

INTERVENCIONES URBANAS, RADIOGRAFÍAS DE LA CIUDAD*

Karina Benito**

RESUMEN

Se conoce la capacidad reflexiva de determinados colectivos de artistas plásticos que ofrecen un matiz crítico sobre el entorno donde se emplazan promoviendo el cuestionamiento de imaginarios sociales instituidos. El objetivo del presente trabajo es mostrar cómo sus *micropolíticas* producen nuevos sentidos al cuestionar lo obvio desde acciones que logran con el tiempo revertir tanto cosmovisiones como legislaciones pautando otras formas de sociabilidad, pues como afirman Deleuze y Guattari (2002) las creencias y los deseos de los grupos se encuentran en la base de una sociedad y se configuran como flujos inefables en tanto condensan las expectativas de la dimensión de lo social.

Palabras clave: imaginarios sociales, cultura urbana, lazos sociales, intervenciones.

URBAN INTERVENTIONS, X-RAYS OF THE CITY

ABSTRACT

It is well known that the reflexive capacity of certain artistic collectives that offer a critical view of their own environment, encouraging the questioning of established social imaginary. The objective of this paper is to show how these micro policies produce new senses by questioning the obvious from actions that in time manage to revert both cosmo visions and legislations, giving way to other patterns of sociability, because, as Deleuze and Guattari (2002) have stated, group beliefs and wishes come together at the base of a society and turn into ineffable flows that condense the expectations of social dimension.

Key words: social imaginary, urban culture, social ties, interventions.

Recibido: 26 de septiembre de 2012

Aceptado: 31 de octubre de 2012

* Este trabajo se origina en la tesis doctoral titulada *Micropolíticas, los lazos sociales en espacios, clubes y centros culturales autogestionados por grupos de la sociedad civil en la Ciudad de Buenos Aires* fue financiada por la UBA en sus proyectos UBACyT.

** Licenciada en Psicología (UBA), Profesora de Enseñanza Media y Superior en Psicología (UBA), Doctora en Ciencias Sociales (UBA). Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Instituto de Investigaciones GINO GERMANI.IIGG. UBA. CONICET (Argentina). karina.benito@speedy.com.ar

1. LA RELEVANCIA DE LO IMPRODUCTIVO

Desde que el ritmo urbano comenzó a dictar el compás del hombre moderno, las ciudades ocuparon un lugar central entre las problemáticas promotoras de la producción estética. El desarrollo de las vanguardias artísticas a comienzos del siglo pasado estuvo relacionado íntimamente con el surgimiento y desenvolvimiento de las metrópolis europeas. La obra de los jóvenes artistas del momento recoge esa influencia en referencias indirectas a su ritmo, organización y velocidad, y en alusiones explícitas a la vida ciudadana, su cultura, sus placeres y sus controversias sociales. Pero las ciudades ejercieron también otras atracciones sobre estos autores, ya que constituían el escenario privilegiado de la confrontación política en la que muchos de ellos se encontraban involucrados, y el ámbito que habitaba el “hombre nuevo” al que dirigían sus esfuerzos creativos. Era ese, asimismo, el teatro donde resonaba con potencia la máquina, fuente de inspiración de gran parte de la estética vanguardista (Alonso, 2009).

Las ciudades latinoamericanas como Buenos Aires albergan grupos que abordan el espacio público con determinadas intervenciones que difieren según la geografía o la época¹. Las *intervenciones urbanas* son proyectos en espacios públicos donde se pretende un diálogo entre la propuesta del artista con la arquitectura y el espacio preexistente. Si bien su búsqueda es artística, pretende la participación activa porque si no la obra no podría ser considerada en esta categoría: la intencionalidad es reinventar el espacio público porque la ciudad se torna el escenario de interacción artística. Se trata de una creación colectiva en una arquitectura que pretende relaciones entre todos los participantes. En los países europeos, tal tipo de práctica aparece a veces como una crítica a lo consagrado en los circuitos de los museos² donde la propuesta artística no interacciona con el transeúnte como si sucede con las intervenciones callejeras.

De pronto un ciudadano se puede sentir interpelado por una propuesta en las calles con cierto grado de involucramiento ya que está al acecho de una intimidación ya sea por su ubicación

¹ El *affiche* fue, en el Mayo francés, un símbolo de la revuelta estudiantil y obrera. Ver Salazar. P.B. (2006). *La estética en las barricadas. Mayo del 68 y la creación artística*. Castelló de la Plana: Publicaciones de la Universitat Jaume.

² “Podemos afirmar, siguiendo los lineamientos de Régis Debray, que la cultura occidental es predominantemente visual, por lo que las imágenes tienen poder y no son inocentes. Es así que, retomando el rol de investigación, interpretación y comunicación que define al dispositivo, los museos de artes visuales poseen –real o potencialmente– una importancia que excede las concepciones/discusiones que atraviesan su inscripción en el contexto social. Aquello que los museos ofrecen, sus funciones, las políticas que determinan la selección de las exhibiciones y cómo estas son organizadas, condicionan aquello que Pierre Bourdieu señala como beneficios simbólicos de la apropiación de una obra de arte. El museólogo Rubén Darío Romani considera que el museo debería poder representar una imagen–mundo construida a partir de la participación de los sectores sociales en una praxis democratizadora de la gestión del conocimiento y del uso y acceso a los medios de producción material y simbólica de la cultura de la que representa.” Sánchez Antelo (2011, en línea).

o temática. Se trata de algo buscado por los artistas que desde el dadaísmo³ rompieron las relaciones usuales en el mundo del arte y desde esos tiempos con más frecuencia articulan tendencias donde la provocación es una modalidad que pueda cristalizar los sentidos críticos tanto sociales como estéticos, motivo por el cual en algunos países se producen alianzas con el activismo en tanto formas de acción colectiva a los fines de estetizar malestares sociales: “La acción directa es la estrategia central de la resistencia creativa, una estrategia que, al contrario que la racionalidad y la objetividad de la mayor parte de la política, revoca el énfasis en las palabras y en la razón para reclamar que se reconozca la intuición y la imaginación” (Jordan, 2008: 50). Las intenciones de atraer la atención de los sujetos desprevenidos radican en la sorpresa ante situaciones insospechadas en las calles. Se tratan de confrontaciones de perspectivas que nos superan como ciudadanos.



Reclamo de un florista en las calles de Buenos Aires.

Intenta algo así como una microfísica del malestar en la ciudadanía que consiste no solamente en depositarlo en la cultura (jurídica), sino que intenta ver cómo opera en las prácticas políticas, sociales y morales, donde el derecho y (el poder) se anudan con el no derecho— (o el no poder). La condición de ciudadanos es hoy escurridiza. Su relación con la pertenencia y la identidad social de un grupo determinado, en un territorio determinado, no parece generar “bienestar” (Cullen, 2007:12).

Este malestar que late a escala global en diversas ciudades es percibida por artistas plásticos que establecen un diálogo con el entorno en tanto son más permeables al mismo. Se trata de obras infiltradas en el espacio público que se retroalimentan de su dinámica, reformulan miradas en tanto construyen y reconstruyen discursos desde un posicionamiento local innovando en soportes estéticos a veces poco explorados. Engañan a la vista y a la vez alcanzan cierta tridimensionalidad porque convocan al otro.

Desde la Antigüedad han existido grafitis, *stencils*, marcas en las paredes, manchas, inscripciones, formas escultóricas. La cuestión de los espacios urbanos es que se han complejizado cada vez más por la proliferación de discursos como nexos vinculantes que los atraviesan. Así, las intervenciones urbanas no aparecen ante la apacibilidad de las calles, sino como proyección de lo irreconciliable y exige prestar los ojos a una mirada que torne legible lo que intentan expresar en la exhibición de ciertas tensiones que anidan. Tal modalidad nos

³ Tendencia fundada por Tristán Tzara. Buscaban romper con lo consagrado mediante una estética de protesta continua contra las convenciones de su época. Utilizaban el absurdo y en lo carente de valor encontraban medios de expresión a través de la provocación, el gesto o el escándalo. Trabajaban con material de desecho, lo cual no fue utilizado por el cubismo, el abstraccionismo o el futurismo y promulgaban un acto creador como facilitador de un cambio en búsqueda de la libertad, la espontaneidad, lo inmediato, lo aleatorio, la contradicción, el caos, lo imperfecto, la intuición y en contra de la belleza, la pureza.

incomoda porque alguien delega su voz anónima en la pared. Es decir, la enrarecen en tanto una inadecuación de relación a la realidad social que no da amparo en tanto son inscripciones en espacios públicos no concebidos para tal fin y tienen cierto carácter de clandestinidad, en el sentido que a veces no son permitidos legalmente.

En las ciudades más grandes del Tercer Mundo siempre te encuentras un área en la que algunas de las personas más ricas viven en comunidades protegidas fuera de los suburbios, pero lo que sobre todo te encuentras es a dos tercios de los pobladores de barriadas pobres del mundo apilados en una especie de tierra de nadie urbana (Davis, 2009, en línea).

En el Tercer Mundo, las paredes abandonadas narran historias demasiado tristes a veces con sus inscripciones en las paredes y no buscan tampoco llegar a los museos con sus *stencils*.

Ordenar el caos de inscripciones que cubren las áreas urbanas es tarea en algún sentido ímproba: resulta cuestionable el hecho mismo de pretender dar orden a aquello que no se quiere ordenado y, a la vez, resulta difícil establecer criterios que permitan incluir sin ambivalencias las distintas modalidades. La clasificación valdrá solo a los fines de plantear una mirada panorámica que, con mucho, tendría que excederse si de lo que se trata es de pensar los modos en que el graffiti participa de la construcción de los sentidos urbanos⁴ (Cosak, 2008:5).

La diferencia entre las intervenciones urbanas entre Europa y Argentina radica en el estatuto que adquieren en cada región. En Europa usualmente han sido avaladas e incluso financiadas por los mercados del arte como un política de Estado en virtud de embellecer áreas degradadas o a los fines de generar *estéticas relacionales*⁵ en el sentido de entender que la comunicación sepulta los contactos humanos en espacios controlados que suministran los lazos sociales como productos diferenciados. Entonces, más allá de toda historicidad de este fenómeno el arte siempre ha sido relacional, elemento de lo social y fundador de dialogo. La cuestión es que su poder de (*reliance*) en tanto íconos que producen empatía y la voluntad de generar lazos es diversa en Europa respecto de nuestro Buenos Aires, ya que por esta latitud tanto graffiti, *stencils* como intervenciones urbanas son modos de denuncia, aunque atraviesan disputas simbólicas en una ciudad donde no se albergan determinadas temáticas que los artistas plásticos sí contemplan al margen de las políticas públicas. Y de algún modo logran instalar en la agenda pública, pero desde sus contornos cuestionando el estado de situación, incluso en el que se encuentran los museos.

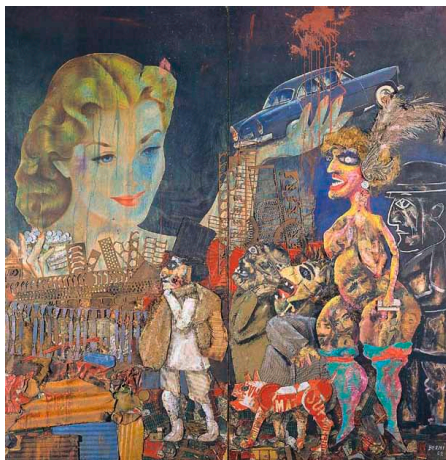
⁴ “Una parte considerable de esos graffiti de leyenda ingeniosa adscriben a un estilo epigramático que en realidad ya se había manifestado también en los graffiti pompeyanos, en los que la frase, dividida en dos partes, comienza por la construcción del sentido en una dirección determinada para luego desviarlo en una segunda dirección inesperada: ‘La guerra es un buen negocio. Invierta un hijo’” (Cosak, 2008:3).

⁵ Veamos un ejemplo: “Jes Brinch y Henrik Plenge Jacobsen instalan en una plaza de Copenhague un colectivo volcado que provoca por emulación, un tumulto en la ciudad”(Bourriaud, 2008: 6),

En Buenos Aires, sin embargo, los espacios artísticos oficiales se han transformado lentamente en reductos cuasi-privados, con escaso o ningún interés por su proyección comunitaria. En el mejor de los casos, los visitantes son números, pero a veces ni siquiera esos números cuentan: las políticas de exhibición, sencillamente, no responden a ellos. Los museos públicos, abandonados a su suerte y a la capacidad de gestión de sus directores, entran en una relación cada vez más estrecha con el mercado y su circuito de influencias. Instituciones que en algún momento fueron más “abiertas” –como los centros culturales albergando la producción de artistas jóvenes o poco reconocidos, tienden cada vez más a mostrar artistas consagrados, y los espacios universitarios, naturalmente dotados para la reflexión crítica y la experimentación, parecen haber perdido la capacidad de cumplir tal función, en un movimiento que señala dramáticamente el desmantelamiento de la universidad pública. (Alonso, 2009, en línea).

Se desprende de lo expuesto que el rol que cumplen determinados colectivos al margen de tales circuitos oficiales y de sus financiamientos también trabajan con lo desechable como posición ética; siguen tendencias de antecesores como Antonio Berni, quien inauguró en esta región el uso de materiales en desuso ya que sus obras se caracterizaban predominantemente por la técnica del collage. Entonces, tales colectivos también toman lo improductivo no sólo como procedimiento sino en tanto atienden aquello desechado de nuestras realidades sociales porque no embellecen la ciudad ni acrecientan el capitalismo imperante. De ese modo trabajan con esos materiales y también con las preocupaciones sociales coyunturales.

La técnica utilizada es el ensamblado y los materiales son varios: ente otros, maderas, metales, telas, papeles, cartones, todos ellos pegados y clavados a dos piezas de madera; por esto se trata de un díptico. Cuando se produce una sensación, nos molesta porque no se ubica en el mapa de sentido del que disponemos. Para librarnos del malestar que nos causa este extrañamiento, nos vemos forzados a descifrar la sensación desconocida, y ello la transforma en un signo. Ahora bien, el desciframiento que este signo exige no tiene nada que ver con explicar o interpretar, sino con inventar un sentido que lo haga visible y lo integre en el mapa de la existencia vigente operando una transmutación. Podemos decir que el trabajo del artista –la obra de arte– consiste exactamente en este desciframiento. Es así como, tal vez, podría entenderse lo que Cézanne quiso decir al afirmar que pintaba sensaciones (Roinik, 2008). En Buenos Aires, los colectivos de arte asaltan las calles con una tradición que



Antonio Berni: *La gran tentación o La gran ilusión*, 1962. Óleo, madera, metal, arpillera, tela, adornos, pegamento y elementos varios sobre madera; 245 x 241 cm (díptico). Malba–Fundación Costantini.

no se asemeja tanto a la del típico mural latinoamericano,⁶ tal como el que se puede apreciar de Quinquela Martín debajo, sino que enfrentan las paredes como territorios de disputas de contenidos simbólicos donde se yuxtaponen las formas de las intervenciones urbanas con las acciones graffiteras y de ese modo configuran un carácter de denuncia, exigen también una sensibilidad para su desciframiento.

2. INTEGRAR EL MAPA DE LO EXISTENTE

Buenos Aires, organizada desde sus orígenes indios en torno de un área central fuertemente estructurada, sobre la Ribera del Río de la Plata y con una configuración radiocéntrica, es la misma ciudad que algunos ilustrados llamaron “capital de un imperio que nunca existió” y que aún continúa extendiendo sus límites físicos a más de sesenta kilómetros de su plaza mayor. Esta aglomeración está conformada por una porción central— *la ciudad de Buenos Aires*— y una periférica —*Gran Buenos Aires*—, compuesta por 25 partidos.⁷ (Guerra, Welch, 2005:30).

A partir de la globalización y como causa de las transformaciones de la economía y la sociedad en los cambios acelerados y de un contexto local donde aparecen nuevas formas residenciales como también áreas de consumo y desarrollo de espacios para la industria de servicios, corresponde entender que desde los años noventa se suscita un fuerte contraste entre centro y periferia. Se destruyen los tejidos fabriles por las importaciones, se construyen ámbitos destinados a la economía financiera, el comercio se presenta de otro modo diversificando áreas, se dinamizan los desplazamientos, crece la inseguridad, se acrecienta la desigualdad social y los niveles de violencia urbana. En este panorama, un grupo de arte denominado “Escombros” promueve la apropiación simbólica de una zona abandonada en la periferia de la



Av. Pedro de Mendoza 1821 – La Boca. Teatro de la Ribera “Rincón de La Boca”. Autor: Benito Quinquela Martín (1890 – 1977, Buenos Aires). Oleo sobre panel aglomerado de madera, 4m x 4m, 1970.

⁶ La pintura mural se trata de una obra de arte que no se separa del espacio arquitectónico, sino que está vinculada a los muros de la arquitectura donde se asienta.

⁷ La distribución se pueden entender según los usos. Hay zonas destinadas lo residencial, palacetes, conventillos, propiedades horizontes, villas miserias, todo en una combinación que incluyen también barrios cerrados en las últimas décadas. El comercio, por otro lado también está organizado en diversas regiones y se corresponde con distintos niveles de acceso a los consumos. La relación con la industria al principio a la rivera del Riachuelo y luego ampliándose en las zonas periféricas. El ferrocarril fue el que estructuró el proceso de metropolización; tranvía a caballo y luego el tranvía eléctrico. También el auge del colectivo y, por último, el automóvil extendieron los bordes de la ciudad. Las actividades administrativas y financieras nunca abandonaron el área central de la ciudad.

Ciudad de La Plata⁸, y si bien la convocatoria es abierta a todos los artistas también invitan a la comunidad al evento que dio por llamarse la Ciudad del arte. En verdad, se trataba de una región de libre expresión, descentrada del marco institucional, ya que no había curadores y, asimismo, se trataba de una zona industrial que había perdido su dinamismo. Se caracteriza por su improductividad, pero con su intervención recuperaron la productividad en otro sentido, en tanto impacto social, resignificando el valor del arte, ya que quienes asistieron a las jornadas del evento eran artistas ajenos al circuito institucional del arte argentino como también otros ciudadanos. La relevancia de lo improductivo radicaba en la sensibilidad despertada en torno a una problemática territorializada. En Buenos Aires y sus periferias se había tornado evidente en la última década un proceso producto de la “modernización” acelerada tardía respecto de sus modelos centrales de referencia. Se había acrecentado la riqueza en un proceso incluso territorial muy evidente, puesto que una parte del sector metropolitano recibía inversiones en equipamiento, en infraestructura de todo tipo para estar a la altura de una economía urbana global integrada, pero otras regiones quedaban al margen de tal proceso. De modo tal que surgen áreas *residuales* en tanto carecen de interés por el incremento de las desigualdades socioespaciales.



Poblar la nada, dar muerte a la muerte. El 9 de diciembre de 1989, Escombros convocó a todos los artistas en una cantera desolada para fundar “La Ciudad del Arte” (Cantera de Hernández, calle 514 y 26. La Plata).

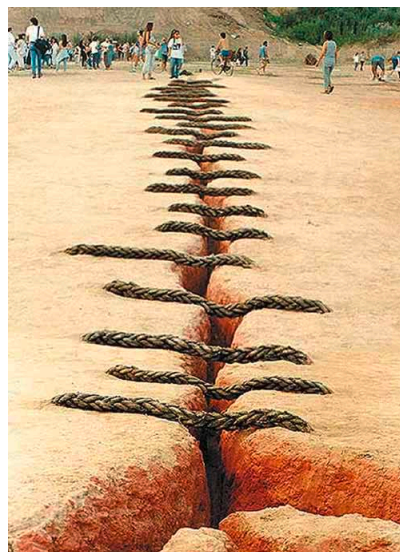
⁸ La Plata, capital de la provincia de Buenos Aires, se ubica a 56 km al sudeste de la Ciudad de Buenos Aires. Es la ciudad de las diagonales porque es un ejemplo del higienismo de fines del siglo XIX que se proyecta concibiendo ideas republicanas. Su planificación se trata de un cuadrado perfecto atravesado, que conforma un rombo que posibilita cada seis cuadras bosques y plazas.



La otra obra es denominada "Siembra". Año de realización: 1989. Medidas. 20 x 7 cm. Texto: Materiales: 2000 bolsitas con semillas y una inscripción: *Para sembrar la nada y dar vida a la muerte.*

El paisaje, en este caso, no fue elegido al azar. Las ruinas de la calera simbolizan a la Argentina de ese momento: un Estado en proceso de disolución y una sociedad que contemplaba inerte su propio derrumbe. Hoy, el país es otro; las ruinas ya no nos amenazan, pero el edificio tampoco fue construido. Argentina, como la cantera, es un enorme vacío, un espacio en blanco que para algunos es una esperanza; para otros, un desafío y para muchos, una interrogante. Para los artistas argentinos y latinoamericanos que fundan La Ciudad del Arte, el vacío representa su voluntad inquebrantable de poblar la nada, dar muerte a la muerte.

En la convocatoria "La ciudad del arte", el día 9 de diciembre de 1989, el Grupo Escombros repartió 3000 sobres de nylon con semillas. A las 18 hrs. de ese mismo día, los concurrentes y participantes—público y artistas— arrojaron miles de semillas en el suelo de la cantera abandonada. La intervención del Grupo Escombros interpela, por un lado, a las fábricas dislocadas en el auge de un sistema financiero especulativo que por nuestras latitudes transforma la fisonomía de la ciudad, pues ya que la terciarización es la hegemonía que destruye los barrios periféricos en cuya suburbanización crecieron en torno a sectores industriales y también a partir de las posibilidades que ofrecían las nuevas tecnologías, capaces de modificar determinadas áreas de la gestión centralizada que se preservan para alojar subcentros que suelen adoptar la arquitectura de grandes edificios inteligentes con un diseño innovador desde donde comandan decisiones a escala mundial, sin importar la tierra desde donde siembran sus ideas. "En este contexto, la nueva realidad urbana sumerge a Buenos Aires en un tipo de expansión territorial cada vez más dispersa y fragmentada, donde el aumento de



En el vacío —símbolo de ese instante— los artistas celebran el triunfo de la vida". El Grupo Escombros participa con dos obras. La primera, titulada "Sutura", realizada en 1998 durante la convocatoria. "La ciudad del arte". Medidas: 30 m de largo. Técnicas/ Materiales: cicatriz en la tierra "cosida" con soga de barco.

las desigualdades socioeconómicas y espaciales, condujo a rever las tradicionales relaciones entre centro y periferia, principalmente a partir de ciertos procesos de periferización de áreas centrales y de centralización de áreas periféricas, con una dispersión urbana limitada y con una metropolización incontenida” (Guerra, 2005: 37).

De algún modo, esto es lo que pretenden suturar en la Ciudad del Arte: el crecimiento de una urbanización cerrada que tiende a generar exclusión en distintos planos de disposición y superposición de las relaciones económicas y políticas que las atraviesan. En este sentido, se entiende que el arte ofrece posibilidad de comprensión de la producción de un determinado pensamiento, porque se presenta como acción artística cuya textura sensible de las transformaciones urbanas se encarnan y comparten en situación. Respecto de los efectos de las políticas macroeconómicas se sabe que si bien clausuraron las propuestas alternativas, las utopías desde el arte aún resisten con sus interrogantes.

La política del Estado en sociedad con los grupos de inversión definen de hecho la estrategia del territorio: son los *formadores de escena* a la que los gobiernos locales deben adaptarse. [...] Sin embargo, la fuerza de los hechos los convierte en muchas ocasiones en vendedores de oportunidades o compradores de ofertas de tal debilidad, que la concreción de objetivos comunitarios queda relegada a pinceladas gestuales amparadas en discursos cuanto menos engañosos.” (Guerra, 2005: 138).

No obstante, al margen de las políticas públicas y los macronegocios que implican la construcción de barrios cerrados que conforman la escena con sus autopistas destinadas especialmente a los sectores medios y altos (quienes disponen de automóvil para desplazarse), en los intersticios de la ciudad se encuentran también los colectivos de arte.

El 17 de diciembre del 1988 realizan Pancartas II en una cantera abandonada en la localidad de Hernández, cerca de La Plata. El Grupo Escombros, a los pocos meses de su fundación, desarrolla su actividad artística en forma colectiva, presentando la documentación de una serie de escenas realizadas en un espacio diferenciado de los tradicionales y en un tiempo acotado. En noviembre de 1988, realiza Pancartas I debajo de la autopista de Paseo Colón y Cochabamba, en el barrio de San Telmo.



Tomando como soporte de exhibición pancartas pintadas de negro, presentan 13 fotografías en blanco y negro, registro de diversas *performances* realizadas entre el 9 de julio y el 5

de noviembre en Buenos Aires y La Plata, junto a ellas muestran también la tarjeta de invitación y el catálogo donde el grupo escribió sus ideas básicas. El primer elemento que colocaron fue un enorme cartel que decía *Galería de Arte: Expone Grupo Escombros*. La situación finalmente consistió en la exhibición de dos horas, en donde se sirvió un refrigerio a los espectadores que se acercaban, sumándose más tarde a una marcha con las mencionadas pancartas por la Avenida Paseo Colón. Junto al grupo marcharon unas 200 personas. En el catálogo presentado se orientaba sobre la búsqueda del grupo: “*expresamos lo roto, lo quebrado, lo violado, lo vulnerado, lo despedazado. Es decir, el hombre y el mundo de aquí y ahora*”. La forma de reinstaurar la dimensión mítica y cultural de la experiencia pública es ayudando a que el paisaje social adquiera el sentido latente de lugar. Y ese sentido se da a partir de una conciencia de familiaridad o cercanía. Una relación entre el espacio de uno y otro (cuerpo colectivo) que en la interacción se nutren de significados comunes. Esta forma de comprender el espacio como lugar, como paisaje social construido por un conjunto de imaginarios que se accionan a partir de algo en común, es asumida como tal desde el comienzo por Escombros. Una de sus fotografías se titula "La Piedad Latinoamericana", que se observa a la derecha.



3. ACCIONES SOBRE LA TEXTURA SENSIBLE EN BÚSQUEDA DE CAMBIOS

En Buenos Aires también se da un modo particular de *intervención* al retorno de la democracia que por determinados años está en los contornos de las políticas públicas y no son realizados solo por artistas plásticos, sino por agrupaciones de los hijos de desaparecidos por la última dictadura militar. H.I.J.O.S. (Hijos de desaparecidos, exiliados y ex detenidos del genocidio argentino iniciado en la década del 70) surge en el año 1996 como agrupación en torno a la necesidad de denunciar la impunidad de la justicia institucional. “La función de autonomía en un grupo corresponde a la capacidad de operar su propio trabajo de semiotización, de cartografía, de insertarse en el nivel de las relaciones de fuerza local, de hacer y deshacer alianzas” (Guattari y Rolnik, 2005: 65). Paulatinamente, HIJOS logra demarcar una política de la mirada, a pesar de que en el Poder Legislativo se habían dado las leyes de *Obediencia Debida* y *Punto Final* y los decretos presidenciales de indulto, que recién en estos últimos años han llevado a recuestionarse institucionalmente las formas de hacer política desde el retorno de la democracia en la Argentina en 1983. Los inicios de HIJOS impacta muy fuertemente en la opinión pública⁹ y rompe con las formas tradicionales de hacer política y también de pensar

⁹ "Se trata de la constitución de una nueva expresión de la opinión pública que ha comenzado a gestarse en estos últimos años y en diferentes escenarios mundiales, con independencia de la prolífica autó-

la ciudad, estableciendo cartografías semióticas que apelan a la potencia: *micropolíticas*. Sus acciones dialogan con la realidad urbana pero con los mapas más oscuros de la historia, y lo hacen a través de los “*escraches*”. Significa ‘sacar a la luz lo que está oculto’, ‘develar lo que el poder esconde’. En este caso, la sociedad convivía con torturadores, apropiadores de bebés y asesinos que se mantenían en el anonimato. En sus inicios se trataban solo de HIJOS, pero luego se sumaron también artistas plásticos y otros integrantes de la comunidad que se sienten interpelados a participar de la causa. La intención era revertir ciertos instituidos en las cosmovisiones sociales con el lema “Si no hay justicia hay escrache” para apelar de ese modo a la condena social en años donde se veía a la justicia no solo ciega, como su universal emblema, sino también sorda.

Fue a partir de esta línea que se intentó profundizar el trabajo con otros en un territorio determinado; en ese contexto se constituye en 1998 la “Mesa de Escrache” como una mesa de trabajo barrial en red con organizaciones sociales diversas (en esta primera mesa participaban algunos grupos de arte, partidos políticos de izquierda, sindicatos, centros de estudiantes y murgas). En cada escrache la mesa de trabajo se traslada al barrio, para comenzar una construcción territorial según los rasgos y problemáticas de cada lugar. El escrache se convierte en un acontecimiento aglutinador de las experiencias barriales, donde las/os vecinas/os son actores y no meros/as espectadores/as. De esta manera se desplaza la búsqueda exclusiva de una figura mediática como Videla, hacia los responsables de la dictadura menos visibles, pero no por eso menos partícipes del genocidio (Carras, 2009: 58).

Se inicia con el apropiador de bebés recién nacidos Héctor Vidal y a seis meses de ser escrachado se le quita la matrícula médica, y así tantos otros. El escrache se centra en la memoria pero entendiendo que los múltiples sujetos son distintos e integran la sociedad misma. Por lo tanto, no se trata de sentidos unívocos, sino del poder de resistencia de los sujetos en relación con su memoria urbana; intangible pero existente.

Tampoco es casual que fuera precisamente al mismo tiempo que se iniciaba un nuevo ciclo global de protestas (en la primera mitad de la década pasada), cuando, en diversos focos del globo, comenzaba a esbozarse otra configuración, que apuntaba a renovar tras el impasse del posmodernismo “realmente existente,” la

noma, pero sobre todo tantas veces autista, diversidad de opiniones publicadas. [...] Por el contrario, la opinión pública que ha emergido, expresa voluntad de contraponerse a los poderes instituidos que solo tributan al ensanchamiento de un pensamiento único, incluyen también a los medios de comunicación que entre sus adversarios estratégicos. Porque hasta hoy mismo cuando se invoca la idea de opinión pública, surge casi de inmediato antes que la imagen de una asamblea de ciudadanos, antes que una manifestación pública al uso más frecuente, lo que aparece es un soporte mediático, adalid del concepto de libertad de expresión que sin embargo ha devenido de forma inexorable, representante desemboscado de la libertad de la empresa, de la libre circulación de la mercancía ideológica cuyas afinidades con el sistema que lo sostiene y para el cual trabaja, resultan no sólo evidentes, sino más aún, aceptados e incuestionados por la ciudadanía misma” (Santamarina, Cristina. 2004: 227–228).

capacidad de las artes para proponer como un sitio de exploración de las insuficiencias y potencialidades de la vida en común en un mundo histórico determinado (Laddaga.R, 2006: 8).

El escrache posee imágenes muy potentes porque conserva también algo de la práctica grafitera en ese uso del blanco y negro y con los mínimos recursos alcanzan una máxima expresión, en este caso señalización. Asimismo, fueron construidas con mucha pasión como marcas urbanas en función de designar donde hay un torturador en un barrio y así es la propia comunidad quien puede acorralarlo



en términos de que nadie puede ignorar lo que la cartografía (d)enuncia. Asimismo, las imágenes construidas con la colaboración del Grupo de Arte Callejero y otros artistas plásticos interrogan al ciudadano desde el encuentro con el otro donde se suscitan esos momentos de sociabilización entre actores del barrio que comparten sus historias y pasado.

De todos modos, en el espacio público, la imagen gana un protagonismo frente a la palabra. El problema de la representación no se circunscribe a la potencia de la imagen, sino a la tensión entre ausencia-presencia como pares de opuestos que activan el pasado en función de un futuro. “En efecto, las memorias no son sino productos de construcciones selectivas



Escrache a la fuerza aérea en Morón (regional Bs. As. de inteligencia). 19 de abril de 2003.

y contingentes y, por lo tanto, siempre ficcionales. Las maneras en la que se recuerda, lo que la memoria cede al olvido y lo que privilegia para retener definen en el presente tanto a los individuos como a las sociedades” (Durán, 2008: 133). La cuestión es el modo en el que irrumpen en el espacio público, recordando no solo la operación de borradura provocada por el terrorismo de Estado (1976–1983), sino que encuentran una potencia creativa en su impulso de expresión.

Las ciudades en Latinoamérica tienen su vida propia con más conflictos irresolubles que respuestas definitivas a sus problemas. No obstante, los artistas plásticos y cada vez más los ciudadanos evidencian cuando se trata de compartir historias la relevancia de la construcción del espacio público. Se trata de compartir, eso, historias y no productos como modo de entramado social. La ciudadanía conlleva malestar cuando solo cuando se incluye a los sujetos en términos de consumidores culturales o espectadores, porque anulan su protagonismo, parti-

cipación en las decisiones de su polis. Algunos sobreviven sin iconos distintivos; otros tienen un pasado donde el miedo no paraliza y los motiva a construir otros valores, nuevos sentidos.

La ciudad, en su estructura ósea humana, es una red pluralísima de grupos, de equipos, organizaciones, gente conectada... en torno a valores, a intereses a proyectos muy diversos. Son las asociaciones de ciudadanos: del ciudadano voluntariado. En una ciudad con vigor, una ciudad viva, estas asociaciones están conectadas y funcionan a través de una red de redes, más allá de su incidencia concreta, cada una en su barrio, tema, sector o prioridad (Puig, 2009: 49).

Micropolítica resulta, entonces, una categoría posible para nombrar los procesos grupales en el que se ubican las experiencias culturales gestadas. Dicho vocablo, sobre el que también trabajan Rolnik y Guattari (2005: 50), es utilizado para explicar las formas expresivas que emergen en el Tercer Mundo contemporáneo y definen un nuevo tipo de fuerza de trabajo. Se refieren a que los fenómenos de expresión social se suscitan en esa zona de entrecruzamiento de determinaciones colectivas.

4. DE LA CONSTRUCCIÓN DE IMÁGENES PROFANAS A LA PROMULGACIÓN DE LEYES

Se podría entender, entonces, como un movimiento que precede algo descompuesto en articulación con una dimensión productivo-deseante, conmoviendo la capacidad de leer críticamente lo que acontece en el entorno social. Es decir, en lo grupal se articulan fuerzas que operan dinámicamente y configuran también valores plasmados en la tarea que cada grupo conlleva. Los colectivos transitan un *agenciamiento*¹⁰ de procesos de expresión, lo cual constituye actualmente una suerte de reserva posible de expresividad en medios imprevistos e inesperados. Los autores señalan, así, cierta transformación tanto en los países del Tercer Mundo como en ese Tercer Mundo desarrollado en el seno de los países del Primer Mundo. Por consiguiente, se proponen operar ciertos desprendimientos de lo establecido y que puedan abrirse más allá de sus intereses puntuales, motivo por el cual se inmiscuyen como fuerzas cuyas imágenes durante años taladran los sentidos hasta que impulsan aconteceres.

Como si constantemente una línea de fuga, incluso si comienza por un minúsculo arroyo, fluyese entre los segmentos y escapase a su centralización, eludiese su totalización. Así se presentan los profundos movimientos que sacuden una sociedad, aunque sean necesariamente "representados" como un enfrentamiento entre segmentos molares. Se dice equivocadamente (sobre todo en el marxismo) que

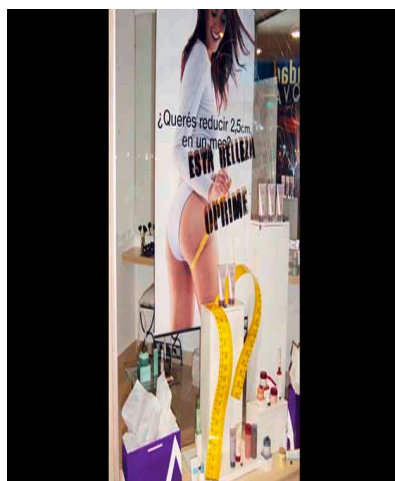
¹⁰ Agenciamiento, del francés "*agencement*": "Esta palabra se encuentra traducida -*Dictionnaire Français Espagnol Larousse*, París, 1967- por la palabra castellana 'disposición'. Aun cuando este término mantiene en castellano su sentido común, para los efectos de esta traducción no nos satisface completamente. El término 'agencement' en el pensamiento de Guattari tiene un uso más extenso e implica, a la vez, tanto diversas entidades, como territorios y procesos [...]" (Introducción de Miguel Norambuena a la selección de textos de Guattari, que bajo el título *Cartografías del deseo* fuera publicada por Francisco Zegers Editor, Santiago de Chile, 1989) (N. del T.).

una sociedad se define por sus contradicciones. Pero eso solo es cierto a gran escala. Desde el punto de vista de la micropolítica, una sociedad se define por sus líneas de fuga, que son moleculares (Deleuze y Guattari, 2002: 220).

De este modo, un colectivo de arte cuestiona determinadas formas existentes, denuncia a través de un stencil la complejidad del contexto en el que se inscriben.

En resumen, todo es política pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica. Supongamos unos conjuntos del tipo percepción o sentimiento: su organización molar, su segmentaridad dura, no impide todo un mundo de microceptos inconscientes, de afectos inconscientes segmentaciones finas que no captan o no experimentan las mismas cosas, que tribuyen de otra forma, que actúan de otra forma (Deleuze y Guattari, 2002: 218).

Los colectivos de arte irrumpen defendiendo derechos, reclamándolos o estetizando una conflictividad subyacente presentando instalaciones en el espacio público y ámbitos insólitos de la metrópolis. Asimismo, promoviendo sus expresiones y difundiendo sus tradiciones, incluso sin proponérselo, disputan formas, modelos y sentidos de la vida individual y colectiva. En definitiva, emplazan focos que requieren de una elucidación tanto teórica como práctica para pensar las confluencias y divergencias de ciertos imaginarios sociales instituidos históricamente, de modo tal que se despliegan formas de lectura y se desprenden categorías conceptuales a partir de las afectaciones de los cuerpos ante determinadas visibilidades.



Imágenes publicitarias en el espacio público intervenidas por el colectivo: Mujeres Públicas.



Imágenes publicitarias en el espacio público intervenidas por el colectivo: Mujeres Públicas que interpelan sobre el tema del aborto aún no avalado por las políticas públicas en nuestra región.

Se destacan las tácticas que legitiman la adjudicación y exigencia de legislación de derechos sobre la base de necesidades grupales y ya no en términos posesivos e individualistas como se utilizó tradicionalmente. La solidaridad grupal entrama un sentimiento de pertenencia que no solo se caracteriza por el conjunto de prácticas, sino también por las relaciones con otros que demarcan el modo de habitar la ciudad. Así la estrategia performativa es eficaz porque es producto de una construcción social de sentido colectivo donde en el decir hay un hacer. Resulta conveniente revisar las posibilidades que ofrece

la categoría de performatividad¹¹ (Butler, 2008) que trata la descripción del acto performativo del habla de Austin, definida como un acto que “produce lo que nombra.” Se refiere a aquellos grupos a quienes se les impone atestiguar con su presencia la representación de normas de obligatoriedad, especialmente si esas normas invalidan lo que ellos son (o mejor, lo que ellos hacen), lo cual conlleva que a menudo respondan con el silencio, la parodia, el desvío e incluso la resistencia.

Otro rasgo de la performatividad consiste en que se trata de grupos dedicados a la defensa de individuos que se interpretan como minorías e incluso formados por miembros de esas minorías. Según Butler, en la medida que un grupo cualquiera haga una afirmación con



Intervención estética por parte del colectivo mujeres públicas donde problematizan los trabajos invisibilizados por su naturalización cotidiana.

respecto a la identidad sin reconocer su imbricación en los discursos de los otros, eso constituye una forma de repudio. Se trata así de entender las dinámicas que operan en muchos grupos que exigen determinado reconocimiento. Entre los sujetos involucrados en tales experiencias se trata de alcanzar legitimidad a través de sus expresiones artísticas, cuya eficacia performativa consiste en la construcción social del sentido.

5. TRADUCCIONES PARA LA RECONFIGURACIÓN PORTEÑA

La construcción social de sentido se encuentra en diversas artes, pero las intervenciones han resultado claves a la hora de transformar mentalidades muy enraizadas. Los colectivos han permitido interrogar lo evidente. Por ejemplo, en la ciudad de Buenos Aires, donde el psicoanálisis influyó durante tantos años explicando en tono de divulgación masiva que la sexualidad no es solo genitalidad. En efecto, hasta en la novela familiar, en la que se utiliza la jerga específica influyen también factores sociales, y de ese modo incluso el género es también un constructo social. Por consiguiente, la insistencia de tales imágenes provocativas satirizando los prejuicios existentes ha suscitado también transformaciones en el clima de época. Así se ha comenzado a ponderar el lugar de la mujer no solo en el ámbito laboral, sino entendiendo

¹¹ “De modo que la performatividad no es pues un “acto” singular, porque siempre es la reiteración de una norma o un conjunto de normas y, en la medida en que adquiere la condición de acto en el presente, oculta o disimula las convenciones de las que es una repetición [...]” (Butler, 2008:34) Judith. 2008, *Cuerpos que importan*, Buenos Aires, Paidós. Pág. 34.

que se ha dado una transformación política, ideológica y cultural que se manifiesta desde abajo en toda Latinoamérica, revalorizando los ámbitos invisibilizados de las mujeres que les han negado durante siglos, reconociendo así el escaso espacio que se les había otorgado al relegar sus roles a lo doméstico, al ámbito privado, siendo lo público el ámbito de desarrollo masculino. El año pasado, el BID (15.5.2010) presentó un artículo “Género y Negocios. Casos exitosos en los Cuatro Continentes”. Desde su perspectiva, la equidad de género es un buen negocio, ya sea para mujeres, hombres, familias, y empresas. No obstante, la revisión del mercado laboral en los distintos continentes presenta diferencias. En América Latina y el Caribe las mujeres enfrentan muchos desafíos y estereotipos, ya que son empleadas, pero en el sector informal donde las condiciones de trabajo son precarias. Se sabe que históricamente en la distribución histórica de afectos, funciones y facultades (tocó a la mujer dolor y pasión) contra razón, concreto contra abstracto, adentro contra mundo, reproducción contra producción. La intencionalidad es leer en el discurso femenino el pensamiento abstracto, la ciencia y la política, tal como se filtran en los resquicios de lo conocido. (González y Ortega, 1984). Al confrontar las brechas, la sociedad migra de lo individual a lo colectivo y busca suturar las heridas de la desigualdad hilvanando el hilo de la cohesión social.

El erotismo entró también en cuestión en el último periodo frente a las complejidades del mundo heterosexual, también sobrecargado de clichés como el estereotipo de mujer latina como objeto de deseo en cartel luminoso de la ciudad, cuestionando también las dificultades de la homosexualidad. “Haraway parte de esta convicción: una investigación feminista postulando el “punto de vista de las mujeres”, en tanto dominadas, puede ser el adecuado para el ejercicio de la crítica y de la ciencia”¹² (Chejter, 2009 :11). El



Intervenciones sobre la vía pública realizadas por el colectivo *Mujeres Públicas*.

colectivo de artistas denominado *Mujeres Públicas* también son aliadas de este planteamiento y desde ahí recuestionan lo explícito, imbricándose burlescamente sobre los implícitos como modo de problematizar las lógicas binarias, ya que también se preocupan en las incursiones que se realizan sobre el mismo sexo. Las diversidades sexuales están a la orden del día y ya pasaron de las imágenes a las leyes en nuestra República Argentina, constituyéndose como

¹² “En su proyección feminista del tema, Haraway reconoce su parcialidad, desde la cual, antes que apelar a una *enojé* respecto de las deudas con nuestro ser—ahí, afirma que solo mediante el carácter situado de una mirada es posible acceder a la objetividad. Una cierta objetividad, de esa manera, se distingue del objetivismo positivista.” (Chejter, Silvia. y otros. 2009:11,12). Política, epistemología y ética en la investigación social a partir de los estudios sobre sexualidades. En *Revista Argumentos*. 11, 12.

pionera en este Hemisferio Sur. Así es como salieron del placar conyugalidades insospechadas respecto de otros momentos históricos. En Argentina, el 14 de julio del 2011 se aprobó la ley del matrimonio igualitario. El debate duró alrededor de 15 horas y un centenar de personas esperaba la respuesta en la plaza pública. La ley permite que las parejas homosexuales puedan compartir bienes y heredar tras el fallecimiento del cónyuge. La iglesia católica presentó las típicas objeciones que obturan y han obstruido durante décadas con sus imágenes sagradas las imágenes paganas donde la ley no es solo patrimonio del Estado, sino consenso colectivo, esfuerzo de gestación desde abajo. De este modo, se pretende que todos los ciudadanos tengan las mismas oportunidades ante la ley.

6. ¿CIUDADES DONDE SOS EL JUGADOR O LA PIEZA?

“En pocas partes como en Latinoamérica, seguramente por su fulminante proceso de modernización entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX, se ha visto más realizada la premisa que sostiene que la ciudad y sus representaciones se sostienen mutuamente” (Gorelik, 2004: 262). Los *stencils*, marcas, murales, grafitis e intervenciones configuran un especie de *collage* que revisten nuestras calles y el modo de diálogo con tales manifestaciones en sus diversas proyecciones al modo de interrogantes y esperanzas. El último *stencil* (técnica caracterizada por el uso de una decoración con una plantilla que opera como matriz, es decir, se recorta la imagen deseada sobre un material noble que permita que aparezca el espacio abierto con zonas sólidas en sus bordes) cuestiona *¿Sos el jugador o la pieza?* Es un procedimiento antiguo, pero tal vez de eso trata este artículo. Analizar los espacios que se inauguran entre lineamientos colectivos con modos pretéritos; los debates que la comunidad comparte con sus imágenes profanas y la construcción de sentidos posibles. De modo tal que intervienen tanto en la sociedad como en la promulgación de legislaciones.



Stencil de Autor: Sônia Ramires. Fuente: www.escritosenlacalle.com.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso, Rodrigo.** 2000. La ciudad– Escenario de Performance Pública y la Intervención Urbana. *Jornadas de Teoría y Crítica. VII Bienal de La Habana* [en línea]. [consulta: 8 de mayo 2009]. Disponible en: <http://www.roalonso.net/es/arte_cont/cdad_escenario.php>
- Alonso, Rodrigo.** 2003. Reactivando la esfera pública. *Lucera 3* [en línea]. [consulta: 8 de mayo 2009]. Disponible en: <http://www.roalonso.net/es/arte_cont/esfera_publica.php>
- Butler, Judith.** 2008. *Cuerpos que importan*. Buenos Aires: Paidós.
- Bourriaud, Nicolas.** *Estética Relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Cosak, Claudia.** 2008. No me resigno a ser pared. Grafitis y pintadas en la Ciudad Artefacto. *La roca de crear*, N° 2, Caracas: Instituto de las Artes de la Imagen y el Espacio, octubre–diciembre.

- Carras, Rafaela.** 2009. *Pensamientos, prácticas y acciones del Grupo de Arte Callejero*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Cullen, Carlos.** 2007. *El malestar en la ciudadanía*. Buenos Aires: La Crujía.
- Chejter, Silvia y otros.** 2009. Política, epistemología y ética en la investigación social a partir de los estudios sobre sexualidades. *Revista Argumentos*. N° 11 [en línea]. Disponible en [revistasiiigg.sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/10/8](http://revistasiiigg sociales.uba.ar/index.php/argumentos/article/view/10/8). (consulta: 10 de mayo 2011).
- Giunta, Andrea.** 2009. *Poscrisis. Arte Argentino después del 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Gonzales Patricia; Ortega, Eliana** (comps.). 1984. La sartén por el mango. *Encuentro de escritoras latinoamericanas*. Río Piedras: Ediciones Huracán.
- Gorelik, Adrián.** 2004. *Miradas sobre Buenos Aires. Historia cultural y crítica urbana*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Guattari, Felix; Rolnik, Suely.** 2005. *Micropolíticas*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- Guerra, Max Welch.** 2005. *Buenos Aires a la deriva. Transformaciones urbanas recientes*. Buenos Aires: Biblos.
- Davis, Mike.** 2006. La ciudad imperial y la ciudad miserable. En *Dossier N° 27, 7*. [en línea]. [consulta: 8 de mayo 2009]. Disponible en: <www.sinpermiso.info> Traducción de Jordi Mundó
- Deleuze, Gilles; Guattari, Felix.** 2002. *Mil mesetas*. Valencia: Pretextos.
- Durán, Valeria.** 2008. *Representación de la ausencia. Memoria e identidad en las artes visuales*. Buenos Aires: Prometeo.
- Jordan, John.** 2008. El arte de la necesidad: la imaginación subversiva de la anti-road protest y Reclaim the Streets. *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca, pp. 370-375.
- Laddaga, Reinaldo.** 2006. *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- Rolnik, Suely.** 2008. ¿El arte cura? Barcelona: *Quaderns portàtils*.
- Sánchez Antelo, María Alejandra.** 2011. *El Museo en la contemporaneidad*. [en línea]. Disponible en: <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/espectaculos/6-20590-2011-01-25.html>> [consulta: 8 de mayo 2011].
- Santamarina, Cristina.** 2004. La opinión pública: el tercero incluido. *Guerra y Paz. En nombre de la política*. Madrid: Calamar Ediciones.