

Producción y circulación de imágenes en los Movimientos Socioculturales

Claudio Lobeto

Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano.

Facultad de Filosofía y Letras. UBA

clobeto15@gmail.com

A modo de introducción

En la actualidad, el proceso de globalización económica, que incluye el fenómeno que significa la “mundialización de la cultura”, da lugar a condiciones diferentes en las que se desenvuelven los países de la región latinoamericana, modificándose así el peso y rol de los diferentes actores sociales y políticos, readjudicando posiciones y funciones al Estado y a los movimientos sociales, organizaciones no gubernamentales (Ongs) y minorías, que se constituyen como agentes de instancias de producción audiovisual y de demanda sociocultural articuladas con el mayor peso que adquiere el accionar de las corporaciones transnacionales, los organismos supraestatales y la industria cultural internacionalizada.

El desarrollo que las nuevas tecnologías han ido adquiriendo en las últimas décadas, amplió el campo de acción de los medios masivos de comunicación en la sociedad, influyendo de manera decisiva en las percepciones e imaginarios colectivos. Al instalar y reproducir discursos hegemónicos, los medios y la industria cultural se constituyen en uno de los pilares de las formas de dominación simbólica y material.

La posibilidad de enfrentar y equilibrar el flujo standarizado y homogenizador que parte de los medios, se sitúa en diferentes espacios y lugares. Uno de ellos son los movimientos sociales que como actores políticos plasman parte de su accionar en la deslegitimación de discursos oficiales y la creación de otros. Los movimientos sociales se constituyen como productores de imágenes, quebrando la polaridad unidireccional hegemónica-subalterna,

neutralizando el poder de los medios de comunicación y las transnacionales de la información y fortaleciendo así los procesos identitarios de la sociedad civil.

En esta ponencia, nos centramos en el accionar de colectivos de arte que como integrantes de movimientos socioculturales producen y ponen en circulación imágenes y lenguajes alternativos donde lo reivindicativo y las demandas sociales se mixturán con aspectos lúdicos e intenciones estéticas articulando una dimensión comunicacional y que definimos como prácticas estéticopolíticas que pugnan en el campo sociocultural.¹ Con la intención manifiesta de instalar en la sociedad, significaciones y sentidos que transgredan lo instituido y legitimado, recurren a acciones que se caracterizan por un alto contenido simbólico que abre grietas y fisuras en el discurso dominante, dejando al descubierto las operatorias que desde el poder se llevan a cabo.

Al referirnos a los movimientos socioculturales, y a pesar de los innumerables trabajos en torno a éstos, nos centramos en primer lugar en la caracterización que realiza Touraine, en la amplia gama de lo que define como movimientos sociales, entendiendo a éstos como grupos sociales que se conforman como productores de sentido mediante acciones y diferenciando entre movimientos sociohistóricos y movimientos socioculturales.²

Más allá de las diferencias entre ambas categorías teóricas, que por otra parte son operativas y no excluyentes, agrupamos dentro de los movimientos socioculturales a colectivos de arte, movimientos de documentalistas y redes informáticas, pero incluyendo a otros movimientos que apelan a prácticas culturales y artísticas como movimientos de trabajadores desocupados, derechos humanos y otros.

Si bien es cierto que la utilización de prácticas culturales no es monopolio de los movimientos sociales, al hacer referencia a éstos, nos situamos en la perspectiva teórica de Stuart Hall quien destaca el rol que en la década del 60 cumplió el movimiento de mujeres en los Estados Unidos al abrir espacios en las políticas de subjetividades, identidades y procesos

¹ Lobeto, C. y D. Wechsler D. **Ciudades, estudios socioculturales sobre el espacio urbano.** Instituto Internacional del Desarrollo (ID) y Nuevos Tiempos. Madrid-Buenos Aires. 1996.

² Touraine, A. **Los movimientos sociales.** Buenos Aires. Algamesto. 1988

de identificación, separando la distinción clásica entre público y privado y enfatizando los aspectos culturales en prácticas contestatarias.³

Melucci, al referirse a los movimientos sociales destaca que estos deben ser abordados desde una perspectiva que privilegie la espectacularización de las acciones, la teatralización, el uso de acciones culturales y la apropiación del espacio público.⁴

Aspectos que serán abordados en este trabajo, tanto desde la caracterización misma que realizan los colectivos de arte al manifestarse en sus documentos, como de las acciones que realizan. Acciones o prácticas socioestéticas, que impugnan valores estéticos y culturales hegemónicos generando circuitos que equilibran la producción homogeneizadora y reproductora del poder en los innumerables canales tradicionales de producción y distribución audiovisual. Este autor señala, en relación a los efectos provocados por estas "acciones colectivas" que uno de ellos es la "innovación cultural", es decir, la modificación de hábitos, gustos y normas que ingresan en el universo social a partir de la producción de acciones por parte de los movimientos sociales urbanos.

La crisis del 2001 y visibilidad de los movimientos sociales.

La hegemonía del modelo neoliberal, implementado por la dictadura militar de 1976 y continuado en las posteriores administraciones gubernamentales, tuvo su pico más alto con la llegada al poder de Carlos Menem, dando comienzo o mejor dicho, profundizando la entrega del país a las fuerzas del mercado.

Bajo el eufemismo, o no tanto, de reforma del Estado, se privatizaron las empresas públicas, se culminó con el proceso de desindustrialización iniciado en 1976, y por consiguiente el aumento en los índices de desempleo, la precarización de la salud y la educación, y un marcado descenso en la calidad de vida que afectó a amplios sectores sociales.

El cierre las fuentes laborales, trajo aparejado un sinnúmero de conflictos que desembocaron en diversas formas de protesta, como estrategias para expresar sus reclamos y superar el desempleo al que eran empujados. Esto tuvo varias implicancias que superaron la demanda y

³ Hall, S. **A questao da identidade cultural**. Campinas. Sao Paulo. 1995.

⁴ Melucci, A y otros. **Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna**. Santiago de Chile. CLACSO. 1988.

reivindicación laboral y se internaron en el terreno de reconstruir una identidad colectiva, en simultáneo a la pérdida de la fuente laboral. Excluidos del mercado de trabajo, la lucha se orientó a la búsqueda de nuevas formas de exteriorización de la protesta, dando lugar a acciones como los cortes de ruta y ocupación de edificios o espacios públicos con el fin de hacer visibles los reclamos. Reclamos dirigidos en primera instancia al Estado, dejando a éste en el lugar de único responsable de aplicar políticas que cercenan el derecho al trabajo y por consiguiente, reducen la noción de ciudadanía y los derechos sociales básicos.

Uno de los logros más importantes que tuvo la dictadura militar de 1976, además de dar comienzo al modelo económico neoliberal, fue imbuir a la sociedad en su conjunto, de un terror que eficazmente se fue instalando en los espacios más micros. La familia, los cultos religiosos, asociaciones deportivas, escuelas, universidades, fábricas y empresas, circuitos culturales, todo se fue llenando de ese terror, que culminaría en la ruptura y el quiebre de lazos sociales que durante años en la Argentina se había consolidado, fruto de una cultura política y del alto grado de organización popular imperante, los años previos al golpe militar. La posdictadura y el neoliberalismo de los '90, continuaron en la misma dirección y profundizaron el vaciamiento de la solidaridad social y los intentos de reorganización del campo popular. El resultado fue el de enfrentamiento de pobres contra pobres, la expulsión masiva al desempleo, el vaciamiento de la educación, el rechazo a las minorías y la aparición como triste corolario de una nueva categoría sociológica, la de "nuevos pobres".

Si la dictadura para llevar adelante ese plan, comprendió en su momento la necesidad de aniquilar a cuadros medios sindicales, estudiantes, periodistas y profesionales y de cooptar a los que sobrevivieron, como una forma casi perfecta de quebrar el desarrollo de la movilización popular desde mediados de los años 50, con la resistencia peronista, continuando en los '60 y teniendo su máxima expresión en la década del '70, los movimientos sociales que incipientemente comenzaron a aparecer se fueron consolidando en la lucha contra el régimen militar.

En los años que van desde 1983 hasta el 2000, se fueron sucediendo diferentes formas de organización social, que retomaron las luchas y prácticas que los organismos de Derechos Humanos y parte del sindicalismo combativo venía llevando a cabo. Diciembre del 2001, marca el salto cualitativo y cuantitativo de estas organizaciones sociales. El movimiento de

trabajadores desocupados, documentalistas, colectivos de arte, empresas recuperadas y asambleas vecinales fueron partícipes de la protesta popular.

Bajo un contexto diferente, no autoritario como el de la dictadura, pero repudiada la gestión gubernamental y la clase política por el conjunto de la sociedad, expresada en la principal consigna “que se vayan todos”, fueron claros indicios en la necesidad de un viraje en un modelo cada vez más perverso, para lo cual también recurrieron a la ocupación de espacios públicos -y privados-, para hacer oír sus reclamos. En autopistas y rutas, en los barrios, en fábricas que habían quebrado fraudulentamente, la fotografía, el arte político y urbano, o con nuevas tecnologías como el video digital y el uso de Internet, estas organizaciones hicieron suyas prácticas conocidas y actualizaron formas de lucha de varias décadas anteriores.

Este avance de las nuevas tecnologías y su uso por parte de los movimientos sociales nos remite a cambios de locus estético, en términos de Maquet. Para este autor, el locus estético constituye una herramienta analítica que permanece en el nivel ideacional, es decir en las configuraciones mentales y de las formas que sustentan un segmento estético, pero que abarca además el nivel societal relacionado con las instituciones y redes que soporta la producción estética, y el nivel productivo, entendiendo a éste como las herramientas, técnicas y materiales que condicionan dicha producción. Segmento estético y locus se complementan y resultan indispensables para pensar la producción estética en una sociedad determinada.⁵

En este sentido, las acciones socioestéticas de los colectivos de arte, se enmarcan en dos cuestiones relacionadas. Por un lado, la posibilidad de acceder a estas nuevas tecnologías y optimizar las prácticas, de manera tal de hacer más efectivos los reclamos, espectaculares las acciones y hasta como herramienta pedagógica y de difusión tanto hacia el interior de los movimientos como hacia el conjunto de la sociedad. Pero además, se inscriben en el campo artístico en particular, al situar el debate en los mecanismos tradicionales de la producción, circulación y recepción de la “obra” artística. El planteo es doble, por un lado, inscribirse como movimientos socioculturales en la lucha política, por otro, vincular el arte con la praxis política y social, y pasar de los espacios tradicionales como galerías, museos y exposiciones al espacio público.

5 Maquet, J. **La Experiencia Estética. La mirada de un antropólogo sobre el Arte**. Madrid. Celeste. 1999.

Tenemos entonces dos cuestiones, por un lado la denuncia política y social y por otro la acción estética, en la cual intervienen diferentes movimientos como trabajadores desocupados, organismos de derechos humanos, colectivos de arte, asambleas vecinales y empresas recuperadas, lográndose así que los diferentes grupos que participan logren amplificar la práctica, mayor visibilidad y dejar como mencionábamos antes, "marcas" o "huellas" de la acción realizada. Queda entonces, el espacio urbano intervenido por estas marcas.

De agenciamientos y territorializaciones

Deleuze y Guattari hacen referencia en varios párrafos de su libro "Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia" al "agenciamiento", entendiendo a éste como un espacio discursivo que permite ser apropiado y reelaborado en múltiples discursos. Este, es territorial, es decir que se asienta en un territorio demarcado y delimitado, que conlleva la existencia de la posibilidad de una desterritorialización del mismo y que incluye dos ejes, uno horizontal y otro vertical, privilegiando cuerpos y acciones por un lado, y por otro enunciados, destacando también las categorías de desterritorialización y reterritorialización.⁶

Articular líneas discursivas que replanteen concepciones tales como el derecho a la identidad, la problemática del trabajo, el rol del Estado, parten de una narrativa hegemónica que toma lo ya establecido, pero que en forma no lineal sino metafórica, ambigua y solapada vaya modificando esos órdenes vigentes. De la satirización que eventos socioestéticos realizan sobre un tema específico y del efecto de éste sobre el receptor, es donde se mide la eficacia del discurso visual construido.

Estas territorializaciones impuestas por los gobiernos, recrean nuevas formas de agenciamiento y atraviesan lo hegemónico abriendo el agenciamiento territorial impuesto y posibilitando líneas para otros agenciamientos, los de las resistencias, a la dictadura a mediados de los 70 y al modelo neoliberal en los 90. ¿Cual es el discurso dominante? y ¿que se dice?, relacionado con lo gestual, en una combinación de reciprocidad entre lo

⁶ Deleuze G. y F. Guattari. **Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia**. Valencia. Pretextos.1994

hegemónico y lo contrahegemónico. Subvertir esos discursos que “bajan” desde el poder acciona las prácticas de resistencia, la solidaridad social, la lucha por los derechos humanos y la apropiación del espacio urbano como lugar privilegiado de la lucha política.

Ante estos agenciamientos maquínicos del Estado, la operación consiste, mediante acciones, lenguajes, demandas y prácticas socioestéticas, en desnaturalizar esos discursos, vaciarlos de contenido y accionar sobre la memoria colectiva.

Ante esto, la memoria colectiva o memoria social se va construyendo y buscándose en huellas, marcas y fragmentos que circulan en redes informales y que interactúan con la memoria oficial, esta última sustentada en mecanismos institucionales que el poder intenta llevar a cabo. Es aquí donde los colectivos de arte como el “Grupo de Arte Callejero”, “Arde Arte”, el “Taller de Serigrafía Popular”, “Etcétera”, “Mínimo 9”, y otros, con diferencias y similitudes, pero con la consigna de ocupación de los espacios públicos y puestas en acción de prácticas que enfrenten el discurso hegemónico, actúan sobre la memoria colectiva a partir de la deslegitimación del discurso oficial y la selección diferenciada de acontecimientos y hechos históricos y políticos.

Así, recursos de producción variados y circuitos de circulación de acciones socioestéticas, se diseminaron en la ciudad, interviniendo para esto, esos “eslabones” a los que hacen mención, y uno de los cuales y determinante, lo constituyeron las luchas sociales, en este caso la oposición a modelos económico-políticos y la necesidad de expresión de reclamos y demandas específicas, dejando en evidencia la inexistencia de un desarrollo que partiera de una estructura mas o menos orgánica.

Circuitos y producciones se despliegan a través de organizaciones sociales con intereses diversos y en contextos también diferentes, pero que como en un mapa se conectan por canales de los más diversos, como publicaciones, acciones conjuntas, apropiación de experiencias, festivales, etc.

En este marco, las acciones de los colectivos de arte, apuntan a lo que la imagen les permite representar y se realiza -en algunos casos-, mediante una condensación expresiva, que contempla la existencia de acuerdos culturales y lingüísticos mínimos (es decir “conocer” de que se habla o como se mira), y otorgar sentido a los signos, en este caso, los visuales, para así, interpelar a los posibles transeúntes.

Para el grupo Iconoclastas *“el gesto "iconoclasta" se asocia a romper con una imagen mercantil instituyendo un contrapunto simbólico que visibilize el mensaje oculto mediante estrategias de ruptura”*. De esta forma, trabajar con lo establecido resulta un punto de partida para desafiar la normativa cultural y simbólica, para lo cual se apropian y resignifican los espacios públicos, manifestando que la lucha en el plano simbólico, es también territorial y política.⁷ Este grupo que se presenta como un *“laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos”* y sus principales acciones son muestras itinerantes con cartografías, carteles y “revisposters”, stencils, logos y marcas publicitarias intervenidas y la promoción de pines y remeras estampadas hechas con *Serigrafía 26*, taller que integra la red de emprendimientos del Frente Popular Darío Santillán.

El Grupo de Arte Callejero (GAC) se forma en 1997, pero adquiere relevancia a partir de la crisis del 2001. Integrado inicialmente por estudiantes de Bellas Artes, ha sumado artistas de otras disciplinas como la fotografía, y el diseño gráfico.

Ya en sus inicios, en 1997, el GAC procuró instalarse como un colectivo de arte que no actuara aisladamente, sino que sus acciones estéticas estuvieran en sintonía con demandas y reivindicaciones de otros movimientos sociales. Ese año, más de 30 murales en los que se veían guardapolvos en blanco y negro fue la manera de apoyar y potenciar las demandas de la lucha del gremio docente CTERA, que frente a los recortes presupuestarios y la implementación de la Ley Federal de Educación; venían realizando, con la instalación de una enorme Carpa Blanca frente al Congreso. En sus acciones se privilegia el trabajo con otras organizaciones sociales, y la intervención en los espacios urbanos, apropiándose de imágenes de tránsito y carteles de la vía pública, con el fin de subvertir el sentido inicial y adecuarlo a sus denuncias. Estas intervenciones diseminan la protesta en la ciudad, y delimitan territorios y lugares. Comienzan a trabajar con la agrupación HIJOS en 1998, en la Mesa del escrache a los genocidas y funcionarios del régimen militar, forma mediante la cual los vecinos, el barrio y los comerciantes, conocen el pasado oculto de su vecino. El GAC justifica el uso del espacio público como forma de alejamiento de los circuitos tradicionales de arte. *“Comenzamos a trabajar en abril de 1997, orientando nuestra acción hacia la toma de espacios públicos urbanos, como una forma de cuestionar los espacios tradicionales del arte. Hemos utilizado para nuestras intervenciones los espacios publicitarios y el código de*

⁷ www.iconoclastas.com.ar

*señalización vial, como así también hemos realizado diversas acciones performáticas y participado con otros grupos en acciones colectivas.”*⁸

Otro colectivo, el Taller Popular de Serigrafía (TPS), se forma en los primeros meses del 2002, con artistas cuya principal acción fueron la impresión y estampado de remeras, pañuelos, buzos y papeles con temáticas alusivas a las luchas sociales. Integrado por diez personas, actúa en conjunto con otros movimientos y colectivos artísticos. Lo central en sus actividades es la inmediatez en que trabajan, al realizar los estampaos y dibujos en los mismos momentos en que se realizan manifestaciones, y acciones políticas. Como ellos mismos señalan *“tratan de proveer a la lucha una imagen que identifica el momento y el lugar donde se desarrolla la protesta.”*⁹ Vinculado desde sus inicios con la Asamblea Popular de San Telmo, la primera acción consistió en una clase abierta de serigrafía, donde se imprimieron con la participación de vecinos y ocasionales transeúntes, imágenes alusivas al sexto aniversario del golpe militar de 1977. Días más tarde, la temática que aglutinó las actividades de este colectivo tuvieron como marco la conmemoración del día del trabajador, el 1 de mayo, participando junto a otros colectivos en la conmemoración de este día en la fábrica recuperada Brukman, imprimiendo la consigna otro primero de mayo *“en lucha junto a Brukman y Zanon (otra fábrica recuperada) exigimos la estatización y el control obrero.”* Otras acciones del TPS, siempre centradas en la producción de imágenes, fueron en diciembre del 2002 (a un año del estallido popular del 2001), destacándose el mapa de la Argentina, formado con la frase *“ellos viven en nuestra lucha”*, y los nombres de los muertos en la represión de un año antes.

La lucha por la recuperación de la memoria colectiva es por un lado la puja por desarticular discursos hegemónicos que sostienen mecanismos de dominación ideológica, y por otro, obviamente asociado a lo anterior, la activación de un presente conflictivo, que se recuesta en esta construcción de una memoria diferente a la oficial, para lo cual recrean prácticas y estrategias que enmarcan la apropiación y recuperación de los espacios públicos en lugares con alto contenido simbólico y político.

⁸ www.proyectotrama.org

⁹ www.proyectotrama.org

El “Grupo Escombros, artistas de lo que queda”, es un ejemplo de producción de prácticas socioestéticas en las que la repercusión se encuentra ligada no tanto al grado de masividad que la convocatoria a una acción determinada obtenga, sino que resulta más determinante el impacto que ésta pueda producir sobre la opinión pública. La eficacia reside en gran parte, en el grado de cobertura periodística que pueda lograrse con la puesta en escena de estas producciones y en un registro audiovisual que implique la difusión de acciones en la mayoría de los casos, con una corta duración en el tiempo.¹⁰

La intención en estos colectivos es oponer a la razón práctica que potencia la indiferencia y el olvido, las prácticas socioestéticas, la teatralización y la escenificación de lo vivido. Frenar o intentar bloquear un discurso mediático que refuerza el dogma neoliberal y la fetichización del mercado con operaciones que vinculen fragmentos de la memoria social, discursos alternativos, simbolizaciones, acciones y estéticas diferenciadas de los mecanismos que intentan borrar el recuerdo.

Es la forma de trabajar de Mínimo 9, colectivo de arte formado en la Universidad de las Madres de Plaza de Mayo en el 2001. Algunas acciones de Mínimo 9 apuntan en este sentido de recuperación y reforzamiento de una memoria colectiva como activación del presente, interviniendo en diferentes espacios urbanos, como el Cabildo, el Obelisco, el Congreso o la Plaza de Mayo. Por otra parte, el grupo ha realizado acciones en las que se entremezclan hechos reciente de un pasado cercano como la masacre del Puente Pueyrredón en junio del 2002¹¹, o los sucesos de diciembre del 2001, con acontecimientos y fechas que tienen que ver con la historia oficial, pero resignificando y cuestionando el discurso dominante, como mecanismo para el debate y la reflexión.¹²

Así, la ciudad se convierte en un inmenso soporte que articula expresiones de diversa índole. Graffitis, murales, stencil, performances, obras de teatro, talleres de pintura, etc., circulan junto a demandas sociales y políticas de otros movimientos. Plazas, calles y avenidas,

¹⁰ Lobeto, C. y Wechsler, op.cit.

¹¹ El Puente Pueyrredón que une la Ciudad de Buenos Aires con la provincia, fue cortado por el movimiento de trabajadores desocupados y reprimido violentamente por fuerzas policiales ocasionando muertos, heridos y detenidos.

¹² Para ampliar sobre acciones de “Mínimo 9” y otros colectivos de arte, ver Piñero, G. *Mínimo 9: arte y resistencia*; Fressoli, G. *El GAC: intervención y resignificación de los espacios públicos*; Zambelli, P. *Arde Arte, la búsqueda del cuerpo, desde el propio cuerpo*. En Lobeto, C. **Prácticas socioestéticas en la Argentina de la crisis**. GESAC. Buenos Aires. 2004.

puentes, monumentos espectacularizan la protesta y constituyen el ámbito físico de lucha simbólica, además de constituirse en circuitos alternativos de producción estética. De esta forma los colectivos de arte consideran a los espacios públicos como lugar para expresar sus demandas, interviniendo monumentos, cortando puentes, realizando murales y teatralizaciones callejeras

Otro grupo, Etcétera, surgido en 1998, se presenta diciendo que “...interviene con sus obras, manifiestos y acciones; intervención que se da tanto en movilizaciones de los distintos movimientos sociales en lucha, como en los espacios propios del medio del Arte y la Cultura”.¹³ En este caso, resulta interesante observar como en forma similar a los grupos mencionados anteriormente, la ocupación del espacio público y la intención de situarse por fuera o al margen del campo artístico a partir de acciones específicas y de circuitos alternativos y no institucionalizados, pone al descubierto la puja en el interior mismo del campo. Pero así como el GAC señala que al accionar en la ciudad, su objetivo es alejarse de los espacios tradicionales del arte, Etcétera (al igual que el GAC) interviene acompañando a movimientos de derechos humanos y trabajadores desocupados y no reniega de la intervención en los circuitos legitimados artísticos. En este caso, se hace explícito que su accionar se situará tanto en el campo artístico tradicional como en aquellas instancias que acompañan las luchas de los movimientos, pero coincidiendo con otros colectivos, que las demandas sociales y reivindicaciones políticas se articulan como punto de partida para la producción de obras y producciones estéticas.

Conclusiones

El accionar de los movimientos es justamente el resultado de la necesidad de ampliar la participación, para lo cual la sustentación de la base social y el fortalecimiento de lazos identitarios se entrelazan con acciones políticas y prácticas socioestéticas que se desarrollan principalmente en la ciudad, siendo la misma, el espacio que se constituye como campo de lucha, como apropiación y recuperación de la memoria y como lugar para hacer visible la protesta.

¹³ www.proyectotrama.org

Las prácticas socioestéticas, tienen la eficacia de ser llevadas a cabo en espacios públicos determinantes para potenciar el efecto de las mismas. Plazas y avenidas son apropiadas y resignificadas, con el sentido de magnificar la protesta, y reiteramos, hacerla visible.

Así como en los escraches, el centro de la protesta se traslada, en este caso, de la plaza principal hacia las casas de los militares torturadores, el barrio mismo donde viven, el repudio social se constituye en el principal objetivo político, pero lo estético se incluye como fundamental, de la misma forma que en las jornadas de las Madres, la instalación de radios libres, festivales de música y talleres de pintura en las realizaciones de los denominados "Siluetazos"¹⁴, entre otros, constituyen además del aspecto estético y lúdico, parte fundamental del rearmado de la solidaridad social, y por supuesto la incorporación de prácticas novedosas en el hacer política.

En forma similar, la construcción de redes subyace a la organización social más amplia, los lazos y redes se establecen en instancias que denotan mayores grados de organización y que se van complejizando, estrechamiento de vínculos con otros grupos sociales y la búsqueda de objetivos más ambiciosos. A las reivindicaciones de trabajadores desocupados, se le agrega ahora el registro visual de las acciones, el mejoramiento y perfeccionamiento de los métodos de protesta y la creación de canales alternativos de comunicación y de contrainformación.

El despliegue a lo largo de los años mencionados, de diferentes formas de resistencia, deja en evidencia, la ruptura y continuidad en las luchas populares y permite avanzar en análisis que prioricen los procesos sociohistóricos que enmarcan el accionar de los movimientos sociales, privilegiando agenciamientos hegemónicos que dan como resultado la formación de agenciamientos contrarios a los llevados adelante por el poder.

Estas formas rizomáticas por las cuales los movimientos sociales se diseminan y se multiplican en innumerables experiencias, entablan diálogos entre si, comparten experiencias, se superponen pero a la vez se diferencian en sus prácticas, ya sea el estampado de remeras, la ocupación de una empresa, la utilización de señales de tránsito o la puesta en escena de performances en plazas y calles.

¹⁴ Amigo, R. "Aparición con vida: las siluetas de los detenidos desaparecidos". En Razón y Revolución, N° 1, otoño 1995. Buenos Aires.

Las imágenes en los videos, las fotografías de los desaparecidos, las palabras encontradas en cuentos y poemas en fábricas recuperadas, esculturas, dibujos, cuadros, teatralizaciones, escenificaciones y performances, festivales de teatro, ocupaciones de espacios públicos, son prácticas estético sociales que van sorteando un saber constituido y dado por legítimo. Prácticas que tienen como característica principal servir de base a otras posteriores como cuando el Grupo de Arte Callejero (GAC) modifica el escrache y realiza un video de 12 minutos donde se muestran las casas de los genocidas. O cuando el nombre del colectivo “Argentina Arde” formado en diciembre del 2001, remite inevitablemente a la experiencia de “Tucumán Arde” en los 60.

Instancias de contacto e inflexión, donde lo residual, desplaza los discursos institucionalizados hacia los márgenes, hacia lo no integrado, hacia lo que podríamos suponer como lo inestable frente al saber hegemónico. *“...inestables formaciones de depósitos y sedimentaciones simbólico-culturales, descartadas por la razón social”*, dirá Nelly Richard.¹⁵

Márgenes que son explorados por las prácticas estéticas, por las voces dialógicas de familiares y de ex-detenido desaparecidos, por jóvenes que no aceptan un discurso totalizador, por organismos de la sociedad civil, manteniendo "vivos" los conflictos del pasado y agrietando ese saber hegemónico sustentado en la eficiencia neoliberal, el discurso mediático y los poderes de turno.

Poéticas de la crisis, discontinuidades y estallidos, metáforas y estéticas marginales, exploran zonas de conflicto, retoman la palabra, rinden culto a quienes desde el poder se insiste en olvidar, tratando de rescatar las ruinas de un pasado.

En todo caso, la necesidad de reconstruir la memoria colectiva, recuperar las luchas pasadas, aprovechar las experiencias y los entrecruzamientos de acciones y prácticas, socializar y superar la fragmentación de los recuerdos, los detalles y los pedazos, pero destacar como en última instancia, la lucha por la memoria es lucha política, y ahí si resulta necesario oponer políticas de la memoria a las políticas del olvido y la reconciliación.

¹⁵ Richard, N. (ed.) **Políticas y estéticas de la memoria**. Cuarto Propio. Santiago. 2000.

Bibliografía

- Amigo, R. “*Aparición con vida: las siluetas de los detenidos desaparecidos*”. En Razón y Revolución, N° 1, otoño 1995. Buenos Aires.
- Auyero, J. **La Protesta. Relatos sobre la beligerancia popular en la Argentina democrática**. Buenos Aires. Libros del Rojas. UBA. 2002.
- Cohen, J; A. Touraine; A. Melucci y J.C. Jenkins. **Teoría de los Movimientos Sociales**. México. Flacso. 1990.
- Deleuze G. y F. Guattari. **Mil Mesetas, capitalismo y esquizofrenia**. Valencia. Pretextos.1994.
- Hall, S. **A questao da identidade cultural**. Campinas. Sao Paulo. 1995.
- Grüner, E. **El Fin de las Pequeñas Historias**. Buenos Aires. Paidós. 2003.
- Lobeto, C. (comp.) **Prácticas socioestéticas y representaciones en la Argentina de la crisis**. Buenos Aires. GESAC. 2004.
- Melucci, A y otros. **Imágenes desconocidas. La modernidad en la encrucijada postmoderna**. Santiago de Chile. CLACSO. 1988.
- Ortiz, R. Otro territorio. **Ensayo sobre el mundo contemporáneo**. Universidad Nacional de Quilmes. Buenos Aires. 1996.
- Richard, N. **Residuos y metáforas (Ensayos de Crítica Cultural en el Chile de la transición)**. Santiago. Ed. Cuarto Propio. 1998.
- Touraine, A. **Los movimientos sociales**. Buenos Aires. Algamesto. 1988.
- V.V.A.A. “*Escraches*” 9 hipótesis para la discusión. En Revista Situaciones N°1. octubre, Buenos Aires. 2000.