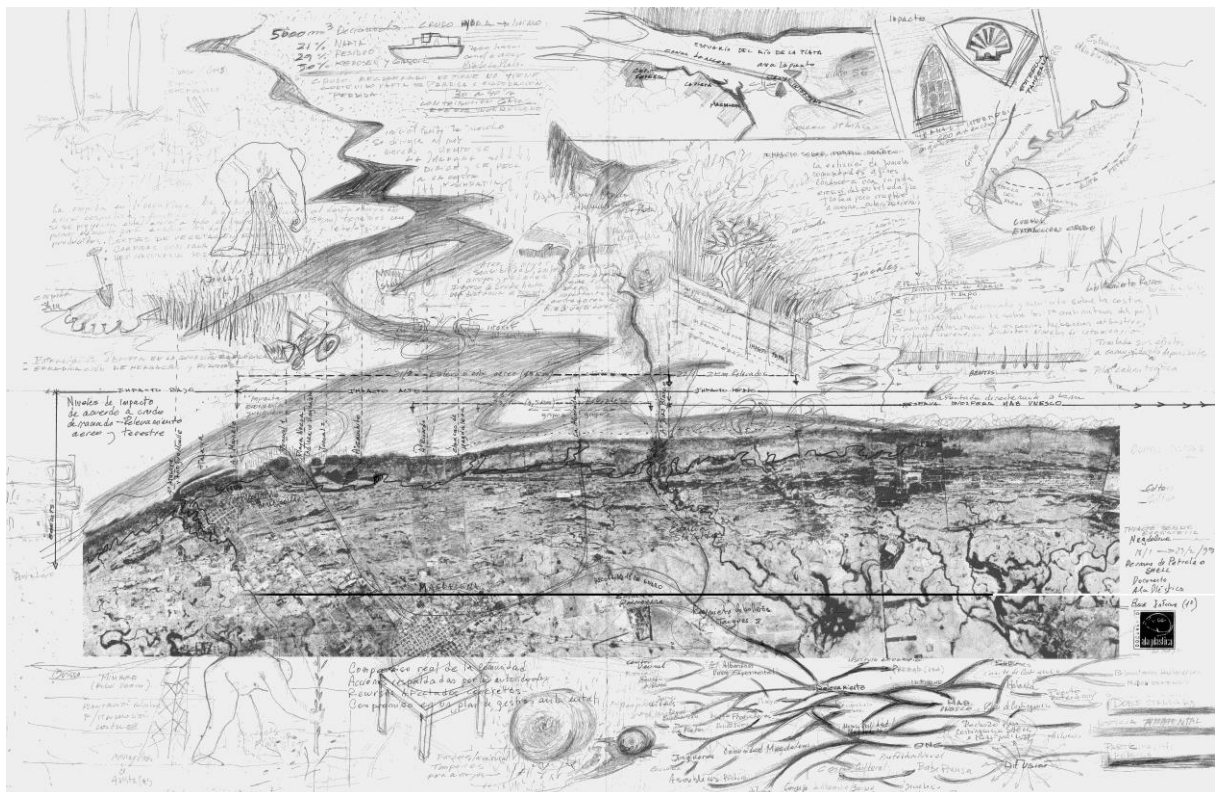
4. Magdalena Catoggio- Silvina Babich. *Proyecto Semilla*. 2do Encuentro de Escultores, Plaza San Martín, La Plata, 2001



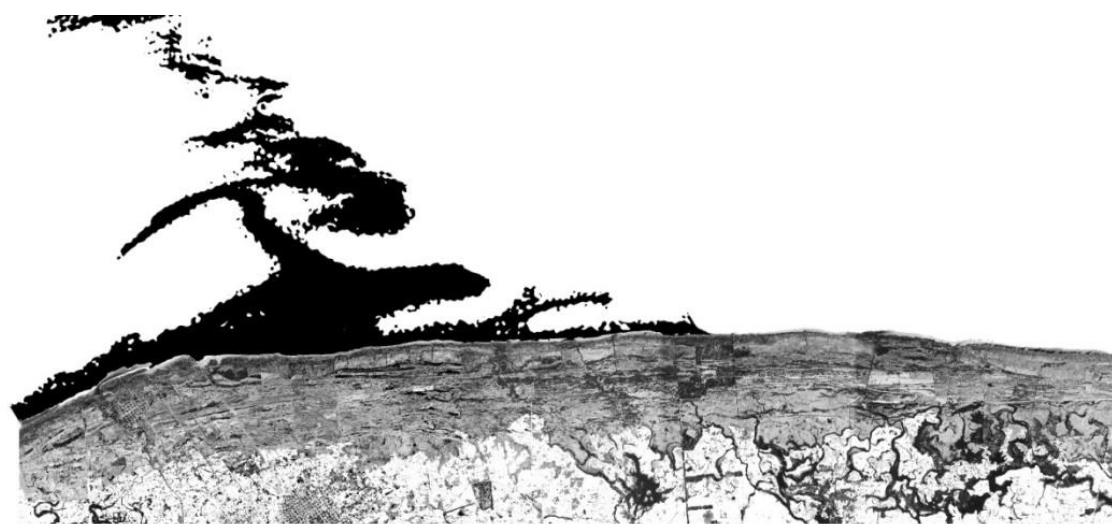
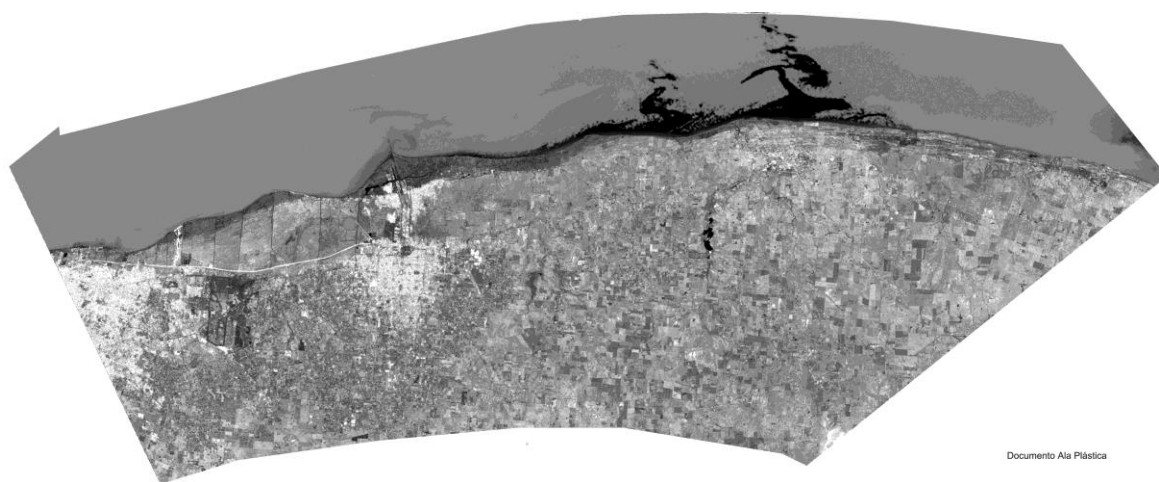
5. Diversificación de usos con inspiración regional. Iniciativa Bioregional, 1996-2001



6. Diversificación de usos. Diseños arbóreos para la remediación de riberas dañadas. Programa de recuperación de costas en el área afectada por el derrame de petróleo, 2002.



7. Cartografía emergente del relevamiento de derrame de petróleo en Magdalena. 1999



8. Imágenes satelitales del impacto del derrame, fuente de la cartografía anterior.

En *Ejercicio Derrame* se articuló una compleja trama de investigación-acción integrada por junqueros del lugar, científicos, naturalistas, periodistas, botánicos, activistas y otros artistas, que, a partir de salidas de campo, relevamientos fotográficos y producción (y difusión mediática) de informes sobre la situación, comité de crisis (integrado por Municipalidad de Magdalena, la Prefectura Naval Argentina, la Secretaría de Protección Ambiental de la Provincia de Buenos Aires y la propia Shell). En articulación con la sección local de la UNESCO, pero también desde el campo artístico institucional, AP llevó el conflicto a debates públicos y exhibiciones (locales e

internacionales) y una presentación en Holanda sobre el ñ d o b corporaciones¹⁰¹. En 2002, AP elaboró el documento colectivo¹⁰² *Failing The Challenge, The Other Shell Report 2002*, que fue presentado en la Asamblea Anual de Accionistas de Shell en Londres. En 2009, a diez años del desastre, AP realizó un nuevo informe para evaluar el impacto ambiental a largo plazo.

A continuación, podemos ver un diagrama del complejo trabajo que articuló AP en el *Ejercicio Derrame*, en el que observamos una serie de características del trabajo del colectivo:

En primer lugar, la intervención a partir de una problemática específica, en este caso, de emergencia ambiental (con sus consecuencias sociales y económicas).

En segundo lugar, el rol de AP como articulador del trabajo conjunto de una *comunidad temporal*, en este caso independiente del comité de crisis oficial.

Por último, las estrategias comunicativas de los resultados de la investigación/evaluación y la iniciativa en la que se enmarca y continúa trabajando en el problema.

¹⁰¹ Además de presentaciones en organizaciones como OECD WATCH (Red internacional de ONGs que promueve la responsabilidad empresarial y FOE Netherlands (Sede holandesa de Friends of Earth, red mundial de activistas y organizaciones ambientales)

¹⁰² Junto con Amigos de la Tierra Internacional, Refinery Reform Campaign, GroundWork South Africa, South Durban Community Environmental Alliance, South African Exchange Program on Environmental Justice, Global Community Monitor y FreeTibet Campaign.



9. Diagrama organizativo de *Ejercicio Derrame* (2009)

En 2002 realizan *Ejercicio de desplazamiento*, un trabajo con los habitantes de Islas Paulino y Santiago (parte del Monte Santiago), amenazadas permanentemente por la contaminación del Polo petroquímico de La Plata y por los distintos proyectos de explotación y expansión del Puerto de La Plata. A lo largo de los años se han forjado articulaciones que hoy continúan activas y atentas ante los diversos frentes de acción, sobre todo desde el proyecto de ampliación del canal de ingreso al puerto¹⁰³: desde la colocación de paneles fotovoltaicos, como estrategia de gestión energética sustentable, el trabajo conjunto con *Isleños de Pie*, la construcción de un aula-galpón¹⁰⁴ y realización de transmisiones radiales. Estas estrategias, producto de las prácticas dialógicas, dan cuenta de la distancia entre un diseño territorial del capital y el habitar de los pobladores en sintonía con el paisaje, entendiendo éste

como una ñ actividad ò de moldeado que los p o de cada intervención, contemplando los pulsos fluviales del estuario y comprendiendo los complejos mecanismos que operan en los equilibrios naturales, manteniendo una interfase cultura y naturaleza hasta transformarlos en neo ecosistemas. Esto lleva los archivos de una cultura y de historias a través de una totalidad comprensiva de fuerte identificación, un sentimiento de que el ambiente, en sus manifestaciones culturales y naturales, simplemente es una extensión de quiénes nosotros somos. (Ala Plástica, 2009, p. 50)

Como parte del horizonte bioregional en el que trabaja AP, el colectivo también atiende a aquellos proyectos que se desarrollan más allá de los límites estatales, como el Corredor Bioceánico o IIRSA-COSIPLAN¹⁰⁵, no sólo por su influencia en las economías locales sino por la capacidad de transformar el territorio de acuerdo a los intereses del comercio exterior.

Estos megaproyectos de infraestructura¹⁰⁶, tratan a la naturaleza como un conjunto de recursos naturales disponibles para la expoliación y la obtención de lucro mercantil, desoyendo una mirada socioambiental que define la soberanía de los pueblos y el derecho a la protección de la naturaleza y los bienes comunes. ñ La o b j e t i v a c i · n d e l a n a t u r su racionalización o, en otras palabras, a su apropiación racional. Una vez que el territorio, la

¹⁰³ El proyecto del puerto ha variado desde polo de exportación de producción frigorífica y de ingreso de maquinaria y material para el desarrollo del polo petroquímico (principios del siglo XX). Con el declive de la producción frigorífica local en la década de 1980 disminuyó drásticamente el tránsito del puerto. Con el paso de jurisdicción nacional a provincial, se inicia el proyecto (fracasado) de transformar el puerto en Zona Franca y en puerto de contenedores (Proyecto Tecplata), del que forma parte el nuevo dragado del canal. El dragado del canal produjo una gran contaminación y el avasallamiento del ecosistema ribereño

¹⁰⁴ Galpón-aula de la Asociación de Productores del Delta Santiago. Ver https://issuu.com/alaplastica/docs/banner_isla_paulino_f

¹⁰⁵ IIRSA (Integración de la Infraestructura Regional Suramericana), fue un proyecto desarrollado entre 2000 y 2010, luego incorporado al trabajo COSIPLAN (Consejo Suramericano de Infraestructura y Planeamiento) de UNASUR como su foro técnico, para apoyarlo en la planificación de infraestructura de conectividad regional. Más información en <http://www.iirsa.org>.

¹⁰⁶ Dentro de los planes de ordenamiento del territorio americano, anteceden a estos megaproyectos de infraestructura los planes económicos y los de control militar. (Ceceña, Aguilar, & Motto, 2007)

n a t u r a l e z a y l a s o c i e d a d a d o p t a n c a r § c t e r
(Ceceña, Aguilar, & Motto, 2007, p. 8)

Como contrapartida, AP apuesta a trabajar en una integración, a escala local o regional, que tenga a la identidad de la cuenca como eje. Es decir, a replicar, conservar y empoderar iniciativas que, aunque no puedan revertir o contrarrestar estos megaproyectos, constituyen experiencias de sustentabilidad. Desde esta perspectiva surge una de las últimas iniciativas dinamizada por el colectivo: *Las Cuencas como laboratorio de gobernanza*¹⁰⁷, realizada en 2014. Artistas nacionales e internacionales, teóricos y activistas que trabajan en prácticas territoriales en cuencas hidrográficas de América y Europa desarrollaron, durante dos semanas, acciones nómadas y estrategias dialógicas, ligadas a los contextos sociales a lo largo de un corredor de 400 km del área que comprende el frente fluvial de la franja costera derecha del Río Paraná y del Río de La Plata, comprendiendo el macrosistema de humedales del delta paranaense, el estuario del Río de La Plata y centros urbanos como Gran Buenos, Gran La Plata y Gran Rosario. Para esto, la actividad se distribuyó a partir de Nodos: La Plata, CABA (con sub-nodo Delta) y Rosario (con sub-nodo Victoria).

El proyecto partía del siguiente diagnóstico:

Actualmente esta cuenca es específicamente un reto, pues es un área de renovada sensibilidad geopolítica, rica en disputas territoriales. Asimismo es un marco de visualización de gran alcance de como las fronteras se redistribuyen hoy día. Alimentos genéticamente modificados para Asia y Europa, biocombustibles a Estados Unidos o flujos de energía que se intercambian entre países de la región. La Cuenca del Plata se ha convertido así en un inmenso laboratorio para observar, por ejemplo, la dinámica de explotación a gran escala de la naturaleza y cómo las redes extractivas y su logística están mercantilizand o m a t e r i a l m e n t e l a e c o l o g í a d e e s t a Planes institucionales como IIRSA-COSIPLAN¹⁰⁸ [é] s o n t a m b i é n p r u e b a s el músculo geopolítico ante sinergias con otras megarregiones que se están organizando alrededor de cuencas. (Meitin, 2015b, p. 8)

Entre las actividades realizadas¹⁰⁹, el colectivo Centro Experimental Oído Salvaje (Ecuador), montó una radio abierta en Isla Paulino, gracias a un dispositivo portátil de transmisión radial por antena. Oído Salvaje también dirigió las caminatas y talleres de paisaje sonoro, entendiéndola s c o m o ñ e x p e r i e n c i a s s o n o r a s y r a d i a desde lo común posible y tienen lugar en territorios. Germen de microtejidos sociales que se

¹⁰⁷ El proyecto estuvo organizado de manera conjunta por Alejandro Meitin (AP), Mauricio Corbalán (M7red), - ambos integrantes de Nodo Sur del Ecuador Político- y Teddy Cruz (Centro para Ecologías Urbanas de la UCSD). Ver detalle de participantes en Meitin (2015b), y cronograma y registro completo del proyecto en <https://cuencaslab.wordpress.com/>

¹⁰⁸ Consejo Suramericano de Infraestructura y Planeamiento.

¹⁰⁹ Investigación de campo, mesas de diálogo abiertas al público y con organizaciones locales. Esta experiencia se fundamenta en una coordinación previa con colectivos artísticos, actores y organizaciones de cada nodo.

expresan en duraciones, ritmos propios y registros varios bajo la premisa: aprender
haciéndolo¹¹⁰



10. Territorio y Radialidad. Con Oído Salvaje (Ecuador), Punta Lara (2012)

Esta otra aproximación al territorio (el caminar y el registro sonoro), forman parte de las estrategias de investigación artística que, en articulación con otras disciplinas y dispositivos (desde el relato de pobladores, hasta relevamientos científicos y uso de Sistemas de Información Geográfica) permiten construir mapas y cartografías que representen procesos y formas de habitar el territorio. Al diseño de corredores del IIRSA, o el de la *República Unida de la Soja* (que abordamos en la siguiente sección) se contraponen la producción creativa del mapa del *Ejercicio Derrame* (ver sección 3.4) o la expansión del cuadrado a la cuenca que proyecta el propio trabajo de AP.

Sobre esta producción imaginal del territorio, trabajamos a continuación.

3.3.1. El mapa no solo es representación. La producción imaginal del territorio.

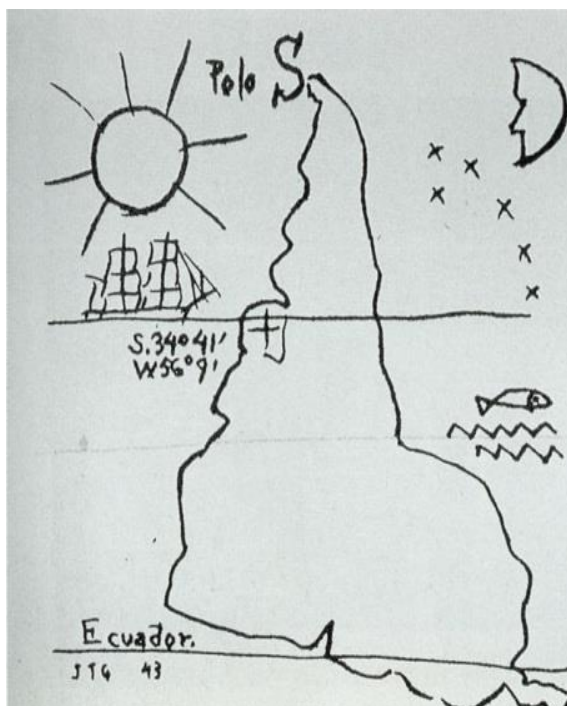
En referencia a la transformación de los mapas con el nacimiento de la cartografía científica, Corboz (2015) dice:

Representar el territorio ya es comprenderlo. Ahora bien, esta representación no es una copia, sino siempre una construcción. Un mapa se elabora primero para conocer, luego para actuar. El mapa comparte con el territorio el ser un proceso, un producto, un proyecto: y como también es forma y sentido, corremos el riesgo de tomarlo por un sujeto. Convertido en modelo, poseyendo la fascinación de un microcosmos, es una

¹¹⁰ Oído salvaje en <http://antenas-intervenciones.blogspot.com.ar/>

simplificación absolutamente manejable que tiende a sustituir lo real (Corboz, 2015, p. 208).

Si esta era la finalidad y característica de los mapas en el siglo XVIII, podemos aventurar que hoy, en el capitalismo globalizado-transnacional y en el marco de una cultura visual como campo cada vez más vasto de producción de sentidos a través de la visualidad (Brea, 2006, pp. 10-11), los mapas pueden pensarse como construcción de (nuevos) espacios del capital, como rediseño de la vida.



Lejos de constituir una representación científica del territorio, dan cuenta de relaciones de poder (norte-sur /este-oeste/ centro-periferia). Si Torres García dibujaba su mapa como subversión geopolítica desde el mundo del arte, la publicidad contemporánea, como parte de esta cultura visual descentrada, rediseña el mapa en función de los flujos de capital y de la explotación no sustentable del territorio. Un ejemplo claro es la publicidad gráfica de Syngenta¹¹¹, publicada en diarios locales de gran tirada (Clarín y La Nación) en 2003

¹¹¹ Syngenta es una empresa multinacional dedicada al desarrollo y producción de agroquímicos y semillas. Este ejemplo aparece desarrollado en Meitin (2009) y Molinari/ Archivo Caminante (2013), entre otros artículos.

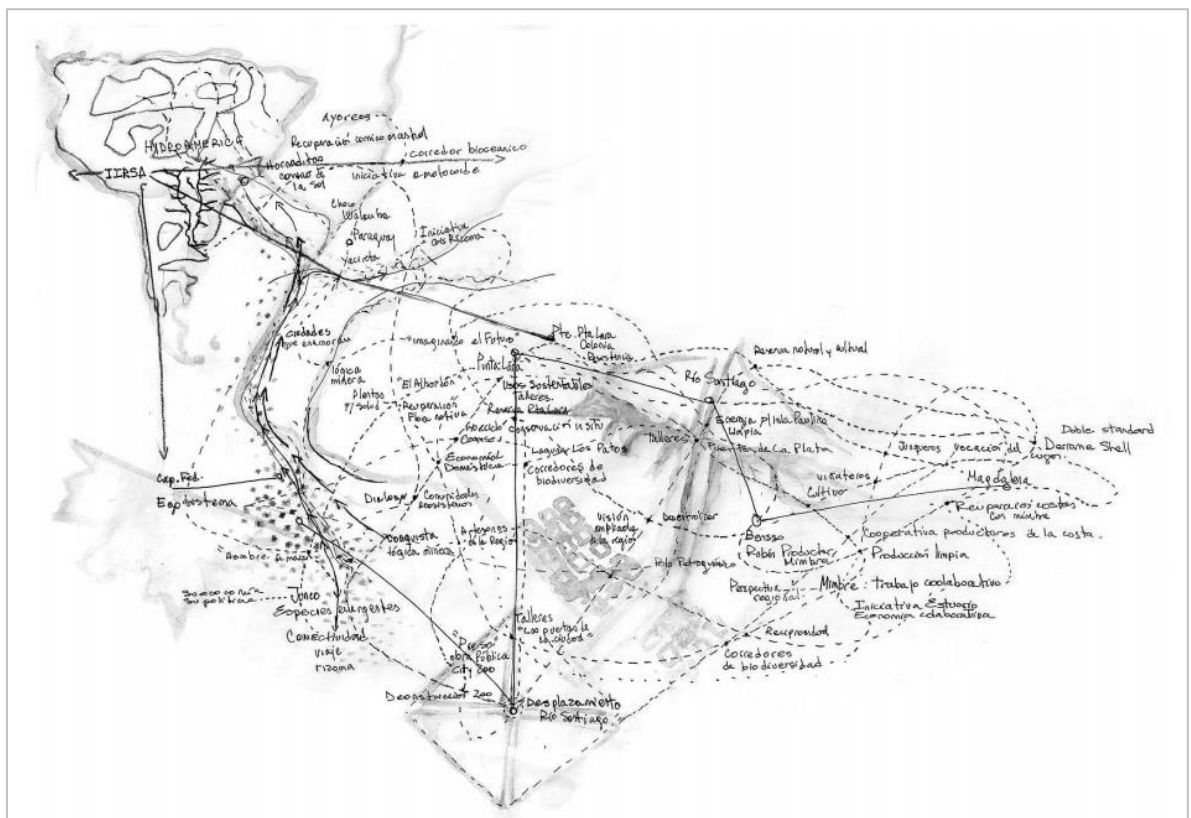
En ambos casos, el mapa imagina un territorio. En el primero, como gesto artístico revulsivo del orden geopolítico, y en el segundo como re-territorialización a partir de la explotación sojera. En el primero, pensando desde una patria grande del sur, y en el segundo como nuevo Estado-Nación determinada por los flujos del capital.

Por último, recuperamos a otra pregunta hecha por Lefebvre (2013) ¿sentido descriptivo o geográfico, serían precisos para agotar un espacio social, para codificar y descodificar todos sus sentidos y contenidos?

El mapa, no sólo como representación de un espacio físico material y mensurable, sino también como gestión del territorio, nos lleva a una de las principales inquietudes de AP: ¿Quién diseña los territorios? ¿Para quién los diseña?¹¹²

Las experiencias promovidas por AP, lejos de representar o *tematizar* desde el lenguaje artístico las problemáticas en torno al espacio social y el territorio, generan encuentros entre diversos actores y producciones no convencionales, no como obra-cerrada-a-exhibir sino como producto procesual de una intervención situada. En una reflexión (teórica y práctica) permanente, el colectivo transita desde los conflictos producidos por los mapas y territorios diseñados por el capital -que suelen ser los visibles en la superficie- a través de las capas del palimpsesto, hacia la reposición del mapa construido desde la experiencia, no individual ni sincrónica, sino de archivo cultural, de vida *en/ desde/ con* el territorio.

¹¹² Este fue el título de la exposición realizada en el Microespacio de Arte contemporáneo del Museo Provincial de Bellas Artes (En el Ñe Ñe en la Plata) en 2010, en la que



3.4. Del litoral al museo. Tensiones entre las prácticas en territorio y el espacio de exhibición.

El resultado de los proyectos e intervenciones de AP puede no ser un objeto exhibible o fácilmente incorporable al dispositivo museal. Sin embargo, lo que ingresa al campo artístico son las *traducciones*, registros y representaciones de este proceso, no sólo acompañado de información contextual que ayude a re-conocer esas imágenes u objetos sino también de espacios de (nuevos) diálogos e intercambio (residencias, workshop o talleres, conferencias). Un ejemplo particular es el de la *Oficina Itinerante*, dispositivo móvil que funciona como archivo nómada (de múltiples fuentes), herramienta de visibilización, espacio de información y nodo de conversación sobre las problemáticas del Delta del Paraná. Esta Oficina circula desde 2010 en distintos espacios, desde encuentros entre colectivos a exhibiciones en instituciones artísticas.



16. 105.9 FM *Territorio y Radialidad*. Punta Lara, 2012



17. Museo Provincial de Bellas. La Plata, 2010



18. Encuentro con productores, Galpón de Cooperativa de Mimbreros, 2010.



19. Jornada *Teatro sin rejas*, La Plata, 2015

Como mencionábamos anteriormente, la inserción de AP en un circuito institucional del arte se dio desde los primeros años, a partir del contacto internacional que habilitó del interés de Hunter y Larner en sus prácticas. Algunas de las exposiciones más relevantes para el colectivo han sido: *Stadtfluss Wandse / Position Bypass*¹¹³ (Galerie für Landschaftkunst, Hamburgo, Alemania, 2004); *Groundworks: Environmental Collaboration in Contemporary Art* (Regina Gouger Miller Gallery, Carnegie Mellon, Pittsburgh, Estados Unidos, octubre - diciembre 2005); *Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales* (Centro José Guerrero. Granada, España, Diciembre a Enero, 2009); *Arrhythmias of Counter-Production: Engaged Art in Argentina, 1995 ï 2011* University Art Gallery, Universidad de California, San Diego, Octubre 2011 a Enero 2012); *Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2001* (Essex Street Market.-Creative Time. New York, Septiembre a Octubre, 2012), *Citizen Culture: artists and architects shape policy* (Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, Estados Unidos, 2014-2015).

Ejemplificamos, a continuación, algunas estrategias de inserción en el espacio de exhibición¹¹⁴.

¹¹³ Exposición individual a partir de residencia artística. El resto son exposiciones colectivas.

¹¹⁴ Nos resulta apropiado hablar del ~~la~~ ~~institución-arte o de~~ ~~exhibición~~ campo artístico ya que AP se encuentra inserto en ese campo institucional, del que muchas veces provienen los fondos y recursos con los que financian sus proyectos. La pregunta es, en este punto, por las estrategias presentación y de traducción de lo realizado en territorio hacia el espacio museal



20. Archivo de ideas emergentes. *Proyecto Río Wandse/ Actitud By Pass*.
Galerie für Landschaftkunst (Hamburgo, 2004)



21. Vista de exposición. Galerie für Landschaftkunst (Hamburgo)
Proyecto Río Wandse/ Actitud By Pass, 2004



22. Colocación de trampa de captura, Río Wandse

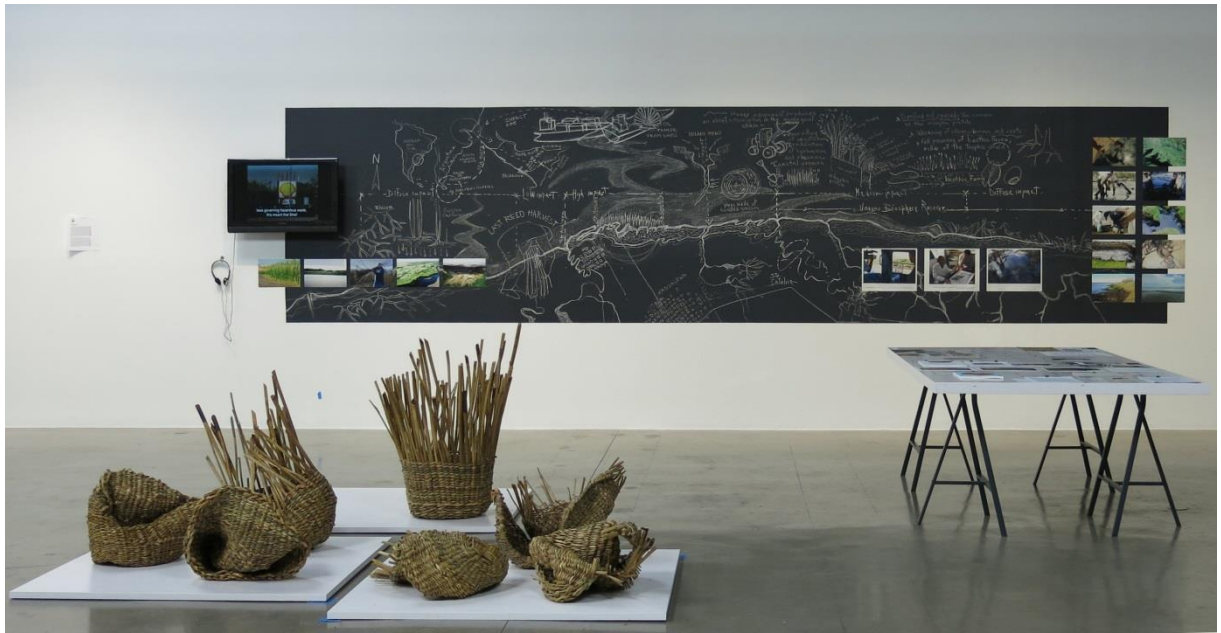


Wandse 2005



Wandse 2008

23. Registro de los efectos de la intervención en 2005 y 2008



24. Montaje de AP en *Citizen Culture: Artists and Architects Shape Policy*, Santa Monica Museum of Art, 2014- 2015.



25. Recolección de junco en sitio y construcción escultórica para la exposición. Metáforas de la destrucción del ecosistema costero de Magdalena por derrame de petróleo (a partir de informes 1999-2009 coordinados por AP)

En estas imágenes podemos observar que la galería o museo deviene en nodo desde el que se activa un proceso que, incluso, puede prolongarse más allá del momento de la exhibición.

En el primer caso (*Proyecto Río Wandse/Actitud By Pass*, 2004), parte de una residencia para realizar un proyecto colaborativo en torno al Río Wandse (Hamburgo, Alemania), por la particularidad de los cursos de agua que atraviesan dicha ciudad desde zonas rurales y periurbanas. Entre las mesas de diálogo, el intercambio con especialistas y habitantes de la ciudad en torno a la *memoria*¹¹⁵, uno de los *nodos de intervención* fue la construcción e instalación de *capturateritorios*: estructuras instaladas en el curso del río con el objetivo de crear meandros de manera sustentable¹¹⁶. De esta manera, el *archivo de ideas emergentes* compila los diálogos, ideas y problemáticas del curso de agua, mientras se exhiben los modelos de estructuras a insertar en el curso del río, junto con el material sensible producido a lo largo del proyecto.

En el segundo caso (*Citizen culture*, 2014-2015) la cartografía dibujada visualiza el impacto del derrame de crudo en Magdalena, junto con las estrategias de intervención¹¹⁷. Está acompañada de una mesa con el diagrama de las responsabilidades políticas y empresariales del desastre, junto con los actores participantes en la evaluación y recuperación, y el emplazamiento de piezas ad hoc, como metáfora de la degradación del suelo costero, producidas con las mismas fibras (pero recogidas en el sitio) que se utilizaron para los proyectos de restauración del suelo.

En estos ejemplos, además, se pone en acto la concepción rizomática del trabajo de AP, no sólo por los proyectos colaborativos y abiertos (la construcción de los *capturateritorios*), sino por el entramado de conocimientos que se articulan en cada experiencia: el junco y los cursos de agua no son sólo un denominador común, sino campos de investigación que se replican, multiplican y profundizan en cada territorio.

Por último, y para marcar otro nodo problemático, nos interesa recuperar dos instancias de tensión entre la institución artística y el colectivo que se dieron en Argentina: la participación (inconclusa) en el proyecto *Ex Argentina* (2002-2006) y en *Calle Tomada* (2010)¹¹⁸.

¹¹⁵ Para una crónica detallada del proyecto: https://issuu.com/alaplastica/docs/proyecto_wandse_actitud_bypass

¹¹⁶ El primer modelo tiene que ser llenado con piedras en su base para evitar desplazamientos y luego completado con tierra, tallos, raíces, semillas y rizomas. El segundo parecido a una trampa de pesca debe ser fijado al cauce del río y colectará por sí sedimentos y material en suspensión.

¹¹⁷ Para una descripción del proyecto y sus intervenciones derivadas, ver: https://issuu.com/alaplastica/docs/1999_iniciativa_bioregional_l_derr

¹¹⁸ Esta fue una de las pocas exhibiciones realizadas en La Plata de las que haya participado AP. Además de una intervención inicial en la Facultad de Bellas Artes (1991) y en el Pasillo de las Artes, montaron la Oficina Temporal (MUMART, Pasaje Dardo Rocha, 3005), y la Oficina itinerante en *¿Quién diseña los territorios?*

Ex Argentina fue una iniciativa de Alice Creischer y Andreas Siekmann, artistas e investigadores alemanes, subsidiada por el Instituto Goethe, que comienza con una investigación en Buenos Aires, en 2002. Una segunda fase es la una exposición en el Museo Ludwig, de Colonia (Alemania), en 2004, mientras que la última consistió en otra exhibición titulada *Ex Argentina/ La normalidad*, en el Palais de Glace (Buenos Aires, nuevamente) a principios de 2006¹¹⁹. Ex Argentina proponía representar el contexto de crisis de nuestro país a partir de las expresiones político-artísticas que se estaban desarrollando en ese momento. Desde fábricas recuperadas a escraches, la acción artística aparecía como vehículo posible de representación.

AP participa del proceso inicial de investigación, de espacios de debate y discusión junto con el colectivo *Entre ruinas*, de Arte Callejero (GAC), los artistas Azul Blaseotto, Eduardo Molinari, Graciela Carnevale (con el archivo de Tucumán Arde) y León Ferrari, el Museo del Puerto de Ingeniero White, el Colectivo Situaciones, la investigadora Ana Longoni, entre otros artistas, investigadores y colectivos. En las primeras sesiones de debate, AP toma distancia del proyecto de los artistas/curadores alemanes, por dos aspectos fundamentales: la práctica artística museológica y la instrumentalización de dichas imágenes para acopiar al sistema/mercado del arte contemporáneo, ávido de *arte político de los confines*.

La principal crítica que AP hacía a la propuesta de los curadores alemanes era que:

El foco estaba puesto más en el discurso que en lo que pasaba verdaderamente en las acciones locales. En este caso el proyecto [Ex Argentina] no tenía la intención de fomentar la transformación en los procesos, sino la de preparar la toma del momento para luego llevarla al espacio de representación y generar la discusión política que se estaba buscando dar sin haber producido un aporte sustancial a la realidad analizada¹²⁰.

¿Para quién los diseña? (Museo Provincial de Bellas Artes Emilio Petorutti, 2010) y participaron de *Inundación y después* (Museo de Arte y Memoria, 2014).

¹¹⁹ Entre el inicio del proyecto (en 2002) y la exposición en el Palais de Glace (en 2006), se produce lo que se denominó institucionalización del activismo artístico y el arte político: el GAC participa de la 50° bienal de Venecia (2003), el TPS participa de la Bienal de San Pablo (2006). En paralelo, se editan compilaciones y se realizan exposiciones sobre stencils, graffiti y distintas formas del Street art. Otros grandes eventos artísticos internacionales como la Bienal de Berlín, o la Documenta Kassel también viran su nudo político. En paralelo, además, se publica la *Guía de la Bienal de Arte*, diario de la feria con una obra del Grupo Escombros, mientras se vive un creciente interés por el stencil, graffiti y distintas formas del Street art (*Hasta la Victoria Stencil*, editado por Guido Indij, 2003; con su consecuente exposición en el CC Recoleta en 2004 y un 2do volumen en 2007, titulado *1000 stencils*). Esto influye, definitivamente, en la recepción de estas producciones, pero también en las críticas respecto de la cooptación, asimilación o desactivación de -artes (Giunta, 2009; Longoni, 2004, 2005a, 2005c, 2007).

¹²⁰ Intercambio por escrito con Alejandro Meitin, septiembre 2018.

Esto se evidenciaba en el reclamo permanente de los organizadores al *exigir* una concreción material para el proyecto, que pudiera ser exhibido en el Museo Ludwig y luego en el Palais de Glace.

El análisis que vislumbraba AP se confirmó finalmente en las evaluaciones y críticas posteriores a la exposición en Colonia (Longoni, 2005c). El montaje en el Museo Ludwig, elegido por haber sido sede de reunión del G8 en 1999, desplegaba una fría documentación de escraches, Tucumán Arde y revueltas del 2001, sin reponer (si eso fuera posible) el potencial político y disruptivo de dichas acciones, para que un público lejano (a este contexto) y de otra lengua pudiera acercarse a esas prácticas situadas. El ingreso al museo congelaba en un documento lo que minutos antes había sido acción (Longoni, 2004)¹²¹.

En 2010, AP participa de *Calle Tomada*, una muestra-laboratorio iniciada con una etapa de convocatoria, investigación y reuniones un año antes, coordinada por el Centro de Arte Experimental Vigo (CAEV) y el Museo de Arte y Memoria (MAM). La exposición consistía en la presentación de producciones e intervenciones *ad hoc* de diversos colectivos locales de acción e intervención en el espacio público, con el objetivo de dar cuenta de los grupos y artistas activos en la ciudad de La Plata y alrededores. Participaban, además, Arde Minga, Autoconvocados en Defensa de los DDHH de los Enfermos de Sida (ADDHES), Cátedra de Artes Combinadas y Procedimientos Transdisciplinarios (Facultad de Bellas Artes. UNLP), Grupo La Grieta, Grupo La Olla, LULI, Surcos-Praxis, Unidad Muralista Hermanos Tello.

En el momento de desarrollo de *Calle Tomada*, AP realizaba una experiencia inmersiva con doce representantes de dos comunidades Qom de Villa Bermejito del Impenetrable, Chaco. A partir de esto, propuso intervenir distintos espacios del Teatro Argentino (frente al MAM) en conjunto con los qom, uniendo la acción ritual con una acción performática y simbólica: se plantarían semillas de especies autóctonas en un cantero en el subsuelo del teatro, visible desde la vereda. La idea-fuerza de esta acción era, en palabras de AP, que

el futuro emergerá cuando el pasado sea desestabilizado y se revuelvan en él los futuros soterrados, para esto será necesario acercarse a la estructura del pasado a partir de una

¹²¹ La exposición en Colonia contaba con obras e intervenciones de artistas europeos. Longoni destaca la instalación del colectivo Desocupados felices, como intervención estratégica y de crítica institucional: una mesa (idéntica a la de la reunión del G8) en la que quedaban las sobras del banquete ofrecido a artistas argentinos y a desocupados (de cualquier nacionalidad) en la víspera de la inauguración. De esta manera, la intervención sorteaba la acción curatorial para invertir el lugar de quienes comen y se sientan en la mesa. Para los curadores, funcionarios y políticos (y también el público), quedarían las sobras en descomposición de lo que había sido el banquete para los históricamente excluidos.

perspectiva que no sea estructura y así explorar la amplitud de los territorios de existencia, persistencia y subsistencia de la memoria.¹²²

Las plantas crecerían desde el cantero hasta alcanzar el nivel de la vereda, como esencia de lo originario irrumpiendo en el concreto. Lo que se exhibiría en el museo sería el registro audiovisual de la acción, junto con ejemplares de las plantas sembradas.

Luego de un mes de negociaciones, las autoridades del Teatro Argentino, dependiente del Instituto Cultural del Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, denegaron el acceso a las instalaciones para realizar esta acción artística. Si bien contaban con el apoyo de los empleados del teatro para ingresar desde la comunidad decidieron no seguir adelante si no había un reconocimiento categórico y explícito de las autoridades del teatro a la acción que se pretendía realizar. Félix Medina, líder de la comunidad argumentaba que "es inadmisibles que como pueblo originario, preexistente al estado nacional y en el marco del bicentenario tengamos que ingresar como ladrones a un espacio de la cultura"¹²³.

Lo que estaba planificado como una acción artística, ritual y colectiva de encuentro y reconocimiento, devino en la evidencia de que algunas fronteras interiores se mantienen intactas y los muros de espacios públicos resultan, a veces, infranqueables.

Se manifestaba, en *Calle Tomada*, una problemática similar a la de *Ex Argentina*: la tensión por el ingreso a prácticas de *Ex Argentina* y además, se enmarcaba en una especial atención del sistema artístico internacional sobre el arte político¹²⁴ local, y la posibilidad de mayor visibilidad (y también de recursos para reinvertir en las intervenciones) por parte de los colectivos jóvenes. En el momento de realización de *Calle Tomada*, muchos colectivos platenses seguían pensando como problemático, e incluso contradictorio, producir desde adentro del museo, aunque no fuera una muestra documental que simplemente reprodujera lo que sucedía afuera. Este conflicto era inexistente para AP, con una amplia trayectoria que le permitía zanjar ciertas discusiones, y lejos de la concepción de la institución como fagocitadora de la potencia política de sus prácticas. Al momento de *Ex Argentina*, AP no sólo llevaba una década en actividad, lo que implicaba un proceso de elaboración teórica de esas prácticas, entendiendo la práctica artística relacional más allá de la representación. Esa distancia (generacional, pero también de

¹²² Mail de circulación interna entre participantes y organizadores de la muestra.

¹²³ Audio tomado por los integrantes de AP, exhibido en la muestra y de circulación interna entre los participantes y organizadores de Calle Tomada.

¹²⁴ A pesar de distanciarnos de ese término es esta tesis (ver cap. 1), lo retomo por ser el de mayor circulación en la literatura (y las conversaciones) de aquellas épocas.

discusión teórica en función de la praxis) se hacía más evidente en el contexto de *Calle Tomada*.

Con estos ejemplos evidenciamos que, más allá de los circuitos artísticos locales o internacionales, ciertas prácticas de activismo artístico resultan más accesibles y *digeribles* (no sólo para los posibles públicos, sino también para curadores o gestores de los espacios del arte). Un ña r t (Bergen 2004)to, i podíamos decir, desdentado, es lo que el sistema artístico permite en momentos de álgido interés (institucional y de mercado) en estas prácticas.

Nos surge, por último, otra pregunta ¿qué recepción hay de las producciones que AP lleva al museo? ¿Cómo *vuelven* al territorio esos ejercicios conceptuales que se despliegan en el cubo blanco?¹²⁵ La distancia entre la institución arte, los ejercicios de curaduría y discursos críticos (y crípticos) del arte y las problemáticas de los pobladores (isleños, productores junqueros, habitantes costeros afectados por un derrame de petróleo o por la expansión de un proyecto portuario, por procesos de gentrificación del territorio) llevaría a intuir que la producción final de AP puede leerse como extranjera, inaccesible, conceptualmente inútil a cualquier resolución de conflicto. Sin embargo, aparece un factor fundamental para la lectura de dicha producción: leerla como parte del proceso relacional fundante.

Hay un nivel de amistad, de una cosa que se arma é s a b e n q u e v o s e s t á m e j o r q u e p o d é s h a c e r , p a r a e l b e n e f i c i o d e t o d o s . N o d e s c o n f í a n d e q u e v o s t e e s t á s a p r o v e c h a n d o , p o r q u e n o h a y u n a i n t e n c i ó n d e q u e u n o b a j a a l a s c o m u n i d a d e s a s a c a r l e s f o t o c o n l a C a n o n E O S 3 0 0 m i l y d e s p u é s t e g a n a s e l P u l i t z e r y n o a p a r e c é s m á s . E l l o s s a b e n q u e v o s t e q u e r é s c o m e r u n a s a d o a h í , q u e e s t a s d e s d e e l 9 7 , q u e v a s , q u e v e n í s .
[é] Y t a m b i é n h a p e r m e a d o l a c o m p l e j i d a d d e l t e r r i t o r i o .
[é] y a h a y u n a a s u n a s i e n u n p r o c e s o m á s c o m p l e j o q u e s i n i m p o r t a d e n u n c i a r , s i n o q u e h a y u n a c o m p l e j i d a d m a y o r , d o n d e i n t e r v i e n e e l a r t e p e r o u n a r t e q u e n o e s s o l a m e n t e l a r e p r e s e n t a c i ó n .
(Alejandro Meitin, 2018)

Destacamos esa distancia con ciertas prácticas *paracaidistas* en las que el artista o colectivo *baja a la comunidad*, como extranjero que recolecta una información de la que puede apropiarse o realizar una correcta interpretación (por su condición de intelectual), y como enunciador privilegiado que, ante un campo artístico al que es imposible acceder, puede *dar voz* a los subalternos. Ese proceso relacional fundante es el que, a pesar de cualquier diferencia de clase, formación profesional o capital simbólico, establece alianzas duraderas que trascienden el proyecto específico que luego (puede o no) insertarse en el espacio museal.

¹²⁵ No lo pensamos en términos de un estudio de recepción, sino desde las propias percepciones de los integrantes de AP de las posibles tensiones entre lo que sucede en el territorio.

Hay también, otra particularidad en las éticas de trabajo: aun cuando AP trabaje con grupos o comunidades que no son las del propio territorio, siempre se establecen relaciones con artistas, colectivos u organizaciones que ya estén trabajando en el lugar¹²⁶. De esta manera, también se garantizan lazos de confianza y de micropolíticas que permitan abordar estos proyectos sin verlos (y vivirlos) desde afuera.

3.5. Habitar/construir espacios. Políticas del territorio desde la costa al museo.

Un carro de mimbre que se transforma en oficina itinerante y plataforma de diálogo, intercambio y documentación, un registro (que es también experiencia) del paisaje desde lo visual, lo sonoro y desde las memorias del territorio, un colectivo artístico que funciona como nodo de biólogos, urbanistas, navegantes, isleños, maestros, teóricos y productores de junco. En estas prácticas AP se aleja de la imagen del artista-investigador *paracaidista* como enunciador privilegiado que compila material para una obra/producción posterior.

Desde sus inicios, AP ha sorteado los espacios de validación y reconocimiento del campo artístico local para insertarse en una genealogía internacional de prácticas colaborativas que comprenden la producción e investigación artística como modos de hacer procesuales y colectivos. La ausencia de una obra o representación nunca fue un inconveniente para el colectivo sino, más bien, un modo de hacer. Lo artístico no reside en una producción final, objetual o no, que pueda encuadrarse en algún género artístico (plástico, audiovisual o performático) sino en la capacidad de articular preguntas y atravesar espacios de investigación-acción desde una concepción extradisciplinar, a decir de Holmes. Lo sensible no funciona, entonces, como capacidad suprahumana de un *artista demiurgo* sino como potencial de articular distintos recursos y herramientas de conocimiento y producción.

Esto parte también de la distancia con la concepción del arte como herramienta de representación que, en algunos ejemplos del activismo artístico, se reduce al estadio de denuncia o mera enunciación del problema. Para AP, la mera denuncia u oposición (al megaproyecto de infraestructura, a la destrucción de humedales, al extractivismo) es insuficiente. El correlato es generar proyectos en territorio que recuperen los modos de vida sustentables, y que posibiliten articulaciones económico- políticas que devengan estrategias

¹²⁶ Taller Flotante, El levante (Rosario), La Dársena- Plataforma de Pensamiento e Interacción Artística (Buenos Aires), M7Red (cuenca Matanzas-Riachuelo), Red Delta del Paraná, entre otros.

de conservación de las *memorias del territorio* y/o crecimiento local (redes de producción, comercialización, distribución).

El alejamiento de esta instancia de representación/denuncia implica también indagar y reconocer la estructura económico-política subyacente (al proyecto de una represa o nueva terminal portuaria, la especulación inmobiliaria en el delta, los capitales nacionales e internacionales detrás del desmonte o la destrucción de las economías regionales) propia de un capitalismo transnacional que produce espacio¹²⁷.

El reconocimiento como productores artísticos dentro del campo artístico institucional, no indica adscribir a políticas de la arte (curaduría, montaje, financiamiento de museos y eventos artísticos) en las que el paso del territorio al espacio de exhibición (museo, galería, centro de arte), implique mutar todo el proceso realizado en mera documentación. Desde un espacio *litoral* del arte, AP refuncionaliza el museo como nuevo lugar de diálogo, sea para difusión de ciertas problemáticas de la Cuenca del Plata o para nuevas producciones colaborativas ad hoc. El espacio artístico, el cubo blanco, se configura entonces como una nueva posibilidad de producción imaginal del territorio.

P o r ¼ l t i m o , s i g r a c i a s a A l e s n u e b e n s ñ b r y a c e a e
artístico el proceso relacional fundante, de la misma manera que los colectivos y acciones que
trabajamos en los capítulos siguientes se insertan en una trama de reclamos y movilizaciones
locales, pero también de alianzas político-afectivas que discurren entre las organizaciones y
colectivos. Comerse un a s a d o e n l a I s l a P a u l i n o e q u i v a l e
de la marcha o el escrache.

¹²⁷ La capacidad del capital y de la fuerza de trabajo para moverse con rapidez y a bajo coste de un lugar a otro depende de la creación de infraestructuras físicas, seguras y en gran medida inmovilizadas. La capacidad para superar el espacio se basa en la producción de espacio (Harvey, 2007, p. 353).

CAPÍTULO 4

¿Qué es el pasaje de los escraches de H.I.J.O.S. y la MIPD a la Ley de Impunidad? Los

4. 1. Apertura ¿Qué es un escrache?

El escrache, desarrollado por las distintas regionales de H.I.J.O.S., no es un fin en sí mismo sino una herramienta política para alcanzar la condena social. Apropiado en diversos momentos, en nuestro país y fuera de él, su objetivo ha sido visibilizar, señalar culpables y cómplices de distintos hechos impunes, como herramienta contra la impunidad y el silencio, ante la falta de una condena judicial efectiva. Escrache es hoy una palabra común, con un sentido claro, aunque muchas veces banalizado y malinterpretado (no de manera ingenua) como una acción fascista¹²⁸. Pero a mediados de los años 90, cuando estaban vigentes y los indultos habían devuelto la libertad a los condenados por delitos de lesa humanidad, H.I.J.O.S.¹³⁰ fue construyendo, a fuerza de tenacidad, imaginación política y organización, un nuevo sentido para esa palabra del lunfardo: el escrache se transformó en la herramienta para que la condena social reemplazara a la (improbable) condena jurídica. Por eso, el escrache no termina cuando la murga y la marcha

¹²⁸ Esta banalización se manifiesta, principalmente, en discusiones mediáticas de los últimos años, en los que se omite el origen de esta práctica o se hacen valorizaciones morales y éticas que no se desprenden de su objetivo, origen ni logística. Algunos ejemplos: El escrache (Clarín, 16/02/2011). Disponible en: https://www.clarin.com/educacion/escrache-estudiara-ano-escuelas-Provincia_0_ryOmlv8aPmg.html; La enseñanza del escrache en las escuelas revisada (El Día, 20/11/2019). Disponible en: <https://www.eldia.com/2019/11/20/la-ensenanza-del-escrache-en-las-escuelas-una-medida-que-deberia-ser-revisada/>; Genealogía del escrache: que inició la Inquisición (Clarín, 03/04/2019). Disponible en: https://www.clarin.com/home/Oracica-violenta3-inicio-inquisicion_0_rySwtfojPmx.html.

¹²⁹ Así se denominaron coloquialmente las *Leyes de Obediencia Debida y Punto Final*, promulgadas en 1986 y 1987 (durante el gobierno de Raúl Alfonsín), junto con los indultos dictados entre 1989 y 1990 (bajo la presidencia de Carlos S. Menem). Éstas fueron las herramientas legales para que muchos condenados durante los Juicios a las Juntas Militares (1985) recuperaran su libertad y fuera legalmente imposible procesar a cientos de represores responsables de desaparición y tortura en la última dictadura militar. Dichas leyes fueron derogadas en 2003, durante el gobierno de Néstor Kirchner, mientras que distintos jueces declaraban inconstitucionales los indultos. Esto permitió reactivar las causas judiciales y procesar a una gran cantidad de represores por su responsabilidad en la dirección de grupos de tareas, torturas, desaparición forzada de personas y apropiación de hijos e hijas de desaparecidos. A octubre de 2017, se dictaron 193 sentencias, que incluyen 818 condenados y 99 absueltos, sobre un total de 1064 detenidos (en prisión domiciliaria o cárceles federales) por delitos de lesa humanidad. Fuente: Ministerio Público Fiscal

¹³⁰ Cuando utilizamos la sigla con puntos, sin especificar regional, nos referimos a la Red Nacional. Cuando hablemos de la agrupación local la utilizaremos sin puntos (HIJOS La Plata), por ser la denominación que adquirieron originalmente. Como detallaremos más adelante, hoy están activas en nuestra ciudad dos regionales, una incorporada a la Red Nacional y otra por separado (con y sin puntos).

se retira, cuando se borran las marcas que dejó la movilización o (en el peor de los casos) cuando las fuerzas de seguridad reprimen. El objetivo del escrache es transformar la cotidianeidad del represor a partir del rechazo del barrio o la sanción de la institución profesional en la que se desempeña. Cuando los vecinos le retiran el saludo, cuando el comerciante del barrio no le vende, cuando le quitan la matrícula o lo despiden de su trabajo, el escrache permanece como acción posterior y permanente en la condena social.

El origen etimológico del término, en el contexto rioplatense, se remonta al lunfardo.

Proveniente (*dar ñe escrachò*), *escrachar* significa golpear en la cara o, ñ foto (Teruggi, 1978). De estas a l g u i connotaciones ligadas a la jerga policial y vinculada al mundo del delito, se ha transformado en ñ denunciar o, ñ hacer p b l i c o o lo que se b Podemos rastrear históricas alianzas entre el ruido, la condena social y los reclamos populares en Occidente. En la Europa de fines del siglo XVII e inicios del XVIII, la *cencerrada* o *charivari*, constituyeron formas populares, ruidosas y festivas de castigar simbólicamente a quien caía en falta (moral, principalmente) dentro de una comunidad. En Inglaterra, la expresión *rough music* indicaba que ese sonido provenía de cacharros y sartenes más que de instrumentos musicales. Esta manifestación sonora era acompañada por ñ r i s a s i n m i s e y g e s t o s (Thompson, 1995, p. 522).

Las variantes en las formas y en el objeto de castigo y escarnio público (denotadas en la diversidad de nombres y en la extensión a distintos puntos del globo) tienen como punto en común la conjugación del sonido (el ruido) con la representación teatral y paródica (la imitación del denunciado o denunciada), la movilización colectiva (de tipo procesional) y la generación de un ambiente festivo¹³¹.

La bibliografía sobre el escrache revisa aquellos realizados por H.I.J.O.S. Capital y la Mesa de Escrache Popular, dejando de lado otras regionales (Benegas Loyo, 2013; Colectivo Situaciones, 2002a; Cominiello, 2003, 2004; Longoni, 2007; Schindel, 2008). Estos estudios suelen versar sobre la forma de organización, el contacto entre agrupaciones, la movilización

¹³¹ El *punte* entre el charivari o rough music y el escrache de H.I.J.O.S. en Argentina ya fue sugerido por Zibechi (2003). Servando Rocha bucea en las tradiciones populares y heréticas del charivari, cencerradas o rough music para comprender los escraches de la PAH (Plata en España, retomando también a Thompson. Ver en: <https://www.servandorocha.com/publicaciones/rough-music>. También publicado en Servando Rocha (2013) ñ 2013, a lo de la Rough Music Disponible online, <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/2013-ano-la-rough-music.html>. La comparación entre el escrache argentino y su apropiación en el estado español, fue tema de mi tesis de maestría (Pérez Balbi, 2013a).

y el momento del escrache propiamente dicho (Bonaldi, 2006; Chervin, Debanne, Franco, & Suárez, 2002; Cueto Rúa, 2008; da Silva Catela, 2014; Dalmaroni & Merbilhaá, 1999; Vezzetti, 1998). El abordaje del despliegue expresivo de esta herramienta se reduce a la descripción y análisis de las intervenciones gráfico-visuales o performáticas, en la que la regional Capital ha tenido amplio despliegue, de la mano de colectivos como el GAC o E t c ® t (Espeche, 2005; Holmes, 2009; Instituto Goethe Buenos Aires & Massuh, 2006; Longoni, 2009; D. Taylor, 2002, 2006; Ursi & Verzero, 2011), pero se dejan de lado otras manifestaciones expresivas. La repetición y la recurrencia a estas intervenciones, consideradas *legítimas* producciones de activismo artístico han generado una lectura sinonímica entre las intervenciones de estos colectivos y el escrache en sí¹³².

El despliegue expresivo de los escraches no puede leerse como una acción aislada ni como iniciativa de una sola agrupación, sino como engranaje de las políticas visuales del movimiento de DDHH en Argentina. Los íconos y recursos que las forman, y que incluso identifican estas luchas, son fruto de una construcción paulatina originada, muchas veces, en simples respuestas prácticas a un problema específico: las rondas de los jueves de las Madres de Plaza de Mayo fueron la estrategia para evitar la prohibición a la reunión, y los pañuelos (pañales de tela) la seña para reconocerse entre la gente. Aunque hoy puedan entenderse como una práctica performática de la memoria y del duelo (Schindel, 2008; D. Taylor, 2002, 2006) o acciones estéticas de praxis política¹³³ (Amigo, 2008b) no tenían la intención de constituir intervenciones artísticas en el espacio público. De la misma manera, el uso de fotografías ha ido adecuando sus formatos según el momento del movimiento, pasando de ser pequeñas fotos que se portan sobre el cuerpo, a ampliaciones en la manifestación (como pancartas) hasta llegar a los recordatorios del periódico Página/12 (Longoni, 2010a). La persistencia y transformación de esos actos y objetos termina integrándolos al repertorio del que también se nutre el escrache, sea para continuarlo o para funcionar como contrapunto.

El Siluetazo, acción coordinada entre artistas (Kexel, Flores y Aguerreberry) y la Asociación Madres de Plaza de Mayo para la Tercera Marcha de la resistencia (1983) y rápidamente desbordada y multiplicada, también se integra en esta tradición (Longoni, 2010a; Longoni & Bruzzone, 2008). Si bien la *silueteada* era un recurso conocido para representar, de manera rápida y a escala, el cuerpo del desaparecido, el *Siluetazo* constituyó un hito en la escala de

¹³² Parte de esta lectura sinonímica se relaciona con la *modelización* de una genealogía del activismo artístico que mencionamos en el capítulo 1, junto con la incorporación del activismo artístico al campo institucional del arte (nacional e internacional) durante el periodo poscrisis.

¹³³ Definición de Roberto Amigo para describir aquello estéticamente la realidad con un objetivo político sin ser consciente (pp.212-213).

utilización de este recurso y en el desborde de su estrategia de producción. Aún hoy, la silueteada constituye una herramienta de fuerte carga simbólica, no solo por la representación del sujeto desaparecido, sino porque implica poner el propio cuerpo en la construcción de esa imagen de la ausencia.

Tanto las siluetas como las fotos, se encuentran todavía en una instancia de la representación de los desaparecidos, relacionadas a una necesidad y visibilidad de los hechos, a darles un rostro, una densidad numérica, una presencia en el espacio público y, por ende, una *publicidad* (en el sentido de Rabotnikof, 1997). El escrache se integra, entonces, en esta trama de pañuelos, rondas, marchas, siluetas y otras marcas en la calle. Pero parte de dos diferencias radicales: en primer lugar, ya no es una estrategia de representación sino de señalamiento. No pone el foco en las víctimas sino en los victimarios. Hace hincapié en el Terrorismo de Estado, sea por sus operadores (represores y cómplices), su logística (señalización de Ex Centros Clandestinos de Detención) evidenciando una huella en espacios hoy cotidianos. Esto se traduce en los lemas (coreados, impresos y grafitados): *¿A quiénes estamos viviendo, estos asesinos de ayer y hoy? ¿Es un día más de impunidad? ¿Cárcel común, perpetua y efectiva?*

La otra diferencia fundamental, es el carácter festivo y carnavalesco de la movilización como parte de una nueva concepción de la práctica política. La murga, el color del despliegue visual, las intervenciones gráficas o la producción de muñecos y marionetas no son elementos accesorios, ilustrativos o secundarios del escrache, sino constitutivos. El carácter festivo no es la excepción sino parte de la práctica política en HIJOS, como desarrollamos más adelante.

4.2. Quienes y cuando. Las organizaciones constructoras del escrache en La Plata.

HIJOS¹³⁴ LP tiene su hito fundacional en las *Jornadas de Memoria, Recuerdo y Compromiso* realizadas el 20 de abril de 1995 en la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (FAHCE) de la Universidad Nacional de La Plata (UNLP). Con una facultad tomada (en el marco de la lucha estudiantil contra la Ley de Educación Superior), un año después del que fuera el primer homenaje a alumnos detenidos-desaparecidos en la UNLP (en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo) y con algunas regionales de H.I.J.O.S. ya funcionando, en estas jornadas se encontraron hijos e hijas que iniciaron un camino de fraternidad y organización

¹³⁴ Recordamos que, cuando escribimos HIJOS *sin puntitos*, nos estamos refiriendo a la regional local. Cuando escribimos H.I.J.O.S. nos referimos a la Red Nacional u otras regionales.

con el que se construyó HIJOS LP¹³⁵. Con historias muy diversas, algunas marcadas por el silencio, otras por la militancia estudiantil, y con la cercanía de las Madres de Plaza de Mayo y de Hebe de Bonafini en particular, HIJOS LP fue consolidando un perfil de regional radicalizada, por no aceptar de lleno y verticalmente las consignas de la Red Nacional. Una de las diferencias fundamentales fue la discusión sobre la población (quienes podían integrar la organización). HIJOS LP la restringió a los asesinados por el Terrorismo de Estado¹³⁶, a diferencia de la Red Nacional, en la que prevalecía la opción por los cuatro orígenes (detenidos y exiliados). En 1998, la agrupación se abre a los cuatro orígenes, además de ampliar las comisiones a militantes que quisieran participar aunque no fueran hijos (de ninguno de los casos antes mencionados)¹³⁷.

La otra distancia fundamental con la red era la reivindicación de la militancia política de sus padres y madres como *lucha revolucionaria*, y no solamente como *espíritu de este caso*, el matiz utópico que caracterizó el movimiento, transformado en un posicionamiento político claro contra la opresión, el imperialismo y dentro de la lucha de clases (más allá de las diferencias entre las organizaciones a las que pertenecía cada uno). Nombrarse con los cuatro orígenes desde el inicio, las distancias con la Red Nacional¹³⁸.

H.I.J.O.S. (más allá de la regional local) consolida una concepción (y práctica) de la acción política distinta de la práctica partidaria tradicional. Como menciona Raúl Zibechi (2003), si la política tradicional separa la fiesta de la protesta y la forma del contenido, en H.I.J.O.S. ambos tiempos se fusionan, y conviven la organización política y la comunidad de afectos. Este vuelco de la concepción de la militancia se relaciona con el ingreso a la participación / acción política de una nueva

¹³⁵ Las militantes fundacionales de HIJOS LP entrevistadas para esta tesis coinciden en señalar el encuentro en FAHCE como hito fundacional, coincidiendo con algunos documentos de la agrupación. Sin embargo, tanto Cueto Rúa (2008) como da Silva Catela (2014) señalan el homenaje en Arquitectura como el inicio de la regional local. Cueto Rúa, además, hace hincapié en los conflictos entre *Adela* y el grupo reunido a partir de FAHCE).

¹³⁶ Incluyendo a las víctimas de la Triple A o CNU, previo al Golpe de Estado de 1976.

¹³⁷ Sobre la discusión en torno a la población de la organización, ver Cueto Rúa (2008).

¹³⁸ En 2007, por profundas diferencias políticas, HIJOS LP se separa definitivamente de la Red Nacional. En el marco de las elecciones presidenciales de 2011, un grupo de militantes fundacionales de HIJOS La Plata se reagrupa como *H.I.J.O.S. en la Red Nacional* y se pronuncia públicamente a favor de la reelección de Cristina Kirchner, reconociendo las políticas públicas reparatorias de DDHH de los dos últimos gobiernos kirchneristas. Muchos de esos militantes no participaban de la regional local desde hacía una década, aunque se mantuvieran activos en otras organizaciones políticas o espacios institucionales. Fuente: Diario Diagonales, La Plata, 24/04/2011, pag 18, entrevistas a Lucía García Itghinson (2015) y Andrea Suárez Córlica (2015). En la actualidad, ambas agrupaciones están activas.

merecida pelea, charla, debate, pero también su merecida cerveza, las militantes fundacionales de HIJOS LP¹³⁹.

La estrategia de la alegría y de carnavalización de la protesta, como formas de intervención política en el espacio público, pueden ponerse en relación con otras dos coyunturas y prácticas, que no leemos como antecedentes o influencias directas, pero sí como líneas que reverberan, en el primer caso por ser una estrategia contra la opresión y el trauma, y en el segundo, por dar cuenta de herramientas expresivas innovadoras del nuevo ciclo de movilización global. La estrategia de la alegría consiste en que, ante el poder concentrado (Calveiro, 1998) de la última dictadura cívico-militar, bailar y disfrutar de estar juntos puede ser vivido también como un acto político de tremenda potencia disruptiva¹⁴⁰. El cuerpo se configura como territorio de insubordinación política, al poner en cuestión los regímenes normalizados (Hoegoni, 2011).

Esta estrategia continúa durante la apertura resistencial, con *únder de formas* de encuentro microsociales en bares, discotecas, clubes o parques (Lucena, 2012, p. 113). Si bien esta estrategia de la alegría (en los '70 y '80) se destaca como microproyecto comprometido militante de las izquierdas latinoamericanas, en el caso de H.I.J.O.S. se mixturaron o hibridan ambos modos de hacer, propio de la reivindicación de la militancia revolucionaria de sus padres y madres (e incluso, de su propia militancia, fundamentalmente universitaria) en conjunto con el encuentro, la amistad, las parejas y amores que formaron parte de esta política relacional. La fiesta, entonces, no como espacio-tiempo diferencial, como escape de la realidad, sino reconociendo

Su potencia política como generadora de espacios de reunión capaces de intensificar los flujos de energía vital y suscitar estados de efervescencia colectiva que resignifiquen los sentidos cristalizados. La fiesta como escenario donde se condensan y asimilan la integración grupal y la creatividad; un tiempo de máxima expresión de la vitalidad social donde el despliegue creativo de fuerzas es capaz de generar nuevas concepciones ideales que impriman otros significados a la vida colectiva. (Lucena, 2012, p. 115)

El ambiente festivo de los escraches en sus desfiles de marionetas y muñecos, de quemaduras rituales del represor y de murga y encuentro pueden leerse en estas coordenadas.

¹³⁹ Cecilia Valdéz, entrevista personal con da Silva Catela (2014, pp. 282-283).

¹⁴⁰ Roberto Jacoby reconoce que si Madres y Abuelas de la dictadura, la cultura underground, la trama subterránea de encuentros, recitales de poesía, festivales de rock, fiestas y otras formas de sociabilidad contribuyeron a la reconstitución del lazo social quebrado por el terror. La relevancia de este artista como actor y observador crítico de la época radical (entre otras cosas) en su colaboración en las letras de Virus, banda platense que desafió los cánones (sexogénericos) del rock nacional y las concepciones tradicionales de una música ñ de pr

Por otra parte, crean un nuevo ciclo de movimientos globales, marcados por el surgimiento del Zapatismo (1994) y nuevas formas de movilización política-no partidarias, signadas en su mayoría por la crítica antiglobalización (Corbeira & Expósito, 2005; Expósito, 2012). En estos movimientos, el despliegue expresivo-comunicativo, las estrategias de guerrilla de la comunicación y la carnavalización de la protesta se transforman en elementos constitutivos de la práctica política (Blanco, Carrillo, Claramonte, & Expósito, 2001; Holmes, 2009). Como decíamos anteriormente, si bien H.I.J.O.S. mantiene prácticas provenientes de la militancia de izquierda, nos resulta pertinente hablar de un espíritu de época que lo liga a estos movimientos.

En 1998, H.I.J.O.S. Capital publicaba, en el número 4 de su revista, una nota titulada *El Carnaval es dar vuelta el mundo*. A partir de la experiencia rioplatense y de las murgas contemporáneas, analizaban:

Las murgas han trascendido el carnaval y son buscadas tanto para los festejos como para las protestas. En muchas marchas se los ha visto desfilar desorientando a las fuerzas de seguridad que no saben todavía muy bien cómo lidiar con ellas. Y estas nuevas viejas formas de expresar el sentimiento popular, de resistir al individualismo y al sálvese quien pueda se suman y aportan a la reconstrucción, lenta pero segura, de los lazos solidarios que fueron sistemáticamente destruidos durante la dictadura y sus años anteriores.

[é] La murga como forma de organización alternativa para expresarse, tiene un alto contenido subversivo, porque carnaval es el mundo del revés.

El carnaval como inversión (y subversión) del orden establecido, como estrategia de la alegría que pone los cuerpos indisciplinados (antes los negros del candombe, ahora los hijos de desaparecidos) en el espacio público, reclamando su lugar y su voz, ser visible y audible. El carnaval y la alegría como forma de evadir el control policial, precisamente por desbordar las formas tradicionales de movilización. Pero también como micropolítica de alianzas que buscan recomponer lo que la dictadura destruyó¹⁴¹.

En términos de un análisis de corte sociológico, H.I.J.O.S. se ubica en lo que Maristella Svampa (2010) denomina *matriz político-ideológica de nueva narrativa autonomista*, que incluye organizaciones de desocupados independientes, asambleas barriales, organizaciones de DDHH, fábricas recuperadas, asambleas socio-ambientales, numerosos colectivos culturales y nuevos activistas sindicales. Estas organizaciones se caracterizan por la afirmación de la autonomía, la horizontalidad y la democracia por consenso. Y se define como *narrativa* porque ésta se construye como un

¹⁴¹ Más adelante abordamos el rol de la murga en los escraches y la relevancia de la articulación entre organizaciones y modos de práctica política entre ésta e HIJOS LP.

sujeto, en el cual cuenta la experiencia personal de los actores (antes que una inscripción en la comunidad, el pueblo) (Swampa, 2010, p. 19). Una identidad construida y reconocida desde la participación en el colectivo. Ser ñ hijos de víctima. Ser un ñ Hijo por la Identidad supera ese estadio para transformarlo en subjetivación política. Ser integrante de H.I.J.O.S. es una construcción afectiva y política, combina la voluntad de contención con la disputa sobre el modo en que la militancia y elecciones de vida de sus padres han sido elaboradas socialmente (Bonaldi, 2006; Cueto Rúa, 2008; Zibechi, 2003). De allí cobra sentido el lema ñ N a c i m o s e n e s t a l u c h a q u e l a m i l i t a n c i a d e s u s p a d r e s y l a c o n t i n u i d a d d e s u s i d e a l e s .

De la misma manera que la práctica del escrache se enmarca en una genealogía de las políticas visuales de los movimientos de DDHH en nuestro país, el surgimiento y desarrollo de H.I.J.O.S. también debe entenderse dentro de una coyuntura específica de las disputas por el pasado. El inicio de la década del 90 DDHH en la escena pública. Si bien las *Leyes de impunidad* y los indultos, habían tenido un repudio masivo en las calles, la actividad social en relación a estos temas había sido eclipsada por una agenda pública marcada por las urgencias económicas y la hiperinflación (Jelin, 2017). Sin embargo, algunas líneas de acción fundamentales se mantienen activas: la búsqueda de nietos apropiados por parte de Abuelas de Plaza de Mayo tienen como consecuencia la creación de la CONADI (Comisión Nacional por el Derecho a la Identidad) y el Banco de Datos Genéticos. Pocos juicios *in absentia* en el exterior (condenando a Alfredo Astiz) que mantienen el tema en agenda y profundizan investigaciones. Fueron las Abuelas las que impulsaron, desde 1996, nuevas causas penales por sustracción de menores durante la dictadura militar, delito no juzgado previamente que permitió sentar en el banquillo de los acusados (nuevamente) a altos jefes militares. Y otro proceso fundamental: los *Juicios por la Verdad* en La Plata, desde 1998. Promovidos por la Asamblea Permanente de los Derechos Humanos (APDH La Plata), fueron procesos judiciales sin efectos penales que desarrollados en la Cámara Federal de La Plata, con el objetivo de saber qué sucedió con los detenidos-desaparecidos durante la última dictadura-cívico militar y determinar la responsabilidad de los crímenes¹⁴². Distintas organizaciones de DDHH se avocaron a la investigación y a la provisión

¹⁴² Sobre la argumentación judicial del ñ derecho a la Catela (2014, pp. 260-269).

de pruebas. Al reiniciarse los juicios por causas de lesa humanidad, muchos de esos expedientes se transformaron en causas penales.

A partir de 2003 el escrache deja de tener a HIJOS LP como único enunciador y generador al conformarse la MEP: un espacio de trabajo local en red con organizaciones sociales diversas (centros culturales, centros de estudiantes, murgas, asambleas, etc.). La conformación de la Mesa había sido definida en plenario de HIJOS a fines de 2002¹⁴³, poniéndose en marcha a principios de 2003 y activa hasta 2012. En cierta forma, la apertura de la MEP sistematizaba el aporte de organizaciones, y otros colaboradores no alineados orgánicamente, que ya participaban de los escraches. Es decir, este espacio no se abre por necesidad de convocar (o comprometer) a más personas en la definición, logística y realización del escrache sino para *institucionalizar* una trama ya existente.

La Mesa se componía de distintas organizaciones políticas y culturales, a través de representantes, que fueron variando a lo largo de su existencia (2003-2012): HIJOS, Familiares de desaparecidos, Unión por los DDHH, Liga socialista, MST, PCR, Galpón Sur, Surcos. Entre las organizaciones estudiantiles: agrupaciones congregadas en la CEPA (Coordinadora Estudiantil Popular Antiimperialista), la COPA (Coordinadora de Organizaciones Populares Autónomas) y la FULP (Federación Universitaria de La Plata). El primer lugar de reunión fue Galpón Sur¹⁴⁴ y luego el CC Hermanos Zaragoza. Sobre todo, al dejar Galpón el local principal¹⁴⁵ en 2008. Estos espacios forman o mo parte de una cartografía de la militancia en La Plata. Son puntos de encuentro entre militantes de distintas organizaciones (con sus conflictos y disputas) por los que circulan más allá de las actividades de su agrupación (un taller infantil en la Biblioteca HGO, una fiesta en Hnos Zaragoza, una F.L.I.A., un recital en el Olga, un programa en FM Radionauta).

¹⁴³ Dato suministrado por Rocío Tagliabue, entonces integrante de la MEP en representación de HIJOS.

¹⁴⁴ Galpón Sur fue una agrupación político cultural, activa entre 1998 y 2013. Su primera sede fue una casa alquilada en 15 y 46 y entre 2001-2008, una antigua *casa chorizo* en 57 entre 20 y 21. Además de sede de la agrupación, fue local de reunión del Grupo La Grieta (previo a la concesión del Galpón de Encomiendas y Equipajes, en el barrio Meridiano V), Agrupación Surcos (antes de tener su local en City Bell), HIJOS LP, las Azucenas, organizaciones estudiantiles independientes de izquierda (nucleadas en la COPA y luego en el FPDS), también en articulación con organizaciones barriales y MTD (Movimiento de Trabajadores Desocupados).

¹⁴⁵ Centro Social y Político Olga Vázquez. Ex escuela privada abandonada por sus dueños ante quiebra, en el casco urbano de La Plata. Espacio ocupado desde 2003 inicialmente por el MUP (Movimiento de Unidad Popular) y luego por el FPDS (Frente Popular Dar 2 o S a n t i de los distintos colectivos y proyectos que funcionan allí. La gestión del Gob. Felipe Solá otorgo la expropiación temporal en 2007, dado que el Banco de la Provincia de Buenos Aires era el principal acreedor de las deudas por las que el inmueble había sido hipotecado. A la fecha, la gobernadora Vidal revocó la prórroga de la expropiación aprobada por la legislatura provincial en noviembre de 2017. Más información en <https://olgavazquez.blogspot.com/search/label/Habitamos%20el%20Olga>

La composición de la MEP por representantes de cada organización se ampliaba, se desplegaba, al momento del escrache: HIJOS ponía toda su experiencia previa sobre la mesa (desde estrategias de seguridad a construcción de muñecos), de la misma manera que otros cooperaban con actividades específicas (volanteada, difusión en medios, articulación con organizaciones barriales, registro y producción audiovisual), poniendo en acto la trama de organizaciones y complicidades individuales más allá de, por supuesto, poner el cuerpo al momento del escrache propiamente dicho.

La MEP no solo promovía y participaba de escraches a represores, sino también de las movilizaciones por el aniversario del golpe militar de 1976 (que en La Plata se realiza el 23 de Marzo), la Noche de los Lápices (16 de Septiembre) y, desde 2006, intervenciones, señalizaciones y volanteadas en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López.

La definición del escrachado solía recaer en la investigación previa. La MEP se encargaba del trabajo barrial y de la articulación con otras organizaciones, centros culturales o clubes que hubiera en el barrio. Este *desembarco* en el barrio implicaba no sólo un trabajo territorial previo para lograr consenso respecto del represor a escrachar, sino también verificar la dirección, conocer la dinámica del barrio y de la casa, garantizar condiciones de seguridad. Esas tareas que antes realizaba solo HIJOS, ahora se delegaban en la Mesa.

A pesar de que el período de la Mesa coincide con la reapertura de juicios por delitos de lesa humanidad (a partir de la derogación de las leyes de Obediencia Debida y Punto Final), este espacio de trabajo tenía como objetivo enfrentar a los responsables de los crímenes de genocidas de ayer y sus cómplices son los que siguen cumpliendo funciones hoy en la policía del gatillo fácil o en¹⁴⁶. En continuidad con la línea política misera de HIJOS, la impunidad sobre los asesinos de la dictadura no era una cuestión legal irresuelta del pasado, sino que tenía su continuidad en la aplicación de modelos económicos de ajuste y exclusión (en tiempos de gobiernos democráticos).

La impunidad de los crímenes de ayer sostiene la impunidad de los crímenes de hoy
¿Dónde están los asesinos de los luchadores populares, los del gatillo fácil, los arquitectos del ajuste que mata de hambre a nuestros pibes y encarcela a los más pobres y a los que se oponen? (Tríptico de escrache a Vitón, 10 años de HIJOS, 2005).

De esta manera, la construcción de la memoria se basaba, no sólo en señalar a los represores (condenados o no) que circulaban libremente, sino en marcar la relación entre el modelo

¹⁴⁶ Descripción de la MEP que aparece en el blog y en los trípticos de los escraches. Ver <http://mesadeescrache.blogspot.com.ar/>

económico impuesto por la dictadura y las políticas neoliberales y *de ajuste* que llegaban hasta esos días.

4. 3. La condena social como horizonte. Antecedentes del escrache.

Escrachar a los asesinos es una idea que los HIJOS tuvimos desde un principio.
Pero hace tres años, recién nos acercábamos y eran otras las urgencias,
cuando salíamos de la historia individual para encontrarnos con la historia colectiva.

ñ S i n o h a y j u s t i c i a
Revista HIJOS LP, Año 3, número 3, Septiembre 1998

El escrache no fue la primera estrategia ni la única para promover la condena social. A lo largo de la investigación, hemos rastreado distintos antecedentes que van configurando estrategias de visibilidad a través de diversas prácticas expresivas y de acción en el espacio público.

La primera acción se realiza en julio de 1995, con una movilización al Colegio de Médicos para pedir que se le retire la matrícula a Jorge Antonio Bergés¹⁴⁷, y luego a la sede de la Policía Provincial para que sea exonerado de su cargo de subcomisario. No es, todavía, un escrache propiamente dicho: no se lo nombra de esa manera, y es una acción de la agrupación sin colaboración con otras ni difusión previa. Lo que aparece claramente, es la búsqueda de rechazo y condena (de parte de la institución y por ende, del resto de la sociedad) a partir de la movilización que denuncia la responsabilidad del represor durante la dictadura cívico-militar.

Ese mismo año, el ex -Gral. Antonio Bussi asume como gobernador de Tucumán. La Red H.I.J.O.S. decide declarar el 29 de octubre como *Día de la Vergüenza Nacional*, e HIJOS LP moviliza a la Casa de Tucumán junto a HIJOS Capital con afiches que hablaban de
ñ v e r g ü e n z a , t r i s t e z a y b r o n c a . A n t e
más tarde, como cierre del Congreso Nacional de la Red en Tucumán, escracharían a Bussi en medio de un fuerte operativo de seguridad.

El tercer antecedente fundamental es una obra teatral escrita en 1995 y protagonizada por los propios HIJOS: *Blah Blah Blah*. La obra tiene como disparador el sueño reiterado de una

¹⁴⁷ Condenado por aplicaciones de tormentos. Responsable de partos clandestinos y posterior entrega de bebés a apropiadores. En 1995 estaba en libertad por la Ley de Obediencia Debida. En 2004 fue condenado a 8 años de prisión por el Tribunal Oral Federal (TOF) 1 de La Plata por sustracción y sustitución de identidad de una niña nacida en cautiverio. HIJOS LP volvió a manifestarse en repudio por la brevedad de la condena.

compañera, en el que un *milico*¹⁴⁸ manchaba con sangre todo lo que tocaba. A partir de esta imagen, una verdulería se transforma en el escenario en el que distintos personajes tipificados de la sociedad local, se encuentran de manera fortuita con un militar torturador y reaccionan de diversos modos al ver que toda fruta que toca queda manchada de rojo. Así, ante un verdulero impávido, desfilan una chica de clase media alta, un chico de la calle, una mujer mayor, *Monseñor Plazoleta*¹⁴⁹ y finalmente, una Madre de Plaza de Mayo y un hijo de desaparecidos, los únicos que se atreven a enfrentarlo y acusarlo de asesino. Cada uno de los personajes representa la complicidad, el silencio o el miedo de toda una sociedad. Sólo la Madre y el hijo (HIJO) pueden verbalizar su ira y transformarla en acción política. Ese hijo (que podía variar entre los integrantes de la agrupación) daba testimonio, contando su caso. En el último acto, el resto de los personajes reflexiona sobre sus errores y su indiferencia pasada y comienza a rodear al militar, encerrándolo con palos que simulan barrotes de celda. Ante el intento de defenderse de las acusaciones, la obra se presentó por primera vez en un acto en la Facultad de Arquitectura, en septiembre de ese año. Cada personaje era encarnado por militantes de la organización, exceptuando el papel del coronel, realizado por un actor profesional, a quien agradecían haberles sacado de encima¹⁵¹. Por el contrario, el rol de *Monseñor Plazoleta* lo encarnaba un militante de filiación anarquista y gay¹⁵², dos posiciones políticas radicalmente opuestas a la institución católica. Si *ponerle el cuerpo* al represor implicaba un desafío inabordable, representar a la cúpula eclesiástica constituía un acto de revancha histórica, una burla irónica a la investidura. Desde los inicios, poner el cuerpo fue una estrategia clave de la práctica de HIJOS, ya sea en la marcha, en el escrache, en la asamblea y en la fiesta y el escenario. No era pudor o falta de formación teatral lo que les impide representar al represor. Era, quizás, la juventud de sus militantes, la falta de elaboración del trauma o la incipiente formación de la agrupación, como construcción de la subjetividad, que no les permitía sumergirse en la oscuridad de un personaje así, que los interpelaba tan directamente.

¹⁴⁸ Mantengo adrede el modo coloquial y despectivo de nombrar a los distintos integrantes de las FFAA y otras fuerzas de seguridad, por ser como los propios integrantes de HIJOS se refieren a ellos, tanto en las entrevistas como en volantes y otros documentos de la época. Hay una carga semántica en esa palabra (al igual que *represor*), que me interesa recuperar en esta redacción, no como licencia poética sino como construcción del victimario.

¹⁴⁹ En referencia a Monseñor Plaza, capellán de la Policía de la Pcia de Buenos Aires entre 1976 y 1983. Aparece en los testimonios recabados por la CONADEP y denunciado penalmente en 1984. Falleció impune en 1987.

¹⁵⁰ Una descripción más pormenorizada de cada escena, junto con fragmentos del texto original, puede encontrarse en da Silva Catela (2014, pp. 188-190).

¹⁵¹ Dicho agradecimiento aparece en el programa de la obra.

¹⁵² Lucía García Itzighson, entrevista personal, 2015.

Por otro lado, en el programa de la obra los HIJOS se presentan y definen esta estrategia teatral como ñ una forma de reivindicar a n u l u c h a b a n ò . Si l a al s i d o r e v o l u c i o n a r i a , t a m b i é n h a b í a s i d o a l e g r e , h a b í a s i d o f e l i z , a u n q u e e s t u v i e r a s i g n a d a p o r l a v i o l e n c i a y l a p e r s e c u c i ó n . Los HIJOS mantienen (o reconstruyen) un puente con sus padres al entender la lucha política como un espacio de felicidad y alegría.

La obra, escrita colectivamente¹⁵³, traduce esa necesidad imperiosa de condena social que luego llevaría a desarrollar el escrache. Están ahí, con las manos manchadas con sangre, libres, reconvertidos en funcionarios y ciudadanos comunes y hay que señalarlos, discriminarlos y condenarlos. Si no lo hace la justicia y no está la voluntad política de cambiarlo, tiene que hacerlo el vecino, el comerciante, la empleada, los pibes. Que el país sea su cárcel¹⁵⁴.



26. *Blah Blah Blah*, .Escena: La joven se encuentra con el ñ m i l i c o ò . F A U / U N L P , 1998

¹⁵³ Algunos integrantes de HIJOS que realizaban el taller de escritura con Leopoldo Brizuela en la Asociación Madres, coordinaron la redacción del texto. El taller hacía hincapié en poder elaborar, mediante la palabra, la situación traumática de los hijos de desaparecidos. Esta experiencia, como el Taller de la Amistad, formaba parte también de los espacios de contención que los hijos tenían en distintas organizaciones de familiares o compañeros, es decir, en la generación anterior.

¹⁵⁴ Este antecedente puede relacionarse con Teatro x la Identidad, movimiento teatral (actores, dramaturgos, directores, coreógrafos, técnicos y productores), iniciado en 2000. El punto en común es que, a través del teatro, b u s c a a l t o m a d e c o n c i e n c i a y la acción transformadora de cada uno de nosotros, como ciudadanos de un país que aún no ha zanjado sus deudas históricas en materia de derechos humanos ò . Si b i e n l o s producción de la dramaturgia y puesta en escena son completamente distintos, es interesante recalcar el recurso del teatro como herramienta de interpelación al público y reflexión política. Fuente: <http://teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php>



27 -28. *Blah Blah Blah* , la Madre y un HIJO enfrentan al ñmili coò desaparición de sus padres (der.) FAU/UNLP, 1995.

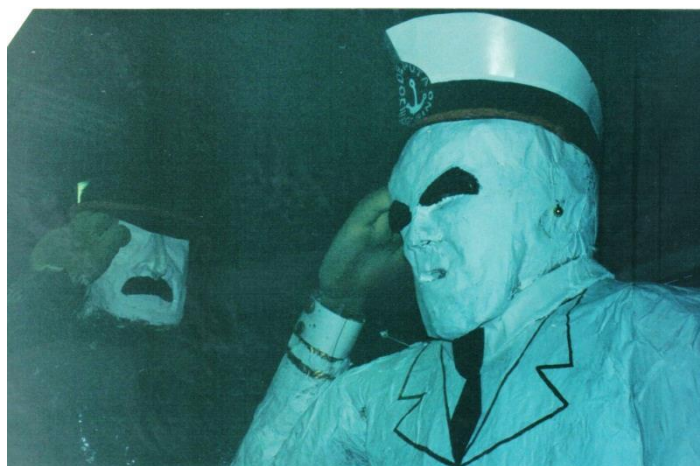


29. *Blah Blah Blah* . Escena final en el que a la ñmó di coò d FAU

El cierre de 1995 encuentra a HIJOS con sede propia (un local alquilado en 42 entre 12 y 13). Siguiendo la tradición local, organizan la quema de muñecos de fin de año. Esta tradición platense, que lleva más de medio siglo, consiste en la producción de muñecos (de estructura de madera y revestimiento de papel, relleno con pirotecnia), representando personajes simbólicos del año transcurrido (desde figuras de la política a personajes de ficción infantil) para ser quemado luego de las 0 horas del 1ero de enero. En esta actividad barrial, confluyen

desde niños y adolescentes a adultos especializados. Cada muñeco se erige sobre la calle, en alguna esquina del barrio¹⁵⁵.

El 1° de enero de 1996 a la 1.30 de la mañana, Menem, Monseñor Plaza, Massera y Videla arden en Plaza Paso. Cuatro muñecos de estructura de alambre y madera, cubiertos con papel pintado, de aproximadamente tres metros de alto, son quemados en ese fuego infernal que une en ritual, exorciza los demonios e *incinera la impunidad*. En el volante de difusión, HIJOS bregaba ñ por un 1996 sin asesinos libres ò . serán recursos a los que volverán una y otra vez. El ritual catártico en torno al fuego infernal y condenatorio, también.



30- 31. Producción de muñecos para la quema de fin de año (Videla y Massera), 1995. Local de HIJOS LP.

¹⁵⁵ A pesar de ser una tradición platense, existe escasa bibliografía histórica sobre el tema (Di María & Alberó, 2010; Menna et al., 2008; Menna & Späth, 2009; Rollié, Branda, Quiroga, & Caputo, 2002). Artículos periodísticos ubican su origen en 1951 en una esquina de la ciudad, en la que se homenajeaba a un jugador de fútbol local. Ver: <https://www.eldia.com/nota/2007-12-31-una-tradicion-que-comenzo-en-la-esquina-de-10-y-40> El espíritu de los muñecos fue cambiando, a lo largo de las décadas, de homenajes a quemas de personajes históricos o simbólicos que, por algún suceso del año, se deseara eliminar o *purgar* mediante el fuego. En los últimos años, la proliferación de muñecos en distintas escalas varía desde personajes de dibujos animados o películas taquilleras a representaciones fantásticas atemporales. En todos los casos, el proceso barrial y colectivos de construcción del muñeco concluye en el rito de la quema, que implica no sólo la efectividad de la pirotecnia y la destrucción total del muñeco sino la participación (de los vecinos pero también de habitantes de otros barrios) en ese momento místico. Lo que se quema es ese año transcurrido, como señal esperanzadora del año por venir (Menna & Späth, 2009).

Una de las primeras movilizaciones en la que HIJOS participó con muñecos- marionetas fue al cumplirse un mes de la represión a estudiantes del 20 de febrero 1996, cuando estaba por iniciarse la asamblea universitaria que votaría la adecuación del estatuto a la Ley de Educación Superior. Varios integrantes de la agrupación habían sido víctimas de las detenciones ilegales y la represión, y las Madres de Plaza de Mayo (con Hebe de Bonafini como principal representante) habían acompañado los pedidos de liberación. Un gusano de tres cabezas, representando al sub comisario Pedro Klodczyk, el gobernador E. Duhalde y el Gral. Ramón Camps, acompañó a la movilización emulando un dragón chino, y sostenido desde el interior por integrantes de HIJOS, y fue quemado al final¹⁵⁶.



32-33. Movilización a un mes de la represión a estudiantes. 20 de marzo 1996. Archivo Ana Tello

Con ese horizonte se fue delineando el escrache. Entre los relatos de integrantes de la agrupación, aparecen distintas versiones borrosas sobre la aparición del término, el surgimiento de la idea en asambleas y de qué manera se va construyendo la metodología. Algunos lo recuerdan como algo intempestivo (una compa e scracharlosò), otros lo registran en sin apropiaciones de estrategias de otras organizaciones, e incluso como un invento propio. Si bien podemos señalar el hito inicial de la agrupación, no podemos hacer lo mismo con el inicio del escrache. Quizás no lo hubo. Sí podemos hablar de coyunturas que lo posibilitan, de ciertos hechos que suceden y que reverberan, augurando posibilidades: en 1995 el ex oficial de marina Adolfo Scilingo reconoce la existencia de los *Vuelos de la muerte*¹⁵⁷. Ese mismo

¹⁵⁶ Sobre la represión del 20 de febrero de 1996, ver Talamonti Calzetta, 2008. También *Estatat si, privada no*, de Copreni, Portelli y Vazquez: <https://www.youtube.com/watch?v=fnThYAg64iM>

¹⁵⁷ Los *Vuelos de la muerte* se conocían (incluso con ese título) y habían tenido difusión mediática en la época de la transición democrática, dentro de lo que se con

año, Alfredo Chaves, ex- detenido, se cruza en Bariloche con un Astiz desarmado y desprevenido y le da una golpiza. El testimonio de Scilingo promovía un consenso (mínimo) sobre la impunidad y la crueldad del Terrorismo de Estado. La agresión a Astiz evidenciaba que estaban libres, pero que además podían estar a la vuelta de la esquina. Y eran de carne y hueso.

A continuación abordamos los escraches de HIJOS y la MEP divididos en dos secciones de acuerdo a la organización que gestiona el escrache. Esta distribución no implica una mera descripción secuencial- cronológica sino un intento por ir delineando las estrategias y recursos de acuerdo a transformaciones coyunturales, cambios en la propia organización y articulación con distintos actores.

4.4.1. El escrache de HIJOS LP.

El escrache de HIJOS LP tiene ejes comunes con las demás regionales. Si bien los trabajos y estudios académicos suelen detenerse en las manifestaciones artístico-visuales del escrache, entendemos que éstos construyen un *despliegue expresivo* que incluye el sonido de tambores, la murga, la movilización en el espacio público, el uso de banderas, pancartas, grafittis, stencils, volantes y diversas estrategias de intervención. La mancha con pintura roja y las inscripciones sobre el lugar escrachado son solo el corolario de una herramienta política más amplia. Por otra parte, aunque nos detengamos en el momento del *escrache propiamente dicho* (es decir, la movilización y la manifestación frente al domicilio o lugar de trabajo del represor), cabe recordar que, como práctica política, es un proceso territorial y colaborativo que se inicia mucho tiempo antes de la movilización y que busca prolongarse más allá de ésta, a través de la condena social de vecinos, instituciones y compañeros de trabajo.

El punto inicial del escrache es la investigación. Los primeros listados de personajes a escrachar fueron fruto de un arduo trabajo de HIJOS, en el que cruzaban testimonios de ex-detenedos, listados de represores (de la *Galería de Represores*, redactada por Carlos Rodríguez en el periódico de las Madres, legajos publicados por la CONADEP y denuncias en medios gráficos como Página/12) e información que recababan de militantes y compañeros de sus padres y madres.

cruento de su representación, fue el relato de Scilingo el que tuvo gran impacto en la sociedad argentina (Feld, 2015).

Luego, debían confirmar la dirección rastreando en la guía telefónica, revisando la correspondencia que llegaba al domicilio o con información de veci-
g u a ry conseguir una foto actualizada que difundiera la apariencia actual del represor.

Existía un trabajo previo en el barrio. Difícil, desconfiado, escueto, pero necesario para avanzar al momento de realizar el escrache. Solía variar entre pegado de afiches, volanteadas y conversaciones con vecinos y comerciantes. Con la organización de la MEP en 2003 la participación barrial y la apertura a diversas organizaciones se hizo más fuerte, sumado a la legitimación del escrache como forma de denuncia y condena social¹⁵⁸.

Si los muñecos quemados a fin del año 95 representaban personajes icónicos que funcionaban como símbolos del Terrorismo de Estado y la impunidad en democracia, los escrachados serán desde comisarios y responsables de grupos de tareas a represores civiles (médicos) localizables en la ciudad. Ya no se trata de personajes reconocidos y masivamente i d e n t i f i c a d o s c o n l a d i c m u a h d s u o n a o f i c i o s i y t r a b a j o s l e ñ b
ordinarios.

Como mencionamos anteriormente, una característica fundamental de los escraches es la conjunción de herramientas expresivas. En esta conjunción aparecen los muñecos antes mencionados, los grafitis e intervenciones gráficas en diversos soportes (carteles de señalización vial, calcos y stencils) y el lanzamiento de bombitas rojas, como huella metafórica de la sangre de sus padres. Inicialmente la representación con muñecos será del escrachado, para quemarlo al final (lo más cerca posible del domicilio), en la etapa de la MEP, podrán incorporar cómplices o represores relacionados, en formato de marionetas (o sólo la cabeza). También representaciones de figuras simbólicas como la tortuga (como metáfora de la lentitud de la justicia).

A su vez, la movilización implica ruido y música, la creación de un ambiente festivo acrecentado con la participación de las murgas. El carnaval y la movilización social son dos prácticas que las dictaduras han oprimido y que en el escrache encuentran una nueva articulación. En el caso de La Plata, los trajes amarillo y negro de Tocando Fondo han sido parte esencial de los escraches y otras marchas. La elección de esta murga se debe a algunos integrantes en común de ambos espacios. Si bien Tocando Fondo ya participaba de otras movilizaciones (como la Marcha Carnavalera y por la Aparición con Vida de Miguel Bru) se incorpora a los escraches en 1998, luego de un gran debate sobre la invitación que se hiciera

¹⁵⁸ Si bien el escrache fue reapropiado en distintas ocasiones (dentro y fuera de nuestro país), el caso paradigmático fueron los escraches de ahorristas a entidades bancarias durante la crisis del 2001. Sobre los debates en torno a esto ver Colectivo Situaciones (2002), Pérez Balbi (2013).

desde HIJOS. Fundada en el mismo año que HIJOS LP, comparten también la organización asamblearia y horizontal¹⁵⁹. Pero además, comparten el espíritu carnavalesco y la convicción de que la lucha política es, también, a través de la alegría y la fiesta.



34. Murga Tocando Fondo, encabezando el escrache al Indio Castillo, 1998.



35. Murga Tocando Fondo en el escrache a L. Baume, 2002

HIJOS LP, ligada en nuestra ciudad también a la militancia estudiantil, ha generado prácticas propias de una franja etaria que no es la de Madres y Abuelas¹⁶⁰, y que tampoco se alinea bajo la forma de organizaciones políticas partidarias clásicas. La fiesta y la política, la organización y la alegría ya no son etapas o momentos separados sino que se dan en sincronía. La murga, los tambores, los cánticos y el documento leído en cada escrache son parte de las sonoridades de esta herramienta política, que se repite en otras movilizaciones.

Por otra parte, existe una diferencia fundamental con otras regionales, en particular con H.I.J.O.S. Capital, cuyos escraches han sido los de mayor repercusión mediática y trascendencia, transformados en objeto de estudio académico por su particular articulación de arte y política. En La Plata, el despliegue expresivo de los escraches no está *a cargo* de ningún colectivo artístico por fuera de la organización. No ahé yrtémían a r t i
u n s d¹⁶¹ Más allá de colaboraciones o asesoramientos técnicos específicos, los formatos y estrategias visuales que se van delineando responden a los saberes particulares de los militantes

¹⁵⁹ Tocando Fondo se forma como desprendimiento de Los Farabutes del Adoquín, con un director. La separación se basa en la necesidad de funcionar de manera asamblearia, sin jerarquías en la organización ni en la dirección musical. Casualmente, Tocando Fondo tiene la misma fecha de inicio que HIJOS LP: 1995.

¹⁶⁰ Sobre las prácticas políticas juveniles, ver Zibechi (2003)

¹⁶¹ Expresiones recurrentes de entrevistas personales a integrantes fundacionales de la agrupación.

de la organización, a partir de sus recorridos y biografías así como las redes (de militancia, afectivas) de las que forman parte.

Como mencionábamos anteriormente, en 1998 HIJOS LP lleva adelante dos cambios fundamentales: la ampliación (hijos desaparecidos, asesinados, ex a t r o detenidos y exiliados), y la apertura a otros militantes (no hijos) que quisieran aportar a las comisiones específicas. Esta apertura implicó, para la comisión de escraches, nutrirse de otros saberes y prácticas que distintos militantes traían desde sus trayectorias académicas, políticas y biográficas.

Me parece que [nuestra] participación tiene aportar? Puedo aportar con esto. Creo que hicimos es aportar a una perspectiva sobre la comunicación, desde una concepción que, pasados los años una la tiene un poco más clara. Y en eso, me parece que hay una perspectiva conceptual sobre que es la comunicación o la producción social del sentido. Y me parece que estábamos disputando eso, y lo estábamos disputando en el marco de un escrache. Nosotras hacemos un aporte en ese sentido desde una gran incomodidad con el mundo en que nos había tocado vivir, en términos de una injusticia generacional y en un país que era terrible! que Ahí es participar, hacer, juntarte con otros y ahí, también, ver que había ALGO de lo que vos estabas aprendiendo en la facultad, que podías poner en juego en algo en que creías. Por ejemplo: hacer una estrategia de comunicación. Yo creo que aprendimos un montón por fuera de la experiencia académica formal que fue eso, pensando ¿Cómo hacemos una estrategia de medios? ¿Cómo juntamos periodistas? ¿Cómo interpelamos en términos de diferentes dimensiones desde el barrio hasta los medios? (Ana Amelia, 2017).

Los escraches han tenido estrategias de difusión masiva y otras más sutiles y simbólicas. Masivas como avisos en medios gráficos y la aparición en el popular programa CQC (Caiga quien caiga), anunciando el escrache al *Indio* Castillo (1998) y subiendo al escenario con Los Fabulosos Cadillacs luego de realizarlo. La banda se presentaba en Plaza Moreno el 19 de noviembre, como parte de los clásicos recitales gratuitos con artistas populares que la Municipalidad de La Plata organiza por el aniversario de la ciudad¹⁶².

Inmiscuirse, mimetizarse y *corromper* eventos locales de gran concurrencia ha sido una estrategia de HIJOS. Con motivo de la reinauguración de la Catedral de La Plata (1999)¹⁶³, intervinieron sobre los afiches publicitarios del gran evento local y luego volantearon durante los festejos. El texto aludía a la complicidad de la cúpula eclesiástica con el Terrorismo de Estado, en contraposición a las prácticas de curas y párrocos perseguidos y asesinados. La

¹⁶² El discurso de HIJOS en el escenario está registrado en el video por el 10° aniversario de la agrupación: HIJOS La Plata, *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra*, VHS, 2005.

¹⁶³ La Catedral de La Plata, de estilo neogótico, permaneció inconclusa durante más de un siglo. Parte de la construcción a completar eran las torres típicas del estilo, en las que se alojaron nuevas campanas. Una de ellas fue nombrada en honor a Monseñor Plaza. Para más información: <http://www.catedraldelaplata.com/catedral/completamiento/>

intervención se completó con una volanteada durante el acto inaugural, que colmó la plaza central de la ciudad.



36. Intervención sobre afiches de re-inauguración de la Catedral. Noviembre 1999.

Otros recursos han sido sutiles, *mínimos* y territoriales, como la grafitteada previa al escrache a Hugo Jirafa Damarío (2000), que, emulando la campaña llena la ciudad con el lema ñ Jirafa asesino del enunciado. No sólo con la incógnita, también con el absurdo y la contradicción: la jirafa, animal dcil y tranquilo, pero es ñ asesino. La publicidad de una banda punk desconocida que a la denuncia política.

Esa sería la antesala del escrache en su local comercial primero, y luego en su casa. Por el vallado policial, el primer escrache (1º diciembre) se realiza en la esquina de su local en el centro platense, en el que un *coro desafinado* le regala una canción. Al día siguiente se realiza el segundo en su domicilio, que cierra con la quema de un muñeco con forma de jirafa. Esta pluralidad de intervenciones para un mismo escrachado tenía un objetivo fundamental: garantizar la difusión y seguridad de los participantes. Dado que la casa se encontraba en las

¹⁶⁴ En el 2000, se lanzó una campaña de pintadas urbanas para instalar el nombre del futuro candidato a intendente Bpuerbes Agos B ou e e a ñ n juego de palabras con e ciudad desde 1991, Julio Alak: Si Agosto viene después de Julio, entonces Bruera es Agosto.

afueras de la ciudad, y que el escrache se realizaría un sábado, acciones previas que dieran mayor visibilidad y ayudaran a señalar al escrachado, redundarían en mayor repercusión mediática del escrache posterior y, posiblemente, sumar participantes a la movilización. Cada escrache constaba de una planificación previa, organizada por comisiones con tareas específicas, una trama de solidaridad con organizaciones afines (con las que se coordinaba previamente), un extremo cuidado con la seguridad en todas las instancias del escrache¹⁶⁵, y un balance posterior que permitiera ajustar debilidades y, a la vez, imaginar nuevas acciones, nuevas intervenciones cada vez más arriesgadas o complejas, de acuerdo al potencial del que daba cuenta lo realizado.

Para el escrache al local de *Jirafa* Damario, Un fuerte operativo de seguridad recibió al *coro desafinado*, con un vallado que solo permitió avanzar hasta la esquina de negocio. Este vallado sirvió como estructura para colgar la bandera con los datos de *Jirafa* Damario, transformándose en escenografía del coro¹⁶⁶. Formalmente vestidos, de blanco y negro, cantaban quienes sabían y quienes no, desafinaban para hacer evidente la disonancia del represor libre, para molestar al oído del transeúnte desde la incomodidad de los sentidos antes que la incomodidad del mensaje. La canción decía:

Yo soy hombre de ley, le rezo a Dios también
Tengo una gran moral y nunca huelo mal
Lo busca el juez Garzón por genocida y represor
De bebés él se apropió y Monseñor lo comulgó
Su historia de asesino él quiso tapizar,
Él no es un buen vecino, se esconde en Charmant¹⁶⁷
¡Asesino! ¡asesino! La verdad te escrachará.¹⁶⁸

¹⁶⁵ Desde salidas nocturnas para grafittear y pegar afiches, evitando controles policiales, a pies telefónicos y contactos con abogados durante cada escrache o movilización relevante.

¹⁶⁶ El local se encontraba en calle 10 entre 48 y 49. El coro se ubicó en el vallado de 10 y 49.

¹⁶⁷ Nombre de la tapicería que pertenecía a Damario.

¹⁶⁸ Reconstruida en entrevista grupal por Julia Durá, Ana Amelia Negrete y Federico Araneta (integrantes de la comisión de escrache de HIJOS La Plata y de Tocando Fondo), con ayuda vía whatsapp de Juli Araneta, 2017. En ese momento, incluso recordaron la melodía. De la misma manera que en la acción en torno a la reinauguración de la Catedral, vuelve la referencia a la complicidad de la cúpula eclesiástica con el Terrorismo de Estado.



37. ñ Coro desafinado ò . *Jirafa* Damario. Diciembre 2000. o ca l de Hugo



38-39. Realización del muñeco para *Jirafa* Damario



Ese objetivo de mimetizarse, de *ser otros*, también fue recurso para poder ingresar al Teatro Argentino durante un acto en reconocimiento a Estela de Carlotto (presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo) y poder escrachar al entonces gobernador Carlos Ruckauf. La acción planificada consistía en desplegar, en medio de la ceremonia, una gran bandera que replicaba la imagen oficial subvirtiendo el slogan ñ C

la clásica firma de Ruckauf¹⁶⁹. Si bien lograron ingresar, no pudieron desplegar la bandera por el fuerte operativo de seguridad, el gobernador fue advertido y nunca llegó al lugar. A pesar del fracaso de la acción, nuevamente la guerrilla de la comunicación, de tomar los lemas, imágenes y recursos comunicativos del poder político para subvertirlos en mensajes disruptivos o contrahegemónicos. Así como utilizaron la campaña incógnita de Bruera, de Ruckauf para recordar el pasado oscuro del gobernador, como Ministro de Trabajo durante el gobierno de Estela Martínez de Perón¹⁷⁰.

En el 2001¹⁷¹, HIJOS LP realiza un mapa de la ciudad asesinos de ayer e identifica a 32 represores, en la misma línea del que había diseñado el GAC para HIJOS Capital¹⁷². A diferencia del afiche de Capital, en éste aparecen algunos ya escrachados (como el *Indio Castillo*) y otros que lo serán más adelante. Es decir, el mapa del GAC cartografía lo ya realizado, mientras que el de HIJOS LP marca también un trabajo por hacer. Ambos comparten un objetivo: transformarse en una herramienta más de condena social, proveyendo datos para la identificación de los represores.

¹⁶⁹ En esas fechas, el gobierno de la Provincia distribuía zapatillas infantiles, en cuya lengüeta aparecía la firma de Ruckauf junto al lema *ñ Buenos Aires para todos*.

¹⁷⁰ Acusado por cómplice o responsable necesario en la desaparición de trabajadores de la empresa Mercedes Benz (Basualdo, Ojea Quintana, & Varsky, 2013; Weber, 2005). Weber aportó documentación durante los *Juicios por la Verdad* en La Plata, ver informe de prensa de la APDH: http://www.desaparecidos.org/nuncamas/web/juicios/lapлата/2002/laplatre_180902.htm

¹⁷¹ A la fecha de la escritura de esta tesis, no hemos podido datar exactamente este afiche, pero varias fuentes coinciden en que fue muy cercano al del GAC y previo a la conformación de la MEP. Carlos Ruckauf figura con domicilio en Casa de Gobierno de la Provincia de Buenos Aires, lo que nos permite ubicarlo en 2001.

¹⁷² *ñ A qu* ² *viven genocidas* ² *, una cuidadosa cartografía* ² *a genocidas escrachados hasta la fecha, pegados para coincidir con la marcha del 24 de marzo. El afiche se completaba con una agenda (con los teléfonos y direcciones de los genocidas) y un video que recorría esas casas en un día común y el día del escrache. El afiche se reeditó en 2002, 2003, 2004 y 2006, con la ampliación de datos correspondientes. (Rafaela Carras, 2009)*



40. ñ A c § e s t § n , e s t o s s o n , a s e s i n o s d e a y e r y h o y ò .
escrachados más tarde (en período de la MEP). Año 2001 (¿?)

4.4.2. De la Comisión a la Mesa: La MEP

El 13 de diciembre de 2002, HIJOS LP escracha a Leopoldo Luis Baume. Señalado como uno de los responsables del CCD Sheraton (en La Matanza), los personajes creados por Héctor German Oesterheld (quien estuviera detenido en dicho CCD) salen a preguntarle a Baume ñ à D · n d e e s t § O e s t e r h e l d a d e l i z a d o M a r t í n O e s t e r h e l d M o r t o l a , o n e s n i e t o d e l h i s t o r i e t i s t a , y d o n a d o a l a B i b l i o t e c a P o p u l a r H . G . O e s t e r h e l d ¹⁷³, expresamente para este escrache. Este sería el último escrache realizado desde HIJOS LP como organización que lo convoca, define y motoriza. Desde el año siguiente se articularían desde la MEP, dentro de la que, como ya mencionamos, HIJOS sería una voz fundamental, pero no la única. Las figuras del escrache a Baume fueron reutilizadas en 2003 para el *Biciescrache* o escrache móvil, que recorría los domicilios de Rodolfo González Conti, Leopoldo Baume, Oscar

¹⁷³ La Biblioteca Popular HGO se funda en 2001 por Galpón Sur. Más allá de la desaparición de Galpón sur, la Biblioteca sigue funcionando en ñ e l O l g a ò e n <https://bibliotecaosterheld.wordpress.com/>

Carlos Macellari, y el local comercial de *Jirafa* Damario, como *ayudamemoria* a los vecinos de los represores.

Estos figurones-pancartas pueden inscribirse en la tradición de las políticas visuales de los organismos de DDHH que delinean Longoni (2010a) y Schindel (2008): los cuerpos de los manifestantes se transforman en soporte performático de la memoria, con las Madres portando las fotos ampliadas de sus hijos desaparecidos que luego se transformarían en pancartas sostenidas por sobre sus cabezas. En este caso, no es la figura de Oesterheld (o de sus cuatro hijas desaparecidas) como representación de la ausencia sino los figurones de los personajes creados por él, reclamando justicia. Son los militantes y partícipes de la movilización los que *hacen marchar* a estos personajes.

En 2007, fueron nuevamente utilizadas para otro escrache a Baume (que se había mudado de domicilio). durante un homenaje que le hiciera la Escuela de Policía Juan Vucetich al represor. Para este escrache se agregaron las máscaras realizadas para la muestra itinerante *Oesternauta*¹⁷⁴, creadas como elemento lúdico para la instalación audiovisual-sonora de la muestra. Estas máscaras no sólo sirvieron como *nuevo recurso visual*, sino también como estrategia para evitar la identificación de los participantes en el registro fotográfico. Otras máscaras, con dibujos de mariposas, se habían utilizado en el primer escrache a González Conti (2005). En este caso, el ~~recurso~~ *recurso* se transformó en mariposa, para seguir a con

¹⁷⁴ Muestra itinerante realizada a partir de una convocatoria del Colectivo Galpón Sur. Se presentó en el Museo de Arte y Memoria (Septiembre a Diciembre 2007), Galpón de Encomiendas y Equipajes- La Grieta (27 al 30 de Septiembre 2007), Muestra Ambulante 4-Grupo La Grieta-Garage U (1, 2 y 8 de Diciembre de 2007). Para esta muestra también se realizaron reproducciones en tela de los figurones de 2002 (calcados de los originales), que se montaban en los espacios de exhibición y que formaron parte también del escrache en el homenaje de la Vucetich. Para más información y documentación ver el blog del proyecto (<http://oesternauta.blogspot.com.ar/>) y De Rueda, 2014.



41. Escrache a L.L. Baume, 2002.



42. Biciescrache, 2004. Archivo Marcelo Landi



43. Escrache a Baume en nuevo domicilio, 2007
Blog Mesa de Escrache Popular

El cuerpo como soporte de signos y de identidades (la marca de HIJOS LP con la *bota tachada*) encuentra la variante de ser también, espacio de denuncia e información. Durante este mismo escrache se recupera, pintado sobre remera, el diseño que hiciera el GAC, a modo de señalización vial, para representar los *vuelos de la muerte*. Esta estrategia de señalización vial que se confunde con la señalética urbana, a la vez que informa sobre la cercanía del

domicilio del genocida o del CCD, ha sido apropiada y reformulada en distintos escraches, incluso anteriores a la Mesa¹⁷⁵.



44. Escrache a Gonzalez Conti, 2005.
Archivo Marcelo Landi



45. Escrache a Manopla Gómez, 2007
Archivo Ana Tello



46. Escrache a Castillo, 1998

En el escrache a Carlos Ramón *Manopla* Gómez (22 de noviembre de 2007) vemos un recurso que se repite en otros casos: marionetas y muñecos. En este caso, dos marionetas representando a Miguel Etchecolatz, al Capellán Von Wernich y un muñeco del propio esgrachado, como parte de los represores activos en el CCD conocido como Pozo de Arana, dentro del llamado Circuito Camps. Dado que el testimonio de Jorge Julio López fue central para identificar a *Manopla* Gómez en el Pozo de Arana y clave en el juicio a Etchecolatz, en este escrache aparecen recursos diseñados para las marchas por la segunda desaparición de López¹⁷⁶. Así como los personajes de Oesterheld le *reclamaban* a Baume por la aparición de su cuerpo, las imágenes de López (pequeñas pancartas redondas con la síntesis en plenos planos de su rostro) recuerdan las redes de impunidad que permanecen activas en democracia.

¹⁷⁵ El primer registro fotográfico que encontramos de este tipo de intervenciones es en el escrache a Castillo (1998).

¹⁷⁶ Organizadas por la Multisectorial La Plata, Berisso y Ensenada, de la que HIJOS forma parte. La Multisectorial es un colectivo de acuerdos y espacio de lucha formado por organismos de DDHH, organizaciones gremiales, estudiantiles, sociales, de género, compañeros independientes y partidos políticos, formada para organizar las marchas de repudio al golpe cívico militar de 1976, que siempre se han realizado en la víspera del 24 de Marzo.



47. Escrache a *Manopla* Gómez, Noviembre 2007.



48. Movilización a 1 año y 2 meses sin López, Noviembre 2007.

El muñeco de *Manopla* Gómez fue quemado frente al vallado policial que protegía el domicilio. Las marionetas de Etchecolatz y Von Wernich se habían realizado para la movilización en reclamo por la segunda desaparición de López, unos días antes (18 de noviembre). En el cierre de la marcha, frente a Casa de Gobierno, se genera una disposición que nos remite al final de la obra *Blah Blah Blah*: ambos represores son *encarcelados* por el pueblo, a partir de la simple imagen de los palos-barrotes frente a ellos. La *cárcel móvil* que los antecede y acompaña en el escrache ya aparecía en la movilización por López¹⁷⁷. Esto comprueba que los recursos y estrategias artísticas dan cuenta de una trama en la que se relacionan distintos escraches y movilizaciones, no solo por el aprovechamiento de recursos y dispositivos, sino porque implican una relación (causal, en algunos casos) entre reclamos y luchas. Otro ejemplo es el escrache a la Comisaría Quinta (18 de noviembre de 2008), con motivo de la movilización por los 26 meses de la *segunda desaparición* de López.

En el escenario frente al Palacio Municipal, desde donde partía la movilización, se realizó una reproducción del Guernica intervenida con distintos textos alusivos a la lucha de HIJOS,

A b u e l a s y M a d r e s : n o ñ N p e r d o n a m o s , n o n o s r e c
ñ E l p u e b l o l a s a b s o l t a a z a g o r a n o ñ C o n d a m n a m o s , a r e n t r e o t r o s

¹⁷⁷ Esta no es una reverberación de una acción que llevaba más de una década *guardada*. En 2005, con motivo de los festejos por los 10 años de HIJOS LP, se repuso la obra *Blah Blah Blah*. Junto con una exposición de fotografías y documentación en el Centro Cultural Islas Malvinas, y la proyección del documental realizado por Camilo Cagni y Pablo Balut, la jornada de festejos cerraba con un (nuevo) escrache a Vitón, quien fuera el primer escrachado por HIJOS. Es decir, el recurso de las rejas móviles se había puesto en acto dos años antes del escrache a Manopla y la movilización por López.



49. Escrache a la Comisaría 5ta /movilización por 26 meses de la desaparición de López, 2008.
Escenografía (sin intervenir) en escenario frente al Palacio Municipal.



50. Kermesse *La justicia sigue de feria*, 2009.
Al fondo puede verse la reproducción del *Guernica* como escenografía.

En 2009, esa escenografía fue reutilizada en una *kermesse* coordinada por Arte Al Ataque (FPDS¹⁷⁸) junto a HIJOS LP, frente a los Juzgados Federales en horas previas a la movilización a 32 meses de la segunda desaparición de López. A los recursos ya tradicionales de este tipo de jornadas (radio abierta, bandas, discursos y adhesiones de organizaciones) se sumó un ambiente de *kermesse* generado por carteles, banderines de colores, payasos y juegos: tiro al blanco, rayuela, y otros juegos (Pérez Balbi, 2010a). De la misma manera, la tortuga que *paseaba* hacia la Comisaría Quinta, fue el *leitmotiv* de la jornada del 2009, *presidiendo* el escenario y como ícono de los afiches de difusión.



51. Escrache a la Comisaría 5ta, noviembre 2008.



52. Marioneta del Juez ñ T o r t u g a¹⁷⁹ C o r a z z a

A diferencia de la coyuntura en la que se forma HIJOS, estos escraches se desarrollan cuando ya hay condenas efectivas, alejándose del marco de impunidad en el que habían surgido. Sin embargo, prevalecen lecturas críticas respecto del sistema de los juicios y la necesidad de mantener la condena social en aquellos casos en los que la justicia no se ha expedido aún o en

¹⁷⁸ Arte Al Ataque era parte del Área de Cultura del Frente Popular Darío Santillán- Regional La Plata Berisso y Ensenada, que atravesó diversas fracturas desde su formación a la fecha. Respetamos la adscripción del colectivo al momento de la acción que describimos.

¹⁷⁹ Juez Arnaldo Corazza, titular del juzgado Federal nro 3, a cargo de la causa por la desaparición de López, a la que renunció meses más tarde. A esta marioneta la Scioli.

los que no ha sido efectiva, como en la violación permanente de la prisión domiciliaria de González Conti. Como dice la p r e s e n t a c i · n d e l a M E P , ñ l o s cómplices son los que siguen cumpliendo funciones hoy en la policía de gatillo fácil o en la p o l i t i c a d e m i s e r i a y e x c l u s i · n ò .

4.5. El escrache como performance

Proponemos un abordaje de los escraches de HIJOS LP en términos de performance. No es nuestra intención incluirlo en una genealogía géneros artísticos, sino, *mirar desde la performance* como lente epistemológico para comprender prácticas encarnadas y comportamientos expresivos (Taylor, 2011). La performance no como acción vanguardista efímera, sino como acto de transferencia que permite que la identidad y la memoria colectiva se transmitan a través de ceremonias compartidas (p. 19).

La autora recurre al término performance precisamente por su amplitud para designar un repertorio de conductas repetidas¹⁸¹, que incluyen no sólo prácticas codificadas dentro de lenguajes artísticos (como el teatro y la danza) sino también otros actos corporeizados convencionales, tales como funerales, rituales o movimientos de protesta que son destacados respecto de la vida cotidiana. En este sentido, distingue el archivo del repertorio. Si bien el archivo puede acopiar registros fragmentarios de la performance, creando un documento audiovisual (expresamente realizado o como registro fortuito), el repertorio implica una memoria corporal que circula a través de gestos, narración oral, movimientos, danza, canto. El repertorio requiere presencia, constituyendo una memoria en vivo que no puede reproducirse en el archivo.

La gente participa en la producción y r e p r o d u c c i · n d e l c o n o c i m i e n t o p a r t e d e e s a t r a n s m i s i · n . P o r l o t a n t o , e l t r a n s m i s i · n d e l c o n o c i m i e n t o ò , a c t u a l m e n t e . Lo o s i n q u e n o s a p o r t a e s t o p a r a p e n s a r e l e s c r a c h e , e s l a c o n s t r u c c i ó n (i n t u i t i v a , f r a g m e n t a r i a , a l o l a r g o d e d i s t i n t a s g e n e r a c i o n e s d e m i l i t a n t e s) d e u n r e p e r t o r i o d e m o v i m i e n t o s , f o r m a s y e s t r a t e g i a s d e p u e s t a d e l c u e r p o e n e l e s p a c i o p ú b l i c o q u e v a n m á s a l l á d e l a s p r o g r a m a d a s p o r l a m o v i l i z a c i ó n p o l í t i c a t r a d i c i o n a l (l a m a r c h a) . C o m o e n u n c i a e l C o l e c t i v o S i t u a c i o n e s (2 0 0 2 a) , ñ l a m e m o r i a s o l i c i t a d a e n e l e s c r a c h e n o e s l a d e l p u r o r e c u e r d o , s i n o u n a q u e e s c a p a z d e p r o d u c i r i m á g e n e s

¹⁸⁰ Extraído de <http://mesadeescrache.blogspot.com>

¹⁸¹ Expresión de Richard Schechner (2013). La performance es una práctica corporeizada (embodied) de una conducta restaurada (restored behavior) con significados y sentidos que exceden los comportamientos individuales (Schechner, 2011, 2013).

¹⁸² Sobre performance y archivo, ver cap. 2 de esta tesis.

potentes desde la situación *Blah Blah Blah* que vuelve a / p).
 aparecer en el escrache a Manopla Gómez y en la marcha por la desaparición de J.J. López, las
 estrategias de la murga que se cuelean en e
 otros (más serios, más formales, menos *pibes*) nos parecen dar cuenta de eso. De la misma
 manera, la referencia permanente en las entrevistas a la imagen de algunos militantes (tanto
 mujeres como varones) trepados colgando un cartel o grafiteando, haciendo los muñecos y
 construyen ~~clon~~ ~~sílo~~ de las ~~posi~~ ~~oas~~, que ~~hab~~ ~~uno~~ aportaba al colectivo, sino de
 las formas de poner el cuerpo en esa práctica política que excedía la instancia de la asamblea.
 Taylor (2006, 2012) describe los escraches como un t
 Entenderlo como acción guerrillera vuelve a poner el énfasis en el momento de la movilización y
 señalización, dejando en un segundo plano (o desconociendo) el trabajo previo y posterior de
 esta práctica. Si recordamos que la movilización-escrache está precedida de una serie de
 intervenciones gráficas en el barrio (volanteada, afiches, señalizaciones y pintadas) además de
 convocarse públicamente a la movilización-escrache, no nos resulta pertinente definirlas como
acciones guerrilleras. En el caso de HIJOS LP, una difusión mediática previa redundaba en
 mayor convocatoria, pero también en un refuerzo policial que protegía la vivienda o lugar del
 escrache.

Para Butler (2017), la acción conjunta puede ser una forma de poner en cuestión a través del
 cuerpo aspectos imperfectos y poderosos de la política actual¹⁸³. Ese cuestionamiento tiene
 siempre un carácter corporeizado, no sólo porque son *esos* cuerpos los que se reúnen en
 asamblea, huelgas, vigiliadas, piquetes, etc., sino porque son *ese* cuerpo (colectivo) concreto y *esos*
 cuerpos concretos los que reclaman una urgencia
 el futuro de una ~~d~~ ~~(Butler, 2017, p. 17)~~ o ~~sible~~ ~~de~~ ~~restitu~~
 Pensar en los escraches *desde* la performance, implica también ampliar el horizonte al rol de los
 cuerpos en el espacio público. En este sentido, Butler discute la distinción de espacio público-
 espacio de la política de Arendt para destacar que si la aparición en la escena pública es la
 condición para la acción política, ningún cuerpo establece el *espacio de aparición*, sino que este
 ejercicio performativo s · l¹⁸⁴ ~~Ese~~ ~~entra~~ ~~no~~ ~~ese~~ ~~un~~ ~~espacio~~ ~~e~~ ~~l~~ ~~e~~

¹⁸³ Este libro constituye una indagación hacia una teoría performativa de la asamblea, tomando como principal
 eje movilizaciones y manifestaciones en reclamo por condiciones de precariedad. Es decir, son estos cuerpos en
 la precariedad, o estas vidas precarias las que logran empoderarse y *aparecer* en el espacio público. Si bien no es
 el caso de HIJOS, muchos de los conceptos desarrollados en este libro aportan a nuestro objeto de análisis.

¹⁸⁴ ~~Mi~~ ~~cuerpo~~ ~~no~~ ~~act~~ ~~¼~~ ~~a~~ ~~solo~~ ~~cuando~~ ~~act~~ ~~¼~~ ~~a~~ ~~pol~~ ² ~~ticamente~~ ~~77).~~

vacío, sino el espacio de subjetivación de las alianzas, espacio que es sustento y a la vez efecto de ellas.

Pensar la movilización de sujetos y colectivos como aparición en un espacio público dado, desconoce que es precisamente el carácter público de ese espacio el que se pone en juego. Si bien las acciones dependen de una existencia previa de la estructura urbana (junto con las connotaciones simbólicas que tengan una plaza, un edificio institucional o un sitio histórico), también se apoderan de dicho espacio, reconfigurando su materialidad. En este sentido, la intervención (aunque efímera) que deja huella del escrache, busca también transformar ese

espacio público en un lugar vedado al represor.

El vallado que se utiliza para colgar la bandera, la bombita roja que estalla sobre la pared de la casa, los carteles de señalización vial que se mimetizan con la señalética oficial, el grafitti que va poblando las arterias de la ciudad pero también demarcando el barrio del represor, son algunos ejemplos de esa apropiación y transformación material del espacio público que, precisamente, intenta redefinir quienes pueden habitarlo.

Butler destaca los *apoyos materiales* necesarios para el funcionamiento del cuerpo (tanto individualmente como en la multitud) y como esos apoyos pueden ser reformulados/transformados mediante la acción política revulsiva. ¿Incluimos en estos soportes materiales las producciones de activismo artístico realizadas para los escraches? ¿Cabén en esta materialidad los graffitis, las señalizaciones, las *bombitas* de pintura roja, las banderas y los volantes, pero también la música de la murga, las representaciones teatrales y los cánticos en esta categoría? Consideramos que sí, porque sin ellos, el escrache (como estrategia de movilización política) está incompleta. Podríamos decir que son los soportes materiales que estos cuerpos *son subyugados y empoderados o utilizan para su aparición* (que depende del espacio público de aparición para su autoconstitución/s/p).

Teatralidad y performance, ritualidad social de la movilización, sirven también para comprender un acceso al espacio público negado a quienes, desde el poder hegemónico se concibe como víctimas (hijo de desaparecidos) y no como sujetos políticos (HIJOS). Constituidos (empoderados) precisamente, a partir de esas alianzas.

4.6. Escraches en La Plata. Apropiaciones, referencias y contaminaciones

El escrache no es un fin en sí mismo, sino la herramienta (política y a la vez expresiva, performativa) para un objetivo que HIJOS tiene desde sus inicios: la condena social a represores y cómplices en tiempos de impunidad. El despliegue expresivo de los escraches es resultados de saberes y trayectorias individuales de sus militantes, pero también de las redes con otras organizaciones. HIJOS LP se va configurando en la trama de la militancia política y también la de afectos, y esa perspectiva aporta a la incorporación de la murga a los escraches. La apertura a hijos de los ñc u a t r o o r ² g e n e s ò y a las comisiones, permitió ampliar más el campo de experimentación comunicacional: ¿cómo convocar más gente? ¿Cómo decir de otra manera? ¿Cómo comunicar información pero también jugar con lo absurdo y la broma? Aparece entonces no sólo un rediseño de volantes y convocatorias, una apertura a la difusión mediática (gacetillas a medios, contactos para lograr mayor repercusión) y nuevas estrategias performativas (disfrazarse, cantar en un coro desafinado).

La estrecha relación entre los escraches a represores y CCD, la segunda desaparición de J.J. López y las movilizaciones por aniversarios del Golpe Militar y la Noche de los Lápices hablan de un entramado de luchas y reclamos propio de esta ciudad y su historia reciente. De esa trama forman parte también colectivos y productores culturales. Sin caer en una distinción entre ñorganizaciones políticas ò y ñorganizaciones artísticas ò como modos de producción opuestos (o al menos, diferenciados ontológicamente) ni rastrear autorías o rasgos estilísticos, las prácticas artísticas locales van delineando modos de hacer e, incluso, estéticas particulares. De esta manera, los recursos comunes (la señalización vial, la pintura roja estallando sobre el domicilio escrachado) se articulan con estrategias artísticas *locales*, como la quema de muñecos de fin de año y la confluencia de intervenciones de distintos colectivos y colaboradores individuales.

La distancia entre HIJOS LP y la Red Nacional, y su caracterización como regional *radicalizada*, nos permiten comprender el posicionamiento político evidenciado en algunos de sus recursos visuales (la justicia como tortuga, la caracterización del gobierno kirchnerista como cómplice del silencio en el caso de López, etc.) y dan cuenta de una postura crítica respecto de las políticas de DDHH de los gobiernos del Frente Para la Victoria, que se continua en la MEP.

Al cumplirse 10 años de HIJOS, se organizó una jornada de exposición de fotos, proyección de un video conmemorativo, reposición de *Blah Blah Blah* y un escrache. En el tríptico correspondiente, junto al *curriculum mortae* del represor, el mapa del recorrido de la movilización, aparece una pequeña semblanza de la agrupación y lo que implicaba el escrache en esa coyuntura.

El escrache es el arma que construimos para derribar la impunidad con un grito que rompe el silencio. Ponemos la memoria en acción directa. Por eso el escrache es fiesta popular, es una experiencia social hecha cuerpo en la calle. [é] Hablamos de recomponer la historia entre nuestro el presente y también el futuro. Tenemos armas letales: imaginación, memoria, alegría, afiches y mucho más. **Somos el pueblo y la calle es nuestra.** (HIJOS, 2005, destacado en el original)

En los fragmentos de este texto, reconocemos lo que analizábamos desde la perspectiva de la performance y de la estrategia de la alegría. El escrache de HIJOS implicó una puesta del cuerpo en el espacio público, en términos de una disputa por habitarlo. Ese espacio de aparición, que es también espacio de alianzas políticas, se construye y activa en las interminables discusiones en asamblea pero también en el momento de la murga, la fiesta y la quema ritual del muñeco-represor. Enmarcados en una lucha de sus padres, ellos tienen sus propios proyectos. La acción directa de antaño es ahora con bombitas de color e intervenciones. Pero como un reclamo que los trasciende, que los implica. El escrache es fiesta popular y tiene cuerpo. La alegría con otros, parece irse a arrastrar al se eñ p a e l l a b e r s a público es señalado, transformado colectivamente (aunque fuera de manera efímera) por estos HIJOS que construyeron una nueva herramienta política.

CAPÍTULO 5

Del figurón a la aplicación.

Estrategias on line en torno a la desaparición de J.J. López.

5.1. Apertura: referencias históricas. El *¿Quién es quién?* de esta historia.

Como parte del Terrorismo de Estado que azotó a nuestro país entre 1976 y 1983, Jorge Julio López fue secuestrado en 1976 y estuvo desaparecido hasta 1978, pasando por distintos Centros Clandestinos de Detención (Destacamento Policial de Arana, Comisaría Quinta y Octava), todos ellos bajo la jurisdicción de Miguel Etchecolatz, Director de Investigaciones de la Policía de la Provincia de Buenos Aires y principal colaborador del Gral. Ramón Camps. López compareció como testigo en los *Juicios por la Verdad* y, una vez reiniciados los juicios por delitos de lesa humanidad, su declaración fue clave en el juicio oral y público que condenó al represor en 2006. Etchecolatz fue condenado a cadena perpetua por homicidio calificado, privación ilegítima de la libertad, y aplicación de tormentos de 14 personas, entre las que se encontraba López. Con dicha pena se unificaron otras de juicios posteriores¹⁸⁵.

El 18 de septiembre de 2006, día de audiencia de alegatos en el juicio, López desaparecería nuevamente¹⁸⁶. Desde las primeras horas en que no se pudo dar con su paradero, familiares, organizaciones de DDHH (fundamentalmente abogadas querellantes, HIJOS La Plata y Asociación de Ex Detenidos Desaparecidos) y otros actores se movilizaron para buscarlo e, inmediatamente, reclamar por su aparición con vida¹⁸⁷. Inicialmente convocaban a movilizaciones el 18 de cada mes (día de su desaparición) y luego se estableció el 18 de septiembre como movilización anual en reclamo de la Aparición con Vida y Juicio y Castigo a los Culpables.

¹⁸⁵ En 2013 se unificaron las condenas dictadas en 1986, 2004 (por robo de bebés) y 2006. Luego se incorporan condenas de 2014 y 2016. Fuente: Ministerio Público Fiscal http://www.fiscales.gob.ar/wp-content/uploads/2017/01/LH_Dossier_2016.pdf.

¹⁸⁶ En este texto, mantenemos la expresión de *ñ s e g u n* convocatorias y documentos locales. El delito de desaparición forzada o privación ilegítima de la libertad se interrumpe si la víctima aparece viva o muerta. La forma técnica de enunciarlo sería que fue víctima de desaparición forzada durante la dictadura, y volvió a ser víctima del mismo delito, pero ya no enmarcada en un ataque a la población civil o Terrorismo de Estado.

¹⁸⁷ Una excelente crónica de la desaparición de López, de la movilización posterior y de la causa se puede leer en Pertot y Rosende (2013).

5.2. En torno al 18 de septiembre. Estrategias y recursos.

Como en toda movilización en nuestra ciudad (y, podemos decir, en nuestro país) desde las primeras marchas en reclamo de la Aparición con Vida de J. J. López, se desarrollaron múltiples intervenciones urbanas y acciones de activismo artístico. La parafernalia visual y gráfica se ha desplegado en banderas, volantes, pegatinas, en el rostro de López fotocopiado y reproducido mil veces en diversos soportes, en las bombitas rojas sobre la Casa de Gobierno (provincial) y ocasionalmente, también en velas y antorchas. Todo imbricado en canciones superpuestas entre murgas y tambores. La periodicidad de una movilización mensual (entre septiembre 2006 y septiembre 2009) implicaba una pluralidad de intervenciones, cuyos lenguajes y semiótica se fue complejizando¹⁸⁸.

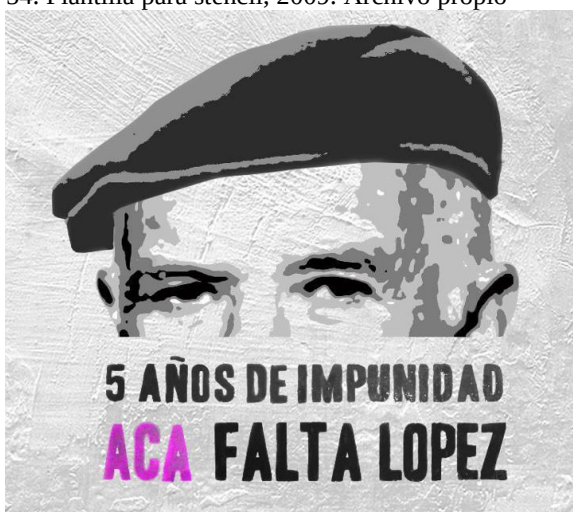
Formatos *tradicionales* como grafittis y stencils, fueron desarrollando y profundizando los sentidos: del lema *ñAparición con vida y ca* M s ò , motorizado por la *Agrupación Surcos*. sintetizado de López, a la simplificación del silueta lineal, con su característica gorra¹⁸⁹. Esta anulación de los rasgos faciales evidenciaba una proliferación de la imagen que, o bien pierde potencia al transformarse en parte del paisaje urbano, o bien no necesita de los rasgos faciales para lograr la identificación con López. El detalle de los rasgos *vuelve en la campaña* a falta L · p e z ò , en 2011. El rostro se recort producción más complejo, por superposición de distintos stencils para lograr la imagen final.

¹⁸⁸ Para una descripción y análisis de las intervenciones realizadas en La Plata entre 2006 y 2008, recomiendo el texto de Chempes Saurio (2009a). Para un relevamiento más amplio, en términos geográficos, de intervenciones en reclamo por la desaparición de J.J. López, ver Longoni (2009).

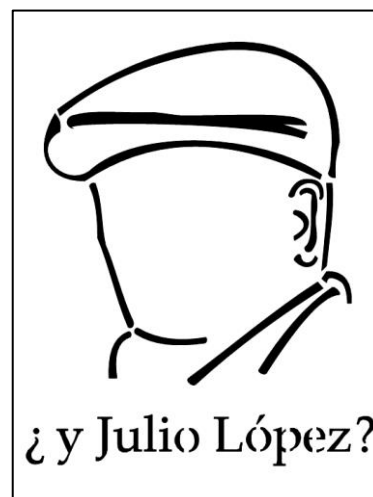
¹⁸⁹ Esta reversión del rostro de López fue diseñada por Juan Carlos Romero. Por supuesto, ha circulado sin firma y sin reconocimiento de autoría, propio de los recursos del activismo artístico.



53. Pancartas impresas por Colectivo Siempre. 2008
54. Plantilla para stencil, 2009. Archivo propio



55. Material de la campaña a la
Colectivo Libélula- Casa Nuestramérica



56. Stencil intervenido, 2011. Fuente: Arte al Ataque

La imagen de López en el espacio urbano tuvo también otra estrategia: la campaña de figurones en el espacio público (realizada por Surcos en 2008). La imagen de cuerpo entero, a escala, aparecía de modo fantasmal en paradas de micros, paredes y obras en construcción. En ese mismo año, un figurón gigante, y de material perdurable, es emplazado en el muro exterior de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad de Buenos Aires (Udelar) en el barrio de Palermo. El figurón es una obra de arte de Grupo Escambros: tel. Hombre Roto (Pérez Balbi, 2012c). Cada 18 de septiembre, Surcos restaura y actualiza el número de años que corren de su desaparición.



57. Figurón de J.J. López, 2008.



58. Figurón e intervención *¿A qué te puedes acostumbrar?* FAHCE-UNLP, 2008. Agrupación Surcos, Corriente Praxis, Espacio de Memoria FAHCE. Al lado: el *Hombre Roto*, del Grupo Escombros.

La Plaza Moreno¹⁹⁰ ha sido espacio de múltiples intervenciones enmarcadas en las marchas mensuales y luego anuales: renombramiento simbólico de calles (en la señalización vial), gigantografía del rostro de López en el centro de la plaza¹⁹¹, repintada en varias oportunidades y realizada con velas.

En otra intervención a la señalización vial realizada en 2011, a lo largo del recorrido de la movilización, Arte al Ataque enmarcaba la desaparición de López en otras desapariciones en democracia (Luciano Arruga, Marita Verón)¹⁹². En esta misma línea, COB- La Brecha realizó una serie de imágenes (afiches, banderolas y mural) para el décimo aniversario, pero sin referirse a casos individuales sino a sectores sociales (travestis, mujeres por la red de trata,

¹⁹⁰ Plaza central de la ciudad, rodeada por el Palacio Municipal y la Catedral. Las marchas del 23 de Marzo como las del 18 de Septiembre, entre otras, suelen iniciarse allí, para finalizar en Plaza San Martín, con el escenario principal de espaldas a la Casa de Gobierno.

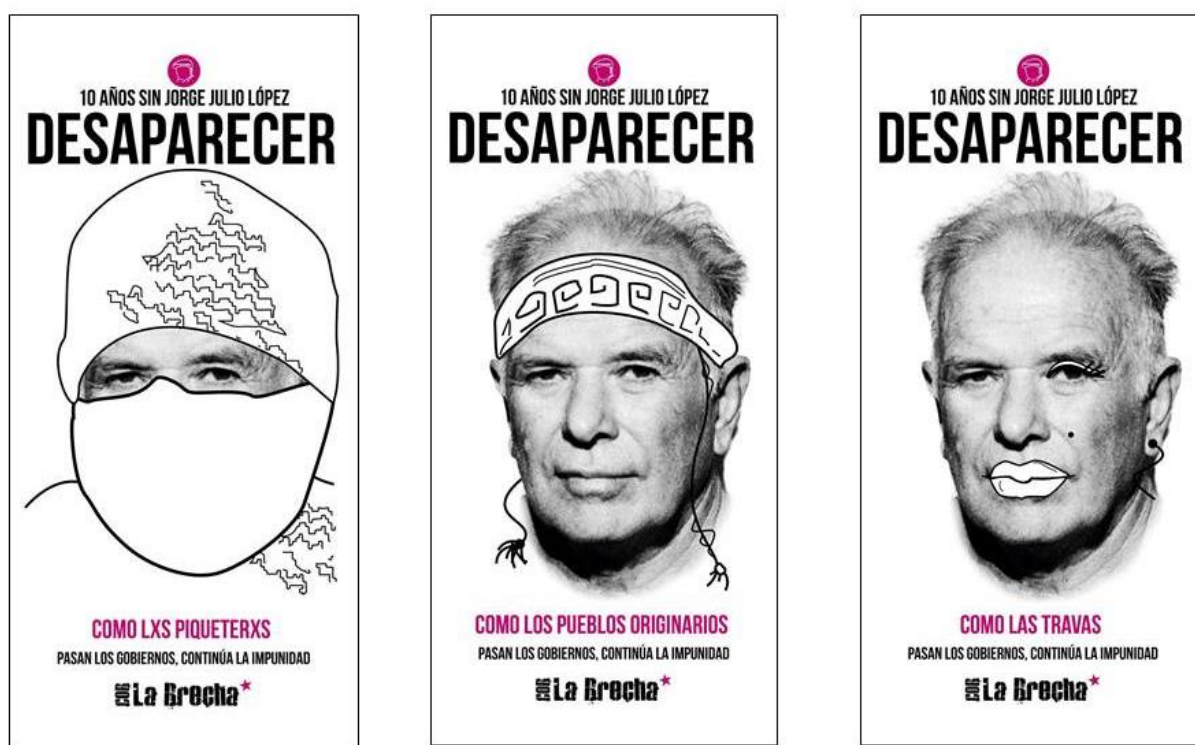
¹⁹¹ A diferencia de los pañuelos de las madres, que en Plaza San Martín representan la ronda de las Madres, el objetivo era que apareciera en Google Earth, más que ofrecer una percepción a escala del transeúnte.

¹⁹² Las calcos e imágenes para intervenir pueden encontrarse en el blog de Arte al Ataque: <http://artealataque.blogspot.com/2011/09/18-de-septiembre-5-anos-de-la.html>

comunidades originarias, jóvenes de sectores populares)¹⁹³. Esta *contextualización* de la desaparición de López entra en sintonía (incluso, en los casos de referencia de la intervención de Arte al Ataque) con el *Buscando a López 3.0*.



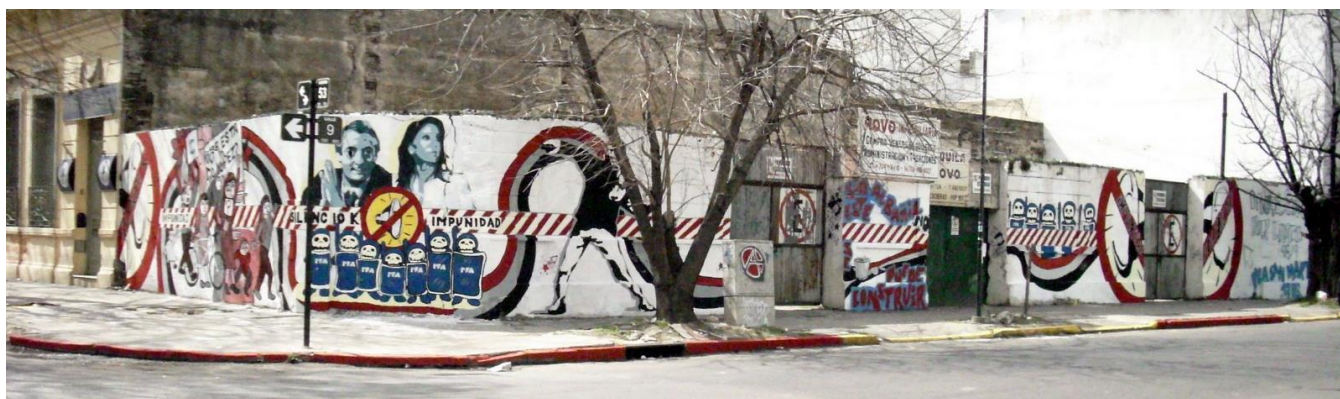
59. Intervención *Atención!! Desaparecidos en democracia*, de Arte al Ataque (FPDS) durante la movilización del 18 de Septiembre de 2011.



60. Selección de imágenes de la campaña *Desaparecer*, de COB-La Brecha, 2016.
Fuente: Facebook de COB- La Brecha La Plata

¹⁹³ La serie de imágenes puede encontrarse en el perfil de Facebook de La Brecha (La Plata): https://www.facebook.com/pg/labrecha.laplata/photos/?tab=album&album_id=511544952377080

A lo largo de los 10 años que abordamos, también se realizaron múltiples murales: Sienvolando (2006), Mesa de Escrache Popular y Cátedra de Muralismo de la FBA (2008), LULI (2009), Yapán (2016), COB- La Brecha (2016), entre otros. Quizás el más significativo sea el producido colectivamente en 2008 de manera colaborativa entre diversos colectivos (Unidad Muralista Hermanos Tello, Sienvolando, Colectivo Siempre, Área de Cultura del FPDS, Galpón de Tolosa, HIJOS LP) y participantes individuales, que fue *escrachado* durante la marcha (por los propios realizadores) y llevaba una de las consignas más duras de todos estos Silencios: Impunidad. Además de la extensión, la diversidad estilística y el ñauteo *escrachado* de *vandálico*, este mural resulta significativo como y a ejemplo de la trama de organizaciones y estrategias de producción colectivas, sintomático de una efervescencia local de intervenciones en el espacio público y de formas de articulación entre el arte y la política muy prolífica en esas fechas¹⁹⁴.



61. Mural colectivo, 2008. Previo a la movilización del 18/9.

¹⁹⁴ Sobre una posible división en etapas del activismo artístico local, ver López (2017). Desarrollamos una breve caracterización de esta trama, y la ruptura hacia 2011 en el apartado 5.3.4.



62. Mural 2 años, *escrachado* durante la movilización

La performance del cuerpo (individual y colectivo) que implica toda movilización, se enriquece en el ya tradicional acompañamiento de las murgas, pero también a través de las performances colaborativas del Colectivo Siempre (2007 y 2008) y, más recientemente, de Las Amandas (2016).

El Colectivo Siempre, realizó una primera performance al cumplirse 6 meses de la desaparición de López, a la que se había convocado con la condición de asistir con ropa blanca o negra. Se recorría desde el centro de Plaza Moreno hasta el Palacio Municipal, nombrando distintas personas (desaparecidas o no) mientras se portaban pancartas con el rostro de López y el signo de interrogación. Al llegar al Palacio Municipal, las pancartas debían clavarse en los jardines frontales y hacer sonar los sonajeros que se habían distribuido. Ese día, la marcha se iniciaba en Plaza San Martín y, en su curso, *atravesaría* la intervención performática¹⁹⁵. Esas pancartas se replicaron para otras intervenciones, como *Contrasilencio*¹⁹⁶

¹⁹⁵ Para una mayor descripción de esta intervención del Colectivo Siempre ver Longoni (2009). Sobre otras intervenciones y el recorrido del colectivo, ver López (2017).

¹⁹⁶ Un registro de la intervención, compilado por Indymedia La Plata, puede verse en <https://www.youtube.com/watch?v=EPFxdxiJq5Q>

(en septiembre 2008) e incluso excedieron la acción del colectivo, apareciendo en múltiples movilizaciones, fuera de una acción coordinada.

Las Amandas, junto con el grupo teatral Nunca en Babia, generaron una intervención performática con ñusurradores ò que interpelaba (a lo largo del recorrido) a quienes participaban de la marcha, pero también a otros transeúntes¹⁹⁷.

Incluso dentro de la performatividad que implica la movilización, del poner en cuerpo en ese espacio construido, habitado y en disputa, estas intervenciones artísticas performáticas implican una nueva ruptura, aunque efímera, en el discurrir de la propia movilización. La interferencia corporal, marcada fundamentalmente por un vestuario, maquillaje o elementos particulares, por un grito o una *actuación*, rompe el continuum de la movilización, generando un tiempo accidentado, un lapsus (González, 2015).



63. Colectivo Siempre, 6 meses de la desaparición de López, 2007



64. Las Amandas / Nunca en Babia, 2016.

¹⁹⁷ Un registro fotográfico de la acción puede verse en: https://www.facebook.com/pg/LAs-AmAndAs-472522632952554/photos/?tab=album&album_id=540000782871405

Pero el recurso al activismo artístico no empieza y termina en el momento de la movilización propiamente dicha. Múltiples jornadas y charlas (en distintos puntos de la ciudad y a partir de diversas organizaciones y colectivos), intervenciones durante escraches (a Manopla Gómez, a la Comisar²a 5ta), o previos a la marcha (velas) o en lugares de votación en período electoral refuerzan la trama de imágenes y recursos que excede al 18 de Septiembre.¹⁹⁸

5.3. ¿Dónde está López? Acciones desde la web para reforzar la calle.

5.3.1. Sobre el colectivo LULI

LULI fue un colectivo artístico activo entre 2009 y 2011. Al finalizar su recorrido, LULI se definía como ñparedista, programadora web, editora, expedicionaria, *comunicadora en un sentido amplio*, consultora de imagen, docente ð⁹⁹. Esta pluralidad de definiciones se fundamentaba en que la elección del lenguaje o recurso no partía de una ubicación profesional o disciplinar sino desde una operatoria:

C u a n d o u n d e d o s e ñ a l a é L U L I m i r a p r i n c i p a l m e n t e a d i s p o s i t i v o s t a n d i s t i n c t o s (p a r e d e s , c a l l e s , p e g a t i n a s , g r a f i c a s m u r a l e s , p r o g r a m a c i ó n w e b , f l y e r s , t a l l e r e s d e d i s c u s i ó n , c a r t o g r a f í a s , g i g a n t o g r a f í a s p l o t e a d a s , l i b r o s p a r a c o l o r e a r y a p l i c a c i o n e s p a r a r e d e s s o c i a l e s) . E l d i s p o s i t i v o , c o m o p l a t a f o r m a y l e n g u a j e a b o r d a d o c r í t i c a m e n t e , e s c o n s e c u e n c i a t a m b i é n d e u n a u r g e n c i a c o y u n t u r a l q u e d e f i n e e l t e m a a t r a b a j a r .

Desde ese posicionamiento artístico- político, LULI realizó múltiples intervenciones apelando a dispositivos tan distintos como ñparedes, calles, pegatinas, graficas murales, programación web, *flyers*, talleres de discusión, ñCartas, gigantografías ploteadas, libros para colorear y aplicaciones para redes sociales²⁰¹. El dispositivo, como plataforma y lenguaje abordado críticamente, es consecuencia también de una urgencia coyuntural que define el tema a trabajar.

LULI produce como enunciador individual pero inmerso en la trama político-afectiva que le da sustento, en la que la militancia política se liga de manera indisoluble con los lenguajes

¹⁹⁸ El escrache a Manopla Gómez, a la Comisaría 5ta y la kermesse, fueron desarrollados en el capítulo anterior.

¹⁹⁹ Tomado del texto de cierre ñLULI tiene un fin²⁰⁰ <https://lulitieneblog.wordpress.com/2011/12/08/luli-tiene-un-fin/>

²⁰⁰ Extracto de cuestionario realizado para el encuentro de arte/política *La Calle es nuestra*, realizado en la ciudad de Córdoba, septiembre 2010. Disponible en <https://lulitieneblog.wordpress.com/category/pensamiento/>

²⁰¹ Una línea de tiempo ilustrada con las acciones entre 2009-septiembre 2010 puede encontrarse en el post antes citado, pero también en el trabajo de López (2017), junto con la cartografía on line de las acciones de LULI, realizada ad hoc: <http://www.cambiodepiel.com.ar/>

artísticos y la ocupación/intervención del espacio público. Trama que integran desde instancias de organización previas al colectivo²⁰²: articulación con organizaciones como HIJOS La Plata, Multisectorial La Plata, Berisso y Ensenada, Asamblea Justicia por Sandra, Agrupación Surcos, FPDS, Prensa de Frente-La Plata, Indymedia y otros medios de comunicación alternativos (Radio Futura, Radio Estación Sur), FLIA (Feria del Libro Independiente y Autogestiva La Plata), espacios como CSC Olga Vázquez (FPDS) y Centro Cultural Galpón de Tolosa (CAUCE) y con colectivos artísticos como Unidad Muralista Hermanos Tello (UMHT), Colectivo Siempre, Ala Plástica, Grupo La Grieta, Grupo La Olla, Malas como las Arañas, Arte al Ataque (FPDS), además de muralistas y grafitteros como Luxor, Lumpenbola y otros.

Sus producciones podían configurarse como acciones propias (con o sin firma) y otras se fundían en la pluralidad de intervenciones en torno a un reclamo, jornada o movilización. Entre las primeras, podemos mencionar *Toy Story miente!* (en *Intervención Magenta*, 2010) y la serie de LULI Kids (que desarrollamos más adelante). Entre las segundas la participación en emisión televisiva *Papa Negra TV* (2009) durante la Muestra Ambulante 6 (Sager & López, 2012), los stickers de *Ni una muerta más por aborto clandestino* (2010) o el diseño de gigantografías para las intervenciones por Sandra Ayala Gamboa (2010-2011) (Pérez Balbi, 2012b).

La serie de juegos on line *¿Dónde está López?*, como aplicación de Facebook, podría ser un punto intermedio entre ambas estrategias de articulación, ya que parten de una efeméride específica pero sin ser una acción consensuada con la Multisectorial, espacio que coordina la movilización anual.

Respecto de las intervenciones on line y de los debates en torno a la web, destacamos dos producciones de LULI: La primera es *¿Esto no es una contravención?*, página web (sin firmarse como propia) desarrollada en el marco de la movilización contra el proyecto de modificación del código contravencional de la provincia de Buenos Aires, promovido por el entonces gobernador Daniel Scioli²⁰³. La página replica los artículos a reformar, confrontándolo con actividades, cotidianas del entorno urbano, que serían penalizadas. Para

²⁰² Si bien no forma parte del discurso público de LULI, los integrantes fundacionales formaban parte de Sintenvolando, colectivo *paredista* (como gustaban denominarse) activo entre 2003 y 2009..

²⁰³ Para leer los artículos del proyecto: www.noalcodigodescioli.blogspot.com. La criminalización de la pobreza y la protesta, el endurecimiento de penas y el aumento de poder policial constituían los ejes principales del proyecto. Prohibía y sancionaba el *merodeo*, la reunión *tumultuosa*, la venta ambulante, el cuidado de coches y la movilización entre otros *delitos menores* con la denuncia del ciudadano u oficial policial como único requisito para su acusación. La movilización de organizaciones sociales y organismos de DDHH en diciembre de 2009 impidió el avance de la reforma. En 2010, en un intento de relanzamiento de la reforma, el proyecto fue finalmente desestimado en audiencia pública.

responder a la criminalización de dichas actividades, se las evidencia como respuesta a una necesidad vital, no resuelta o amparada por las políticas de estado vigentes.

Por ejemplo: ante la penalización de pertenecer a una familia que no tiene una casa propia.



65. Capturas de pantalla de imagen animada en www.noesunacontravencion.webatu.com (web inactiva)

Partiendo de un cruce *erudito* entre arte y acción política, la sucesión de imágenes de piquetes, escraches y movilizaciones, situaciones de pobreza, venta ambulante y graffitis con la frase *Ceci n'est pas une contravención* a la falsa transparencia de las imágenes, y a la construcción simbólica de la representación visual de *La traición de las imágenes*, de René Magritte²⁰⁴ (Pérez Balbi, 2014a).

²⁰⁴ René Magritte: *La trahison des images*, 1928/29. Óleo sobre lienzo, 60 x 81 cms. County Museum of Arts, Los Angeles. Esta página web fue después recuperada para la intervención del colectivo en la muestra Calle Tomada, poniendo el eje del debate en las acciones que, fuera del museo son penalizadas y criminalizadas, y al ingresar a la institución, se valoriza su condición artística. Sobre esta intervención, ver López (2011, 2017), Pérez Balbi (2011) y el propio registro de LULI en <https://lulitieneblog.wordpress.com/2010/04/12/%C2%BFesto-no-es-una-contravencion/>



66. Capturas de pantalla de imagen animada en www.estonoesunacontravencion.com (web inactiva)

La segunda acción consistió en la organización (en conjunto con otros actores) del seminario-taller *Cambiar el mundo con un click* (junio 2010), a partir de una convocatoria on line que preguntaba *¿a qué puedes hacer con un sobred i c k ?* herramientas digitales pensado para militantes, organizaciones sociales, colectivos culturales, grupos foquistas y contraventores en general ²⁰⁵. El evento tenía un carácter performático, al parodiar los seminarios o congresos académicos mediante banners, acreditaciones, secretarías, certificados y programas, pero constituyó una jornada de exposiciones (algunas paródicas y otras no) y rondas de discusión en torno a los recursos que la web ofrecía para *activar* acciones políticas, sociales y culturales que van más allá de la web. Entre los ejes de debate, se discutieron las estrategias de uso, la posibilidad de cooptación o banalización de los

²⁰⁵ Descripción en la web <http://www.quecosaconunlick.com.ar> hoy inactiva.

discursos, la utilización de la web como mera propaladora de mensajes pero también como canal posible de información alternativa-contrahegemónica.

Estas dos acciones de LULI dan cuenta de una búsqueda y reflexión en torno al potencial de la web para la militancia local, junto con la apropiación paródica de imágenes de la cultura visual.

5.3.2. Navegando la búsqueda. Descripción y lecturas del juego on line.

A partir de 2010, LULI diseña 3 juegos on line, como aplicación de Facebook llamados *Buscando a López* o *¿Dónde está López?*²⁰⁶.

La primera edición (*La causa y el reclamo*) se publica en septiembre de 2010, la segunda (2.0. *La militancia*) en octubre de 2010 y la tercera (3.0. *Búsquedas*) en septiembre de 2011. Ese mismo año, el grupo se disuelve. Al cumplirse los 10 años de la segunda desaparición de López, se reúnen como *LULI zombie* y realizan otro juego on line, también como aplicación de Facebook titulado *Angry López*, en una clara parodia a *Angry Birds*, en lugar de *¿Dónde está Wally?* de las ediciones anteriores.

Nos interesa analizar esta serie de juegos on line como ejemplo de prácticas de activismo artístico que abordan la web como parte de la esfera pública, reconociendo los discursos, matices y estrategias que requiere el dispositivo, a diferencia de las prácticas en el espacio público urbano (*la calle*). Por otra parte, si bien la web implica una desterritorialización de las imágenes, esta intervención-juego no puede escindirse de la causa que le da origen, pero también del conjunto de intervenciones y debates locales del activismo en la que se sitúa. De esta manera, se produce un reenvío permanente entre la imagen on line y lo que sucede en la calle.

La primera edición de *Buscando a López* se realiza a los 4 años de la segunda desaparición de López. En ese plazo la repetición del *López-ícono* resulta en la saturación y anulación del mensaje (Pérez Balbi, 2012c). La búsqueda de visibilidad del reclamo y la potencia de la imagen como presencia también ha derivado en una incorporación del *López-ícono* a una

²⁰⁶ El primero es el nombre con el que aparece publicado en el blog del colectivo, y en la url. El segundo es el nombre con el que aparece en la portada y en los *banners murales*, reforzando la referencia al libro-juego *¿Dónde está Wally?*.

iconosfera urbana, al menos a nivel local. Ha dejado de ser una imagen del disenso, una imagen contrahegemónica, para integrarse al paisaje urbano.

La estrategia para una producción crítica (desde el arte o de otra disciplina) no sería, entonces, dejar de decir (no reproducir más el rostro, no grafittear más las consignas, no organizar más movilizaciones) sino *decir diferente*. En este sentido, LULI ha planteado en repetidas ocasiones, la necesidad de salirse de una *estética*²⁰⁷, de un tipo de imagen aceptado por formatos y pautas de producción que configurarían estéticas de solemnidad. Esta *fuga* de la estética militante implica huir de la paleta *tradicional* de la izquierda (rojo y negro) y de sus íconos-fetiché (la estrella, el puño, el rostro del Che), la tipografía rígida y los lemas grandilocuentes para explorar *otras* visualidades no ligadas históricamente a los repertorios gráficos de lucha.

Reconocemos una apuesta al montaje, en términos de Didi Huberman (2008), logrando que las imágenes no tomen posición al romper documental, de transparencia) y desarticular nuestra percepción habitual. La recomposición formal a partir de un cúmulo de imágenes disponibles, de una iconosfera contemporánea, permite -como propone Brecht- *presentar lo real problemático* críticos, las brechas, los desórdenes (p. 128). La potencia política del montaje no radicaría, entonces, en la mera yuxtaposición de fragmentos de imágenes ni en la clausura apresurada de nuevos sentidos, sino en la construcción de *sentidos-otros* a partir de la disrupción provocada por la superposición, articulación y collage de imágenes de distintos orígenes o dispositivos pero también de la palabra (el pie de foto, el epígrafe, la marca, el slogan).²⁰⁸

En esta lógica, LULI desarrolla una producción que incorpora distintos registros de la cultura visual: las imágenes infantiles, la pregnancia del color y la economía de diseño propio de la gráfica publicitaria, la marca y el slogan empresarial: *no otro producto de LULI*. LULI Kids aparece como deriva de LULI, como *fake* de empresa de productos infantiles *no para participar en ella*²⁰⁹. El primer objeto/intervención fue un libro para colorear, de distribución gratuita en Plaza Moreno el Día del niño y en la FLIA

²⁰⁷ No se refieren exclusivamente al reclamo por López. Sobre esta problemática, ver entrevista para Prensa de Frente. Buenos Aires, 21 de Diciembre de 2010. Disponible on line: <https://lulitieneblog.wordpress.com/category/pensamiento/>. La publicación original (<http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/a/2010/12/21/p6230>) no está activa al momento de escritura de esta tesis.

²⁰⁸ Didi-Huberman (2008) analiza el montaje que realiza brechtiano, tanto en imágenes fijas de la segunda guerra mundial (en *Arbeitsjournal* de 1944 y en *Kriegsfibel*, de 1955), en comparación con el fotomontaje de Haussman, Moholy-Nagy y Heartfield, tanto como el montaje teatral. En *Imágenes pese a todo* (2004) aborda el montaje cinematográfico de material audiovisual desde la Shoa de Lanzmann a Hitchcock y Godard.

²⁰⁹ Descripción *institucional* que aparece en contratapa de libros para colorear y en la portada de los juegos on line.

posteriormente²¹⁰, un rompecabezas (también como juego en FB) y la participación en *Intervención Magenta*. En todos los casos, los personajes de entretenimiento para niños y la estética infantil, solapan reclamos de justicia o posicionamientos críticos hacia la coyuntura, al articularse con otras imágenes, también cotidianas y urbanas, como parte de la cultura visual de niñas y niños, aunque no explícita ni dirigida desde la industria del espectáculo. La pregunta que motorizaba LULI Kids era ¿a qué ciudad del juego?». Desde esta misma para Facebook sobre el caso de J.J. López.

El juego toma como disparador a Wally, el personaje infantil que había que encontrar en la muchedumbre de las páginas de sus libros, identificándolo por sus atributos: el gorro rojo, los anteojos y la remera rayada. En lugar de buscar a Wally, los usuarios del *Buscando a López* deben buscar a J. J. López en distintos escenarios urbanos (presentes y pasados). En todas ellas, el cursor indica donde detenerse para que se abra un cuadro de diálogo (a modo de pop-up) con información. Estos recuadros habilitan dos opciones: «¿Con qué reenvías a documentos, notas o páginas web con más información de cada ítem²¹¹», y «¿Compartir en tu muro, que replica como posteo en el perfil del usuario el recuadro que está viendo, por lo que esa información se difunde y comenta, separándose del juego que la provee²¹².

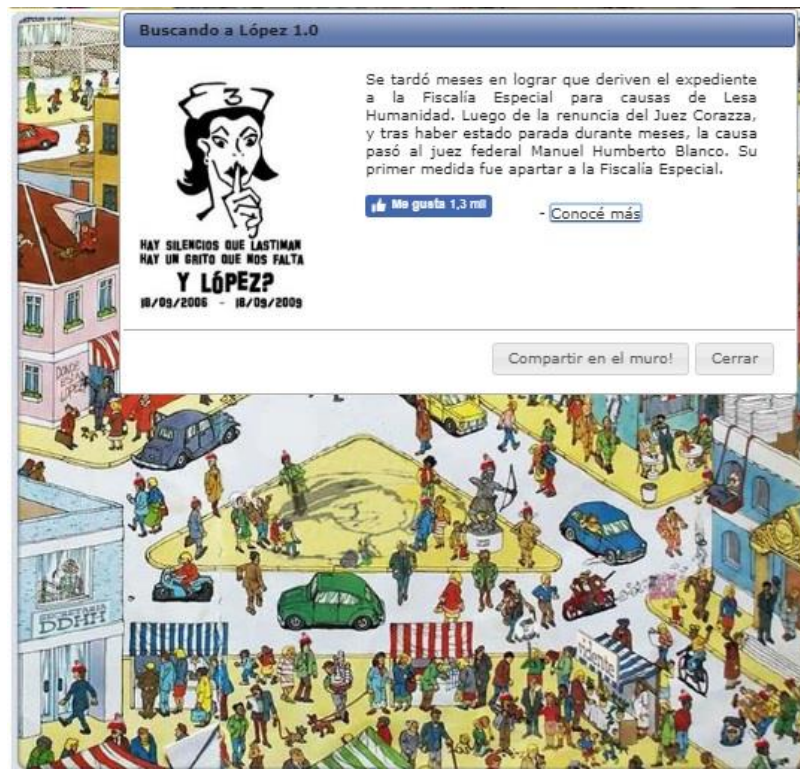
Las dos primeras ediciones toman distintos momentos de la vida de López: en la primera (septiembre 2010), que replica la estética de los libros de Wally, cada espacio remite a un aspecto de la causa judicial de su segunda desaparición (juzgado a cargo, responsabilidades políticas, testigos, allanamientos, pistas, movilizaciones). En la segunda versión (octubre 2010) el ícono del sombrero de Wally, repetido en la fotografía intervenida de la movilización de organizaciones peronistas a Plaza de Mayo en 1974²¹³, indica posibles ventanas que abren a fragmentos de la historia de militancia peronista de López, su secuestro y detención-desaparición hasta que fue liberado.

²¹⁰ «¿Colorea tu ciudad», primer Disponible en línea <http://lulitieneblog.wordpress.com/2010/08/08/lulikids-feliz-dia-del-nino/> y <http://lulitieneblog.wordpress.com/2011/09/09/2%C2%AA-edicion-de-colorea-tu-ciudad/>.

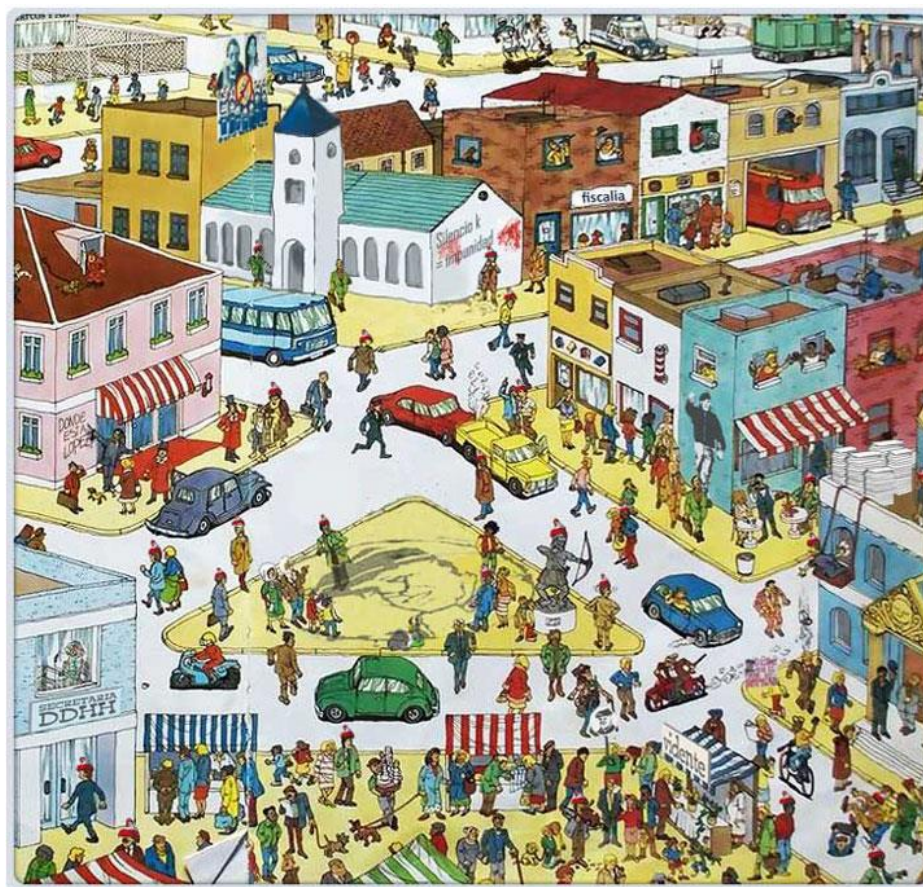
²¹¹ Los blogs y páginas a las que se reenvía son, en su mayoría, medios de comunicación alternativos/ (Indymedia, La Puleada) donde se publican los documentos de la Multisectorial u otras organizaciones como Justicia Ya! También hay algunos blogs de organizaciones locales y, en pocos casos, de medios masivos como Página/12.

²¹² Esto forma parte de la lógica de publicidad que los juegos on line vía Facebook tenían en esos años: al ingresar, aparece una notificación en el muro que consiste en publicar los logros y premios obtenidos en los distintos estadios del juego. *Buscando a López* mantiene esta dinámica, aplicándola a la difusión de la información.

²¹³ Precisamente, es uno de los registros de la movilización en la que Perón echa a la organización Montoneros (a la que pertenecía J. J. López) de la Plaza, acusándolo



67. Cuadro de diálogo *Buscando a López 1.0*. Captura de pantalla de la fiscalía.



68. Imagen de inicio de *Buscando a López 1.0*. La causa. Captura de pantalla



69. Imagen de inicio de *Buscando a López 2.0. La militancia*. Captura de pantalla

Ambas ediciones se publican con un mes de distancia, y apuntan a dos objetivos: el primero es dar a conocer el estado de la causa judicial, a partir de un lenguaje accesible, datos específicos y paradigmáticos de la lentitud, ineficacia y escasa voluntad política por encontrar a López. Desde una mirada Multisectorial y de HIJOS La Plata²¹⁴, la información da cuenta de que, a cuatro años de la desaparición de López, no había indicio alguno de que se pudiera dar con el paradero de López ni determinar y juzgar a los culpables de su desaparición. La implicancia (no investigada) de la policía bonaerense, las pistas falsas, la lentitud en la recaratulación de la causa (de ñea vpearriagduearcoiò· na dñ des a p a r i c i · n f o r z

²¹⁴ La Multisectorial La Plata, Berisso y Ensenada organiza las movilizaciones desde 2006 (primero mensuales y, desde el 2010, anuales) por la Aparición con vida de López y castigo a los culpables. Como toda movilización anual, las consignas se han modificado de acuerdo a reclamos coyunturales que se pliegan a este pedido básico. Desde 2016 una segunda columna, coordinada por la Mesa por los Derechos Humanos La Plata, marcha en paralelo a la Multisectorial, o realizan otras actividades públicas que no sean movilizaciones. Esta coordinadora está integrada por Abuelas de Plaza de Mayo - Filial La Plata, H.I.J.O.S. Regional La Plata, Familiares de Desaparecidos y Detenidos por Razones Políticas de La Plata, Asociación Nacional de Ex presos políticos, Asociación Civil Miguel Bru, La Cámpora, Peronismo Militante, Nuevo Encuentro La Plata, Federación Universitaria de La Plata (FULP), entre otras organizaciones. La Mesa por los DDHH es una continuidad de la Mesa por Juicio y Castigo, conformada en torno al j

silencio) de la cúpula política (provincial y nacional) son algunos de los aspectos que aparecen en el juego.²¹⁵

Por otra parte, aparece una clara intención disruptiva en la mimetización de la imagen de López con los atributos de Wally, el personaje en las páginas de un libro. Esto le valió al colectivo una serie de críticas, sobre todo a partir de la misma red por la que circulaba en juego, por ponerla a la par al transformarlo en un juego on line y por *travestir* a López en Wally. Las respuestas del colectivo se fundamentaban en que la red social y el juego interactivo podrían entenderse como espacios de lo banal y del ocio, pero también como plataformas de difusión y contrainformación, lo que permitía que la información se diseminara por circuitos ajenos a la militancia y escapara a los medios y formatos *tradicionales* de la comunicación política de izquierdas (las páginas web y blogs de las organizaciones, el comunicado leído al finalizar la manifestación, el volante colmado de texto, la convocatoria y el lema de la marcha, etcétera). Es la inserción de un discurso en un espacio en el que no está naturalizado.

En 2008, el colectivo Sienvolando, en conjunto con la regional local del FPDS, realiza una intervención web (acompañada de un mural y jornada de estampa en la ciudad): una página apócrifa de Google, en la que el doodle de la empresa es reemplazado por los rostros sintetizados de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, a la manera de los cambios en el logo que Google realiza para distintas efemérides y fechas significativas, locales e internacionales. En los textos (impresos y on line) que acompañan la acción, se planteaban objetivos similares: ocupar los símbolos, la disputa simbólica contra la hegemonía cultural debe darse en todos los ámbitos en los que esta hegemonía opera, fluye y se reconstruye²¹⁶. En ese sentido, ningún dispositivo debe resignarse y, bien por el contrario, ningún espacio debe quedar fuera de la acción comunicativa, ni el mensaje pre-definir los medios de comunicación.

Por otra parte, podemos decir que el interés disruptivo en la imagen del López Wally se fundaba en la desacralización del *López ícono* devenido en tótem (Pérez Balbi, 2012b, 2012c), de la figura icónica que, a fuerza de repetición, se invisibilizaba al transformarse en parte del paisaje. El efecto de shock generado por la economía de la imagen, la pregnancia de la imagen de fácil lectura, con la incongruencia de López con el gorrito de Wally, permite una

²¹⁵ Todas estas críticas a la causa y avances de la investigación pueden corroborarse en Pertot y Rosende (2013).

²¹⁶ Hemos abordado esta acción en Pérez Balbi (2012b, 2014a, 2014b, 2016). Sobre el recorrido del colectivo, ver López (2017). Los integrantes de LULI provenían de la experiencia de Sienvolando. Sin embargo, más allá de cuestiones de autoría y productores, esta acción da cuenta de problemáticas y debates contemporáneos en torno al activismo artístico y al uso de la web para la militancia (Lago Martínez, Marotías, Marotías, & Movia, 2006).

dislocación del sentido esperado por el espectador-modelo. El montaje digital, a manera del collage, niega la unidad de sentido, generando un distanciamiento que (a lo Brecht) permitiría volver a la cuestión sobre López desde otra situación espectral²¹⁷.

La tercera versión (septiembre 2011) trabaja sobre otras desapariciones en períodos de legalidad constitucional, producto de la violencia institucional (Cacique Pincén, presos del Servicio Penitenciario Bonaerense, detenidos por el asalto a la Tablada) y policial (Luciano Arruga, Miguel Bru, Rubén Darío Jerez), la desigualdad social (Diego Duarte) y las redes de trata (Marita Verón). En este caso, la ventana que se abre hace referencia a quien buscaba a esa/s persona/s (familiares, compañeros, comunidades). El juego, en su versión 3.0, enmarca la segunda desaparición de López en otras búsquedas no resueltas a la fecha. En todos los casos, el Estado aparece como responsable directo o, al menos, cómplice por negligencia.



70. Imagen de inicio de *Buscando a López 3.0. Búsqueda*. Captura de pantalla

²¹⁷ Lev Manovich (2005) propone que la composición digital tiene como característica la continuidad y la integración total, escondiendo su carácter de artificio y oponiéndose, precisamente al montaje soviético (tanto gráfico como cinematográfico) y del fotomontaje de las vanguardias. En esta tesis, más allá de la cuestión del artificio y la transparencia de la imagen, recupero por Didi Huberman.

Las ampliaciones y derivas de las tres ediciones de *Buscando a López* responden a debates sobre las posibilidades del juego pero también a la coyuntura política. Si la primera edición buscaba hablar de la ineficacia de la causa y del silencio (oficial) como estrategia de impunidad, la segunda reponía la imagen de López como joven militante peronista. En una reflexión retrospectiva, Maxi (integrante de LULI) reconoce que

En ese momento, para finales del 2010, había un montón de herramientas, pero porque ya había millones de pintadas en la calle, había un montón de compañeros, compañeras haciendo un montón de cosas, así que tenías un plafón para hacer algo de mayor ~~productivo~~ ~~En ese momento~~ ~~podíamos~~ dar esa lucha de recomponer la imagen de López no como la víctima, el pobrecito y ti ~~compañero~~ ~~pero sé a las~~ ~~quienes~~ ~~lucharon~~ ~~y~~ ~~murieron~~ ~~donde~~ ~~el~~ ~~socialismo~~ [é]

Y este análisis de las discusiones posibles se relaciona con la tercera versión del juego:

Reponer esta idea de que López hizo inteligencia es sacarlo de ese lugar más lavado. Y que no es solamente López, es un sistema. Un sistema que tiene una continuidad y que te va a desaparecer, porque necesita ir purgando ciertos sujetos que son molestos. Entonces, cuando vos podes dar la lucha sobre lo específico, porque tu sociedad la está dando, la das a la historia, es más grande: además de que fue un revolucionario el compañero López, está dentro de una lógica, de un sistema que desaparece. Eso no sé si fue consciente o no (Maxi, entrevista personal, 2018).

De esa manera, la pluralidad de intervenciones y la red de colectivos y organizaciones que integraba a LULI, le permitió ahondar en esa trama la que habilita a salirse de la *estética militante* para indagar en otras formas expresivas, en lenguajes y dispositivos extra-ordinarios. Longoni (2009) explica cómo la intervención performática propuesta por el Colectivo Siempre para la movilización a 6 meses de la desaparición de López, ~~no~~ ~~transformó~~ stencils para dicha intervención dejaron de ser artefactos de la performance para derivar en nueva parafernalia de las movilizaciones siguientes, incluso más allá del reclamo por López. Sin embargo, en esta tesis, entendemos que es el plafón de movilización, el caudal de intervenciones, colectivos y productores en permanente interacción lo que permite ahondar en los lenguajes y dispositivos, lo que habilita la reflexión sobre nuevas imágenes de lo posible y las estrategias para interpelar otros públicos. Es la trama la que permite profundizar en la experimentación.

En el discurso de los integrantes de LULI aparece también otro factor de experimentación con el cruce entre arte y política: la institucionalización del activismo artístico²¹⁸.

En el ambiente ya circulaban mucho las experiencias de Etcétera, GAC, TPS. Estaba en pleno funcionamiento la maquinaria de legitimación en el campo artístico de estas

²¹⁸ Sobre la legitimación del activismo artístico, ver Giunta (2009), Longoni (2005a) y Lucena (2016).

prácticas. Eso hacía que las prácticas desbordaran el sector más militante, al menos el más cerrado. (Dani, intercambio por escrito, 2018)

Esto da cuenta de una *contaminación* entre experiencias locales, regionales y nacionales, nutridas por circuitos autogestivos y colaborativos, por encuentros activistas y lazos de militancia, pero también por la visibilidad que otorgaba la incorporación de estas prácticas y lenguajes en un circuito artístico mainstream de bienales y grandes museos. Por otra parte, colectivos como LULI, estaban atentos a estas prácticas y discusiones, replicando, cuestionando y debatiendo sobre el activismo artístico²¹⁹.

5.3.2. On line-off line. Reenvíos de la calle a la web (y viceversa).

Cada edición de *¿Dónde está López?* a c o m p a ñ a s u c o n u n a *gigantografía* y t o ò calcos de distribución mano en mano. Como parte de la trayectoria de los integrantes de LULI e n e l c o l e c t i v o S i e n v o l a n d o , l a p i n t u r a m u n d o c o n s e r v a r s e e n e l l a r g o p l a z o s i n o c o m o i n t e r v e n c i ó n e s t r a t é g i c a e n e l e s p a c i o p ú b l i c o . P o r e s t a r a z ó n , y p e n s a n d o e n u n a p o l í t i c a v i s u a l c u y a d i s p u t a e s c o n e l b o m b a r d e o p u b l i c i t a r i o p r o p i o d e u n a c u l t u r a v i s u a l c o n t e m p o r á n e a , e s q u e c o b r a s e n t i d o d e n o m i n a r l a s c o m o *gigantografías* e n l u g a r d e *murales*. Estas imágenes, además, se pintaron y repintaron sucesivamente, sobre otra intervención de LULI en torno al caso López: *Mucha tropa riendo en la calle*²²⁰. Este mural de 2009, ironizaba sobre los carteles de averiguación de paradero que la propia Policía Bonaerense ponía en los vidrios de los patrulleros. En la imagen, el cartel de López aparece junto al de Miguel Bru, con el monto de recompensa monetaria por datos para su encuentro. En ambos casos, la policía está implicada (o sospechada) en el secuestro, tortura y desaparición.

²¹⁹ Para dar cuenta de la escena local, destacamos dos eventos que se dieron en 2010. En primer lugar, la muestra *Calle Tomada* (ver cap. 3). Además de la exposición y actividades en el museo, se realizaron en paralelo talleres semanales para los colectivos convocados (incluyendo aquellos que finalmente habían decidido no participar de la instancia de exhibición), coordinados por el grupo Medio Limón, en los que se discutían estrategias, modos de trabajo, articulaciones y proyecciones. En septiembre de ese mismo año, muchos de esos colectivos participaron del *Encuentro interprovincial de arte/política: La calle es nuestra*, realizado en Córdoba. Este encuentro partía de articulaciones locales y regionales iniciadas un año antes en el *Primer Foro Nacional de Educación para el Cambio Social* realizado en La Plata (coordinado por el ENEOB, Encuentro Nacional de Estudiantes de Organizaciones de Base). Estos dos ejemplos dan cuenta de los flujos de intercambio, debates y activaciones entre distintos colectivos y actores por esos días.

²²⁰ Verso inicial de la canción *Nuestro amo juega al ñ Bang! Bang! . . . estas liquidado* s, intervenciones posteriores pueden verse en Indymedia: <http://argentina.indymedia.org/news/2009/09/691850.php>. El post correspondiente en el blog de LULI no está activo al momento de escritura de esta tesis.

Como palimpsesto, un fragmento del mural anterior de Sienvolando²²¹ sobre La Noche de los Lápices, aparece en el ángulo superior izquierdo. Todas las imágenes hablan de desapariciones, desgraciadamente célebres, de nuestra ciudad, trazando una continuidad en las prácticas represivas desde la última dictadura cívico-militar a la democracia actual.



71. ¿Dónde está López? Gigantografía de difusión sobre mural ñ Mucha t

En la tercera edición (septiembre de 2011), incorporaron el uso de Twitter para replicar comentarios que vecinos y transeúntes realizaban al ver el mural en producción, por lo que las repercusiones del espectador casual, interpelado por la imagen, se difunden antes que la acción en sí, ya que el juego se ñ lanza ò en la red j unt

terminada.

Esta edición tuvo otra inserción en el espacio público: se presentó como *stand* de LULI Kids en la 7^{ma} FLIA en La Plata²²², con exhibidores para la edición de libros para colorear y mesas y banquetas con *notebooks* conectadas a internet para jugar con *¿Dónde está López?* Con un mobiliario de cartón, desmontable y portátil, este espacio se replicó el 18 de septiembre del mismo año en Plaza Moreno y Plaza San Martín, siguiendo el curso de la movilización anual.

²²¹ El mural de Sienvolando, por el 30° aniversario de La noche de los lápices, puede verse en: <http://sienvolando.blogspot.com.ar/2006/11/mural-noche-de-los-lapices.html>

²²² Realizada en dos sedes y d²as consecutivos. Bajo recuperados ò, se realiz ò el 10 de septiembre en el Vázquez.



72. Stand desmontable de LULI Kids en la FLIA
CCS Olga Vazquez, 11 Sept 2011. Registro propio



73. Stand desmontable con notebooks para jugar on line
Plaza San Martín, 18 sept 2011. Fuente: blog LULI

En estas estrategias se produce un permanente reenvío entre *la calle* y la web. Si ambos espacios forman parte de la esfera pública ampliada, las intervenciones de LULI articulan permanentemente el on line- off line. La exploración de los dispositivos permite, no solo producir mensajes modelizados por el lenguaje de cada uno, sino indagar en las posibilidades expresivas y en la potencia comunicativa que cada uno habilita. La complejidad de estas discursos (audio)visuales nos permite transitar del concepto de intermedialidad al de narrativas transmedia, que desarrollamos más adelante.

Se produce, también, una permanente contaminación entre lenguajes y dispositivos. El stand infantil de LULI Kids se inserta en el recorrido de la marcha, para que jugar al *¿Dónde está López?* sea también una forma de *poner el cuerpo* en el reclamo; para que la información sobre la causa, el recorrido militante de López y otras desapariciones en democracia se lea al igual que el volante de las agrupaciones o el documento final de la Multisectorial, para que el López con gorrito de Wally salga de las pantallas al igual que los stencils. El registro de los comentarios de vecinos y transeúntes en Twitter da cuenta de las repercusiones más allá del *cercos militante*, de percepciones de la imagen y del rostro de López por fuera de las estéticas del activismo artístico. Por fuera, también, de las comunidades de afinidades políticas que generamos al seleccionar los contactos (amigos/seguidores) de nuestros perfiles en redes sociales, y que las propias plataformas refuerzan mediante algoritmos escondidos detrás del *bot · n ñ M e g u s t a ò .*

5.3.3. *LULI zombie*. Una década sin López y la transformación de las redes.

LULI se separa (o se transforma) a fines de 2011, producto de la desarticulación de una trama de militancia y complicidades que la sostenía. Como en todas las instancias anteriores, el colectivo se pronuncia a partir de una acción/intervención. En este caso: un mural, un texto-despedida en el blog²²³ y sus correspondientes réplicas en Twitter y Facebook. Esa disgregación de LULI como colectivo, o la necesidad de mutar a otras formas de producción artístico-política, según el propio discurso, resultaba sintomática de las distancias en las organizaciones populares y en la separación de otros colectivos²²⁴. El apoyo al gobierno nacional, las divisiones dentro de la Multisectorial y en organizaciones populares, cuyo primer cimbronazo fue el conflicto con el

muerte de Néstor Kirchner (2010) y la reelección de Cristina Fernández Kirchner en 2011²²⁵. En 2016 se reúnen para intervenir nuevamente en torno a la desaparición de López pero en una coyuntura distinta: primer año de gobierno de la Alianza Cambiemos, recrudescimiento de las políticas represivas y de persecución de la protesta social y varios pedidos de beneficio de prisión domiciliaria para Etchecolatz. El clima político propiciado por el nuevo gobierno de Mauricio Macri, alentó el otorgamiento de prisiones domiciliarias a condenados por delitos de lesa humanidad que superaran los 70 años de edad y cuyas condiciones de salud lo ameritaran. En ese marco, y con una importante jurisprudencia a su favor, la defensa de Etchecolatz solicitó la prisión domiciliaria por las diferentes causas en las que había sido procesado y condenado²²⁶.

A la efeméride de una década sin López, sin pistas posibles de dar con su cuerpo y con una causa judicial estancada, se sumaba entonces la posibilidad, aberrante y terrible, de que Etchecolatz pudiera abandonar el penal. Esta coyuntura, casi explosiva, encontró a los (antes) integrantes de LULI activando en distintos espacios, transitando situaciones biográficas disímiles, pero con la necesidad de re-unirse para intervenir en esta fecha específica. LULI como enunciador, retomaba el capital político, e incluso la trama de lenguajes en la que se insertaba, no como una continuación extemporánea, sino como una reaparición que recupera esos espacios pasados. No era LULI sino *LULI zombie*, que avanza y contagia, aunque sin la

²²³ Último post en el blog, disponible en: <https://lulitieneblog.wordpress.com/2011/12/08/luli-tiene-un-fin/>

²²⁴ Sobre la disgregación de colectivos locales, incluyendo a LULI, ver López: *IV. Desactiva* (2017, pp. 207-215). Algunos integrantes de LULI, junto con Matías López, desarrollaron Síntoma Curadores, entre 2012 y 2015/2016.

²²⁵ Esta caracterización aparece también en los testimonios que recoge López (2017) y en las propias entrevistas, realizadas a Maximiliano y Pili (ex integrantes de LULI), en 2018. Como ejemplo, resulta sintomático la reagrupación de militantes fundacionales de HIJOS LP como *H.I.J.O.S. en la Red Nacional* (ver nota al pie 138).

²²⁶ Dicho beneficio se le adjudicó en diciembre de 2017 y fue revocado en marzo de 2018.

energía (ni la sinergia) del colectivo original. En los relatos de los participantes aparece la distancia con ese LULI de habitar permanente, de acuerdos tácitos forjados en la convivencia (de vivir bajo un mismo techo, pero también del hacer cotidiano).

A nosotros nos pasaba, un sábado: nos levantábamos a las 7 de la mañana, pintábamos un mural, de ahí nos íbamos al Olga, comíamos una pizza y después teníamos una reunión
con no se qui en é e r a n n e n t e n t a p e r s o n a l , 2018) l ñ e n v i v o ò .

Paralelamente, surgía otro conflicto con el apellido López: por presencia en la agenda mediática hegemónica, *el* López en boca de todos era José F. López, Secretario de Obras Públicas de la Nación entre 2003 y 2015, detenido *in fraganti* escapando con una cuantiosa suma de dinero en el Gran Buenos Aires y procesado por enriquecimiento ilícito. Esa excesiva visibilidad de José López hacía más evidente la *invisibilidad* (de la agenda mediática y política) de Julio López, y a su vez, obligaba a re-pensar estrategias pa r a ñ v o l v e r a l n u e s t r o L . p ²²⁷. z ò

Aunque podría pensarse que el *Angry López* de 2016 era la continuidad del *¿Dónde está López?* (de 2010 y 2011), el juego on line no fue la primera opción. En la lluvia de ideas, que debía congeniarse con la premura de los tiempos, la deriva hacia el juego llevó a evaluar opciones como Pac Man o Pokemon Go. En el primer caso, resonaba la actualización del juego que Google había hecho en 2010, con motivo de su 30 aniversario²²⁸. Además de una referencia generacional²²⁹, el homenaje de Google a través de su doodle interactivo, había h e c h o p e r d e r m i l l o n e s d e d . l a r e s a e m p r e s a a e m p l e a d o s a l s u m e r g i r s e e n e l j u e g o o n l i n e ²³⁰. Sin embargo, resultó muy difícil conseguir el código para poder replicarlo. Es decir, encontrar en código abierto (o pirateado) la programación del juego para poder reemplazar las imágenes. Pokemon Go, por el contrario, era una referencia inmediata y accesible por el furor del juego, que combinaba la tecnología de realidad aumentada con las app para Android e IOS, como garantía de éxito en la cultura adolescente-juvenil. Inmediatamente, la Revista Barcelona sacó una contratapa jugando con la ironía entre buscar Pokemones y buscar a López. Lejos de leerlo como fracaso, esta sincronía daba cuenta de ciertas lógicas de uso y construcción de imágenes políticas compartidas, para

²²⁷ Pili, entrevista personal, 2018.

²²⁸ Accesible a través del archivo de doodles: <https://www.google.com/doodles/30th-anniversary-of-pac-man?hl=es-419>.

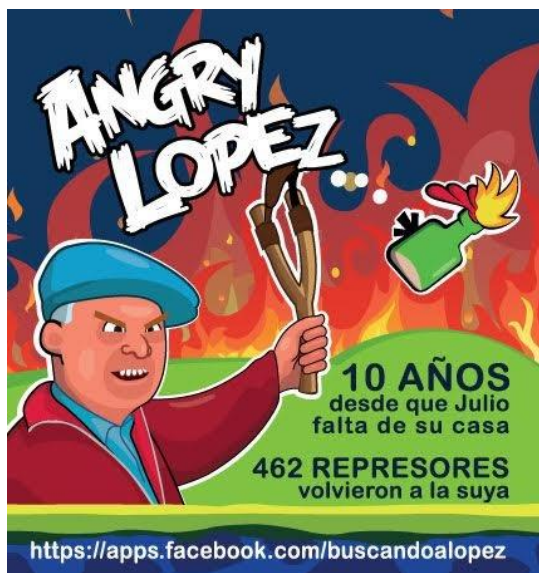
²²⁹ Las integrantes de LULI tienen, en 2016, entre 35 y 40 años. Son parte de esa generación que llegó a internet en la vida adulta, con gran incidencia en el desarrollo profesional-laboral, y que transitó del blog a las redes sociales y del uso de internet desde la PC a los dispositivos móviles.

²³⁰ Ver fundamentos del cálculo de pérdidas en: ñ T h e T r a g i c C o s t o f M a r t i 4 o . f 8 2 G o m o i g l l l e i o P n a c h Disponible en: <https://blog.rescuetime.com/the-tragic-cost-of-google-pac-man-4-82-million-hours/> [Ingreso 15 de mayo 2018]

aquel entonces, con la aparición de algo muy básico, cuando no surge algo muy propagandístico, se resigificas, tenés una potencia simbólica ganada, porque todo el mundo sabe de qué se habla. Entre las alternativas de lo posible se llegó a *Angry López*, como parodia de *Angry Birds*²³¹. En la misma línea crítica de los *Buscando a López*, el juego ponía en contexto la posible prisión domiciliaria de Etchecolatz. De esta manera, la portada del juego no sólo recordaba la (triste) efeméride que lo motivaba, sino que mencionaba la cantidad de represores (condenados o en prisión preventiva) que ya gozaban del beneficio de prisión domiciliaria. A contramano de un discurso generalizado (y de poca) en las políticas de DDHH y su hincapié en los antecedentes judiciales de este beneficio, otorgados durante los gobiernos kirchneristas.

El juego consistía en que López lanzara, con una honda, bombas molotov a la casa de Etchecolatz. Si lograba derribarla, con el juego se otorgaba el beneficio de la cárcel domiciliaria. De los represores sólo se indicaban los datos que en los *Buscando a López*, se podía compartir esta información o continuar jugando.

LULI zombie mantenía la actitud irreverente de desacralizar a López, ahora dibujándolo bizco, para emular a los pequeños pajaritos furiosos.



74. Imagen de difusión del juego.



75. Captura de pantalla del inicio del juego. Abriendo en otras pestañas se podía jugar con las ediciones anteriores

²³¹ Juego como aplicación para smartphones lanzado en 2009, de masiva descarga a nivel internacional. Su popularidad se renovó en inicios de 2016 con el lanzamiento de una película de animación.



76. Cuadros de diálogo que aparecían según se derribara o no la casa de Etchecolatz.

Los cinco años que median entre la última edición de *Buscando a López* y la aparición de *Angry López*, implican transformaciones tecnológicas, con sus correspondiente usos sociales y de la propia plataforma (políticas de privacidad, diferenciación de servicio gratuito y pago, actualización de interfaz). Esto hizo que, en parte, *Angry López* ñ f r a c²³²a El juego no estaba adaptado al formato de pantalla ni al sistema operativo del smartphone. Requería además, un tiempo de juego, de estar frente a la misma pantalla, casi incompatible con la velocidad de percepción de imágenes de Instagram o Snapchat, con la lógica de las *stories* y videos breves de estas aplicaciones. Para 2016 Facebook disputaba su lugar hegemónico en redes sociales con otras plataformas como Snapchat, Instagram o Whatsapp²³³. Jugar con aplicaciones de Facebook, un pasatiempo habitual en 2009-2010, era ahora una actividad casi en desuso dentro de la plataforma. Producto de los cambios en la interfaz de Facebook, la visibilidad de los juegos también fue disminuyendo. Parte de la estrategia de difusión era que, al iniciarse, una notificación avisara que un contacto ñ e s t á j u g a n d o a X j p e r m i t i r i n v i t a r a o t r o s a j u g a r , o s o l i c sucesivas modificaciones de la página de inicio (o *news feed*), que fue dando mayor prioridad a los contactos con los que hay intercambio asiduo y (en los últimos años) a aquellos que promocionan (pagan) sus perfiles, hizo que estas actividades secundarias (en relación a post directos, publicaciones compartidas o álbumes de fotos) prácticamente desaparecieran de lo que un usuario promedio puede ver en el feed de actividades de sus contactos.

Por otro lado, el uso del smartphone y sus aplicaciones directas (para Android o IOS) también le había ganado terreno a la PC en el uso de redes, consumo de información y comunicación on line. Esto se enfatiza en las franjas etarias adolescentes o adultos jóvenes (*centennials* y *millennials*), aunque también, según LULI (zombie) está intrínsecamente relacionado con las prácticas profesionales²³⁴.

²³² Una característica de la metodología de trabajo de LULI era la realización de un balance posterior de cada acción, que generalmente se publicaba (a modo de toma de posición, pero también como estrategia de archivo) en el blog. *LULI zombie*, por ser una reunión circunstancial y fugaz, no tuvo dicha instancia de balance. En este trabajo considero las coincidencias en las percepciones de las distintas integrantes entrevistadas como miradas comunes, producto de acuerdos tácitos y objetivos consensuados.

²³³ Este retroceso de Facebook aparece en las percepciones y prácticas de los integrantes, en artículos periodísticos sobre transformaciones de hábitos de consumo y prácticas comunicativas, pero no en las estadísticas de las plataformas. Para mediados de 2017, Facebook poseía 1978 millones de usuarios en relación a los 600 millones de 2010, posicionándose como 3er sitio con mayor acceso mundial (luego de Google y YouTube), mientras que Instagram es 14º en el mundo. Fuentes: <https://www.internetworldstats.com/facebook.htm> ; <https://www.alexa.com/siteinfo/facebook.com>. Última consulta: Mayo 2018.

²³⁴ ñ à Q u i ® n e s s e g u i m o s a b r i e n d o e l F a c e b o o k d e s d e l a (Pili, entrevista personal, 2018)

Por último, aparece otra diferencia con los juegos anteriores: el escaso tiempo de permanencia on line. Esto se debe a las condiciones de uso del servidor que alojaba el juego y las de Facebook. Los primeros tres juegos estuvieron operativos hasta mediados de 2011. Al estar alojados en un servidor gratuito, y violar las cláusulas de privacidad por la difusión excesiva de acciones de LULI (*spamear*), el servidor les bloqueó el acceso a todo el material allí alojado. Sin explicación, copia de respaldo (backup), ni apelación posible. Simplemente, se les da de baja el servicio por violar una cláusula acordada.

Se c a y · T O D O . P e r o a h ² n o t e n ² a m o s c o n c i e r t a r t e r r i t o r i a l i z a r l a s e x p e r i e n c i a s . A h í l a w e b e r a u n t e r r i t o r i o d e d i s p u t a h a c i a n o s o t r o s y n o s o t r a s m i s m a s d e p o d e r , t e n i e n d o l a e n e r g í a s o c i a l n e c e s a r i a , p o d e r p e g a r u n s a l t o e n l a p r o d u c t i v i d a d . A s ² q u e e s t ã b a m o s c o m o ñ b u e n o s t o m a r l a s a r m a s ? T e n e r u n p o q u i t o m á s d e p r o d u c t i v i d a d e n n u e s t r o c a m p o . A h í n o s d a m o s c u e n t a d e q u e l a s t e n í a m o s [a l u n i s o n o s r í a s] . N o s l a d i e r o n d e b a j a p o r u n a c l á u s u l a q u e n o s o t r o s s a b í a m o s q u e a l g u i e n s e i b a a f i j a r e . p e r o e s t o t i e n e e n l a c e s . E s u n r o b o t i t o , u n a c o m p u t a d o r a , q u e v e q u e e l e n l a c e a p u n t a a h í , ¡ L i s t o ! T e d o y d e b a j a t o d o . T e d o y d e b a j a y s i n p o s i b i l i d a d d e r e c u p e r a r n a d a . L e s m a n d a m o s m a i l s , t o d o l a , ¿ q u é t a l ? P o r f a v o r , d e v o l v e m o s e n e o c o n t e s t · n u n c a n a d i e x p e r i e n c i a s c o n G o o g l e o c o n F a c e b o o k ²³⁵ , a c á n o t e c o n t e s t a n a d i e . (M a x i , e n t r e v i s t a p e r s o n a l , 2 0 1 8)

A pesar del material perdido, el juego es reeditado y reprogramado (en otro servidor) para la tercera versión. Al tiempo, con LULI ya disuelto, el juego vuelve a caer.

En 2016, en cambio, *Angry López* dura un tiempo muy breve, quizás unos días. En este caso, es la propia plataforma la que detecta el perfil de LULI. En consecuencia, solicita una verificación de identificación personal, para cerciorarse que el perfil corresponde a una persona física, y no a una empresa o persona jurídica. Aparece entonces una cuestión que hace a las políticas comerciales de Facebook: si bien los perfiles de usuario son gratuitos, aquellos que busquen mayor difusión deben ñ p a t r o c i n a r ò s u s p á g i n a s , e s d e c i r , p a g a r l a s . El primer episodio hacía evidente la falsa percepción de horizontalidad y accesibilidad de la web. Lo que subyace en este *incidente* es la distancia entre una concepción originaria utópica de la web como una posibilidad (Castells, 2009), como una o c o m u n i c a c i ó n a m p l i a c i ó n c o o p e r a t i v a y e m a n c i p a t o r i a d e l a e s f e r a p ú b l i c a . L a w e b , c o m o t e r r i t o r i o d e d i s p u t a , o c u l t a t r a s l a s i n t e r f a c e s y l a g e s t i ó n g r a t u i t a d e u s u a r i o s , t r a s l a i n m a t e r i a l i d a d d e u n a n u b e q u e p a r e c e r í a c o n t e n e r t o d o y p a r a s i e m p r e , l a m a t e r i a l i d a d d e l a n e c e s i d a d d e e s p a c i o

²³⁵ Hace referencia a la demanda de Google ante el *fake* del buscador realizado por Sienvolando para la acción *Buscar Justicia* (López, 2011; Pérez Balbi, 2012b, 2014a) y a una experiencia personal con Facebook, en 2011, por no validar con documentación que acreditara identidad de persona física la creación y uso de un perfil con nombre de fantasía.

real, físico, para alojar los bytes requeridos para que la propia web funcione. Aun cuando hablemos de esfera pública ampliada, e incluso del potencial disruptivo o la posibilidad de un uso disidente de la web y las redes en las luchas contrahegemónicas y en la circulación de discursos alternativos (y alterativos), siempre nos estaremos refiriendo a espacios físicos que son propiedad privada. Cuando Facebook empieza a cotizar en bolsa las interacciones en la web 2.0 de cualquier *prosumidor*²³⁶ empiezan a tener, sin que éste lo sepa, una consecuencia en el capital financiero internacional. Para estos usuarios avezados (aunque no especializados como los *hackers* o los activistas del software libre) la burbuja de la disputa simbólica del espacio público virtual estalla con la realidad del costo económico y los marcos legales que implican estos repositorios, como espacios físicos de propiedad privada. La inmaterialidad de la imagen digital virtual se vuelve crudamente material cuando su existencia on line depende de que alguien apriete un botón en un teclado, o baje la perilla de un servidor.

5.4. Cultura visual- cultura digital. ¿Cómo intervienen las imágenes construyendo esfera pública?

Estos juegos programados por LULI nos permiten ejemplificar, o *poner en acto*, tres conceptos: cultura digital, cultura visual y esfera pública virtual.

Entendemos por cultura digital ñ u n a i m b r i c a c i · n d e l a s t e c n o l a i n f o r m a c i · n e n l o s p r o c e s o s (Lagd Martínez y les 2012, p. 124), por lo que su estudio no se agota en el ciberespacio (cultura on line) sino que debe considerarse la hipermedialidad de los distintos medios de comunicación social e industrias culturales, junto con los procesos de interacción social más amplios.

El concepto inicial de intermedialidad que propusiera (y practicara) Dick Higgins (1966) desde los orígenes de Fluxus, refería a una producción artística germinada *entre* distintos lenguajes y medios²³⁷; entre los espacios, hasta entonces *vacíos*, que separaban de manera rígida y estática las disciplinas artísticas. Como desarrolla De Rueda (2014) podemos hablar

²³⁶ P r o d u c t o r + c o n s u m i d o r . T ® r m i n o c r e a d o p o r A l v i n concepto ampliamente utilizado en la bibliografía académica tanto como en la literatura de divulgación. Cada usuario de plataformas digitales no sólo es consumidor de contenido producido (ej: al informarse por un diario on line o ver una serie vía streaming) sino que, en la web 2.0, desde blogger hasta las redes sociales, produce el contenido que *llena* esa interfaz *vacía*.

²³⁷ Rajewsky (2005) aplica el concepto de intermedialidad para todos aquellos fenómenos que, de alguna manera, tienen lugar *entre* medios. También designa a aquellas configuraciones relacionadas con desbordes entre medios, y que pueden diferenciarse de fenómenos *intramediales* como *transmediales*. La autora destaca que, a pesar de ser un concepto en boga para los estudios de los *nuevos medios*, preexiste a la era digital. Desde esta perspectiva, congenia con la mirada de Higgins.

de una mutación de la intermedialidad hacia la transmedialidad, al crear nuevos géneros y formas, dando cuenta de cruces temporo-espaciales, de procesos que llevan la huella de la transtextualidad y transdisciplinariedad.

En esta línea, y comprendiéndonos dentro de una sociedad red (Castells, 1997), el tipo de intervenciones que trabajamos en este capítulo también puede abarcarse desde el concepto de hipermedialidad, como extensión del hipertexto, integrando elementos de audio, imágenes fijas y en video, texto escrito y enlaces no lineales (Carlón & Scolari, 2012; Scolari, 2008). En línea con la propuesta teórico-epistemológica de Martín-Barbero (1987), Scolari propone no enfocarse en el estudio de los objetos sino en

la trama de reenvíos, hibridaciones y contaminaciones que la tecnología digital, al reducir todas las textualidades a una masa de bits, permite articular dentro del ecosistema mediático. Las hipermediaciones, en otras palabras, nos llevan a indagar en la emergencia de nuevas configuraciones que van más allá -por encima- de los medios tradicionales. (2008, pp. 112-113).

Esto es lo que LULI ejemplifica con esta acción, incorporando las imágenes de López a la *visualidad* de la web y articulando, mediante la programación del juego, una serie de blogs, links, artículos e imágenes sobre su biografía, la causa judicial, otras desapariciones y (en la versión *zombie*) los beneficios de prisiones domiciliarias a condenados por causas de lesa humanidad. En la propia lógica de las *narrativas transmedia* (Scolari, 2013), *Buscando a López* y *Angry López* no funcionan como simples traducciones de un lenguaje (el del volante o comunicado de una organización, el del afiche) al formato del juego, sino que potencian el mensaje y la interpelación a otros a partir de las características narrativas del juego on line, ejecutable desde la red social.

Henry Jenkins (2008) caracteriza el escenario mediático y tecnológico actual como una cultura en convergencia (*convergence culture*). En oposición a las visiones tecnófobas de décadas pasadas, los antiguos medios no han sido reemplazados ni sepultados por los nuevos, sino que se han modificado sus herramientas (o tecnologías de distribución) y las lógicas sociales de producción y comunicación re-construidas a partir de la world wide web. En el periodo aproximado de poco más de una década²³⁸, hemos pasado de la comunicación en red a

²³⁸ Tomamos como referencia el inicio de las siguientes sitios: Blogger (1999), Wikipedia (2001), My Space (2003, luego superada por Soundcloud o la reciente Spotify), Facebook (2004, 2007 por fuera del ámbito universitario que le dio origen), You Tube (2005) y Twitter (2006) e Instagram (2010). Blogger, Wikipedia, My Space y You tube se categorizan como UGC (user-generated content: contenido generado por usuarios), mientras que Facebook, Twitter e Instagram representan las principales redes sociales (SNS: social networking sites). Por último, están las TMS (trading and marketing sites, sitios de compra y comercialización) como Amazon, eBay o Groupon, que también han modificado los hábitos de consumo y circulación de capital como parte de las transformaciones de la cultura de la conectividad.

una socialidad moldeada por las plataformas (Van Dijck, 2016), en complejas constelaciones de estructuras de comunicación que incluyen tanto determinadas formas tecnológicas como los protocolos asociadas a ellas (Gitelman, 2006). El ecosistema de los medios conectivos requiere comprender también que el capital social que implica para un usuario acopiar cantidad de seguidores o que clickean en un medio económico para los propietarios de las plataformas, en una mercantilización o *commodificación*²³⁹ de los intercambios on line (Fuchs, 2009) y en la transformación no sólo de las propias plataformas sino de los marcos legales nacionales e internacionales que rigen estos intercambios.

El concepto de cultura digital no puede separarse de otro que lo trasciende y a la vez lo implica: la cultura visual²⁴⁰. Brea la define como un

territorio cada vez más vasto de prácticas de producción de significado cultural a través de la visualidad [é] que no se restringen a representaciones de hecho su economía productiva a la producción cultural constituido, reconocido y asentado (2006: 10-11).

En este corpus (en permanente transformación y ampliación) prima lo visual, pero la definición de Brea incluye lo audiovisual y lo performático, como generador de múltiples imágenes.

Si el lenguaje, signos e imágenes contribuyen a hacer advenir presencia a algo o dado que no son constitutivos (Lazzarato 2003, la representación/p) podemos distanciarnos de la concepción de la producción visual como voluntad representativa, especular de lo real, para pensarla como posible estrategia de intervención mediante la inserción en el flujo de imágenes y contra-imágenes de la cultura visual contemporánea.

Como señala Castells (2009)

las relaciones de poder se basan en gran medida en la capacidad para modelar las mentes construyendo significados a través de la cultura general, a diferencia del individuo concreto, la creación de imágenes se realiza en el ámbito de la comunicación socializada (2009: 261).

Es en este ámbito en el que las imágenes circulan, cambian y se retroalimentan, posicionándose frente a un campo que ya no es de la *institución arte*, sino las *macroindustrias* de la visualidad. Imágenes (en distintos formatos) que se proponen como disidentes frente a un sentido dado que fluye en la publicidad y en los medios masivos, pero que toma esos

²³⁹ En inglés en el original: *commodification*. La traducción es mía.

²⁴⁰ Sobre la distinción entre estudios visuales, cultura visual y teorías de la imagen-ciencia, ver Moxey (2009).

sentidos y esos íconos como elementos iniciales de un contrato de lectura, para luego subvertir los sentidos. La cultura visual bucea en la experiencia visual que tiene lugar fuera de los momentos de observación formalmente (Mirzoeff, 2003, p. 25).

Es en esta cultura visual, y no en el (limitado) campo del arte, donde disputan sentidos las intervenciones de LULI, a través de una mirada crítica del dispositivo y de la incorporación de imágenes disruptivas en los discursos tácitos de cada plataforma²⁴¹, entendiéndolas desde un *enfoque medial* (Belting, 2007). Este enfoque implica alejarse de una mirada *nietzscheana* para comprender el *hashtag* como una *práctica* de visibilidad que regula el estatuto de los cuerpos representados y el tipo de atención que mere (Rennière, 2010b, p. 99). El dispositivo excede los límites de lo técnico para pensarse como conjunto multilineal, relacionado a regímenes históricos de enunciación y visibilidad (Deleuze, 1989). En otras palabras, analizamos las intervenciones visuales de LULI en el marco de un *cuerpo medial históricamente situado*.

Entonces, cabe preguntarnos ¿Cuál es el potencial crítico de estas acciones con/en imágenes en medio de una cultura digital? Según Brea (2008)

Lo que está en juego es la posibilidad de desarrollar un uso antagonista de las mediaciones, el reconocimiento del enorme potencial táctico que posee la mediación tecnológica (Internet en particular) y el aprovechamiento de esa cualidad desde la perspectiva de un (recuperado) internet *siguiente* evaluar las efectivas posibilidades de utilización táctica de una herramienta que está ahí alterando el perfil de nuestro mundo y nuestras posibilidades de actuación en él (p.66).

En esta misma línea, Prada (2012) argumenta que

La función crítica ideal de las obras de arte de Internet no sería tanto la experimentación crítica de un nuevo medio sino, más bien, la de nosotros mismos en él. Su experiencia apunta a la conciencia crítica del propio medio, y en este hecho radicaría su verdadero alcance político. Se trata de un proceso de conversión en tema de trabajo del proceso mediático mismo, de ayudarnos a romper momentáneamente los ensamblajes que nos unen a él, haciéndonos pensar poéticamente acerca de algo que es mucho más que un medio de transmisión, a través de, *precisamente*

Si bien entendemos que ejemplos como las intervenciones de LULI no pueden reducirse a la categoría de obra de arte, el campo artístico *no* nos sirven para pensar las potencialidades de las poéticas tecnológicas o tecnopoéticas (Kozak, 2015, p. 197). Las entendemos como acciones que buscan incidir en lo político a

²⁴¹ Esta búsqueda se relaciona con otras intervenciones locales, como *Buscar justicia* (Sienvolando-FPDS) y *Hacé como José* (Pérez Balbi, 2014a) o de experiencias como *Posturbano* (2006-2008/2013), *Rastrogero* (2010), *No se ve* (2013), de Rosario o *Sincita* (2007-2012), iniciada en Rosario pero realizada en distintas ciudades (Pérez Balbi, 2014b, 2016). También, como mencionábamos anteriormente, con las estrategias y el uso disruptivo de la prensa gráfica de Revista Barcelona o los collages digitales de Eameo.

través de herramientas artísticas, pero también de retóricas que provienen de la publicidad, la comunicación social y la militancia política. Producciones estratégicas y situadas, pensadas como acciones cuya riqueza radica en lo procesual y colaborativo más que en la producción final.

El último concepto que, consideramos, atraviesa esta acción es el de esfera pública virtual (M. D. Vázquez, 2015). A diferencia de otras intervenciones, *¿Dónde está López?* no radica en la repercusión *on line* de lo que sucede *off line*, la difusión masiva en redes de lo realizado previamente en el espacio público, sino en que la navegación de la web implica un permanente reenvío entre la pantalla y la calle, en una *simultaneidad desespacializada* (M. D. Vázquez, 2015, p. 225) propia de una nueva territorialidad que trasciende la arcaica distinción entre el espacio físico-real y lo virtual.

Pensar *¿Dónde está López?* desde la categoría de esfera pública virtual implica alejarnos del imaginario habermasiano de un espacio público construido desde y para el consenso para acercarnos a la idea de *superficies discursivas* estructuradas hegemónicamente que construyen lo público (Mouffe, 2014b). Desde esta perspectiva, el juego de LULI para Facebook (también como nodo de una serie de intervenciones) ejerce un uso disidente (o antagonista, como propone Brea) de la red social, no sólo por *ponerse a jugar* con la causa por la segunda desaparición de López y *desacralizar* su imagen, sino por hacer discurrir contenidos que no son los esperados, supuestos, tácitos del juego *on line*.

5.5. Mirar la calle y mirar la pantalla.

En el capítulo 1, caracterizábamos el activismo artístico como una práctica que se sirve, o abrevia en, distintas tradiciones. En este caso, LULI permanentemente recurre a discusiones que provienen del campo artístico (o de la historia del arte) y a imágenes que interpelan desde la cultura visual contemporánea. Esto, sumado al lenguaje y estética del diseño gráfico que aparece permanentemente en sus acciones (incluso cuando sean murales pintados a pincel), nos lleva a reflexionar: ¿con quienes *compiten* al momento de poner una imagen en circulación? ¿Con el Arte (con mayúsculas) o con la gráfica urbana y la publicidad? ¿Cuáles son los discursos visuales que pueden lograr, hoy, mayor recepción?

Entendemos que estas preguntas no se depican sino por encontrar estrategias de interpelación a otro (no exclusivamente el militante de la

organización con quien comparten ciertos acuerdos político-discursivos). La *estética militante* y los formatos tradicionales de comunicación de la militancia de izquierda (el volante lleno de información, el comunicado leído al final de la marcha, la repetición del íconos como el puño en alto, la estrella roja, la bandera) se encuentran, para LULI, agotados. Y desde allí surge la necesidad de encontrar otras derivas visuales, a veces infantiles, a veces ligadas a un diseño gráfico empresarial, muchas veces paródicas de otros discursos visuales.

En esta lógica, en este espiral de preguntas y exploración de estrategias, se entiende la programación del juego on line *¿Dónde está López?*, como repotenciación de la imagen luego de una invisibilidad, al haberse transformado en parte del paisaje urbano.

LULI se caracteriza por una imaginación política que bucea permanentemente en la disidencia, pero ¿Cuál es esa disidencia? La que sale del discurso esperado, la que produce shock: el Lopez-Wally con gorrito, la desacralización de la figura del mártir, el juego para hablar de *cosas serias*, la gráfica de ilustración infantil para temas que usualmente se mantenían dentro de una *estética militante*. La subversión de los discursos visuales, estrategia que ya tenía amplios antecedentes en nuestro país²⁴², es explotada en LULI a partir de herramientas digitales, aunque mantengan una producción artesanal y ligada a viejos oficios artísticos, como la pintura mural o la xilografía.

La web, en estos años, aparece (para LULI, pero también para otras organizaciones y colectivos locales) como un territorio a explorar, un territorio en el que dar una disputa simbólica. A golpe de perder material y webs programadas, LULI se desprende de ese estadio utópico, propio de los inicios (a nivel global), en los que internet parecía el espacio de horizontalidad y en el que, por fin, podían construirse y comunicarse todos los discursos.

La web, además, aparecía c o m o t e r r i t o r i o a e x p l o r a r p o r trabajar vía mail, usar redes sociales, chequear blogs y webs de medios alternativos era práctica cotidiana. Para el momento de programación de *Angry López*, el consumo y uso de la web se había *mudado* de la pc al celular. Con esta migración, no cambian solo los formatos y dispositivos, sino las prácticas de consumo y los tiempos de lectura, precisamente porque las tecnologías son también los sentidos y los usos que las construyen.

Por último, destacamos otro factor que, podemos decir, *permitió* a LULI en 2010, salir de los formatos del activismo-artístico-en-la-calle para pasar a la programación web: un plafón de intervenciones e indagaciones estéticas en torno al reclamo por la aparición con vida de López, que ya había desbordado la tríada grafitti ï stencil ï mural (por nombrar tres formatos

²⁴² Me refiero a ejemplos como el GAC y la producción de señalización vial para los escraches, entre otros que circulaban profusamente en el momento de producción de LULI.

clásicos de intervenciones urbanas colectivas, y muchas veces anónimas). El colectivo, además, contaba con un capital simbólico a partir de las complicidades y del reconocimiento de las trayectorias en la producción artística, que los avalaba a indagar más allá de lo previsible (y, por lo tanto, de lo legible). Nuevamente, es la trama de organizaciones, de relaciones político-afectivas, junto con las características y recorridos del colectivo, la que permite dar ñ el salto en la productividad ò .

6. Consideraciones Finales

En el inicio de este trabajo planteamos la particularidad de La Plata como territorio en el que se han desarrollado prácticas de activismo artístico específicas. Esta delimitación geográfica no responde a un mero *escenográfico* de militancia, de construcción y articulación de organizaciones y de desarrollo de prácticas estéticas. Esta certeza se inició, como en todo proceso de investigación, por una incomodidad, por una pregunta que afloraba permanentemente: ¿qué tienen estas prácticas que no tienen otras?

Esta pregunta no apuntaba al *debido* a casos ya estudiados de otras ciudades y territorios (C.A.B.A. fundamentalmente), sino para evaluar cuanto podían enriquecer las prácticas locales a una teoría e historia del activismo artístico en Argentina.

Al profundizar en las diferencias, particularidades y directrices de estas prácticas, inicialmente de manera empírica, surgía una nueva pregunta: ¿Por qué? ¿Qué motiva, origina y posibilita que estas intervenciones se desarrollen de esta manera? Esa pregunta nos llevaba indefectiblemente a bucear en lo que subyace a cada colectivo u organización, generando nuevas preguntas:

¿Qué posicionamientos políticos lo originan? ¿Qué concepciones del arte y la militancia operan detrás? ¿Con que genealogías y tradiciones dialogan estos colectivos? Y ¿Con quiénes se juntan para producir?

Para pensar el activismo artístico en/ desde La Plata, elegimos tres casos (fundamentados en los ejes de análisis que definimos a continuación) que no pueden definirse como tres ejemplos de un mismo tipo, ni por una simple sincronía. Abordamos la herramienta construida por una organización política particular (escrache de HIJOS y luego la MEP), una experiencia on line de un colectivo de acción artística (el juego *¿Dónde está López?* de LULI) y las experiencias inmersivas, en territorio, de otro colectivo artístico (Ala Plástica).

Estos casos nos permitieron trabajar tres ejes relacionados al activismo artístico:

En primer lugar, la definición de los colectivos como productores artísticos o no, y a partir de allí, la relación con el campo artístico. A diferencia de LULI y Ala Plástica, los integrantes de HIJOS no se definen como artistas, sino como hacedores con ciertas habilidades.

Si bien enunciamos la relación con el campo artístico como *dentro-fuera*, hemos avanzado en matizar las tensiones y espacios marginales (liminales o litorales) desde donde éstos últimos colectivos piensan sus prácticas.

En segundo lugar, la acción y pregunta sobre el espacio público, distinguiendo entre tres territorios distintos: el espacio urbano como lugar de intervención y disputa política (HIJOS La Plata), la web como ampliación de dicho espacio urbano, pero produciendo reenvíos permanentes (LULI) y, por último, el territorio *por fuera del cuadrado* y en escala bioregional (Ala Plástica).

Y en tercer lugar, la pregunta por lo político de estas prácticas, desde tres aspectos diferentes que se cruzan en todos los casos analizados: la concepción de la práctica artística como acción política, las relaciones y tensiones entre la política tradicional y el lugar asignado al arte, y la trama de organizaciones y movimientos en los que estos grupos confluyen.

En esta clave revisaremos los avances de los capítulos de esta tesis.

En el **capítulo 3**, el recorrido de AP, definiéndose como colectivo que trabaja desde los lenguajes artísticos, nos permitió definir un espacio liminar (en relación con el campo artístico), en el que desarrollan sus experiencias inmersivas y dialógicas. En estas prácticas extradisciplinarias, el colectivo no se ubica como enunciador privilegiado ni constructor de las representaciones de los sujetos (comunidades, organizaciones de productores, pobladores del territorio) sino como articulador de un equipo de trabajo, de comunidades experimentales en las que confluyen distintos saberes, disciplinas y lenguajes.

La relación con la *institución arte* no se plantea en términos de dentro-fuera, de un entrar y salir de la institución, sino entendiendo el momento de la exposición como otro espacio posible de diálogo, de encuentro, en el que no se recaiga en la mera reproducción documental de lo producido en territorio. La representación simbólica de los procesos colaborativos como nodo para nuevos intercambios.

Trabajar desde la escala bioregional, implica reconocer las tramas territoriales no sólo desde las características y coyunturas locales, sino en relación a marcos más amplios, visualizando los *espacios del capital* que se oponen, atentan o desconocen las memorias del territorio, al espacio habitado desde prácticas sustentables e identitarias.

Respecto del último eje, en AP confluyen las diversas posibilidades: lo político se manifiesta en la micropolítica de las relaciones con los productores, isleños, artistas, científicos que conforman cada equipo de trabajo y con los que, en su mayoría, se construyen vínculos más allá de las iniciativas específicas. Ese proceso relacional fundante de cada proyecto es el que,

entendemos, permite *ir y volver* al espacio museal, a la teorización de los procesos, a la exposición académica sin ser leído como cooptación o beneficio para el acopio de capital simbólico.

En segundo lugar, la práctica artística como herramienta para la producción imaginal del territorio implica posicionarse políticamente respecto de las cartografías posibles del espacio. Un arte crítico que se piense no solo como práctica contrahegemónica, sino también como lenguaje(s) que amplíen el universo de lo posible y lo decible.

En el **capítulo 4** y **5** evidenciamos como las estrategias artísticas *inventadas* por estos colectivos, recursos para la movilización política, se fundamentan no sólo en una lectura coyuntural (de acciones y reclamos necesarios de cada momento), sino de las imágenes disponibles que pueden ser subvertidas, apropiadas, reutilizadas para interpelar al otro.

En el caso de HIJOS, lejos de reconocerse como productores artísticos, diseñadores o artistas, sus militantes construyen el escrache y apelan a los recursos artísticos desde sus trayectorias individuales. La incorporación de militantes (a partir de la apertura a los cuatro orígenes y de comisiones de trabajo específicas) abre nuevas discusiones sobre las estrategias comunicativas y performáticas para interpelar al otro, al transeúnte, al vecino. Una trama que se estira y que suma capas para repensar los escraches.

LULI es artista, comunicadora, diseñadora, grabadora. Se plantea en tensión con la institución artística, desde una distancia mira los espacios institucionales como lugares donde confrontar discursos y evidenciar las políticas de la visualidad. LULI bucea en la genealogía del activismo artístico pero también en los lenguajes del diseño gráfico y la publicidad, es decir: en los mundos visuales que nos rodean.

LULI interpela lo que sucede en territorio virtual. LULI evidencia el un pulso de la movilización social que ya no coincide con los tiempos de uso y consumo de la web. Por otra parte, este territorio que en sus discursos iniciales se proponía como espacio de la horizontalidad y la multiplicidad de voces, evidencia estar construido (y reproducir) relaciones de poder, que se traducen en las condiciones de propiedad y posibilidades de uso que se permiten a los usuarios.

Lejos de la *ilusión ciudadanista* (Delgado Ruiz, 2011) y de discursos de conciliación nacional, el espacio urbano es territorio de disputa política y simbólica. Los escraches de HIJOS buscan que ese espacio público se transforme, paradójicamente, en un lugar de encierro para los represores. Interpretar el escrache desde la performance, nos permitió leer

es e ñ p o n e r e d e H U O S (d e s d e l a a c t u a c i ó n , e l q u e t e s t i m o n i o e n l a o b r a t e a t r a l a c o n s t r u i r m u ñ e c o s o d u r a n t e t o d o e l p r o c e s o d e l e s c r a c h e) t a m b i é n t r a n s f o r m a n e s e e s p a c i o p ú b l i c o e n e s p a c i o d e a l i a n z a s p o l í t i c a s (y n o s ó l o d e l d i s e n s o a g o n i s t a , e n t é r m i n o s d e M o u f f e) .

El punto inicial de esta tesis fue la recuperación del concepto de activismo artístico como categoría operatoria que nos problematizar la relación arte-política, a pesar de no ser el concepto desde el que se autodefinen o reconocen sus prácticas los sujetos productores de las acciones que analizamos²⁴³. Nos interesa ahora evaluar los límites y fortalezas del concepto que observamos a lo largo de este texto.

En primer lugar, como demostrábamos en el recorrido teórico del capítulo 1, el activismo artístico se fundamenta en no considerar lo político como adjetivación de una práctica artística, como exterioridad, ni como *tematización* contenidista del arte sino por la capacidad de estas prácticas (fundamentalmente, las que trabajamos en esta tesis), en intentar incidir en lo político. Esta politicidad emergente implica tanto la acción estratégica y situada en una coyuntura específica, como en términos de disrupciones en el campo artístico, cultural o en la cultura visual en general. Si el artista revolucionario era aquel que buscaba transformar el aparato de producción en lugar de abastecerlo (Benjamin), hoy, distanciados del discurso revolucionario moderno y de la utopía productivista rusa, deberíamos pensar en aquellos p r o d u c t o r e s q u e , c o m o p r o p a c t o s e d e R e p r e s e n t a c i ó n d e h e g e m o n i c a ò (R i c h a r d S o n n t a g e) (R i c h a r d S o n n t a g e) a l e j a r s e d e l c a r á c t e r i n s t r u m e n t a l d e l a p r á c t i c a a r t í s t i c a , e n l a q u e é s t a f u n c i o n a c o m o m e r a i l u s t r a c i ó n , a p o r t e t a n g e n c i a l , r e p r e s e n t a c i ó n g r á f i c a u o f r e n d a d e l a r t i s t a o c o l e c t i v o a l a c a u s a .

Lo artístico del activismo no radica, entonces, en formatos, herramientas, dispositivos o disciplinas específicas, sino en las condiciones de legibilidad de las intervenciones (*dentro* o *fuera* de la institución-arte, pero también validado por las organizaciones y no sólo por la crítica o los actores institucionales del campo artístico). Lo artístico son también las estrategias creativas y la posición de la mirada. Con esto último nos referimos a la capacidad de articular saberes y recursos que nos acercan a lo *extradisciplinar*, como destaca Holmes.

Retomemos, ahora, una premisa que aparece en el primer capítulo: el activismo artístico se nutre de las operaciones del arte (de avanzada o vanguardia) y de las prácticas

²⁴³ LULI podría ser la excepción a esta afirmación taxativa. Sin embargo, prefieren identificar al colectivo con denominaciones más abarcativas (y diversas) que mencionamos previamente.

activista/militantes. De ahí nos preguntamos ¿todavía seguimos pensando en clave de vanguardias y modernidad? ¿Sirve pensar el activismo artístico como ruptura con las nociones tradicionales del arte? ¿No serán el 2001, y las prácticas colaborativas que surgieron en torno a ese acontecimiento, nuestros antecedentes inmediatos? ¿Qué nuevas referencias se trazan al incluir esas prácticas en las definiciones teóricas?

A partir de lo analizado en esta investigación, podemos asegurar que el paradigma de la modernidad y de las nociones tradicionales de arte (en términos de la triada autor- obra objetual- espectador) han sido ampliamente superadas. Lo artístico se comprende como herramienta, como lenguaje disponible pero también como discurso y técnicas que permiten establecer otras relaciones. Lo artístico se vuelve difuso, precisamente porque ya no puede circunscribirse a soportes y dispositivos específicos y ni siquiera a un campo particular: una caminata, una cartografía, una página web, la producción colectiva de un mural pueden ser recursos de/para la práctica artística pero también de la pedagogía popular, de los plenarios de las organizaciones, de la investigación sociológica.

Lo artístico puede residir en el paisaje transformado por la acción colaborativa, en la *parafernalia* que genera la mística en un escrache, en los guiños a la publicidad y la gráfica contemporánea en un flyer. Se cruza permanentemente con lo comunicativo y lo experiencial.

Por otra parte, en la recuperación de antecedentes y referencias de la militancia, los recursos expresivos también afloran. Es decir, lo que en la caracterización teórica aparece escindido

como ñ d o s t r a d i c i o n e s ò , e n l a p r § c t i c a ((
mutuamente. Las contaminaciones y circulación de recursos entre distintas regionales de
H . I . J . O . S . (ñ n o s ® d e d o n d e l o s a c a m o s ò , ñ
entre distintas movilizaciones (la reproducción de El Guernica para la movilización por López, la intervención de la señalización vial, las pancartas con el rostro de López y el signo de interrogación, etc.) van construyendo un cúmulo de imágenes, artefactos y estrategias sin marcas de origen o autoría, o que se pierden en la marea de apropiaciones y reutilizaciones. Una caja de herramientas nutrida del activismo artístico, aunque no lleven ese título.

De esta manera, resulta evidente que estas tradiciones que hemos ido nombrando de manera separada, tienen sus límites difusos en la práctica. Como propone Gregory Sholette:

Reconocemos que el arte intervencionista, el arte motivado políticamente, el arte colectivizado es más que solo otro género artístico, que su genealogía es más que una colección de curiosas anomalías útiles para embellecer el mismo viejo canon histórico del arte [é] A m e n u d o t r a n s m i t i d a d i r e c t a m e n t e d
intervencionista, esta contrahistoria revela un intento tras otro de re-imaginar y re-socializar, toda la práctica del arte desde abajo hacia arriba. Esta historia "oscura" incluye instituciones improvisadas, clubes de arte radical, acción política directa, huelgas

laborales e incluso encantadores de serpientes y lanzadores de pasteles. Está poblado por artistas en organizaciones y organizaciones que hacen arte. (Sholette, 2006)²⁴⁴

En relación a la discusión en torno al espacio, entendemos que, ni el espacio urbano ni el territorio pueden leerse como meros marcos escenográficos de la acción. Las intervenciones aquí analizadas hacen hincapié en espacios contruidos, habitados y vividos, y en la posibilidad de transformación (aunque sea a una escala mínima) de esos espacios. Desde el espacio urbano a la web, considerando también la escala bioregional, el territorio es producto de relaciones sociales de producción y, por ende, de relaciones de poder.

El espacio (urbano, virtual, costero), como territorio de imaginación política, se pone en acto tanto desde lo performativo, la intervención en el flujo de imágenes en las redes o desde la construcción de un espacio (físico) comunitario.

La imagen de la trama, que ha atravesado este trabajo, implica una expansión horizontal, en superficie pero también como palimpsesto de tejidos, como el crecimiento rizomático del junco. En la trama aparecen huecos si un punto se salta, si un nodo de la red desaparece, pero también si alguna parte es tensionada, como un tejido que se expande. En la imagen de la trama aparece, además, un carácter temporal: con el transcurso del tiempo la red se gasta, los hilos se rompen, el tejido se deforma.

En este caso, las coyunturas históricas locales, matizadas por las (tristes) efemérides que marcan el pulso de la movilización, también afectan a la trama de colectivos:

HIJOS inicia los escraches ante la evidencia de convivir con los represores, y la imposibilidad de atisbar una condena judicial. La condena social aparecía como el único horizonte. En el periodo de actividad de la MEP, el marco legal cambia, al derogarse las *Leyes de impunidad* y reabrirse los juicios por causas de lesa humanidad. Sin embargo, los escraches se mantienen. La mirada crítica de HIJOS LP respecto de los procesos judiciales y la evidencia de una impunidad vigente (en la violación sistemática de las prisiones domiciliarias, lo fragmentario y lento de las causas judicializadas) hicieron que los escraches continuaran. La segunda desaparición de López evidenció que los grupos que habían operado en dictadura seguían activos, y fieles a sus jefes e ideales.

Por otra parte, el escrache adquiere otro reconocimiento y legitimidad como estrategia de
a c c i · n d i r e c t a l u e g o d e l a c r i s i s d e l 2 0 0 1

²⁴⁴ Traducción propia del original en inglés.

y entidades financieras como responsables de la crisis económica y el Corralito. Dentro de esa reformulación y, de cierta manera *validación* del escrache, trabaja la MEP.

LULI se separa (o multiplica) en 2011, como parte de una trama de colectivos que también se estaba desarmando, aun cuando sus actores continuaran activando individualmente o en nuevas articulaciones político-creativas. Vuelve a reunirse (en modo *zombie*) al cumplirse los 10 años de la segunda desaparición de López. Aparece la urgencia, la necesidad de *d e c i r / h a c e r a l g o , n o s ó l o l a p o s i b i l i d a d d e l a p r i s i ó n v e r s a* domiciliaria de Etchecolatz.

A pesar de ciertas distancias que, en algunos momentos, parecerían insalvables, evidenciamos un proceso común en los tres casos, y que a lo largo del texto definimos como *proceso relacional fundante*. El escrache de HIJOS no puede entenderse sin el encuentro fraterno (y hoy agregaríamos, sororo) entre hijos de una historia trágica, pero también como parte de una red con otras organizaciones políticas que cruzan generaciones (Familiares, Asociación ex ñ detenidos, Abuelas y Madres), sectores (partidos políticos, organizaciones gremiales y estudiantiles) y prácticas artístico-culturales (Galpón Sur, la murga Tocando Fondo, también LULI).

LULI produce en esa *marea* de movilización local, de la que también es parte la proliferación de colectivos y artistas contemporáneos. Esto le permite indagar en nuevas formas de imaginación política. De la misma manera, AP coordina los equipos que trabajan en cada territorio, pensando en los actores o especialistas que mejor pueden aportar a estudiar una problemática específica (que es ambiental, pero también económico-social), pero no como *activista-paracaidista*, sino a partir de relaciones que se extienden más allá del proyecto específico.

A partir de lo anterior, podemos esbozar tres aportes de esta tesis. El primero es de carácter empírico: se describieron y analizaron experiencias escasamente abordadas en la bibliografía académica, no sólo por la especificidad del recorte geográfico, sino por la particularidad de las prácticas analizadas. El texto ha intentado dar cuenta de un trabajo de archivo, compilación e investigación que no se agota en lo meramente descriptivo sino que fundamenta un análisis y conclusiones que constituyen un aporte al campo de los estudios sobre arte y política en nuestro país. Esto tiene una consecuencia en el aspecto analítico: para poder abordar las distintas facetas de estos fenómenos, debimos recurrir a fuentes y marcos teóricos de Estudios Visuales, Historia del Arte, Geografía crítica, Sociología, Sociología del Arte, Estudios Culturales y Estudios de Memoria e historia reciente. Esta transdisciplinariedad dio cuenta de la complejidad de las prácticas. La redefinición de estas prácticas de activismo

artístico en articulación con debates en torno al espacio y el territorio. Si el activismo artístico es siempre una acción situada, el conocimiento de las tramas territoriales sobre las que actúa resulta imprescindible.

Por último, reconocemos un aporte teórico: el desarrollo conceptual sobre el activísimo artístico vuelve a precisar límites y potencialidades del concepto, con el objetivo de aportar a una historia que no la reenvíe a la Historia del Arte.

Los casos trabajados, además, nos permiten ampliar los ejemplos, las variantes y diversidad de estrategias del activismo artístico en Argentina, como formas de acción política en el espacio público.

BIBLIOGRAFÍA

- AAVV. (2012). *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Acselrad, H. (2010). Apresentação. En H. Acelrad (Ed.), *Cartografia social e dinâmicas territoriais: marcos para o debate* (pp. 5-8). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Pesquisa e Planejamento Urbano e Regional.
- Adriani, H. L., Papalardo, M. M., Pintos, P. A., & Suárez, M. J. (2011). *Actores, estrategias y territorio*. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación (UNLP).
- Ala Plástica. (2009). Catálogo. Recuperado de <https://es.scribd.com/doc/302778415/Ala-Plastica-Catalogo>
- Amigo, R. (2008a). 80/90/80. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, (87), 8-14.
- Amigo, R. (2008b). Aparición con vida: las siluetas de los detenidos-desaparecidos. En A. Longoni & G. A. Bruzzone (Eds.), *El Siluetazo* (pp. 203-252). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Anderson, P. (1981). *Las antinomias de Antonio Gramsci. Estado y revolución en Occidente*. Barcelona: Fontamara.
- Arcos-Palma, R. J. (2009). La estética y su dimensión política según Jacques Rancière. *Nómadas*, (31), 139-155.
- Ardenne, P. (2006). *Un arte contextual: creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. Murcia: Cendeac.
- Aznar Almazán, S., & Iñigo Clavo, M. (2007). Arte, política y activismo. *Concinnitas*, 1(10). Recuperado de <http://e-spacio.uned.es/fez/view.php?pid=bibliuned:536>
- Badenes, D. (2012). *Un pasado para La Plata. Producción editorial y disputa de sentidos sobre la historia de la ciudad en su centenario -1982-*. (Maestría en Historia y Memoria). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Recuperado de sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/31867
- Badenes, D., López, M. D., & Saurio, C. (2014). Comunicación y acción colectiva en América Latina: intervenciones culturales en el espacio público. Presentado en XII Congreso Latinoamericano de Investigadores de la Comunicación- ALAIC, Lima. Recuperado de <http://congreso.pucp.edu.pe/alaic2014/wp-content/uploads/2013/09/GT11-Lopez-Badenes-Saurio.pdf>

- Barber, B. (2013). *Littoral art and communicative action*. Illinois: Common Ground Publishing LLC.
- Basualdo, V., Ojea Quintana, T., & Varsky, C. (2013). Los casos de Ford y Mercedes Benz. En H. Verbitsky & J. P. Bohoslavsky (Eds.), *Cuentas pendientes: los cómplices económicos de la dictadura* (pp. 185-201). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Belting, H. (2007). *Antropología de la imagen*. Buenos Aires: Katz.
- Benasayag, M., & Szulwark, D. (2000). *Política y situación: de la potencia al contrapoder*. Buenos Aires: De Mano en Mano.
- Benegas Loyo, D. (2013). Trabajar el barrio: el escrache como intervención cultural. *Acta Sociológica*, 0(60). Recuperado de <http://revistas.unam.mx/index.php/ras/article/view/27788>
- Benjamin, W. (2004). El autor como productor. En B. Echeverría (Trad.), *El autor como productor* (pp. 19-60). México: Ítaca.
- Benjamin, W. (2008). La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica. En *Obras* (Vol. 2, pp. 49-85). Madrid: Abada Editores.
- Berger, T. (2004). Todo en orden: la Biennale der Berlín expone «arte político» sin dientes. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, (40), 12-15.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51-79.
- Blanco, P. (2001). Explorando el terreno. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 23-50). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (Eds.). (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Bonaldi, P. (2006). Hijos de desaparecidos. Entre la construcción de la política y la construcción de la memoria. En E. Jelin & D. Sempol, *El pasado en el futuro: los movimientos juveniles* (pp. 143-184). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Bourriaud, N. (2007). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Brea, J. L. (2006). Estética, historia del arte, estudios visuales. *Estudios visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (3), 8-25.
- Brea, J. L. (2008). *El tercer umbral: estatutos de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Cendeac.

- Bugnone, A. L. (2013). *Una articulación de arte y política: dislocaciones y rupturas en la poética de Edgardo Antonio Vigo (1968-1975)* (Doctoral). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/42366>
- Bugnone, A. L. (2017). *Edgardo Vigo: arte, política y vanguardia*. La Plata: Malisia.
- Bürger, P. (1997). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Butler, J. (2017). *Cuerpos aliados y lucha política. Hacia una teoría performativa de la asamblea*. Buenos Aires: Paidós.
- Calveiro, P. (1998). *Poder y desaparición: los campos de concentración en Argentina*. Buenos Aires: Ediciones Colihue.
- Capasso, M. V. C. (2017). *Arte después de la inundación. La reconstrucción post catástrofe de las tramas simbólica y social* (Doctoral). Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, Ensenada.
- Capasso, V. (2011). Apropiaciones y reapropiaciones del espacio de la ciudad. Un análisis de intervenciones artístico-políticas contemporáneas en la transformación del imaginario sobre lo público. *Question*, 1(32).
- Capasso, V. (2013a). Después de la inundación. Una propuesta para volver a habitar el espacio. En *VII Jornadas de Jóvenes Investigadores . Instituto de Investigaciones Gino Germani*. Buenos Aires. Recuperado de <http://www.aacademica.com/000-076/104.pdf>
- Capasso, V. (2013b). Nuevos medios: la web como soporte, como espacio de difusión y como espacio de reterritorialización de prácticas artísticas. *Punto de Fuga, XII: Espacios y retóricas globales. Tensiones de lo local en torno a las artes y los nuevos medios*, 1-10.
- Capasso, V. (2013c). Producir la y en la ciudad. Espacio urbano, politicidad y prácticas artísticas. *Letra. Imagen. Sonido. Ciudad Mediatizada.*, 0(10), 45-54.
- Capasso, V. (2014). Militancia y prácticas artísticas. Una reflexión sobre el proceso de investigación. *Boletín de Arte*, 0(14), 20-24.
- Capasso, V., & Jean Jean, M. (2011). Apropiación del espacio público e intervenciones artísticas: prácticas en torno a la desaparición de Julio López. En *III Jornadas de Antropología Social del Centro, Universidad Nacional del Centro* (Vol. 5). Olavarría.
- Careri, F. (2002). *Walkscapes: el andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- Carlón, M., & Scolari, C. A. (2012). *Colabor_arte. Medios y arte en la era de la producción colaborativa*. Buenos Aires: La Crujía.

- Castells, M. (1997). *La era de la información. Economía, sociedad y cultura*. (Vol. 1. La sociedad red). Madrid: Alianza.
- Castells, M. (2009). *Comunicación y poder*. Madrid: Alianza.
- Ceceña, A. E., Aguilar, P., & Motto, C. (2007). *Territorialidad de la dominación: La Integración de la Infraestructura Regional Sudamericana (IIRSA)*. Buenos Aires: Observatorio Latinoamericano de Geopolítica.
- Charmaz, K. (2000). Grounded Theory: Objectivist & Constructivist Methods. En N. Denzin & Y. Lincoln, *Handbook of Qualitative Research* (pp. 509-535). California: Sage.
- Chervin, V., Debanne, L., Franco, M. J., & Suárez, G. (2002). La justicia en escena. *Oficios Terrestres*, no. 11-12. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/46816>
- Choi, D. (2011). Prologo. Rancière, para una filosofía de la emancipación estética. En J. Rancière, *El destino de las imágenes* (pp. 9-19). Buenos Aires: Prometeo.
- Colectivo La Grieta. (2009). *La Muestra Ambulante*. La Plata: Ediciones Grupo La Grieta / Facultad de Bellas Artes.
- Colectivo Situaciones. (2002a). *Genocida en el barrio: mesa de escrache popular*. Buenos Aires: De Mano en Mano.
- Colectivo Situaciones. (2002b). *Hipótesis 891. Más allá de los piquetes*. Buenos Aires: De Mano en Mano.
- Cominiello, S. (2003). El escrache: Una hipótesis preliminar. *Razón y Revolución*, 0(11), 37-40.
- Cominiello, S. (2004). Otra vez: ¿Qué es un escrache? *Razón y revolución*, (12), 149-153.
- Corbeira, D., & Expósito, M. (2005). Introducción. *Brumaria, Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, (5), 5-12.
- Corboz, A. (2015). El territorio como palimpsesto. En *Orden disperso. Ensayos sobre arte, método, ciudad y territorio* (pp. 197-215). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Cuello, J. N. (2016). Metodologías de la decepción: Estrategias críticas para la investigación en prácticas artísticas contemporáneas y políticas sexuales. En M. D. López & A. C. Arias, *Indisciplinas. Reflexiones sobre prácticas metodológicas en Ciencias Sociales* (pp. 159-178). La Plata: Club Hem /IICOM-UNLP.
- Cueto Rúa, S. (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS- La Plata*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.427/te.427.pdf>

- da Silva Catela, L. (2014). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. (4ta ed.). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Dalmaroni, M., & Merbilhaá, M. (1999). Memoria social e impunidad: los límites de la democracia. *Puntos de vista*, 63.
- Davis, F. (2006). Poéticas oblicuas. Diagonal Cero y la «poesía para y/o a realizar» en Edgardo Antonio Vigo (1962.1970). Presentado en 2das Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Projectuales (FBA/UNLP), La Plata.
- D a v i s , F . (2 0 0 7) . P r á c t i c a s d e r e v u l s i v a s ô . conceptualismo. Presentado en Workshop Vivid [Radical] Memory. Radical Conceptual Art revisited: A social and political perspective from the East and the South, Stuttgart: (Inédito). Recuperado de <http://servicios.abc.gov.ar/lainstitucion/sistemaeducativo/educacionartistica/34seminarios/htmls/descargas/bibliografia/problematicas-arte/4-Davis.pdf>
- Davis, F. (2008). Sentidos en tensión. Lecturas y recuperación de Tucumán Arde. En *Inventario 1965-1975. Archivo Graciela Carnevale. Catálogo de exposición. Centro Cultural Parque de España* (pp. 4-5). Rosario: CCPE/AECID.
- D a v i s , F . (2 0 0 9) . P r á c t i c a s d e r e v u l s i v a s ô . Conceptualismo. En C. Freire & A. Longoni (Eds.), *Conceitualismos do Sul/ Conceptualismos del Sur* (pp. 283-298). Sao Paulo: Annablume.
- D a v i s , F . , A c o s t a , F . E . , B e v a c q u a , M . , C o l e m u s , F . (2014). Poéticas de la falla, archivos dañados y contraescrituras sexuales de la historia del arte. *R A Z A S O S P E C H O S A : a r t e / a r c h i v o / m e m o r i a s /* Recuperado de <http://fba.unlp.edu.ar/labial/?p=239>
- De Mendizábal, N. (2006). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. En I. Vasilachis de Gialdino (Ed.), *Estrategias de Investigación Cualitativa* (pp. 65-105). Barcelona: Gedisa.
- De Rueda, M. de los Á. (1997). La exaltación del objeto y sus tendencias en el Arte Argentino. E.A. Vigo y Parte X. En Fundación Klemm (Ed.), *Nuevos ensayos de arte*. Buenos Aires: Fundación Federico Jorge Klemm.
- De Rueda, M. de los Á. (2003a). El colectivo Escombros y las intervenciones públicas. Presentado en ENIAD (Encuentro Nacional de Investigación en Arte y Diseño) FBA/UNLP, La Plata.

- De Rueda, M. de los Á. (2003b). *La incorporación de artistas platenses al conceptualismo latinoamericano. De Vigo y el Movimiento Diagonal Cero al Grupo de La Plata y Escombros*. Mención Especial del Jurado. VII Premio Fundación Telefónica a la investigación en Historia de las Artes Plásticas 2003.
- De Rueda, M. de los Á. (2007). Preludio a la avanzada artística en La Plata 2: E. A. Vigo. Presentado en III Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 2007), La Plata. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/39301>
- De Rueda, M. de los Á. (2008a). El arte platense en los primeros años 80: entre la Guerra de Malvinas, los desaparecidos y la esperanza democrática. Presentado en VI Jornadas Nacionales de Arte en Argentina (IHAAA-FBA-UNLP), La Plata. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/38963>
- De Rueda, M. de los Á. (2008b). El campo artístico visual en La Plata (1958-1968). *Arte e Investigación*, año 12(6), 86-90.
- De Rueda, M. de los Á. (2008c). Escombros, Artistas de lo que queda. La calle, las convocatorias. En Escombros (Ed.), *Escombros. 20 años. Catálogo de exposición* (p. s/n). Teatro Argentino, La Plata.
- De Rueda, M. de los Á. (2010). Las artes visuales en La Plata. Un recorrido por los años 70 y 80. *Boletín de Arte*, año 11(12), 23-35.
- De Rueda, M. de los Á. (2014). Inter y transmedialidad: Entre- imágenes y medios. En *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes* (pp. 23-41). La Plata: Ediciones Al Margen.
- De Rueda, M. de los Á. (2017). Un recorrido por el Grupo Escombros. *Nimio. Revista de la Cátedra de Teoría de la Historia*, no. 4, 94-101.
- del Mármol, Mariana, M. (2013). Ser y entrar entre. Tres notas breves sobre algunos cruces, vínculos y paralelismos de la danza y el teatro con la antropología. En M. L. Sáez, M. del del Mármol, M. G. Magri, A. S. Mora, M. Provenzano, & J. Verdenelli, *Ni adentro ni afuera: articulaciones entre teoría y práctica en la escena del arte* (pp. 55-62). La Plata: Club Hem.
- Deleuze, G. (1989). ¿Qué es un dispositivo? En *Michel Foucault, filósofo*. Barcelona: Gedisa.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (1978). *Mil mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Delgado Ruiz, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.
- Delgado Ruiz, M. (2011). *El espacio público como ideología*. Madrid: Libros de la Catarata.

- Delgado Ruiz, M. (2013). Artivismo y pospolítica. Sobre la estetización de las luchas sociales en contextos urbanos. *Quaderns- e d e l I n s t i t u t*, 2(18), 68-80. " d ô A n
- Denzin, N., & Lincoln, Y. S. (1994). Introduction: Entering the field of qualitative research. En N. Denzin & Y. S. Lincoln (Eds.), *Handbook of qualitative research*. California: Sage.
- Deutsche, R. (2008). *Agorafobia* (V o l . 1 2) . B a r c e l o n a : M u s e u
- Barcelona.
- Di Filippo, M. (2011). Walter Benjamin y Jacques Ranciere: arte y política. Una lectura en clave epistemológica. *Revista de epistemología y ciencias humanas*, 3, 257-288.
- Di Filippo, M. (2015). *Estéticas-en-las-calles rosarinas. Del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000* (Doctoral). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Di María, G., & Alberio, M. M. (2010). Los muñecos de fin de año en la ciudad de La Plata: un modo de creación efímera. Presentado en VII Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (La Plata, 2010). Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/38659>
- Didi-Huberman, G. (2004). *Imágenes pese a todo: memoria visual del Holocausto* (Vol. 27). Barcelona: Grupo Planeta.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. Madrid: Antonio Machado Libros.
- Dipaola, E. (2011). La producción imaginal de lo social: imágenes y estetización en las sociedades contemporáneas. *Cadernos Zygmunt Bauman*, 1(1). Recuperado de <http://www.periodicoseletronicos.ufma.br/index.php/bauman/article/view/1587>
- Dipaola, E. (2017). Producciones imaginarias de lo social: estéticas de subjetivación en la cultura visual global. En M. E. Lucero (Ed.), *Políticas de las imágenes en la cultura visual latinoamericana: fl : m e d i a c i o n e s*, (pp. 129-37) m i c a s
- Rosario: UNR editora.
- Dodaro, C. (2012). *Arte de clase, estéticas de calles: surgimiento y consolidación del activismo cultural (1990-2000) en el área metropolitana de Buenos Aires* (Doctoral). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Espeche, C. E. (2005). Comunicación y derechos humanos: los escraches de la agrupación H.I.J.O.S. desde la óptica de la comunicación alternativa. *Question*, 1(7). Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/106>

- Expósito, M. (2005). La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas. En AAVV, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. 2, pp. 147-156). Madrid: MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento.
- Expósito, M. (2009). Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento. En *VII Simposio Internacional de Teoría sobre Arte Contemporáneo (SITAC): Sur, sur, sur, sur...* (Vol. 18, p. 2013). Centro Universitario Tlatelolco, Ciudad de México. Recuperado de http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf
- Expósito, M. (2010). *Los nuevos productivismos*. Barcelona: MACBA/ Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Expósito, M. (2012). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Errata#*, 7, 16-29.
- Expósito, M. (2013). *Walter Benjamin, productivista*. Bilbao: consonni. Recuperado de https://www.academia.edu/7939819/Walter_Benjamin_productivista
- Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En M. Botey & C. Medina (Eds.), *Estética y emancipación: fantasma, fetiche, fantasmagoría* (pp. 47-62). México DF: Siglo XXI ed./ UNAM, Dirección de Artes Visuales.
- Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En AAVV, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Feld, C. (2015). La prensa de la transición ante el problema de los desaparecidos: el discurso del «show del horror». En C. Feld & M. Franco (Eds.), *Democracia, hora cero. Actores, políticas y debates en los inicios de la posdictadura*. (pp. 269-316). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En Blanco, Paloma, Carrillo, Jesús, & Claramonte, Jordi, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-94). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fernández Vega, J. (2009). *Lo contrario de la infelicidad. Promesas estéticas y mutaciones políticas en el arte actual* (2da ed.). Buenos Aires: Prometeo libros.
- Figari, C. (2010). Conocimiento situado y técnicas amorosas de la ciencia. Tópicos de epistemología crítica. Recuperado de https://epistemologiascriticas.files.wordpress.com/2011/05/figari_conoc-situado.pdf

- Foster, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo. En P. Blanco, M. Expósito, J. Claramonte, & J. Carrillo (Eds.), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 95-124). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Frediani, J. C., & Matti, C. (2006). Transformaciones urbanas en el partido de La Plata desde los años 90. *Hacia un mapeo geográfico*, 2(2). Recuperado de <https://www.geograficando.fahce.unlp.edu.ar/article/view/GEOv02n02a10>
- Fuchs, C. (2009). Information and Communication Technologies and Society. A Contribution to the Critique of the Political Economy of the Internet. *European Journal of Communication*, 24(1), 69-87. <https://doi.org/10.1177/0267323108098947>
- Fukelman, M. C. (2017). Aproximaciones conceptuales al arte de acción. Intervenciones del Grupo Escombros. *Nimio*, 0(4), 102-110.
- Fukelman, M. C., Alberro, M. M., Di María, G., González, S. J., Montequín, D. I., Sánchez Pórfido, E., & Ruiz, A. (2012). *Arte de acción en La Plata. Modos de hacer contemporáneos 2001-2010*. Saarbrücken: Editorial Académica Española / AV Akademikerverlag GmbH & Co. Recuperado de <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/files/2014/05/Libro-Arte-de-Accion-PDF.pdf>
- García, L. I. (2017). Introducción: hacia una teoría política de la imaginación colectiva. En E. Casiva, C. Sánchez, J. G. Rovelli, F. Maccioni, J. Martínez Ramacciotti, & M. Gonnet, L. I. García (Ed.), *La imaginación política. Interrogantes contemporáneos sobre arte y política* (pp. 7-25). Adrogué: Ediciones La Cebra.
- Garín Guzman, L., & Zukerfeld, F. (Eds.). (2017). *Etcétera Etcétera*. Buenos Aires: edición de autor.
- Giarracca, N. (Ed.). (2001). *¿Una nueva ruralidad en América Latina?* Buenos Aires: CLACSO.
- Giarracca, N., & Teubal, M. (2006). Democracia y neoliberalismo en el campo Argentino. En H. C. Grammont (Ed.), *La construcción de la democracia en el campo latinoamericano* (pp. 64-94). Buenos Aires: CLACSO.
- Gitelman, L. (2006). *Always Already New: Media, History, and the Data of Culture*. Massachusetts: MIT Press.
- Giunta, A. (2001). *Vanguardia, internacionalismo y política: arte argentino en los años sesenta* (Vol. 22). Buenos Aires: Paidós.

- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. (1ra ed.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- González, M. (2015). *La organización negra: performances urbanas entre la vanguardia y el espectáculo*. Buenos Aires: Interzona Editora.
- Gradowczyk, M. H. (2008). Edgardo Antonio vigo: MAQUINACIONES (1953-1962). En CCEBA (Centro Cutlural de España en Buenos Aires) (Ed.), *MAQUINACIONES. Edgardo Antonio Vigo: trabajos 1953-1962* (pp. 15-109). Buenos Aires: CCEBA/AECID.
- Gramsci, A. (1999). *Cuadernos de la cárcel*. (V. Gerratana, Ed.) (2da ed., Vol. 4). Puebla: Ediciones Era/ Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- Groys, B. (2016). Sobre el activismo en el arte. En *Arte en flujo: ensayos sobre la evanescencia del presente* (pp. 55-74). Buenos Aires: Caja Negra.
- Haber, A. (2011). Nometodología Payanesa: Notas de metodología indisciplinada. *Revista Chilena de Antropología*, (23), 9-49. <https://doi.org/10.5354/0719-1472.2011.15564>
- Hammer, D., & Wildavsky, A. (1990). La entrevista semi-estructurada de final abierto. Aproximación a una guía operativa. *Historia y fuente oral*, 23 61.
- Haraway, D. (1995). Conocimientos situados: la cuestión científica en el feminismo y el privilegio de la perspectiva parcial. En *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinención de la naturaleza* (pp. 313-346). Madrid: Cátedra.
- Harvey, D. (2007). *Espacios del capital*. Madrid: Akal.
- Higgins, D. (1966, febrero). Intermedia. *Something Else Newsletter*, 1(1), s/n.
- Hine, C. (2004). *Etnografía virtual*. Barcelona: Editorial UOC.
- Holmes, B. (2005a). Estéticas de la igualdad. Jeroglíficos del futuro. Entrevista por Marcelo Expósito. *Brumaria, Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 5. *Arte: la Imaginación política radical*, 301-326.
- Holmes, B. (2005b). «Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo.» Entrevista colectiva a Brian Holmes. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, (55), 7-22.
- Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En AAVV, *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid: Traficantes de Sueños. Recuperado de http://marceloexposito.net/pdf/trad_holmes_extradisciplinarias.pdf
- Holmes, B. (2009). *Escape the overcode. Activist art in the control society*. Eindhoven: Van Abbemuseum/WHW.

- Holstein, J. A., & Gubrium, J. F. (1995). *The Active Interview* (Vol. 37). Londres: Sage.
- Instituto Goethe Buenos Aires, & Massuh, G. (Eds.). (2006). *La normalidad / Ex Argentina*. C.A.B.A.: Interzona Editora.
- Jacoby, R., Giunta, A., Longoni, A., Montequín, E., & Jitrik, M. (2003). Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, 33, 52-91.
- Jelin, E. (2017). *La lucha por el pasado: como sontruimos la memoria social*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Jensen, S. (2010). Diálogos entre la Historia Local y la Historia Reciente en Argentina. Bahía Blanca durante la última dictadura militar. En *IV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional* (pp. 1426-1447). Santiago de Compostela: Centro Interdisciplinario de Estudios Americanistas Gumersindo Busto. Recuperado de <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00531187/document>
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Community and communication in modern art*. Berkeley: University of California Press.
- Kester, G. H. (2005). Conversation Pieces: The Role of Dialogue in Socially-Engaged Art. En Leung, Simon & Kocur, Soya (Eds.), *Theory in Contemporary Art Since 1985*. Oxford: Blackwell. Recuperado de http://www.ira.usf.edu/cam/exhibitions/2008_8_Torolab/Readings/Conversation_PiecesGKester.pdf
- Kester, G. H. (2009). Re-pensando la autonomía: la práctica artística y la política del desarrollo. En A. Collados & J. Rodrigo (Eds.), *Transductores 1: Pedagogías colectivas y políticas espaciales* (pp. 30-42). Granada: Centro José Guerrero.
- Kester, G. H. (2011). *The one and the many: Contemporary collaborative arte in a global context*. Durham: Duke University Press.
- Kozak, C. (Ed.). (2015). *Tecnopoéticas argentinas. Archivo blando de arte y tecnología*. (2da ed.). C.A.B.A.: Caja Negra.
- Krochmalny, S. (2013). La Kermesse: arte y política en el Rojas. *CAIANA*, (2), 1-15.
- La Rocca, M. (2012). *El delirio permanente. El Grupo de Arte Experimental Cucaño (1979-1984)* (PhD Thesis). tesis de Maestría en Investigación en Humanidades.
- La Rocca, M. (2016). Vivir exaltados. Apuntes sobre modos de hacer arte y política durante la última dictadura cívico-militar argentina. En *IX Jornadas de Sociología de la UNLP 5 al 7 de diciembre de 2016 Ensenada, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.

- Laclau, E., & Mouffe, C. (2011). *Hegemonía y estrategia socialista. Hacia una radicalización de la democracia* (3ra ed.). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Lacy, S. (Ed.). (1995). *Mapping the terrain: new genre public art*. Seattle: Bay Press.
- Lago Martínez, S. (2012). Comunicación, arte y cultura en la era digital. En *Ciberespacio y Resistencias. Exploración en la cultura digital*. (pp. 123-141). C.A.B.A.: Hekht Libros.
- Lago Martínez, S., Marotías, A., Marotías, L., & Movia, G. (2006). *Internet y lucha política*. C.A.B.A.: Capital Intelectual.
- Lazzarato, M. (2003). Lucha, acontecimiento, media. Recuperado 20 de junio de 2015, de <http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/es>
- Lefebvre, H. (1974). La producción del espacio. *Papers Revista de Sociología*, 3, 219-229. <http://dx.doi.org/10.5565/rev/papers/v3n0.880>
- Lefebvre, H. (1976). *Espacio y política. el derecho a la ciudad* (Vol. II). Barcelona: Península.
- Lefebvre, H. (2013). *La producción del espacio*. Madrid: Capitan Swing Libros.
- Lemus, F. (2015). Sobre el color rosa: arte argentino de los años noventa. *Argus-a*, V(18).
- Lippard, L. R. (2001). Mirando alrededor: donde estamos y donde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-71). Salamanca: Universidad de Salamanca.
- Longoni, A. (2004, septiembre). Museo o revuelta. *Revista Lezama*, (6), 32-37.
- Longoni, A. (2005a). La legitimación del arte político. *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 5. *Arte: la imaginación política radical*, 43-51.
- Longoni, A. (2005b). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas*, 5. *Arte: la imaginación política radical*, 227-244.
- Longoni, A. (2005c, octubre). Ejercicios para un balance del proyecto ExArgentina. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, 55, 56-78.
- Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista en Argentina. *Ramona, Revista de Artes Visuales*, 74, 31-43.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata#*, 0, 12-35.
- Longoni, A. (2010a). Fotos y Siluetas: dos estrategias en la representación de los desaparecidos. *Emilio Crenzel (comp.). Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)*, 35-57.

- Longoni, A. (2010b, junio). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fénix*, (1), 90-93.
- Longoni, A. (Ed.). (2011). *El deseo nace del derrumbe: acciones, conceptos, escritos*. Barcelona: Ediciones de la Central / Adriana Hidalgo Editora / Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía/ Red Conceptualismos del Sur.
- Longoni, A. (2014). *Vanguardia y revolución: Arte e izquierdas en la Argentina de los sesenta-setenta*. Buenos Aires: Ariel.
- Longoni, A., & Bruzzone, G. A. (Eds.). (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, A., & Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el 68 argentino*. Buenos Aires: Eudeba.
- Longoni, A., & Vindel, J. (2012). Fuera de categoría: la política del arte en los márgenes de su historia. *El río sin orillas*, año 4(4), 300-315.
- López, M. D. (2011). Estrategias de intervención en la ciudad y en la web. Espacio público y acción política. *Question*, 1(30). Recuperado de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/949>
- López, M. D. (2013). Acciones y estrategias en lo público. Algunas reflexiones sobre (y en) la catástrofe. *Question*, 38 57.
- López, M. D. (2017). *Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata* (Doctoral). Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), La Plata. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/59307>
- López, M. D., & Sager, F. (2009). Hacia una esfera pública no estatal. Usos y apropiaciones de las nuevas tecnologías y espacios sociales urbanos. *Question*, 1(24). Recuperado de <http://www.perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/sites/perio.unlp.edu.ar/observatoriodejovenes/files/lopez.pdf>
- López Mac Kenzie, J., & Soler, M. (2014). *2A: el naufragio de La Plata*. La Plata: La Pulseada.
- Lucena, D. (2012). Estrategia de la alegría. En AAVV, *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 111-115). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), 583-600. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n3.51664

- Lucena, D., & Laboureau, G. (2014). Estéticas disruptivas en el arte. *Ciencias Sociales*, (85), 59-65.
- Lucena, D., & Laboureau, G. (2016). Estudio preliminar. En D. Lucena & G. Laboureau (Eds.), *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micropolítica) en los 80* (pp. 23-59). La Plata: Edulp.
- Mallimaci, F., & Giménez-Béliveau, V. (2006). Historias de vida y método biográfico. En I. Vasilachis de Gialdino (Ed.), *Estrategias de Investigación cualitativa* (pp. 175-212). Barcelona: Gedisa.
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Marengo, M. E. (2011). Arte en acción y movimiento: El caso de Sandra Ayala Gamboa. *Aletheia*, 2(3), 1-18.
- Martín-Barbero, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México DF: Gustavo Gilli.
- Martin-Barbero, J. (2009). La nueva experiencia urbana: trayectos y desconciertos. *Ciudad Viva*, (1), 64-71.
- Massey, D. (2005). La filosofía y la política de la espacialidad: algunas consideraciones. En L. Arfuch (Ed.), *Pensar este tiempo. Espacios, afectos, pertenencias* (pp. 36-46). Buenos Aires: Paidós.
- Maxwell, J. A. (1996). Methods: What will you actually do? En *Qualitative research design. An interactive approach*. (pp. 63-85). California: Sage.
- Meitin, A. (2009). Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes. *E-misférica*, 6(2). Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/e-misferica-62/meitin>
- Meitin, A. (2015a). Urbanismo crítico, intervención bioregional y especies emergentes. *Atención Flotante*, 2, 30-41.
- Meitin, A. (2015b, agosto). Autoorganización e interdependencia. Las Cuencas como laboratorios de gobernanza. *Atención Flotante*, 1, 6-12.
- Menna, R., Corbal, P., Späth, G., Cascardi, J. J., Fichera, G., & Tuler, S. (2008). Fenómenos Identitarios Urbanos Platenses. En *V Jornadas de Sociología de la UNLP 10, 11 y 12 de diciembre de 2008 La Plata, Argentina*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología.
- Menna, R., & Späth, G. (2009). Espacio público en llamas. En *Primer Encuentro sobre Juventud. Medios de Comunicación e Industrias Culturales (JUMIC)*. La Plata.

- Mesquita, A. L. (2008). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)* (Tesis de Maestría en Historia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de doi:10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436
- Mirzoeff, N. (2003). *Una introducción a la cultura visual*. Barcelona: Paidós.
- Molinari, E., & Archivo Caminante. (2013). *B.O.G.S.A.T. La responsabilidad*. Buenos Aires: Bergen Assembly/Noruega.
- Mouffe, C. (2007a). *En torno a lo político*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, C. (2007b). *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Vol. 4). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Mouffe, C. (2014a). *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Mouffe, C. (2014b). Política agonística y prácticas artísticas. En *Agonística. Pensar el mundo políticamente*. (pp. 93-110). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Moxey, K. (2009). Los estudios visuales y el giro icónico. *Estudios Visuales: Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, (6), 8-27.
- Mundim, A. C. (2015). Corpoespaço en movimento. En E. López Betancourth, L. B. Merlos, M. Provenzano, M. Sáez, J. Verdenelli, & A. S. Mora, *Hacer espacio: circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras* (pp. 185-193). La Plata: Club Hem.
- Nardone, M. (2010). Arte comunitario: criterios para su definición. *Miríada: Investigación en Ciencias Sociales.*, 6(3), 47-91.
- Nardone, M. (2012). *Tres pinceles: organizaciones de arte comunitario y capital social*. (Maestría). FLACSO. Sede Académica Argentina, Buenos Aires. Recuperado de hdl.handle.net/10469/3911
- Nievas, F. H. J. (1994). Hacia una aproximación crítica a la noción de «territorio». *Nuevo Espacio*, 1.
- Palacios Garrido, A. (2009). El arte comunitario: origen y evolución de las prácticas artísticas colaborativas/Community art: origin and evolution of collaborative artistic practices. *Arteterapia*, 4, 197-211.
- Pérez Balbi, M. I. (2008). *Movimiento Diagonal Cero: Poesía experimental desde La Plata (1966-1968)* (Licenciatura en Historia de las Artes Visuales). Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata, La Plata. Recuperado de http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/46011

- Pérez Balbi, M. I. (2010a). Activar el espacio público, visibilizar el silencio: sobre algunas acciones callejeras en La Plata (2006-2010). En *I Jornadas Nacionales de Historia, Arte y Política en la Argentina del siglo XX: Vanguardias, censuras y representaciones*. Tandil: Facultad de Arte, Universidad Nacional del Centro.
- Pérez Balbi, M. I. (2010b, agosto). Calle Tomada: una muestra mutante, un espacio de encuentro. *revista La Pulseada*, (82), 20-24.
- Pérez Balbi, M. I. (2011). Yendo de la calle Tomada y la intervención de LULI. En *Octavas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata. Recuperado de <http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2011%20-%208vas%20Jornadas%20IHA/ponencias/eje1/e1-8.pdf>
- Pérez Balbi, M. I. (2012a). Desbordes y convergencias: la dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina. *Question*, 1(35), 140 ñ153.
- Pérez Balbi, M. I. (2012b). Entre Internet y la calle: activismo artístico en La Plata. *Versión*, (30), 191-204.
- Pérez Balbi, M. I. (2012c). Imágenes disidentes. Dos producciones en torno a la segunda desaparición de Julio López. *Boletín de Arte*, 13(13). Recuperado de <http://www.fba.unlp.edu.ar/boa/PDF/BOAPerezBalbi.pdf>
- Pérez Balbi, M. I. (2013a). *Hacer visible y hacer audible. El escrache de HIJOS y la PAH (un poco) más allá del activismo artístico*. Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), Barcelona. Recuperado de DOI: 10.13140/2.1.3499.8563
- Pérez Balbi, M. I. (2013b). Tensiones entre las prácticas estéticas activistas y el museo. Sobre la experiencia de Calle Tomada. En M. J. Herrera (Ed.), *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y difusión del arte*. Buenos Aires: GEME y Arte x Arte.
- Pérez Balbi, M. I. (2014a). Acciones políticas con herramientas artísticas: usos estratégicos de la web. Casos desde La Plata (2008-2011). En M. de los Á. De Rueda (Ed.), *Arte y Medios. Entre la cultura de masas y la cultura de redes* (pp. 159-176). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Pérez Balbi, M. I. (2014b). Apropiaciones disidentes en/de la cultura visual contemporánea. Casos de activismo artístico en Argentina (2005-2011). En *II encuentro Nacional de Nuevos Medios. Visualidades [datos, archivos, colecciones]. Nuevos humanismos en la politización de la imagen*. Santiago de Chile: Facultad de Arquitectura y Urbanismo/ Universidad de Chile.

- Pérez Balbi, M. I. (2016). Reenvíos. Cruces entre activismo artístico e Internet en la Argentina (2005-2011). En A. Torres & M. I. Pérez Balbi (Eds.), *Visualidad y dispositivo(s) fl: arte y t* c Los Rincónes: e s d e Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Pertot, W., & Rosende, L. (2013). *Los días sin López. EL testigo desaparecido en democracia*. Buenos Aires: Planeta.
- Pollock, G. (2015). *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Prada, J. M. (2012). *Prácticas artísticas e internet en la época de las redes sociales*. Madrid: Akal.
- Rabotnikof, N. (1997). *El espacio público y la democracia moderna*. México DF: IFE.
- Rabotnikof, N. (2008). *En busca de un lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México DF: UNAM. Instituto de Investigaciones Filosóficas.
- Rafaela Carras. (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *I n t e r m e d i a l i t a t s f l : H i s t o i r e e t T e c h n i q u e s*, (6), 43-64. <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible: Estética y política* (Consortio Salamanca). Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona- Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona.
- Rancière, J. (2006). Diez tesis sobre la política. En *Política, policía, democracia* (pp. 59-79).
- Rancière, J. (2010a). *El desacuerdo. Filosofía y política*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- Rancière, J. (2010b). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Raunig, G. (2007a). *Art and revolution: Transversal activism in the long twentieth century*. Cambridge: Semiotext(e).
- R a u n i g , G . (2 0 0 7 b) . S p i r i t a n d A r t a n d r e v o l u t i o n a l : g e n e r a t i o n s o f T r a n s v e r s a l a c t i v i s m i n t h e l o n g t w e n t i e t h c e n t u r y (p p . 1 1 3 - 1 3 0) . C a m b r i d g e : S e m i o t e x t (e) .
- Ribalta, J. (2010). Experimentos para una nueva institucionalidad. En J. Ribalta, M. J. Borja Villel, & K. M. Cabañas, *Objetos relacionales. Colección MACBA 2002-2007* (pp. 225-265). Barcelona: Museu d'Art Contemporani de Barcelona.

- Richard, N. (1994). *La insubordinación de los signos (cambio político, transformaciones culturales y poéticas de la crisis)*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio.
- Richard, N. (2005). «Arte y política»; lo político en el arte. En P. Oyarzún, N. Richard, & C. Zaldívar, *Arte y política*. Santiago de Chile: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes y Universidad Arcis.
- Richard, N. (2007). *Fracturas de la memoria: arte y pensamiento crítico*. Siglo Veintiuno Editores.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: arte, política e instituciones. *E-misférica*, 6.2. *Culture + Rights + Institutions*. Recuperado de <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-62/richard>
- Richard, N. (2013). *Crítica y política*. Santiago de Chile: Palinodia.
- Risler, J., & Ares, P. (2013). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colectiva*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Rodrigo, J., & Collados, A. (2009). Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales. En J. Rodrigo & A. Collados (Eds.), *Transductores: pedagogías colectivas y políticas espaciales* (pp. 16-29). Granada: Centro José Guerrero.
- Rollié, R., Branda, M., Quiroga, J., & Caputo, D. (2002). *Muñecos de fin de año: una tradición platense*. La Plata: La Comuna ediciones.
- Rosa, M. L. (2015). Cuando la intimidad es política. Arte y homosexualidad en el Centro Cultural Ricardo Rojas de ~~Buenos Aires~~ *Revista Latina de Sociología*, 5(1), 135-149.
- Rosler, M. (2001). Si vivieras aquí. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte, & M. Expósito, *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. (pp. 173-203). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Sack, R. D. (1986). *Human Territoriality: Its Theory and History*. CUP Archive.
- Sager, F., & López, M. D. (2012). Televisión alternativa: la experiencia de Papa Negra TV. *Question*, 1(35), 168-187.
- Sánchez Pórfido, E., & De Benedetto, D. (2011). Colectivo Ala Plástica: Iniciativas artístico-ambientales. En *8vas Jornadas Nacionales de Investigación en Arte*. La Plata. Recuperado de <http://jornadasfba.com.ar/Materiales/2011%20-%208vas%20Jornadas%20IHA/ponencias/eje1/e1-15.pdf>
- Santos, M. (1990). *Por una geografía nueva*. Madrid: Espasa Calpe.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Barcelona: Oikos-tau.
- Santos, M. (2000). *La naturaleza del espacio*. Barcelona: Ariel.

- Saurio, C. (2009a). El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006-2008. *Indymedia La Plata*. Recuperado de http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf
- Saurio, C. (2009b). Potencia fragmentaria. Reclamos por el femicidio de Sandra Mercedes. *Indymedia La Plata*. Recuperado de <http://archivo.argentina.indymedia.org/news/2009/11/706887.php>
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 31-49). México DF: Fondo de Cultura Económica.
- Schechner, R. (2013). *Performance studies: an introduction* (3ra ed.). New York: Routledge.
- Schindel, E. (2008). Siluetas, Rostros, Escraches: Memoria y Performance alrededor del Movimiento de Derechos Humanos. En A. Longoni & G. A. Bruzzone (Eds.), *El Siluetazo* (pp. 411-425). Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora SA.
- Scolari, C. A. (2008). *Hipermediaciones. Elementos para una Teoría de la Comunicación Digital Interactiva*. Barcelona: Gedisa.
- Scolari, C. A. (2013). *Narrativas transmedia. Cuando todos los medios cuentan*. Barcelona: Planeta.
- Sholette, G. (2006). *Snip, snip...Bang, Bang: Political Art, reloaded*.
- Síntoma Curadores. (2014). La Plata a un año de la inundación, una performance colectiva - 14 postales [ramona]. Recuperado 17 de abril de 2018, de <http://www.ramona.org.ar/node/52050>
- Soja, E. (2008). *Postmetrópolis. Estudios críticos sobre las ciudades y las regiones*. Madrid: Traficantes de Sueños.
- Son e i r a , A . J . (2 0 0 6) n . l l o a s ó d T a e t o o r s 2 ô a (f G u r n o d u a n m d e e n d Strauss. En I. Vasilachis de Gialdino (Ed.), *Estrategias de Investigación Cualitativa* (1ra ed., pp. 153-173). Barcelona: Gedisa.
- Spataro, C. (2015). ¿Lo personal es político? Itinerarios de un recorrido académico y vital. En E. López Betancourth, L. B. Merlos, M. Provenzano, M. Sáez, J. Verdenelli, & A. S. Mora, *Hacer espacio: circulaciones múltiples entre cuerpos y palabras* (pp. 69-79). La Plata: Club Hem.
- Svampa, M. (2008). *Cambio de época: movimientos sociales y poder político*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Svampa, M. (2010). *Movimientos Sociales, matrices socio-políticas y nuevos escenarios en América Latina*. Kassel: Universitätsbibliothek Kassel. Recuperado de

http://www.upf.edu/upfsolidaria/_pdf/Movimientos_sociales__matrices_socio-politic.pdf

Talamonti Calzetta, P. (2008). La lucha contra la Ley de Educación Superior en la UNLP. 1994-1996. En *V Jornadas de Sociología de la UNLP*. La Plata. Recuperado de <http://www.aacademica.org/000-096/320.pdf>

Taylor, D. (2002). ¿You a TDR/Theatre Review, 46(1), 149-169. D N A

Taylor, D. (2006). Trauma and performance: lessons from Latin America. *PMLA*, 1674-1677.

Taylor, D. (2011). Performance, teoría y práctica. En D. Taylor & M. Fuentes, *Estudios avanzados de performance* (pp. 7-30). México DF: Fondo de Cultura Económica.

Taylor, D. (2012). *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.

Taylor, S. J., & Bogdan, R. (1987). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Buenos Aires: Paidós.

Teruggi, M. E. (1978). *Panorama del lunfardo: génesis y esencia de las hablas coloquiales urbanas*. Ed. Sudamericana.

Thompson, E. P. (1995). *Costumbres en común*. Barcelona: Crítica.

Trípodí, M. V. (2015). La escena artística local en torno a la inundación: análisis del proyecto colectivo de Volver a Habitar. En *X Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina y América Latina* (p. 11). La Plata: IHAAA/FBA/UNLP. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/60979>

Ursi, M. E. , & Verzero, L. (2011). Teat-políticas milit de los 2000. Del teatro militante a los escraches. En *IV Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Ampliación del campo de los derechos humanos. Memoria y perspectivas*. C.A.B.A. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2011/10/mesa_26/ursi_verzero_mesa_26.pdf

Usubiaga, V. (2012). *Imágenes inestables: artes visuales, dictadura y democracia en Buenos Aires*. Buenos Aires: Edhasa.

Valente, A. (2013). Agenciamientos colectivos y militancia. En *IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina (IHAAA-FBA-UNLP)*. La Plata.

Valente, A. (2014). Casas y espacios culturales: formas poético-políticas de habitar. *Revista Lindes. Estudios sociales del arte y la cultura*, (8). Recuperado de http://www.revistalindes.com.ar/contenido/numero8/nro8_art_valente.pdf

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: una historia crítica de las redes sociales*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.

- Vasilachis de Gialdino, I. (Ed.). (2006). *Estrategias de investigación cualitativa*. Barcelona: Gedisa.
- Vázquez, C. (2011). *Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)*. (Doctoral). Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Vázquez, M. D. (2015). La visibilidad de lo público. *Questión*, 1, n.º 45. Recuperado de <http://hdl.handle.net/10915/44853>
- Vezzetti. (1998). Activismos de la memoria: el escrache. *Puntos de vista*, 62, 1-7.
- Vidal, A. M. (2016). *Experiencias del «teatro militante» en Bahía Blanca, 1972-1978* (Doctoral). Universidad Nacional del Sur, Bahía Blanca. Recuperado de <http://repositoriodigital.uns.edu.ar/handle/123456789/3043>
- Wallis, B. (Ed.). (2001). *Arte después de la modernidad: nuevos planteamientos en torno a la representación*. Madrid: Akal.
- Weber, G. (2005). *La conexión alemana: el lavado del dinero nazi en Argentina*. Buenos Aires: Edhasa.
- Zibechi, R. (2003). *Genealogía de la revuelta: Argentina: la sociedad en movimiento*. La Plata: Letra libre.

Fuentes electrónicas:

Notas periodísticas citadas:

El escrache se estudiará desde este año en

Disponible en: https://www.clarin.com/educacion/escrache-estudiara-ano-escuelas-Provincia_0_ryOmlv8aPmg.html

La enseñanza del ó escrache ô en las escuelas (19/02/2011). Disponible en: <https://www.eldia.com/nota/2011-2-19-la-ensenanza-del-escrache-en-las-escuelas-una-medida-que-deberia-ser-revisada>;

ò Genealogía de una práctica violenta que inició (10/2/2013), disponible en: https://www.clarin.com/home/practica-violenta-inicio-inquisicion_0_rySwtf0jPmx.html

Servando Rocha (2013) ñ 2013, año Disponible en R ou g line: <https://www.diagonalperiodico.net/culturas/2013-ano-la-rough-music.html>

Colectivos

Ala Plástica: <https://alaplastica.wixsite.com/alaplastica>

<https://issuu.com/alaplastica>

<https://www.scribd.com/user/45820414/Ala-Plastica>

Cuencas como laboratorios de gobernanza: <https://cuencaslab.wordpress.com/>

HIJOS La Plata: <http://hijosprensa.blogspot.com/>

Indymedia: <https://argentina.indymedia.org/>

Indymedia La Plata: <http://archivo.argentina.indymedia.org/features/laplata/>

LULI: <https://lulitieneblog.wordpress.com/>

Mesa de Escrache Popular: <http://mesadeescrache.blogspot.com/>

Otras webs consultadas:

Arte al Ataque (FPDS): <http://artealataque.blogspot.com>

Arte de Acción (IHAAA/FBA/UNLP): <http://blogs.unlp.edu.ar/arteaccionlaplataxxi/>.

Biblioteca HGO: <https://bibliotecaosterheld.wordpress.com/>

Cambio de piel (cartografía de tesis de Matías D. López): <http://www.cambiodepiel.com.ar/>

Centro Social y Cultural Olga Vázquez: <https://olgavazquez.blogspot.com/>

Colectivo Siempre: <http://colectivosiempre.blogspot.com/>

Facebook-Internet World Stats: <https://www.internetworldstats.com/facebook.htm>

Facebook- Website Traffic Statistics: <https://www.alexa.com/siteinfo/facebook.com>

IIRSA- COSIPLAN: <http://www.iirsa.org>

No al Código de Scioli: www.noalcodigodescioli.blogspot.com

Oesternauta: <http://oesternauta.blogspot.com.ar/>

Oído Salvaje: <http://antenas-intervenciones.blogspot.com.ar/>

Potencia Tortillera: <http://potenciatortillera.blogspot.com/>

Sienvolando: <http://sienvolando.blogspot.com.ar>

Teatro x la Identidad: <http://teatroxlaidentidad.net/contenidos/quienessomos.php>

ANEXOS

ANEXO 1. Listado de entrevistas

Ala Plástica

Alejandro Meitín. Dos entrevistas personales, 2018.

Silvina Babich. Entrevista personal, 2018.

Escraches y Mesa de Escrache Popular

Julia Durá, Ana Amelia Negrete y Federico Araneta (integrantes de la comisión de escrache de HIJOS La Plata y de Tocando Fondo). Entrevista conjunta, 2017.

Verónica Storti y Marcelo Tero Landi. Entrevista conjunta, 2017.

Cinthia (integrante del Colectivo Siempre). Entrevista personal, 2018.

HIJOS La Plata

Rocío Tagliabue (militante de HIJOS y MEP) Intercambio vía mail, 2015.

Emiliano Guido (militante fundacional de HIJOS). Intercambio vía mail, 2015.

Andrea Suárez Córca (militante fundacional de HIJOS). Dos entrevistas personales, 2015.

Lucía García Itzighson (militante fundacional de HIJOS). Entrevista personal, 2015.

Ana Tello y Eva Basterra Seoane (militantes de HIJOS e integrantes de la mura Tocando Fondo). Entrevista conjunta, 2016.

Ana Tello. Segunda entrevista, 2016.

Matías Moreno. Entrevista personal, 2017.

Emiliano Hueravilo. Entrevista personal, 2018.

Carolina Salvador. Intercambio por escrito y telefónico, 2018.

LULI

Entrevista conjunta a LULI, publicada en Prensa de Frente, diciembre 2010.

Dani (integrante de LULI). Intercambio por escrito, 2018.

Maxi (integrante de LULI). Entrevista personal, 2018.

Pili (integrante de LULI). Entrevista personal, 2018.

Sobre Galpón Sur, Multisectorial y movilización por J.J. López,:

Aníbal Hnatiuk, intercambio por escrito, 2018.

Mariana Relli, intercambio por escrito, 2018.

ANEXO 2. Cronología de Ala Plástica

1991. Exposición-intervención en El Pasillo (La Plata)
Refuncionalización antigua biblioteca del Zoo de La Plata en sede de Ala Plástica
1993. Energía. Residuos Tóxicos Domiciliarios (Bosque de La Plata)
1994. Simposio *L i t t o r a l : n e w z o n e s f o r c r i t i c a l a r t*
social, environmental and cultural change (Universidad de Salford, Manchester, Ingl.)
1995. Junco/Especies Emergentes (Museo de Ciencias Naturales / Punta Lara)
1996. Fibras Naturales/ *Iniciativa Bioregional* (Berisso/Delta del Tigre, etc)
1997. Ejercicio Gingko Biloba (Bosque de La Plata)
1997. Puente Punta Lara- Colonia / *Iniciativa Bioregional* (Punta Lara)
1998. Arte y Comunidades Pesqueras / Sitios Críticos (Belfast, Irlanda)
1999. Ejercicio Derrame / *Iniciativa Bioregional* (Magdalena)
2000. Proyecto AA/ *Iniciativa Bioregional* (canal Irigoyen- Campana)
2002. Ejercicio de Desplazamiento/ *Iniciativa Bioregional* (Isla Santiago, Ensenada e Isla Paulino, Berisso)
2004. Proyecto Río Wandse / Actitud By Pass (Hamburgo, Alemania)
2005. Camino de la Sal (*Hornaditas, Quebrada de Humahuaca -Salinas Grandes*)
Represas. Energía que destruye (Yacyretá, Río Paraná)
Exhibición: Groundworks: Environmental Collaboration in Contemporary Art (Regina Gouger Miller Gallery, Pittsburgh, Estados Unidos)
2008. Ecotono-Sociotono/ / *Ejercicios de interfase* (Hamburgo-Wilhelmsburg, Alemania)
Escalera Sobre el Cerco del Spreehafen / *Ejercicios de interfase*
Oficina Temporal (Museo Municipal de Arte, La Plata)
2009. Exhibición Transductores. Pedagogías colectivas y políticas espaciales (Centro José Guerrero. Granada, España)
2010. Fronteras interiores (Museo de Arte y Memoria-Teatro Argentino, La Plata)
Oficina itinerante (Delta del Paraná)
2011. Exhibición Arrhythmias of Counter-Production: Engaged Art in Argentina, 1995 ï 2011
(University Art Gallery, Universidad de California, Estados Unidos)
MDE11. Encuentro Internacional de Medellín. Enseñar y aprender, lugares de conocimiento en el arte (Museo de Antioquía, Colombia)
2012. Oficina itinerante. Territorio y radialidad (Punta Lara)

Aula a la deriva (La Plata/Rosario/Buenos Aires)

Exhibición Living as Form: Socially Engaged Art from 1991-2001 (Essex Street Market-Creative Time. New York)

2013. BOGSAT (proyecto de Eduardo Molinari)

Residencia Franja Arte Comunidad. (Puerto El Morro, Golfo de Guayaquil)

2014. Video La noche más oscura (en colaboración con Greenpeace), sobre inundación en La Plata (2/04/2013). Muestra Inundación y después (Museo de Arte y Memoria, La Plata)
Cuencas como laboratorios de gobernanza (La Plata / Buenos Aires / Rosario- Victoria).
Citizen Culture: artists and architects shape policy (Santa Monica Museum of Art, Santa Monica, Estados Unidos, 2014-2015).

2015. Exhibición Rights of Nature. Art and ecology in the Americas (Nottingham, Ingl.)

ANEXO 3. Cronología de escraches (HIJOS LP y MEP)

1995	Antecedentes del escrache 21 de Julio: Movilización al Colegio de Médicos de la Provincia de Buenos Aires para pedir que se quite la matrícula al Dr. Julio Bergés, luego movilización a la Policía Bonaerense para que sea exonerado de su cargo de subcomisario [Septiembre: Presentación de la obra Blah Blah blah en actividad en Facultad de Arquitectura. 29 de Octubre: declarado como <i>Día de la Vergüenza Nacional</i> (día que Gral. A. Bussi asume como gobernador de Tucumán). Enlutado del monumento en Plaza San Martín en La Plata, y marcha a Casa de Tucumán en Capital Federal.
1996	20 de Marzo. Gusano de tres cabezas en la movilización a un mes de la represión y detención ilegal de estudiantes, el 20 de febrero anterior. Septiembre (?) Escrache a Néstor Francisco <i>el Bocha</i> Beroch: pintadas, afiches y movilización que finaliza con asamblea en Albert Thomas, donde ejercía como docente.
1997	
1998	21 de abril: Escrache a Gustavo Vitón (primera participación de Tocando Fondo) 7 de mayo: Escrache a Néstor Francisco <i>el bocha</i> Beroch, en el Ministerio de Educación, donde había sido reasignado luego del escrache anterior. 17 de Agosto: Escrache al ex comisario Juan Ojeda, procesado por encubrimiento del secuestro y desaparición de Miguel Bru. 12 de Octubre: Escrache conjunto a Bussi en Tucumán, cerrando el congreso de la Red Nacional. 29 de Octubre: Movilización al Palacio Municipal para exigir a Alak la destitución de Vitón 19 de Noviembre: Escrache Carlos <i>el Indio</i> Castillo.
1999	16 de septiembre: volanteada escrachando a R. Grillo (parte del grupo de tareas que secuestro a los militantes secundarios, en la marcha por la Noche de los Lápices. 1° Octubre: Escrache al local partidario de Luis A. Patti en La Plata. 19 de noviembre. En los días previos, intervención sobre afiches de inauguración de Torres de la Catedral de La Plata. Volanteada durante los festejos.

2000	Diciembre: Escrache a Hugo <i>Jirafa</i> Damario. El 1° de diciembre se realiza el escrache con el <i>coro desafinado</i> en el local Charmant (10 e/49 y 50). Al día siguiente se lo escracha en su casa de Gonnet.
2001	5 de marzo: Escrache al Gob. Carlos Ruckauf en acto de entrega de premio a Estela de Carlotto, en el Teatro Argentino, intentando desplegar la bandera <i>Tortura para todos</i> 24 de Octubre: 1er escrache a Rodolfo González Conti.
2002	13 de Diciembre: Escrache a Leopoldo Luis Baume
Inicio de la Mesa de Escrache Popular	
2003	29 de Agosto: Héctor Darío Romero 28 de Noviembre: Escrache móvil o Biciescrache: R. González Conti, L. L. Baume, <i>Jirafa</i> Damario, Oscar Carlos Macellari.
2004	18 de Marzo: Escrache/ irrupción en el Tribunales Federales. Repudio por escasas condenas a Bergés y Etchecolatz.
2005	19 de Mayo: Escrache a Vitón, como parte de los festejos por el 10° aniversario de HIJOS LP 22 de Septiembre: 2do escrache a Rodolfo González Conti.
2006	17 de Marzo: Escrache a Néstor Ángel Siri 28 de Julio: Volanteada en el barrio de Guillermo Gallo 28 de octubre: Escrache a Néstor Francisco Beroch 28 de Noviembre: 3er escrache a González Conti. Fuerte represión policial.
2007	28 de Octubre: V o l a n t e a d a ñ L · p e z v o t a r ² a e n 22 de Noviembre: Escrache a Carlos Ramón <i>Manopla</i> Gómez. 20 de Diciembre: Señalización del nuevo domicilio de L.L. Baume.
2008	25 de Enero: Escrache a L.L. Baume durante acto de entrega de mención honoraria de la Fundación Juan Vucetich. 1 de Noviembre: Escrache al lugar de trabajo de <i>Manopla</i> Gómez. 18 de Noviembre: Escrache a la comisaría 5ta (coincidiendo con movilización por 26 meses de la segunda desaparición de J.J. López)

2009	20 de Marzo: Escrache a Julio Barroso. 21 de Junio : v o l a n t e a d a ñ L · p e z v o t a r ² a e n e 2 de Octubre: Escrache a Gustavo Federico Guillermo Galella
2010	
2011	1 de Octubre : v o l a n t e a d a ñ L · p e z v o t a r ² a e n
2012	

Esta cronología se basa en datos de diversas fuentes:

¶ **Entrevistas** a integrantes de HIJOS LP y la MEP.

¶ **Fuentes documentales:**

- Volantes, memorias y registros documentales de los integrantes de HIJOS LP y de la MEP
- Archivo de la DIPPBA (Dirección de Inteligencia de la Policía de la Provincia de Buenos Aires).

¶ **Fuentes bibliográficas:**

- Cueto Rúa, Santiago (2008). *Nacimos en su lucha, viven en la nuestra. Identidad, justicia y memoria en la agrupación HIJOS- La Plata*. Universidad Nacional de La Plata, La Plata.
- da Silva Catela, Ludmila (2014). *No habrá flores en la tumba del pasado. La experiencia de reconstrucción del mundo de los familiares de desaparecidos*. (4ta ed.). La Plata: Ediciones Al Margen.
- Suárez Córlica, Andrea (1996). Los Hijos estamos de pie. *Ila Latina*, 18, 8-9.

¶ **Fuentes periodísticas y revistas:** Artículos en Diario El Día, Diario Hoy, Página/12, Indymedia La Plata, Revista HIJOS La Plata.

¶ **Fuentes electrónicas:**

- Blog de la Mesa de Escrache Popular: <http://mesadeescrache.blogspot.com/>

ANEXO 4. Intervenciones por la desaparición de Jorge Julio López

En el siguiente cuadro se señalan algunas de las múltiples intervenciones por la desaparición de López realizadas hasta 2016. El objetivo de esta compilación, que ha servido de matriz de datos (junto con el acervo fotográfico) para analizar la variedad de estéticas y modos de acción, no pretende agotar la totalidad de intervenciones durante una década.

Podríamos arriesgar que es prácticamente imposible recabar y registrar el total de acciones, ya que muchas han sido pequeñas intervenciones efímeras en el marco de las movilizaciones (una pancarta, un parche puesto sobre la ropa, un grafitti), actividades por fuera de las jornadas de movilización y de escasa circulación (una actividad en una cátedra, una charla o evento en un centro barrial) o acciones de las que no ha quedado registro.

A las acciones aquí descritas se suman algunos recursos que se han utilizado en múltiples instancias: la Vigilia Sonora (de FM Futura), fotocopias con foto de López y texto, siluetas, antorchas, bombita roja para escrachar la Gobernación, y el ploteado con rostro de López y fecha de desaparición que se cuelga sobre las rejas del mismo edificio desde 2007.

Título o descripción	Fecha	Lugar	Organización /colectivo
2006			
Mural	08/10/2006	Diag. 79 y 115	Sienvolando
2007			
Siluetas negras con letras	17/01/2007	Pza San Martín	
Intervención performática	18/03/2007	Pza Moreno	Colectivo Siempre
ñ R o s t r o ò Intervención colectiva	18/05/2007	Pza Islas Malvinas	Colectivo Siempre/ Agrupación Surcos / Tinta Roja
Rostro de López en hierro	18/09/2007	Pza San Martín	Astillero Río Santiago
Cerámicos	18/09/2007	Pza San Martín	Fa.Sin.Pat
Marionetas de Etchecolatz y Von Wernich tras las rejas (por juicio a Von Wernich)	18/11/2007	Frente a gobernación. Cierre de la marcha	Multisectorial LPBE
2008			
Rostro de López con velas	18/03/2008	Pza Moreno	Jorge Pujol

Muestra fotográfica por López	17 al 29/06	CC Islas Malvinas	Andrés Borzi, Adela Kein, Peter Andrew y Agencia AG
Rostro gigante de López pintado	18/07/2008	Pza Moreno	HIJOS LP
Pintadas "Sin Lopez no hay nunca más" (stencils sobre base de color)	Agosto 2008	Distintos puntos de la ciudad	Agrupación Surcos
Preparación de figurones para intervención masiva	10, 12 y 15/09	Hall de FAHCE	Espacio de la memoria/SURCOS/ Praxis/ MEP/ independientes
Mural por los 2 años	13/09/2008	9 esq 53	UMHT/ Sienvolando, HIJOS LP /Colectivo Siempre/ Galpón de Tolosa/ Esp Cultura del FPDS, y otros
Murales sobre la memoria	14/09/2008	2 y 532	Mesa de Escrache Popular /cátedra de Muralismo de FBA-UNLP
Instalación de figurón "¿A qué te podes acostumbrar?"	18/09/2008	7 y 48 (pared FAHCE)	Espacio de la memoria/SURCOS/ Praxis/ MEP/ independientes
Rostro de López con velas	18/09/2008	Pza Moreno	
2009			
Kermesse de feria	18/05/2009	8 e/50 y 51 (frente a juzgados Penales)	HIJOS LP / Arte al Ataque
Señalización del lugar de votación de López	21/06/2009	Jardín 963 (Los Hornos)	Mesa de Escrache Popular
Mural en la calle	13/09/2009	63 esq 4 y diag 73	LULI
Impunidad/Silencio	18/09/2009	Durante la marcha	
Plantación de árbol	18/09/2009	137 y 66 (Los Hornos)	CTA Regional
Jornada cultural	03/10/2009	Pza Belgrano (City Bell)	Agrupación Surcos
2010			
Stencil de López	18/09/2010	Recorrido de la marcha	¿?
Repintada rostro López	18/10/2010	Pza Moreno	HIJOS LP

ñ S i n L · p e z , F e r r e y r a ò	18/11/2010		Multisectorial LPBE
2011			
C a m p a ¶ a ñ A c §	Agosto/ septiembre		Colectivo Libélula / Casa Nuestramética
Instalación de Inflable gigante ñ A c § f a l t a	8/09/2011	Pza Moreno	CTA La Plata- Ensenada/ Surcos-Praxis / Colectivo Libélula y otras
Bandera con consigna en partido de Estudiantes de La Plata	10/09/2011	Cancha EDLP	CTA La Plata- Ensenada/ Surcos-Praxis / Colectivo Libélula y otras
Jornada cultural	11/09/2011	Parque 66 y 148 (Los Hornos)	CTA La Plata- Ensenada/ Surcos-Praxis / Colectivo Libélula y otras
Bandera con consigna en partido de Gimnasia y Esgrima de La Plata	12/09/2011		CTA La Plata- Ensenada/ Surcos-Praxis / Colectivo Libélula y otras
Radio abierta- Proyección del testimonio de López en el juicio a Etchecolatz.	17/09/2011	pantalla gigante en Palacio Municipal	CTA La Plata- Ensenada/ Surcos-Praxis / Colectivo Libélula y otras
S t e n c i l ñ à B	18/09/2011	Recorrido de la marcha	FPDS / Arte al Ataque
M e m o t e s t ñ A c §	18/09/2011	Pza San Martín (previo a marchar)	Colectivo Libélula
Intervención sobre señalización vial. ñ D e s a p a r e c i d e m o c r a c i	18/09/2011	Recorrido de la marcha	Arte al Ataque
Renombramiento de calles durante movilización	18/11/2011	Pza Moreno	HIJOS LP
2012			
M u e s t r a f l a c c a l l e o s que habla de López" de Gabriela B. Hernández	13/09/2012	Anexo del Café de las Artes (Pasaje Dardo Rocha)	Gabriela B. Hernández
6 años sin julio López ijuicio Círculo Camps: Muestra fotográfica y afiches históricos	14 al 20/09/2012	MACLA- Pasaje Dardo Rocha	AEDD- fotos de Helen Zout, Mina Doyhenard, Santiago Hafford, Ricardo Scotti, Gabriela B. Hernandez, Gerardo Dell'Oro y Guillermo Gonzalez
Mural ñQué pasó con López? ò	15/09/2012	4 y 44	Agrupación Surcos
S t e n c i l ñ l a r m i s m a i m p u r	18/09/2012	Recorrido de la marcha	¿?

2013			
Panels ñ Ni colectivos	18/09/2013	Pza San Martín	HIJOS LP
Pañuelos blancos con rostro sin rasgos	18/09/2013	Recorrido de la marcha	Unión por los DDHH
Afiches ñ Volv	18/09/2013	Recorrido de la marcha	Arte al Ataque
2014			
Repintada rostro López	13/09/2014	Pza Moreno	HIJOS LP
Afiches ñ 8 a marionetas (CFK y Scioli)	18/09/2013	Recorrido de la marcha	Arte al Ataque
2015			
Radio abierta previo a la marcha	18/09/2015	Pza Moreno	RNMA
No ve, no oye, no habla (CFK) Afiches y pancartas	18/09/2015	Recorrido de la marcha	Arte al Ataque
Afiche ñ 210 d democracia	Sept 2015		CORREPI
2016			
Mural	04/09/2016	Plaza de las Madres (137 y 60)	Yapán
10 años 10 intervenciones: Acción ñ Ca	7/09/2016	Juzgados Penales 8 y 50	Arte al Ataque /CC Otro viento
10 años 10 intervenciones Mural	7-8/09/2016	9 y 62	Arte al Ataque /CC Otro viento
Mural ñ Des a	17/09/2016	4 y 44	COB-La Brecha
Afiches, banderolas, pancartas ñ Desaparec	18/09/2016	Recorrido de la marcha	COB-La Brecha
Intervención performática	18/09/2016	Pza Moreno y recorrido de la marcha	Las Amandas/Nunca en Babia