

Activismo artístico en la crisis del 2001. El caso Urbomaquia en la ciudad de Córdoba.
 Ulises Baal Delupi
 Arte e Investigación (N.º 22), e090, 2022. ISSN 2469-1488
<https://doi.org/10.24215/24691488e090>
<http://papelcosido.fba.unlp.edu.ar/ojs/index.php/aei>
 Facultad de Artes. Universidad Nacional de La Plata
 La Plata. Buenos Aires. Argentina

ACTIVISMO ARTÍSTICO EN LA CRISIS DEL 2001 EL CASO URBOMAQUIA EN LA CIUDAD DE CÓRDOBA

ARTISTIC ACTIVISM IN THE CRISIS OF 2001
 THE URBOMAQUIA CASE IN CORDOBA CITY

ULISES BAAL DELUPI | baal.delupi@mi.unc.edu.ar

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Recibido 20/09/2022 | Aceptado 21/10/2022

RESUMEN

El objetivo de este trabajo es analizar las producciones de activismo artístico del colectivo *Urbomaquia*, en la ciudad de Córdoba, Argentina, en el año 2001, momento de insurrección popular y tensiones políticas por la mayor crisis social y económica de la historia de ese país. Desde una perspectiva sociosemiótica, nos proponemos indagar estas acciones como discursos en tanto hechos sociales e históricos inscriptos en una trama cultural más amplia, donde se ponen en escena estrategias y recursos del arte que posibilitan interpelar ciertos imaginarios vinculados con el drama social de la época. Nos centraremos en dos de sus *performances* más conocidas denominadas *La mesa* (2001) y *Los niños* (2002), para ello analizaremos fotografías, videos y testimonios de los artistas.

PALABRAS CLAVE

Urbomaquia; activismo artístico; Córdoba; crisis 2001; semiótica

ABSTRACT

The objective of this work is to analyze the artistic activism productions of the *Urbomaquia* collective, in the city of Córdoba, Argentina, in the year 2001, a moment of popular insurrection and political tensions due to the greatest social and economic crisis in the history of that country. From a socio-semiotic perspective, we propose to investigate these actions as discourses as social and historical facts inscribed in a broader cultural fabric, where art strategies and resources are staged that make it possible to question certain imaginaries linked to the social drama of the time. We will focus on two of his best known performances called *La mesa* (2001) and *Los Niños* (2002), for this we will analyze photographs, videos and testimonies of the artists.

KEYWORDS

Urbomaquia; artistic activism; Córdoba; crisis 2001; semiotics.



Esta obra está bajo una Licencia
 Creative Commons Atribución-
 NoComercial-CompartirIgual 4.0
 Internacional



El punto de partida es la crisis social de 2001¹, momento aciago en el que se condensaron sentidos de rechazo a la política tradicional bajo el lema ¡Que se vayan todos, que no quede ni uno solo!. La insurrección popular se constituyó como un verdadero acontecimiento (Lazzarato, 2010) en tanto que inauguró una década de «sentidas innovaciones en los modos de hacer arte y política» (Di Filippo, 2019, p. 19). Se trataron de prácticas de sujetos diversos que van desde artistas callejeros hasta movimientos sociales y populares organizados, conectados entre sí por una trama sensible, creando nuevas formas de imaginación estético-política colectiva que resignificó los modos de estar en la calle; prácticas principalmente performáticas y visuales que configuraron visiones de mundo y lazos afectivos y emotivos, además de trazar lugares de enunciación y espacios de *pensabilidad*.

En ese contexto, no deja de asombrar, a casi 20 años, la cantidad de movimientos de activismo artístico que interrumpieron la escena pública para denunciar la crisis que atravesaba a gran parte de la población. Como dice Ana Longoni (2010):

Grupos tales como el Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde (luego escindido en Arde!Arte) y muchos otros, formaron parte de la emergencia de un renovado activismo y se vieron interpelados por la aparición de nuevos sujetos colectivos que reclamaban un cambio radical en el sistema político al grito de “que se vayan todos”. En esos tiempos agitados surgieron nuevos modos de activismo social y cultural que involucraron a una cantidad notable de grupos de artistas visuales, cineastas y realizadores audiovisuales, poetas, periodistas alternativos y pensadores (p. 21).

En Córdoba, específicamente, se llevaron adelante acciones artístico-políticas notables que exponían su descontento con la crisis vigente, construyendo subjetividades singulares. De todas esas experiencias, este trabajo se interroga por el colectivo *Urbomaquia*, un grupo de artistas plásticos que se formó en marzo de 2001 para denunciar las injusticias diarias a las que estaban sometidos millones de ciudadanos. Claro que no se puede pensar dicho colectivo por fuera de las tradiciones de activismo artístico producidas en esa ciudad: desde los Festivales Latinoamericanos de teatro² (1984), pasado por el *Artistazo*³ (1985) hasta *Las Chicas*

1 Nos referimos a la crisis económica, política, social e institucional producida luego de una década neoliberal de privatizaciones, en medio de cambios presidenciales vertiginosos y reclamos populares.

2 El I encuentro se realizó en 1984, en medio de la efervescencia democrática, haciendo visibles características asociadas a la libertad, estaba conformado por una muestra oficial con representaciones de Brasil, Ecuador, España, Colombia, México, Puerto Rico, Uruguay, Venezuela. La delegación local la componían La Comedia Cordobesa - elenco estable de la provincia - y el grupo La Banda Trama surgido del circuito del teatro independiente local, además de grupos de Buenos Aires y Entre Ríos.

3 Fue la primera manifestación artística multitudinaria en Córdoba con la vuelta de la democracia. Artistas autoconvocados se propusieron llevar el arte a la calle ocupando lugares públicos con gran espíritu carnavalesco.

del chanco y el corpiño,⁴ Córdoba ha sido y es epicentro de manifestaciones de activismo artístico de gran renombre. Ciudad contradictoria: por un lado, territorio de la Reforma universitaria de 1918 y el Cordobazo, pero también la de expresiones conservadoras y fascistas, la de la Iglesia católica ortodoxa, el *cordobesismo* y los medios de comunicación de derecha, un sitio reaccionario, una tierra monacal como supieron señalar los intelectuales de los años sesenta y setenta.⁵

En esa cronotopía surge *Urbomaquia*, grupo que como veremos se propuso intervenir en la esfera pública proponiendo nuevas formas de organización que los ciudadanos recuerdan hasta el día de hoy. ¿Qué tematizan en sus intervenciones? ¿Qué formas de organización exponen? ¿Cómo dialogan con los ciudadanos en el espacio público? Son algunas de las preguntas que nos hacemos. A lo largo del escrito, analizaremos dos de sus primeras *performances* con la hipótesis de que en esas producciones estéticas y políticas se construye una *communitas* en y por escenarios liminales que evidencian un corrimiento de los lenguajes políticos tradicionales para dar paso a lugares de enunciación creativos, elaborando una agenda temática sobre las preocupaciones de la existencia cotidiana que la crisis de 2001 despertaba en relación con los discursos mediáticos nacionales (Triquell, 2012).

ACTIVISMO ARTÍSTICO, DISCURSIVIDADES E IMAGINARIOS POLÍTICOS

Según Ana Longoni, retomando la propuesta del dadaísmo alemán, el activismo artístico puede considerarse como un conjunto de «producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político» (2009, p. 1). En esa dirección, Expósito, Vidal y Vindel (2012), postulan que estos colectivos proponen «modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea» (p. 43). De este modo, estos grupos evidencian ciertos desbordamientos artísticos hacia la política sin restringirlos a la historia del arte ni los museos. El activismo artístico, entonces, está vinculado a las luchas urbanas donde se ponen en juego enunciados teóricos, prácticas estéticas y donde se persigue el objetivo de resignificar el espacio público (Delgado, 2012). Sus manifestaciones tendrán su lugar en las grandes ciudades, los grandes centros urbanos serán el escenario primordial para llevar a cabo acciones concretas que tengan gran impacto, siendo luego difundidas por internet y medios de comunicación tradicionales. A diferencia de los modos de protesta con recursos artísticos de décadas anteriores, estos colectivos ya no se conforman con el *agitprop*, no quieren solamente transmitir una idea pedagógica sobre lo que

⁴ Grupo integrado por Cristina Roca, Alicia Rodríguez, Marivé Paredes y Bibiana Oviedo. Entre 1995 y 1997 llevaron a cabo distintas manifestaciones de activismo artístico en la ciudad.

⁵ Referimos a los integrantes de la revista *Pasado y Presente*, escrita en su primera etapa entre 1963 y 1965 y, en su segundo momento, en 1973.

acontece en el mundo, si no que proponen un «lenguaje artístico novedoso con una propuesta política transformadora de la realidad» (Delgado, 2013, p. 2).

Desde la teoría de los discursos sociales propuesto por Marc Angenot (2010a), entendemos las prácticas de activismo artístico como discursos en tanto hechos sociales e históricos inscritos en una matriz cultural más amplia. El discurso social es el conjunto de repertorios tópicos, de encadenamiento de enunciados y patrones de argumentación que se pueden ver, de manera empírica, en todo aquello que se dice y escribe en un momento determinado, desde una nota periodística, una sentencia judicial, hasta las charlas de café y los panfletos en la calle, todo forma parte, para el autor, de un estado de discurso dictaminado por una hegemonía discursiva que, a su vez, está bajo el ala de una hegemonía cultural más amplia.

Para Angenot, la hegemonía es aquello que regula, divide y jerarquiza todo lo que forma parte del campo de lo decible, es el «conjunto de los “repertorios” y reglas y la topología de los ‘estatus’ que confieren a esas entidades discursivas posiciones de influencia y prestigio, y les procuran estilos, formas, microrrelatos y argumentos que contribuyen a su aceptabilidad» (Angenot, 2010a, p. 30). Es al interior de esa hegemonía que se activan distintos componentes como la tónica y gnoseología, dominante de *pathos*, temáticas y visiones de mundo, fetiches y tabúes, lengua legítima, egocentrismo/etnocentrismo y sistema topológico.

En este trabajo, y en sintonía con investigaciones anteriores, queremos proponer como un componente más los *imaginarios políticos*, entendiendo lo imaginario no como imagen de, sino como «creación incesante y esencialmente indeterminada de figuras/formas/imágenes» (Castoriadis, 1975, p. 12). El imaginario en tanto representación se configura siempre en un estado de discurso social donde la hegemonía dictamina qué cosas pueden pensarse y decirse, ya sea desde un lugar de enunciación de centro o periferia. Asimismo, también se contemplan, desde esta perspectiva corrimientos *dóxicos*, desplazamientos en las mallas socio-discursivas que permiten que se cristalicen nuevos discursos (Angenot, 2010b).

Por tanto, nos interesa analizar, en el discurso social del año 2001, específicamente en el campo⁶ político y el artístico —en constante tensión, como explica Jacques Rancière (2009)—, aquellos imaginarios que se exponen en las primeras dos producciones discursivas de *Urbomaquia: La mesa y los niños*. Como material para corpus se rastrearon imágenes del blog del grupo⁷ y la serie audiovisual *Artivistas* (2015)⁸ dirigida por Inés Barrionuevo.

6 Angenot recupera la teoría de los campos de Bourdieu pero para resignificarla, puesto que para el autor todos los campos, si bien tienen su autonomía aparente, están atravesados por la hegemonía discursiva de la época.

7 <http://urbomaquia.blogspot.com/>

8 El capítulo 3 está dedicado al grupo *Urbomaquia*. Se puede consultar en <https://play.cine.ar/INCAA/produccion/5733>

Consideramos, a modo de hipótesis, que en las acciones de *Urbomaquia* se ponen en escena estrategias y recursos del arte que posibilitan interpelar ciertos imaginarios vinculados con el drama social (Turner, 1988) de la época, construyendo una *communitas* en y como escenarios liminales. Por consiguiente, nos interesa recuperar la noción de liminalidad propuesta por Ileana Diéguez (2014) como espacios donde «se configuran múltiples arquitectónicas, como una zona compleja donde se cruzan la vida y el arte, la condición ética y la creación estética, como acción de la presencia en un medio de prácticas representacionales» (p. 24). En dicho sentido, las intervenciones del grupo pueden ser entendidas en esos escenarios liminales por fuera de las disposiciones y estructuras clásicas.

URBOMAQUIA

Urbomaquia es un colectivo surgido en marzo de 2001, sus integrantes provienen de las artes plásticas y originariamente estaba constituido por Magalí Lucero, Patricia Ávila, Liliana Di Negro, Sandra Mutal, Guillermo Alessio, Susana Andrada y Walter Moyano. Realizaron diversas intervenciones en la esfera pública, algunas de ellas fueron: *Homenaje* (2001), *La mesa* (2001), *10 de diciembre* (2001); *Los niños* —que también se llevó a cabo en las ciudades de Rosario, Mendoza y Posadas— (2002) y *Pancartas* (2002); *Miscelánea* (2003), en la ciudad de Valencia; *Tachos* (2005), *Minuto de silencio* (2005), entre otras. Como dice Reato (2004):

Urbomaquia surge de la confluencia de un grupo de personas, cifrada en una serie de cuestionamientos, incomodidades, descontento y también en una energía disponible para hacer algo al respecto. Este descontento se relaciona con la necesidad de generar vías de encuentro, de superar el aislamiento y la fragmentación que impregnan no sólo el mundo del arte y nuestro hábitos locales en este ámbito, sino la vida contemporánea en general (p. 3).

Uno de los objetivos del grupo fue plantear la práctica artística desde una concepción ampliada del artista, no como una figura en tanto individuo creador, solitario y sujeto de inspiración, sino interviniendo en la esfera pública a partir de la acción colectiva de creación, involucrando al transeúnte ocasional, llevando los procesos creativos y reflexivos a la calle.

Los discursos de *Urbomaquia* se fueron construyendo como una agenda temática en tanto puesta en escena de las preocupaciones que la crisis de 2001 despertaba. Las temáticas y visiones de mundo (Angenot, 2010a) iban cambiando y con ellas las acciones del grupo, que buscaba, desde cierto lugar periférico, exponer las desigualdades sobre distintos asuntos: el hambre, la niñez, los derechos humanos, la publicidad incesante del capitalismo, el abuso, entre otras cuestiones. En este trabajo nos centraremos en dos de las acciones más conocidas e incluidas en la serie documental *Artivistas* (2015), nos referimos a *La mesa* y *Los niños*.

LA MESA (2001)

La primera intervención se desarrolló el 24 de octubre de 2001 [Figura 1] y tuvo por objetivo el armado de una mesa larga en la puerta de la legislatura, en el centro de la ciudad: 1 mantel, 110 platos blancos y, entre plato y plato, un fragmento del poeta español León Felipe: *Yo me pregunto loqueros/si no es ahora...¿cuándo se pierde el juicio?* Además, había un volante que circulaba entre la gente que reproducía un fragmento mayor:

*¿Cuándo si no es ahora (yo pregunto, loqueros)
si no es ahora, ahora que la justicia vale menos,
Infinitamente menos
que el orín de los perros;
si no es ahora, ahora que la justicia tiene menos,
infinitamente menos
categoría que el estiércol;
si no es ahora... ¿cuándo se pierde el juicio?
responedme, loqueros.*



Figura 1. Colectivo Urbomaquia (2001). Peatonal de Córdoba frente a la Legislatura

Las personas que pasaban por el lugar podían escribir lo que quisieran, la mesa estaba orientada a mostrar el hambre y la miseria que había en ese momento en Argentina. Se recolectaron más de 1800 textos, además de las discusiones que se sucedieron a lo largo del día en torno a la mesa. Sobre esta acción uno de los integrantes del grupo reflexiona:

La combinación de elementos cotidianos (mesa, mantel, platos), busca la asociación de esta imagen con el hecho cotidiano de “preparar la mesa” para el momento rutinario de satisfacción de la necesidad básica de la alimentación. En la no presencia del elemento central de la situación cotidiana, el alimento, se concreta la “evocación por ausencia”, y es justamente lo ausente, en el juego con el resto de elementos de la obra, lo que convierte la imagen en una denuncia, y en una interrogación. Este sentido se realiza y completa en los otros elementos de la obra: el espacio social (simbólico y material) en que se sostiene, la dimensión del espacio físico concreto que ocupan los objetos (dimensión espacial y temporal de la obra), el texto (en el mantel y en el volante), y la disposición y repetición de elementos en la obra (citado en Triquell, 2012).

El dispositivo colocado frente a un espacio de poder —ubicado en pleno centro de la ciudad— abría una línea de sentido, un canal de comunicación, un proceso de sustitución simbólico que el grupo construye. La mesa simbolizaba el hambre, la falta, pero también un sentido de comunidad entre los millones que estaban viviendo la misma situación; la mesa larga con estilo familiar y la posibilidad de que cualquiera se sentara opera como un dispositivo potente. El arte de Felipe y la escritura de los transeúntes se vincula con la cuestión política de fondo: el hambre. Por otra parte, lo *ausente* en la mesa juega un rol preponderante, los platos vacíos representaban el hambre. Esa falta, entonces, funciona como un llamado de justicia tanto material como simbólica, y a su vez funciona como un tópico —relacionado con el entimema— en tanto saber compartido sobre la crisis: «No encontrar casi un lugar porque otros lo usaron para expresarse es tener un lugar con ellos, adhiero en contra de todo lo que duele, de todo lo que se destruye, soy parte del dolor» (Serie Artistas, capítulo 3, 2015).

Esa frase, escrita por un transeúnte en el mantel, pone en evidencia el modo de construcción comunitaria en medio de la práctica artística callejera, la necesidad del decir, de ser parte del dolor junto con otros que también lo padecen.

LOS NIÑOS (2002)

Esta intervención también tuvo lugar en la Legislatura de Córdoba el 30 de agosto de 2002 [Figura 2]. El grupo puso en evidencia la situación de la infancia en Argentina, precaria desde hace mucho tiempo, desde el alimento necesario para el normal desarrollo, hasta el acceso a la educación y bienes culturales:

A partir del recrudescimiento de la crisis política y social en Argentina, nos vimos verdaderamente bombardeados desde los medios por una avalancha de datos dramáticos al respecto que, sabemos, culminan en el adormecimiento de la sensibilidad pero más aún, de una visión crítica abarcadora que permita una toma de posición y su asunción en los hechos (entrevista al grupo publicada en Reato, 2004, p. 26).



Figura 2. Colectivo Urbomaquia (2002). Peatonal de Córdoba frente a la Legislatura

La intervención estuvo signada por tres ejes: imagen, sonido y volante. Respecto de la primera, se trabajó sobre la imagen real de un niño real de una calle real, se seleccionó una fotografía de la revista cordobesa *La Luciérnaga* y se reprodujo esa imagen en serigrafías de tamaño real; era un niño anónimo que, a su vez, eran todos los niños. Además, el sonido era el de una maquinaria de reloj convencional que marcaba la urgencia, el estallido. Por último, el volante mostraba una cantidad de datos estadísticos para interpelar al ocasional transeúnte, «que no solo reflexione sino que reaccione» (Reato, 2004, p. 26). Se repartieron 4400 volantes en total, logrando amplia repercusión en medios locales.

La gente comenzó a escribir en los carteles con la imagen del niño: «Hijos de los carreros tenemos hambre [...] debemos romper con las estructuras, salgamos y pidamos que se vayan todos» (Serie Artistas, capítulo 3, 2015), lo que muestra que la participación del ciudadano era parte de la intervención, se contempla todo el proceso, desde las primeras ideas, la realización en taller, pero también la puesta en la calle y la irrupción de la gente: «Era tan importante el acto de producir lo objetual, de debatir sobre qué producir, y desde donde, hasta la interacción con el otro; el espacio con el otro, con el transeúnte ocasional, era algo que terminaba de cerrar la obra». (Liliana Di Negro, Serie Artistas, capítulo 3, 2015).

Podemos decir que estas intervenciones construyen una trama discursiva que busca poner en la escena pública agendas sociales urgentes como el hambre en tanto injusticia, para todos los ciudadanos —*La mesa*— como para los niños específicamente —*Los niños*—, estableciendo una estructura secuencial que relaciona distintos acontecimientos de crisis, configurando un relato verosímil: «Nos interesaba dialogar con ese momento crítico de la Argentina» (Magalí Lucero, Serie Artivistas, capítulo 3, 2015).

Las intervenciones en tanto discurso constituyen una potencia política a partir de la resignificación temporal del espacio público provocando desconcierto, apertura, inclusive una reinvencción momentánea del cuerpo, un escenario liminal. Se abordan temas coyunturales vinculados al estado de discurso social en el que se sitúan, pero la intervención del grupo va más allá de dar una *información*, en un punto opera un dispositivo de contrainformación —disloque del discurso direccionado—, de resignificación que es posible a partir del *maquis* del arte (Guattari, 1996). Para ser más claros: si bien se tematizan asuntos ya conocidos, el trabajo se completa —sin cerrarse— con aquello que proporciona el transeúnte ocasional, su reacción en ese tiempo-espacio y no en otro; desde ahí la ruptura con el *arte de museo* es clara en tanto que se busca una creatividad en comunidad, sin jerarquías, una antiestructura para abordar los distintos conflictos que atraviesa a toda la ciudadanía. Ahí radica la potencia de las intervenciones del grupo.

Por otra parte, no es casualidad que los movimientos de activismo artístico aparezcan ligados a momentos de crisis dado que es precisamente en esas coyunturas difíciles donde se cristaliza el signo ideológico y afloran las resistencias: «La irrupción del drama social se manifiesta en episodios públicos cuando los intereses y actitudes de grupos e individuos se oponen, constituyendo unidades diferenciadas del proceso social» (Triquell, 2012, p. 111). Turner (1974) considera la estructura temporal del drama social como un espacio signifiante para el análisis, lo que involucra la forma de comunicación de esos conflictos en tanto formas verbales, no verbales y paraverbales. Las prácticas de *Urbomaquia* se inscriben en ese escenario de interacción de las prácticas sociales específicas, una dimensión ritual que comprende un mundo sígnico abierto, multívoco y plurivalente.

Frente a la situación de crisis, el colectivo propone una operación discursiva singular: hacer visible el drama social con intervenciones extracotidianas, abiertas, en constante tensión y acción. Se construye una propuesta colectiva autónoma en tanto cuerpo social que anticipa y dialoga con las distintas etapas de crisis, frente al contradestinatario por excelencia construido como el Estado y el sistema que oprime. La salida, en esos discursos, es la organización ciudadana.

Se interpelan diversos imaginarios políticos sobre el hambre, la desigualdad, la desnutrición y la falta del Estado; además se configura un horizonte de imaginación política para acabar con esa desigualdad: la unidad ciudadana como potencia comunitaria y el arte —la poesía, la plástica, la estética sonora, lo visual— como dispositivo desterritorializante que puede subvertir, a partir del encuentro en la calle, el orden establecido que oprime a los ciudadanos. Se construye un escenario de liminalidad, de antiestructura, de inversión de los roles asignados, de drama social, es lo que diferencia la protesta de activismo artístico de otras tradicionales como la de los partidos políticos con estructuras verticales y consignas claras ya *masticadas*.

Además, hay que tener en cuenta el dispositivo de intertextualidad e interdiscursividad que opera en ese estado de discurso (Angenot, 2010), había muchos enunciados sobre la crisis, el hambre y la falta de acceso a derechos básicos, desde libros publicados, pasando por declaraciones de intelectuales y militantes, hasta los efectos que generaron el club del trueque, merenderos y espacios comunitarios que ofrecían ayuda a miles de ciudadanos. Es decir, los discursos de *Urbomaquia* no se encuentran aislados, sino que se construyen con otros estableciendo una matriz rizomática epocal con consignas explícitas.

Al ofrecer un programa político siempre abierto, en constante tensión y resignificación, los artistas no intentan totalizar el sentido, ni siquiera controlarlo, despliegan cajas de herramientas y producciones artísticas para que la imaginación política de los transeúntes se traduzca en entrecruzamientos de signos como voces sociales que reclaman por mayor igualdad. El ciudadano, entonces, continúa con la semiosis, abre los sentidos y propone, escribe, dialoga, ya no es el espectador pasivo que mira y espera, se constituye más bien como un eslabón más de la intervención.

Los protagonistas no son los artistas en tanto creadores que se sitúan en el taller, sino la comunidad toda que resignifica las consignas, al tiempo que también las crea; los ciudadanos de a pie se constituyen como un grupo de conjurados que quiere cambiar la situación actual, las embestidas de un sistema que en ese 2001 y 2002 había marginado a miles de personas a la pobreza. No solo hay consignas claras y procesadas, también aflora la creatividad de cada persona que se suma a esa comunidad: empleados de comercio, carreros, maestros, gente de la calle, etc. Es menester señalar que son precisamente los recursos estéticos elementos altamente significativos en las propuestas analizadas, que ponen de manifiesto y reconfiguran los imaginarios políticos de la época, proponiendo una forma de organización que podemos llamar *communitas*. Esos recursos generan una potencia política que de otra forma no serían posibles, o al menos exactamente iguales. Eso diferencia, por ejemplo, estas intervenciones de la protesta tradicional,

no porque sea más o menos importante, sino porque lo estético tiene la capacidad de reconfigurar y ampliar los horizontes de imaginación política.

Estas formas artísticas interpelan la realidad de la época, escenario de crisis e incertidumbre, y permite pensar, junto con los transeúntes ocasionales, otras formas de ser y estar en comunidad.

REFLEXIONES FINALES

En efecto, Córdoba ha sido y es epicentro de acontecimientos revolucionarios. En este caso, como se mostró, a partir del activismo artístico que siempre pega el grito en el cielo cuando hay crisis económica, desigualdad de género, desaparición de personas, entre otras inequidades e injusticias que produce el sistema capitalista. En los últimos años, a partir de las nuevas tecnologías, las formas de activismo artístico se han multiplicado en el mundo, resignificando la intervención en el espacio público, operando también desde *hashtags* en Twitter e Instagram (Gutiérrez-Rubí, 2020; Fuentes, 2020).

El arte en las calles puede ser entendido como manifestación de lo político y la posibilidad de construir nuevas subjetividades, nuevas minorías y nuevos procesos de singularización que logren configurar nuevos horizontes de sentido, más comunitarios, más humanos; indagar sobre los grupos que denominamos como activismo artístico permite comprender otras formas de pensar la política, la calle, las resistencias.

De este modo, las performances analizadas generan, desde los modos del arte, las condiciones de espacio, tiempo y formas necesarias para escenificar una *communitas*. La cuestión del tiempo y el espacio es muy significativa porque son los elementos que posibilitan el encuentro que se configura de manera particular y que coloca en el centro de la escena —de un lugar específico— ciertas problemáticas. Creemos que es fundamental volver una y otra vez a la crisis de 2001, sus efectos de sentido lejos de estar clausurados vuelven a nosotros en el presente encadenándose a una memoria discursiva. Además, la mayoría de lo que hay escrito sobre el tema se circunscribe al territorio de la ciudad de Buenos Aires, dejando de lado, como señala Di Filippo (2019), otras ciudades del país. En dicho sentido, es importante analizar los acontecimientos del 2001 en la provincia de Córdoba, con sus particularidades, lo que quizás nos permita entender de qué modo la crisis adquirió estatuto público y qué subjetividades se construyeron en la multiplicidad de discursos de la época.

Urbomaquia fue un colectivo que buscó narrar los temas más acuciantes de formas distintas, vinculándose con el transeúnte ocasional, creando una *communitas* en

un escenario liminal de gran potencia política. En el año 2017, el grupo volvió a intervenir en la esfera pública para unirse al reclamo de los docentes universitarios, por eso nuestro interés en seguir trabajando sobre el grupo que tiene mucho material para analizar. La serie Artivistas y los testimonios recabados son apenas un comienzo en el estudio de un espacio de activismo artístico que lejos de pasar inadvertido construyó sentidos colectivos emancipatorios.

Por último, es necesario decir que los universos de sentido que se desplegaron en el periodo 2001-2002 fueron sufriendo corrimientos, edificando una narrativa que escenificó distintos sujetos protagonistas del drama social que la crisis había hecho visible. En dicho sentido, *Urbomaquia* fue uno de los grupos que interpeló a la sociedad interviniendo en el espacio público.

REFERENCIAS

Angenot, M. (2010a). *El discurso social. Los límites históricos de lo pensable y lo decible*. Siglo XXI.

Angenot, M. (2010b). *Interdiscursividades. Entre hegemonías y disidencias*. Editorial UNC.

Canal Encuentro (2015). *Artivistas* [Serie]. <http://encuentro.gob.ar/programas/serie/11312/11313?>

Castoriadis, C. (1975). *La institución imaginaria de la sociedad*. Tusquets.

Diéguez, I. (2014). *Escenarios liminales. Teatralidades, performatividades, políticas*. Paso de gato.

Di Filippo, M. (2019). *Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. UNR editora.

Expósito, M; Vidal, A y Vindel Gamonal, J. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fuentes, M. (2020). *Activismos tecnopolíticos: Constelaciones de performance*. Eterna cadencia.

Guattari, F. (1996). *Caosmosis*. Manantial.

Gutiérrez-Rubí, A. (2020). *Artivismo. El poder de los lenguajes artísticos para la comunicación política y el activismo*. Editorial UOC.

Lazzarato, M. (2010). *Políticas del acontecimiento*. Tinta Limón.

Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata*, (0), 12 – 35.

Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.

Reato, G. (2004). *Urbomaquia. Cátedra Arte argentino y latinoamericano*. UNC.

Turner, V. (1987). *Anthropology of Performance*. PAJ Publication.

Triquell, A. (2012). En la ciudad de la furia. Representaciones artísticas de la crisis de 2001 desde el espacio público: el caso Urbomaquia. *Question/Cuestión*, 1(33), 104–115.