

Entre Internet y la calle: activismo artístico en La Plata

*Magdalena Inés Pérez Balbi**

A partir de la crisis de 2001 en Argentina, se produce una eclosión de colectivos de activismo artístico y nuevos modos de asociación entre prácticas estéticas y movilización política. Luego de una década de neoliberalismo en que la calle se había convertido en un lugar privado al discurso artístico y político, el espacio público volvía a transitarse como ámbito de la disputa y construcción política. Los principales centros urbanos fueron los nodos de estas prácticas.

En este texto proponemos revisar algunas acciones de activismo artístico realizadas en la ciudad de La Plata y alrededores (provincia de Buenos Aires, Argentina) en los últimos años, atendiendo a las particularidades de la ciudad y los reclamos en torno a los cuales se efectuaron. Las prácticas contrahegemónicas no sólo generaron estrategias de visibilización de los reclamos, también propusieron interesantes intercambios entre el espacio público urbano (la calle) y la web.

PALABRAS CLAVE: activismo artístico, La Plata, espacio público, contrahegemonía, Internet.

Since 2001 crisis in Argentina, many collectives of artistic activism and new ways of association among aesthetic practices and politic mobilization had emerged. After a decade of neo-liberalism in which the street had become a privatized space for the artistic and politic discourse the public space was again becoming a sphere of confrontation and politic construction. The main urban centers were the nodes of these practices.

In this text, we propose to review a few artistic activism actions in the city of La Plata and surrounding areas (province of Buenos Aires, Argentina) in the last years, taking into account its special features and the claims on which they have developed. These counter-hegemonic practices generate not only strategies of visibility of the claims but also they will propose interesting exchanges between urban public space (the street) and the web.

KEY WORDS: artistic activism, La Plata, public space, counter-hegemony, Internet.

* Facultad de Bellas Artes, Universidad Nacional de La Plata. Instituto de Desarrollo Humano, Universidad General de Sarmiento [magdalena_pb@yahoo.com.ar].

Activismo artístico: potencia crítica en prácticas simbólicas

Para nominar el tipo de prácticas estético-políticas sobre las que versa este artículo suelen utilizarse distintas categorías, en su mayoría heredadas de la historia del arte: ‘nuevas prácticas de activismo cultural’, ‘arte crítico’, ‘arte público’, entre otras. Consideramos que la categoría de *activismo artístico* supera y sintetiza todas ellas. Recobrada del dadaísmo alemán de principios de siglo XX, define producciones y acciones, muchas veces colectivas, que recuperan recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político (Longoni, 2009), en lugar de entenderlas como hibridaciones entre campos o adjetivaciones del arte.

De la original síntesis entre arte y praxis vital, anhelada por las vanguardias históricas (Bürger, 1997), la articulación entre prácticas estéticas y praxis social hacia fines del siglo XX ha derivado en una subjetivación colectiva emancipatoria, a través de la politización de lenguajes donde el arte y la obra ya no son un fin, sino un espacio de *prácticas colaborativas* (Expósito, 2009, 2010), *intervenciones tácticas* en el espacio público e institucional (Holmes, 2005), creación de imágenes disruptivas y disidentes, y potenciación de nuevas formas de sociabilidad.

Para el análisis de estas prácticas, concebimos el arte y la política no como campos independientes (en términos de Bourdieu) en los que ciertas praxis pueden leerse como *entradas y salidas* de éstos, sino desde la comprensión de la relación entre arte, política y nuevos medios como *divisiones de lo sensible* y espacio de construcción de lo público,¹ considerando la convergencia y divergencia de los medios y disciplinas estéticas (Machado, 2009), así como el estatuto de la prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural (Brea, 2004), donde la función política de la imagen se configura como parte de la construcción de subjetividades (Rolnik y Guattari, 2005) plena de dimensiones significantes (políticas, identitarias, estilísticas, económicas, perceptuales, etcétera).

La lectura del activismo artístico, y el análisis del arte contemporáneo en general, requieren, además, reconocer la preeminencia de la cultura visual en el mundo contemporáneo y globalizado. Hablar de cultura visual

implica considerar el flujo de imágenes audio-visuales que supera, como objeto de estudio, la distinción entre obras de arte e imágenes no-artísticas; cuestión más que sensible a los teóricos e historiadores del arte que todavía consideran el arte como esfera superior o distintiva de otras prácticas culturales. Esta *desdiferenciación* no se debe a distanciamientos en las condiciones de producción, sino a la “naturaleza” del capitalismo actual, donde lo cultural se disemina en las demás esferas (Lash, 1997).

El flujo de imágenes vehiculiza representaciones y construcciones *imaginales* de lo social, por lo que la puesta en juego de *otras* representaciones, de otros discursos visuales cumple un rol político.

A partir de esto, podemos preguntarnos si, a pesar de desdibujarse los límites, las prácticas artísticas todavía pueden mantener un rol crítico, activo, o han quedado indefectiblemente supeditadas a la producción capitalista. Distintos autores responden a tal interrogante. El potencial del arte crítico radicaría en “desorganizar los pactos de representación hegemónica que controlan el uso social” (Richard, 2009: 95) y *repolitizar la mirada*.² Desde esta perspectiva, las producciones artísticas críticas potenciarían nuevas *escenas de disenso*, contribuyendo a “diseñar configuraciones nuevas de lo visible, de lo decible y de lo pensable, y, por eso mismo, un paisaje nuevo de lo posible” (Rancière, 2010: 103).

Para Chantal Mouffe, el arte crítico debería revelar todo lo reprimido por el consenso dominante; desarrollado y fortalecido, a su vez, por toda una industria de la imagen. Mouffe habla de *espacios públicos* porque, a su entender, éstos son siempre plurales y la confrontación agonista³ se produce en una multiplicidad de *superficies discursivas*. Ni espacio homogéneo, ni espacio del consenso y de la armonía perdida, nostálgicamente, por rupturas desestabilizadoras.

Si consideramos, con Rosalyn Deutsche, que la esfera pública política no es solamente el lugar del discurso sino que se construye discursivamente, un *arte público*⁴ ya no sería una “obra que ocupa o diseña espacios físicos y que se dirige a públicos preexistentes”, sino “una práctica que constituye lo público” (Deutsche, 2008: 23). Desde ya, esta mirada implica una concepción del arte y la política como divisiones de lo sensible, y no como campos o esferas autónomas y separadas. Más allá de la

dimensión estética de lo político y la dimensión política de lo estético, las prácticas artísticas, y fundamentalmente las imágenes, fortalecen un orden hegemónico o lo impugnan con imágenes disidentes, por lo que no podríamos hablar de un arte político y uno apolítico.⁵

Respecto de la articulación entre movimientos sociales y activismo artístico, consideramos el año 1995 como punto de inflexión, tanto en el ámbito internacional como nacional: la insurrección indígena en Chiapas, México, abre un nuevo ciclo (global) de movimientos sociales (Expósito) y la formación de la agrupación H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) influirá definitivamente, desde el ámbito local, en la relación de la protesta política y los recursos artísticos a partir de los *escraches*.⁶

En nuestro país, la crisis de 2001 determinará otro período clave, al fundarse diversos colectivos y artistas que trabajan (en) el desbordamiento de la práctica estética y política, reactualizando el debate sobre la articulación arte-política que desarrollaremos más adelante.

Hablar de activismo artístico, implica, además, pensar en una reterritorialización de las prácticas estéticas, donde la coyuntura local marca la pauta de acción y producción. Las producciones generan sentido sólo en función del reclamo o disputa que les da origen. A diferencia de la concepción globalizada y autónoma del arte, los colectivos y/o productores del activismo artístico entablan una relación directa con otros sujetos y grupos sociales, que apelan, a su vez, a las prácticas estéticas de manera estratégica. Por esto mismo, podemos rastrear, para el caso de La Plata, otras “genealogías” y cortes temporales, que desarrollamos a continuación.

Reterritorializar: ¿existe una especificidad platense?

La ciudad de La Plata se define no sólo por ser la capital de la provincia de Buenos Aires –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, tanto del interior de la provincia como del resto del país, generan-

do un gran intercambio entre los jóvenes y una población heterogénea en permanente cambio. Esta ciudad también puede considerarse un *semillero artístico*. La Facultad de Bellas Artes,⁷ junto con otras instituciones como los museos Provincial de Bellas Artes, Municipal de Arte, Arte Contemporáneo, y Arte y Memoria, además del Teatro Argentino-Centro de Experimentación y Creación, ofrecen un marco institucional de formación y circulación artística que se complementa con La Red de Centros Culturales⁸ y otros espacios de exhibición y producción independiente heterogéneos. La autogestión es una de las premisas básicas de diversos grupos y colectivos (de distintas disciplinas artísticas) 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, incluso ha hecho que La Plata sea considerada, en muchas ocasiones, como su satélite gravitacional.

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, colectivos, movimientos estudiantiles, organizaciones sociales y de derechos humanos 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, hasta proyectos como la muestra ambulante del grupo La Grieta.⁹

Otras genealogías, otros tiempos

El interés, principalmente académico, en la recuperación y reconstrucción de una “historia” del activismo artístico en nuestro país, ha llevado a trazar genealogías que tienen como actores principales a colectivos y producciones de la Capital Federal. En la genealogía de un activismo artístico se reconoce como antecedente fundamental a *Tucumán Arde*, en 1968 (Longoni y Mestman, 2000). Experiencia colectiva, contrainformación, investigación, realización fuera del campo artístico, son algunos de los puentes trazados entre *Tucumán Arde* y las experiencias contemporáneas.¹⁰ Sin embargo, la articulación entre arte y política es un tópico de

investigación reformulado a partir de la reconsideración de ciertas prácticas de los años 60 y 70, no como mera “politización del arte”, sino como poéticas que desbordan los límites entre lo artístico y lo político (Giunta, 2001; Longoni, 2007).

Otra experiencia fundamental del arte activista argentino es *El Siluetazo* (21 y 22 de septiembre de 1983): producción colectiva, efímera, realizada en el espacio público, interpelando al transeúnte, quien es constituido a su vez como productor. En esa misma década, surgen colectivos, escasamente relevados, como Gas-Tar y CAPataco (Colectivo de Arte Participativo tarifa común) que continúan este lineamiento de performances e intervenciones urbanas, que en la década de 1990 se verán representados con el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera...¹¹, directamente relacionados con los escraches y marchas de H.I.J.O.S. y Madres de Plaza de Mayo.

El escenario posterior a 2001 posiciona a estos colectivos y organizaciones en un lugar muy distinto al que los había visto surgir a fines de los años 90, época en la que se los mantenía en el “limbo de los lenguajes”. El circuito legitimado del arte no consideraba sus prácticas como artísticas y los espacios de militancia tradicional no las percibían como acciones políticas (GAC, 2009: 216) A este recorrido se agregan algunos ejemplos del interior del país: Costuras Urbanas (Córdoba), Escombros (La Plata) o En Trámite (Rosario).

El panorama se enriquece con el surgimiento de nuevos colectivos *al calor del 19 y 20 de diciembre* y nuevas formas de articulación con las organizaciones y movimientos sociales. Por otra parte, el acceso a la tecnología digital ha ampliado las posibilidades de circulación y documentación de estas producciones (páginas y weblogs, difusión de videos en línea, documentación y registro fotográfico, uso de redes sociales), que se suman a los volantes, afiches y panfletos *tradicionales* de la protesta pública.

El estudio académico¹² del activismo artístico en nuestro país ha cobrado auge a partir de estas producciones poscrisis (Giunta, 2009). La relación entre los *nuevos* colectivos (como el Taller Popular de Serigrafía (TPS) o Arde Arte!) con los movimientos sociales (de desocupados, assembleístas, etc.) y la producción de otros

ya existentes (GAC y Etcétera) ha sido tema de debate y análisis en ponencias, jornadas, tesis y seminarios de posgrado.¹³ Sin embargo, los análisis se basan en las producciones realizadas en Capital Federal y en algunos ejemplos del Gran Buenos Aires, como la *Estación Darío y Maxi*,¹⁴ o actividades específicas como las movilizaciones y acciones por la *aparición con vida de Jorge Julio López* (Longoni, 2009; Russo, 2010). Otras experiencias regionales quedan fuera del recorte temático, o no llegan a la publicación y difusión que logran las anteriormente mencionadas.

Sin dejar de reconocer la influencia de los colectivos y experiencias mencionadas y la apropiación o reformulación de ciertas prácticas, como la señalización y los escraches, en la ciudad de La Plata, podemos encontrar otros antecedentes y referentes de las prácticas actuales:

- **Las movilizaciones de la Noche de los Lápices**, símbolo de la represión contra la militancia estudiantil secundaria (cada 16 de septiembre se conmemora la desaparición de alumnos secundarios en la noche, entre el 15 y 16 de septiembre de 1976), y *la marcha del 24 de marzo* (fecha del golpe cívico-militar que dio inicio a la última dictadura en nuestro país), constituyen dos de las movilizaciones más importantes del *calendario* local.
- **Las marchas de antorchas**: a mediados de 2001 se organizaron movilizaciones semanales contra la amenaza del recorte al presupuesto universitario propuesto por el entonces ministro de Economía López Murphy. Con facultades tomadas y asambleas permanentes como contexto, inicialmente convocaba a los y las estudiantes, pero paulatinamente fue involucrando al resto de la comunidad académica. Proliferaron recursos artísticos, principalmente de grupos ad hoc formados en la Facultad de Bellas Artes.
- **El grupo Escombros**, proveniente del campo de las artes visuales, lleva a cabo intervenciones en la ciudad y una permanente articulación del arte político o “social”. Si bien sus últimas producciones se limitaron a espacios institucionales y comerciales, fueron punta de lanza de la escena local (entre finales de 1980 y principios de 1990) en la recuperación del espacio público como espacio artístico y



en la construcción de espacios de diálogo a partir de performances y convocatorias abiertas. En algunos casos, y específicamente para el área de las artes visuales, los “señalamientos”, el manifiesto *La calle, escenario del arte actual* y los “proyectos a realizar” de E.A. Vigo (décadas 1970-1980) también constituyen una referencia ineludible.

- **Espacios independientes y autogestivos** de producción artística, como La Fabricuera, La Grieta, grupos de teatro comunitario y otras agrupaciones culturales en permanente articulación con organizaciones sociales y de derechos humanos, que tuvieron un gran desarrollo y expansión.

Otros tiempos

El caso de La Plata permite, además, hacer otro recorte temporal, de 2006 a la actualidad, a partir del reconocimiento de una renovación de recursos y estrategias tácticas generadas en torno a tres hechos fundamentales: la segunda desaparición de Jorge Julio López (2006), el femicidio de Sandra Ayala Gamboa (2007) y la reforma del Código Contravencional (2009).

A continuación sintetizamos brevemente cada caso, refiriendo las producciones más relevantes, para luego hacer hincapié en dos propuestas que articulan la intervención urbana con acciones en la web.

- “¿A qué te podés acostumbrar?”¹⁵

Jorge Julio López fue secuestrado en 1976 y estuvo desaparecido hasta 1978, pasando por distintos centros clandestinos de detención (Destacamento Policial de Arana, comisarías Quinta y Octava), todos ellos parte de la “jurisdicción” de Miguel Etchecolatz, director de investigaciones de la Policía de la provincia de Buenos Aires. López fue testigo en los Juicios por la Verdad y en el juicio oral y público que condenó al represor en 2006. El 18 de septiembre de 2006, luego de dictarse la sentencia, López volvió a desaparecer. Desde entonces organizaciones de derechos humanos, estudiantiles, culturales y políticas reclaman el día 18 de cada mes por la aparición con vida del activista y el juicio y castigo a los culpables, en repudio a la falta de voluntad política para el esclarecimiento del caso y la lentitud de la justicia.

En este caso, el recurso a la cultura ha sido una estrategia permanente para darle visibilidad al reclamo. A la *parafernalia* tradicional de marchas como las murgas (*graffitis*, pancartas, afiches, volantes y *stencils*) se han incorporado (en diversas ocasiones y reformuladas permanentemente) otras propuestas estéticas: renombramiento de calles (18 de noviembre de 2008), murales colectivos, incluso *escrachados* durante el transcurso de la marcha como parte de la acción (18 de septiembre de 2008), realización de la silueta de López en una plaza central (con velas: 18 de marzo de 2008; pintado: 18 de junio de 2008), performance colectiva (18 de marzo de 2007 y 18 de septiembre de 2008), instalación de un *figurón* gigante (18 de septiembre de 2008), e incluso una kermés (18 de mayo de 2008). Pero también *fuera* de la marcha se han realizado distintas acciones: murales, emplazamiento de figurones en paredes y garitas de paradas de micros, volanteada y acciones en el centro de elecciones donde votaría López, entre otros. La variedad de las acciones e intervenciones ha sido documentada y analizada por Ana Longoni (2009), Chempes (2009) y Pérez Balbi (2010).

- “Se dice femicidio”

Sandra Ayala Gamboa era peruana y estudiaba enfermería en nuestra ciudad. El 16 de febrero de 2007 se presentó en el edificio de refacción de rentas (hoy Arba, Agencia de Recaudación de la Provincia de

Buenos Aires), un compañero de pensión le había conseguido una entrevista de trabajo. Sandra fue violada y asesinada en ese lugar. Su cuerpo fue encontrado seis días después, cuando finalmente el fiscal Tomás Morán dio la orden de ingresar al edificio.¹⁶ Desde entonces, una cadena de encubrimientos e impunidad ha logrado que el crimen sólo tenga un imputado (acusado de ser el autor material del hecho) y que nunca se haya avanzado sobre los responsables políticos del caso. Actualmente el edificio permanece cerrado, pero con permanentes intentos de reapertura. La familia de Sandra viajó a la Argentina para seguir la causa. En apoyo a su reclamo, distintos colectivos y organizaciones, fundamentalmente grupos feministas y de defensa de los derechos de la mujer, han hecho hincapié en visibilizar que el asesinato de Sandra Ayala Gamboa fue producto de su condición de *mujer, migrante y pobre*. “Nadie dijo que era femicidio” fue la consigna que se repitió durante la acción performática de la Colectiva Feminista Las Furiosas, en febrero de 2010, al cumplirse tres años del hecho.

En torno a este femicidio también se han realizado variedad de acciones,¹⁷ teniendo siempre como eje el señalamiento del ex archivo de Arba. Se ha intervenido la fachada sucesivas veces: primero, se montaron murales en papel sobre las antiguas ventanas (febrero de 2008) que fueron destruidas al poco tiempo. En febrero de 2009, un cartel bautizaba el lugar como Casa Sandra Ayala Gamboa, con la rúbrica apócrifa del gobierno de la provincia.¹⁸ En agosto de 2009, pintada de rojo bermellón, junto con la vereda, acompañado de tres imágenes: a la izquierda, la descripción del femicidio y el estado de la causa; en el centro, un detalle del plano de la ciudad marcando la ubicación del lugar, y finalmente, el rostro sintetizado de Sandra. En 2010, al cumplirse 3 años, el rostro de Sandra se repitió miles de veces para formar un mural debajo de las ventanas.

Cada intervención se ha integrado a toda una jornada de actividades (radio abierta, discursos y adhesiones, espectáculos musicales, *performances*) para cerrar con la movilización que finaliza en la Gobernación. Algunas se han complementado con acciones previas, como fue el envío de notificaciones apócrifas (agosto de 2009) en las que los contribuyentes se encontraban con deudas falsas, solicitando comunicarse telefónicamente con Arba y preguntar por Sandra A. Gamboa. En febrero de ese año también se habían impreso falsas boletas, reem-



plazando cada uno de los ítems con datos sobre la causa. Ambas acciones se sirvieron de la identidad gráfica y los medios de comunicación del organismo para velar el mensaje al receptor –que, desprevenido, cree recibir una boleta o notificación oficial– y, a la vez, desocultar: denunciar la falta de justicia y evidenciar la impunidad, *agravada* por haberse cometido en dependencias de un organismo oficial.

En este caso, la apropiación y resemantización del espacio, no partió inicialmente de las organizaciones ni de los colectivos, sino de Nélica Gamboa, su madre. En las antípodas de la estetización del espacio, la fachada del edificio se convirtió en el altar al cual ofrendar y reclamar por justicia. Velas, flores, fotocopias con textos y el rostro de Sandra fueron los primeros elementos que resignificaron el espacio. Podríamos decir que fue el puntapié inicial para una disputa territorial que se actualiza permanentemente en las acciones posteriores.

– “*Todxs somos contraventorxs*”

En diciembre de 2009, el gobernador de la provincia, Daniel Scioli, impulsó un proyecto de modificación del Código Contravencional Provincial. La criminalización de la pobreza y la protesta, el endurecimiento de penas y el aumento de poder policial conformaban los ejes principales del proyecto. Se prohibía y sancionaba el *merodeo*, la reunión *tumultuosa*, la venta ambulante, el escrache, la movilización y, desde ya, el corte de calle, con la sospecha del ciudadano u oficial como único requisito para su acusación.¹⁹ Desde los primeros anuncios, distintas organizaciones convocaron a movilizarse hacia la Legislatura bonaerense. Ante las presiones de las organizaciones sociales y organismos de derechos humanos, el proyecto fue rechazado (por la oposición y también por parte del oficialismo) y sometido a revisión. Al año siguiente, la participación masiva de partidos políticos y organizaciones sociales y de derechos humanos, en una audiencia pública en el Senado provincial, terminó de desacreditar el proyecto.

En los tres casos, las acciones artísticas e intervenciones urbanas son propuestas ante las asambleas o multisectoriales a cargo de la organización de la movilización y/o jornada. En ningún caso suponen la acción individual de un artista o colectivo, la valoración de la autoría del

objeto o performance, ni la producción de obra por fuera de la articulación colectiva.

Sin embargo, en esta oportunidad, atendiendo a los cruces entre el espacio público y la web, destacamos las siguientes acciones:

a) *¿Esto no es una contravención?*

En simultaneidad con las primeras movilizaciones, se abrió una página web con el título *Ceci n'est pas une contravención / Esto no es una contravención*, que remitía directamente a la obra de René Magritte *La traición de las imágenes*, en la cual, debajo del dibujo naturalista y académico de una pipa, una cuidada caligrafía (imitada en la mencionada página) reza en francés “Esto no es una pipa”. Esta *acción web* plantea un cruce *erudito* entre el arte y la acción política, a la vez que se desarrolla digital e interactivamente en la red, como esfera de lo público que trasciende la calle.



ARTICULO 78
CODIGO CONTRAVENCIONAL

Ceci n'est pas une
contravención

es que hay gente que quiere trabajar

Artículo del código

ARTICULO 78. Será sancionado con multa entre cinco (5) y diez (10) sueldos de Oficial de Policía de la Provincia de Buenos Aires el que arrojaré cosa que pudiere ofender, ensuciar o molestar o bien provocare emanaciones o escapes de gas, vapor o humo, todo ello en una calle, sitio común o ajeno. Si la infracción fuere cometida por obrar culposo se aplicará multa entre uno (1) y cinco (5) sueldos de Oficial de Policía de la Provincia de Buenos Aires.

Vinculos

- ★ [Leer el proyecto de ley y el Informe del Comité Contra la Tortura en Indymedia](#)
- ★ [Blog contra el código de Scioli](#)
- ★ [El código a mar zó](#)



En el portal www.noesunacontravencion.webatu.com (hoy inactivo), se sucedían (en secuencia o al *click*ear sobre la imagen) las siguientes combinaciones:

- Imagen (síntesis digital de fotografía): corte de calle con quema de neumáticos
- Texto: *Ceci n'est pas une contravención / Esto no es una contravención*
- Aclaración: *“es que hay gente que quiere trabajar”*
- Artículo del proyecto que sanciona la actividad antes representada: *Artículo 78.- Será sancionado con multa entre cinco (5) y diez (10) sueldos de Oficial de Policía de la Provincia de Buenos Aires el que arrojaré cosa que pudiere ofender, ensuciar o molestar o bien provocar emanaciones o escapes de gas, vapor o humo, todo ello en una calle, sitio común o ajeno [...].*

La página se completaba con vínculos a otros sitios para profundizar sobre otros artículos del proyecto y discusiones sobre el tema, un cuadro de diálogo para dejar comentarios y una etiqueta de “Análisis” que abría a dos nubes de tags de los términos más utilizados, tanto en los comentarios como en los artículos presentados.²⁰ Esta página, sin aclaración de autor, pertenece al grupo LULI.

LULI podría definirse como un colectivo de comunicación e intervenciones estéticas que trabaja en perma-

nente articulación con otras organizaciones y asambleas (Papa Negra TV, Feria del Libro Independiente y Auto-gestiva, FLIA, etc.), pero también motoriza sus propias acciones, produce en formatos tradicionales, como murales (que denominan *gigantografías*) e impresiones xilográficas, a la vez que realiza pequeñas ediciones (tiradas de calcos, libros infantiles para colorear) y acciones web (página propia o para otros colectivos u organizaciones, recursos y posts en blogs y redes sociales). El registro y la circulación web son aspectos fundamentales de las prácticas del grupo.²¹

La transgresión de las normas de privacidad y uso del *hosting* gratuito que albergaba estas páginas hizo que el servidor decidiera dar de baja todas las páginas de este usuario, perdiendo, no sólo los sitios (enlazados una y mil veces en artículos, textos, blogs y redes sociales) sino toda la información, aplicaciones, archivos e imágenes que los construían.

Lo anterior nos presenta una encrucijada propia del uso de los nuevos medios: ¿Cuán material se vuelve la *inmaterialidad* de la web al perderse estos corpus de información? ¿Cuán amplio es el margen de acción que permite un servidor gratuito en relación a uno de pago? ¿Quiénes disponen –y se apoderan– de la información que circula por la red? ¿Qué sentidos pueden disputarse a través de páginas, aplicaciones web y juegos interactivos?

Estas preguntas cobran una nueva importancia en casos de colectivos como LULI, en los que la web (blog, páginas, redes sociales) deja de ser un mero archivo, en permanente crecimiento, para comprenderse como parte de un espacio público *expandido* donde se proponen imágenes e intervenciones disidentes y disruptivas o construidas colectivamente.

b) *Lo político y lo lúdico ¿incompatibles?*

El otro caso a analizar es *Buscando a López*, juego web interactivo como aplicación Facebook.²² Este juego tuvo tres ediciones entre 2010 y 2011²³ y figura como producto de la marca LULI Kids, deriva lúdico-infantil del colectivo LULI.²⁴

Buscando a López parte de la inquietud sobre cómo dar a conocer el estado de la causa y sus complicidades policiales y políticas a un mayor número de personas, tratando, fundamentalmente, de superar un *cercos militante* a través del uso de un lenguaje plástico propio de otros discursos (el de la animación y el juego infantil). Por otra parte, aparece una clara intención disruptiva en la mimetización de la imagen de López con los “atributos” de Wally, el personaje a encontrar entre complejas muchedumbres en las páginas de su libro: correr el reclamo de justicia del espacio socialmente aceptado (la movilización, el petitorio, la nota periodística, la investigación judicial), para lograr una desmitificación de la imagen (transformada en ícono *políticamente correcto*, vacío muchas veces de información concreta) con una actitud claramente provocativa.

Este uso de la imagen generó controversias en la misma red social. El punto principal de conflicto fue esta *travestización* de López en un personaje caricaturesco y la propuesta del juego como estrategia de acción política. La principal crítica era la de haber “banalizado la protesta”.²⁵

Cada edición del juego apunta a distintos momentos de la vida de López (la segunda desaparición, en la versión inicial, y la militancia de los años 70, en la Web 2.0) y a la proyección del caso a otras desapariciones en democracia, producto de la violencia institucional (cacique Pincén, presos del Servicio Penitenciario Bonaerense, etc.) y policial (Luciano Arruga, Miguel Bru, entre

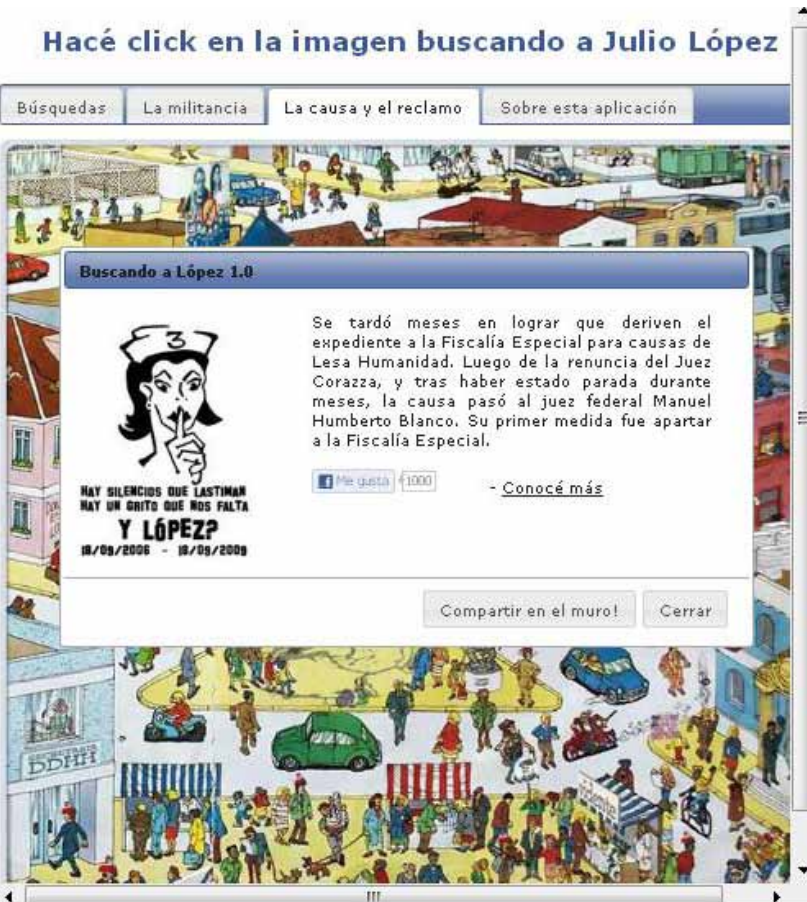
otros), la desigualdad social (Diego Duarte) y las redes de trata (Marita Verón), en la última versión. La descripción de los aspectos sintácticos y semánticos de cada edición excede, por extensión, a este artículo. Nos limitaremos al funcionamiento en general y a esbozar ciertas interpretaciones respecto del uso del dispositivo y la articulación con el espacio público.

En todas ellas, el cursor indica dónde detenerse para que se abra un cuadro de diálogo con información. Estos recuadros abren a otras dos posibilidades: “Conocé más”,



Hacé click en la imagen buscando a Julio López





enlaza documentos, notas o páginas web con más información de cada ítem; “¡Compartir en el muro!”, replica, como posteo en el perfil del usuario, el recuadro que está viendo, por lo que esa información se difunde y comenta incontables veces, separándose del juego que la provee.²⁶

La realización de *Buscando a López* implicó trabajar en la programación de la red social y *empujar* los límites del dispositivo más allá de lo que propone al usuario, utilizando la dinámica del juego para vehiculizar otros contenidos.

LULI propone un interesante reenvío entre el juego en la web y la calle. En primer lugar, las primera y última ediciones del juego se acompañaron de una *gigantografía* con, podríamos decir, una lógica publicitaria: la imagen de portada del juego y el protocolo http para ingresar.²⁷

Pero además, en la última edición (septiembre de 2011), incorporaron el uso del Twitter para replicar comentarios que vecinos y transeúntes realizaban al ver el mural en producción, por lo que las repercusiones del especta-

dor casual, que se sentía interpelado por la imagen, se difunden antes que la producción en sí, ya que el juego se publica en la red junto con registros de la gigantografía terminada.

Por otra parte, la tercera edición tuvo una inserción diferente en el espacio público. Además de la gigantografía “publicitaria” antes mencionada, se presentó como *stand* de LULI Kids en la Séptima FLIA en La Plata,²⁸ con exhibidores para la edición de libros para colorear²⁹ y mesas y banquetas con notebooks conectadas a Internet para jugar con *Buscando a López*. Este espacio se replicó (el mobiliario era desmontable, portable y hecho de cartón reciclado) en la plaza San Martín el 18 del mismo mes, donde finaliza la movilización anual en reclamo de esclarecimiento del caso.

Algunas conclusiones

Compartiendo y construyendo espacios

Ambas producciones giran en torno al espacio público, ya sea porque constituye el tema de conflicto (los usos del espacio público en el Código Contravencional) o porque se instalan como intervención en ese espacio urbano (las gigantografías de *Buscando...*), en busca de una interferencia, una imagen disruptiva. En cualquiera de estos casos, se ponen en relación con imágenes propias de la cultura visual, a la vez que evidencian icónicamente ciertas representaciones sociales.

La intervención de LULI con la tercera edición del juego podría leerse como una inserción estratégica en espacios efímeros (la FLIA y la movilización) en los que se ponen en acto otros discursos de lo público.

La calle y la web no son espacios excluyentes. Lo público se construye en ambos (y en las relaciones que se dan entre ellas) y la web ha dejado de ser, al menos en propuestas disruptivas como *Buscando a López*, un mero ámbito de reproducción (y archivo) de lo realizado fuera de él, para constituirse como espacio a discutir.

Brea (2004) considera una “herencia” de las neovanguardias del siglo XX a las prácticas artísticas del siglo XXI la capacidad de *crítica de las mediaciones*: el desmantelamiento del rol de instituciones y campos (el museo, la galería, la historia del arte y los operadores culturales) en la consolidación del valor artístico. Ese “ejercicio sistemático de exposición desmantelada de las mediaciones” (Brea, 2004: 64) se transformaría en una actual producción artística crítica, en un *uso antagonista de las mediaciones*, reconociendo el potencial táctico de las nuevas tecnologías. El desarrollo de *Buscando a López*, consideramos, va por este camino.

Los usos de la imagen: el ícono como tótem

La primera edición de *Buscando a López* se “lanza” a los cuatro años de la segunda desaparición de López. En ese plazo, la repetición del *López-ícono*³⁰ resulta en la saturación y anulación del mensaje mencionadas por LULI. La búsqueda de visibilidad del reclamo y la potencia de la imagen como presencia (explotada

principalmente en las movilizaciones del 18 de septiembre) también han derivado en una incorporación del *López-ícono* a una *iconosfera urbana*, al menos a nivel local. Ha dejado de ser una imagen del disenso, una imagen contra hegemónica, para formar parte del paisaje urbano.

La estrategia para una producción crítica, desde el arte o de cualquier disciplina, no sería, entonces, dejar de decir (no reproducir más el rostro, no *graffitear* más las consignas, no organizar más movilizaciones, etc.), sino “decir diferente”. En este sentido, LULI ha planteado, en repetidas ocasiones, la necesidad de salirse de una *estética militante*,³¹ de un tipo de imagen aceptado por formatos y pautas de producción que configurarían *estéticas de solemnidad*.

En esta lógica, apuesta a 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 eslogan empresarial; “otro producto de LULI Kids”.

Estos ejemplos demuestran que, mediante el cruce entre elementos de la cultura visual contemporánea y herramientas propias de la tradición artística, se pueden generar otras imágenes públicas: imágenes que interfieran (en el discurrir), compitan (desde su pregnancia o sus dimensiones) y problematicen (desde el dispositivo y la puesta en diálogo con otras producciones) discursos visuales cotidianos.

Notas

¹ En términos de Rancière (2002). Más adelante desarrollamos brevemente la concepción de ‘lo público’ como marco del presente artículo.

² Para Richard, el arte crítico debería mantenerse como un territorio libre, de relativa autonomía estratégica (según Foster) dentro de la cultura visual, para no quedar relegado al mero consumismo de la imagen. Si bien no acordamos con esta postura, tampoco lo hacemos con la visión laudatoria de J. L. Brea, para quien las artes se fundirían con el resto de las prácticas de producción visual, manteniendo como única singularidad el rol del “artista” como productor de “*crítica cognitiva*”.

³ La autora propone hablar de ‘agonismo’, espacios públicos agonistas, para comprender el horizonte de las democracias

- contemporáneas. Para no extendernos en esta caracterización, ver en Mouffe *Prácticas artísticas y democracia agonística*, 2007.
- ⁴ Lo que Deutsche define como ‘arte público’ podría considerarse equivalente al ‘arte crítico’ como lo desarrollan Mouffe y Richard.
- ⁵ Desarrollado por Mouffe y por Rancière.
- ⁶ El *escrache* es una metodología de protesta política implementada en la Argentina por la organización H.I.J.O.S., desde fines de la década de 1990. ‘Escrachar’ significa visibilizar la presencia de un represor que goza de su libertad, en su vecindario. Como acto contra la impunidad de estos personajes (“Si no hay justicia, hay escrache”, es uno de los lemas principales), se señala su vivienda, se dan sus datos y su “currículum mortae” (información específica de sus actividades y acusaciones durante la última dictadura cívico-militar). La gran mayoría de los escraches cuentan con intervenciones y producciones artísticas, realizadas en articulación con distintos colectivos.
- ⁷ 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. También existen otras instituciones terciarias (educación superior no universitaria) de formación artística (la Escuela de Teatro, el Conservatorio Gilardo Gilardi, la Escuela de Artes de Berisso), y espacios de enseñanza no formales en las diversas artes.
- ⁸ La Red de Centros Culturales es un espacio de articulación de distintos centros recuperados y/o autogestionados de la ciudad. La gran actividad cultural que se gesta y circula por estos espacios abarca todos los rubros artísticos, haciendo hincapié en la promoción de grupos, colectivos y artistas locales. La cuestión de la visibilidad (o su carencia) y promoción que las instituciones públicas dan a las producciones de artistas locales y/o emergentes, es un debate más amplio que excede los límites de este artículo.
- ⁹ El grupo La Grieta, fundado en 1992, es un colectivo de producción cultural y artística que realiza talleres, edita revistas, organiza actividades artísticas. Entre ellas, ha realizado cinco muestras ambulantes (1995, 2005, 2006, 2007 y 2009) en las que el arte invade las calles, las veredas y las casas de un tradicional barrio platense. Más información en <http://lagrieta-bitacora.blogspot.com.ar/>
- ¹⁰ Sobre las continuidades y diferencias entre *Tucumán Arde* y el activismo artístico de las últimas décadas en Argentina, ver Longoni (2005b) y Holmes (2005).
- ¹¹ Desde 2005, reconvertidos en *Comando Errorista*.
- ¹² Entendemos por académicos no sólo a la bibliografía específica de dicho ámbito (ponencias, tesis, libros), sino también a los textos, desgrabaciones de mesas redondas y artículos que circulan en otros espacios institucionales, cuyos autores suelen pertenecer al ámbito académico.
- ¹³ Respecto de la institucionalización de estas prácticas: Longoni (2005a, 2005b y 2007), Giunta (2009) y Derechos Humanos (2003).
- ¹⁴ Estación Avellaneda del FFCC Roca (La Plata-Constitución). Renombrada luego del asesinato de los militantes sociales Darío Santillán y Maximiliano Kosteki en dicha estación, el 26 de junio de 2002.
- ¹⁵ Lema que encabeza un figurón (imagen montada en un muro exterior de una de las facultades de la Universidad Nacional de La Plata, a modo de stencil monumental) de J. J. López, con motivo de cumplirse dos años de su segunda desaparición, esta vez en democracia.
- ¹⁶ Durante esos seis días, obreros y director de obra ingresaron al edificio; todos declararon no haber visto nada, a pesar de que el cuerpo yacía en una habitación del lugar.
- ¹⁷ Para una descripción y análisis pormenorizados de las acciones realizadas entre 2007-2009, ver Chempes (2009), incluye el análisis comparativo de su difusión y circulación en dos medios periodísticos: el clásico diario local *El Día* y el *Centro de Medios Independiente en línea Indymedia*, regional, La Plata.
- ¹⁸ La misma firma y logos apócrifos aparecían en las falsas boletas y notificaciones.
- ¹⁹ Para leer los artículos del proyecto: www.noalcodigodescioli.blogspot.com
- ²⁰ La página www.noesunacontravención.webatu.com está inactiva actualmente, por decisión, unilateral, del servidor. Algunas capturas de pantalla pueden verse en este artículo.
- ²¹ Para ver su archivo de producciones: <http://lulitieneblog.wordpress.com/>
- ²² Para ingresar: <http://apps.facebook.com/buscandoalopez/> (se debe tener cuenta de usuario en Facebook para poder jugar).
- ²³ Las tres ediciones se mantienen, hasta la fecha, activas en la red social.
- ²⁴ Realizaron otras producciones bajo el “sello” LULI Kids: un libro para colorear, un rompecabezas (también en FB) y la participación en Intervención Magenta. En todos los casos, las imágenes infantiles, con personajes de entretenimiento para niños, se articulan con otras imágenes, también cotidianas y urbanas, pero relacionadas a distintos reclamos de justicia. Más información sobre los *productos* LULI Kids en <http://lulitieneblog.wordpress.com/category/lulikids/>
- ²⁵ La argumentación de LULI contra esta “acusación” puede encontrarse en su blog: <http://lulitieneblog.wordpress.com/2010/09/20/lulikids-%C2%BFes-esto-una-banalizacion-buscando-a-julio-lopez/>

- ²⁶ Esto forma parte de la lógica de los juegos en Facebook: al ingresar, aparece una notificación en el muro que comunica que “X está jugando a...”, y a su vez, se pueden ir publicando los logros y premios obtenidos en los distintos estadios del juego. *Buscando a López* mantiene esta dinámica, aplicándola a la difusión de la información.
- ²⁷ El emplazamiento de la gigantografía también era estratégico: se realizó en diag. 73, entre 63 y 4, superpuesto al mural *Mucha tropa riendo en la calle*, del mismo colectivo, que trata sobre la responsabilidad directa de la policía bonaerense en las desapariciones de López y Miguel Bru. La imagen de la tercera edición se realiza tapando la de la primera.
- ²⁸ La FLIA se realiza en La Plata desde septiembre de 2009. El 10 y 11 de septiembre de 2011 se realizó su séptima edición, en apoyo a la expropiación de dos espacios culturales autogestivos y recuperados: el Centro Hermanos Zaragoza y el Centro Social y Cultural Olga Vázquez.
- ²⁹ Llamados “Colorea tu ciudad”; en la primera y segunda edición. También es producto de LULI Kids. Ver en <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/>
- ³⁰ Con esta expresión nos referimos al conjunto de imágenes que se repiten en movilizaciones, afiches, volantes y pines, transformadas por la técnica o el soporte, que terminan produciendo una identificación entre el reclamo y esas imágenes. El caso paradigmático sería la imagen del Che, a partir de la foto de Korda. En este caso, son dos fotografías de J. J. López: una caminando con el brazo en alto (la que está sintetizada en el *figurón* antes mencionado) y otra en su rol de testigo en el juicio que condenó a Etchecolatz.
- ³¹ No se refieren exclusivamente al reclamo por López. Sobre esta problemática, ver entrevista para *Prensa de Frente* (2010).

Referencias

- Blanco, P. et al. (2001), *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Bourdieu, P. (2003), *Campo de poder, campo intelectual. Itinerario de un concepto*. Buenos Aires, Quadrata.
- Brea, J. L. (2004), *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*. Murcia, CENDEAC.
- (2007), *Cultura_RAM. Mutaciones de la cultura en la era de su distribución electrónica*. Barcelona, Gedisa.
- Bruzzone, G. y A. Longoni (comps.) (2009), *El Siluetazo*. Buenos Aires, Adriana Hidalgo.
- Buchloh, B. H. D. (2004), *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*, Madrid, Akal.
- Bürger, P. (1997), *Teoría de la vanguardia*. Barcelona, Península.
- Chempes (2009), “Potencia fragmentaria. Reclamos por el femicidio de Sandra Mercedes Ayala Gamboa” en *Indymedia Argentina*. Consultado en <http://argentina.indymedia.org/news/2009/11/706887.php>
- Expósito, M. (2009), “Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento”. Consultado en [http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf]. Fecha de consulta: 5 de septiembre de 2011.
- (2010), “Los nuevos productivismos” en VV.AA., *Los nuevos productivismos*. Barcelona, MACBA/ Universidad Autónoma de Barcelona.
- Felshin, N. (2001), “¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo” en Blanco, P. et al., *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca, Universidad de Salamanca.
- Giunta, A. (2001), *Vanguardia, internacionalismo y política. Arte argentino en los años sesenta*. Barcelona, Paidós.
- (2009), *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- GAC (2009), *Pensamientos, prácticas y acciones*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Guasch, A. M. (2000), *El arte último del siglo XX. Del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid, Alianza.
- Holmes, B. (2005), “Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo”. Entrevista colectiva a Brian Holmes en *Ramona, Revista de Artes Visuales*. Núm. 55, octubre, Buenos Aires.
- (2008), “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones” en VV.AA., *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*. Madrid, Traficantes de sueños.
- Longoni, A. (2005a), “La legitimación del arte político” en *Brumaria*. Núm. 9, verano, Madrid.
- (2005b), “¿Tucumán sigue ardiendo?” en *Revista Sociedad*. Núm. 24, invierno, Buenos Aires, Facultad de Ciencias Sociales-UBA.

- (2007), “Encrucijadas del arte activista en la Argentina” en *Ramona, Revista de Artes Visuales*. Núm. 74, septiembre, Buenos Aires.
- (2009), “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López” en *Errata # 0*, Buenos Aires.
- y M. Mestman, (2000), *Del Di Tella a “Tucumán Arde”. Vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires, El Cielo por Asalto.
- Machado, A. (2009), “Convergencia y divergencia de los medios” en Pereira, J. M. et al. (orgs.), *Industrias culturales. Músicas e identidades*. Bogotá, Pontificia Universidad Javeriana.
- Manovich, L. (2006), *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: la imagen en la era digital*. Buenos Aires, Paidós.
- Martín-Barbero, J. (2004), “Medios y culturas en el espacio latinoamericano” en *Pensar Iberoamérica*. Núm.5, Comunicación y Cultura, Madrid. Consultado en [<http://www.oei.es/pensariberoamerica/ric05a01.htm>]. Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2011.
- (2008), “De la ciudad letrada a la creatividad ciudadana” Prefacio a Taylor C. y T. Pitman (eds.), *Latin American Cyberculture and Cyberliterature*. Chicago, University of Chicago Press.
- Mouffe, C. (2007), *Prácticas artísticas y democracia agonística*. Barcelona: MACBA/Universidad Autónoma de Barcelona.
- Pérez, M. (2010), “Activar el espacio público, visibilizar el silencio: sobre algunas acciones callejeras en La Plata (2006-2010)” en VV.AA., *Primeras Jornadas Nacionales Historia, Arte y Política*. Tandil, FA-UNICEN.
- (2011), “Yendo de la calle al museo...y volviendo por la web: sobre Calle Tomada y la intervención de LULI” en VV.AA., *Actas de las VIII Jornadas de Investigación en Arte en Argentina*. La Plata, IHAAA/FBA-UNLP.
- Prensa de Frente (2010), *Entrevista con el colectivo Luli*. Consultado en [<http://www.prensadefrente.org/pdfb2/index.php/a/2010/12/21/p6230>]. Fecha de consulta: marzo de 2012.
- Rancière, J. (2002), *La división de lo sensible. Estética y política*. Salamanca, Centro de Arte de Salamanca.
- (2005), *Sobre políticas estéticas*. Barcelona, MACBA.
- (2010), *El espectador emancipado*. Buenos Aires, Manantial.
- Richard, N. (2009), *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- Rolnik, S. y F. Guattari (2005), *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Buenos Aires, Tinta Limón.
- Rosler, M. (2007), *Imágenes públicas. La función política de la imagen*. Barcelona, Gustavo Gili.
- Russo, P. (2010), *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida*. Buenos Aires, Tierra al Sur.
- Vázquez, C. (2011), *Prácticas artísticas de protesta y política en la ciudad de Buenos Aires (2003-2007)*. Tesis de doctorado en Ciencias Sociales. Inédito. Fsoc-UBA.