

NANOMEDIOS, ESTÉTICA COLABORATIVA Y REDES SOCIALES: APROXIMACIONES AL ESTUDIO DE LA CULTURA VISUAL EN TRES ORGANIZACIONES COMUNITARIAS VINCULADAS A LOS CONFLICTOS SOCIALES DE LA ARGENTINA POSTCRISIS

Mag. Maria de los Angeles de Rueda (FBA-UNLP)

Prof. Marina Feliz (FBA-UNLP)

Prof. Federico Urtubey (FBA-UNLP)

Introducción

Dentro del marco del proyecto B 249 (PID UNLP) *Arte y medios entre la cultura de masas y la cultura de redes*, se utiliza el concepto de nanomedios para aplicarlo y problematizarlo en relación al uso de diversas manifestaciones de la cultura visual y dispositivos de comunicación y mediación por parte de organizaciones barriales, grupos piqueteros y militantes en las redes sociales. Se puede observar un trabajo artístico colaborativo que traza vínculos con la cultura popular mediática y la poetización de los conflictos, elaborando una compleja red de relaciones que interpela a lo social generando otras formas, otras voces. Se busca a través del concepto de nanomedios trazar relaciones en tres organizaciones comunitarias como: Culebrón Timbal, las editoriales cartoneras (Eloísa Cartonera en particular) y el escenario de la Estación de Avellaneda tras la masacre de Darío y Maxi con su estética piquetera. No se trata de comparar los tres casos, ya que cada uno participa de un contexto particular con diferentes grados y matices respecto de los conflictos sociales, políticos y económicos que se han vivido en Argentina en las dos últimas décadas. Pero si se tratará en una primera aproximación al problema de señalar algunos elementos que se pueden poner en una trama de relaciones vinculadas a una estética colaborativa que enlaza los supuestos de la cultura popular en una cultura visual táctica.

La historia de los nanomedios de comunicación se remonta a las primeras hojas impresas por Lutero, a las manifestaciones orales (cantos, coplas, trovas), al teatro grotesco lo que Bajtin (1987) denominó la cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento; desde la modernidad y con el uso de la imprenta, en particular, siempre circularon en Europa como en toda América formas de comunicar con palabras e imágenes, con el cuerpo y la voz, con más información o con más poesía, con más o menos dispositivos tecnológicos, para poner en circulación otras voces, no hegemónicas con respecto a, generalmente los conflictos sociales y los cambios emergentes. Estas manifestaciones que denominamos con Ford, Rivera y Romano (1985) cultura popular de masas se han llamado también medios alternativos, medios ciudadanos, medios tácticos, medios independientes, medios de contra información, medios de participación, medios de la economía social, medios comunitarios, medios en red (móviles e Internet), y medios de movimientos sociales. Downing (2008) analiza cada uno de las formas

de nombrarlo y adopta el término de nanomedios para poner el acento en la precariedad, la heterogeneidad y la alternancia en los usos y apropiaciones de medios de tecnología precaria (o alta como internet pero con posibilidad fácil acceso). A lo que se puede agregar para pensar estas prácticas el uso táctico- crítico que pueden tener en las prácticas comunitarias. En un sentido cercano Perriault en *Las máquinas de comunicar y su utilización lógica* (1991) señalaba los usos fuera del sistema establecido por ejemplo de la radio comunitaria en diversos sectores populares. O como plantea Barbero sobre las mediaciones:

La socialidad se genera en la trama de las relaciones cotidianas que tejen los hombres al juntar-se, que es a la vez lugar de anclaje de la praxis comunicativa y resultado de los modos y usos colectivos de la comunicación, esto es, de interpelación/constitución de los actores sociales, y de sus relaciones (hegemonía/contrahegemonía) con el poder. En ese proceso las Matrices Culturales activan y moldean los hábitos que conforman las diversas Competencias de Recepción¹

Se puede pensar a los nanomedios, internet y las redes sociales en su interior, como macro-dispositivos de mediación, en tantos sistemas de relaciones entre todos los elementos heterogéneos que participan de la socialidad. Pero es también necesario de mirar la instancia singular donde esas relaciones se rompen, se reorganizan a sí mismas, se redireccionan hacia otros propósitos.²

Los nanomedios que participan de esta cultura visual no hegemónica que caracteriza a los grupos piqueteros, a las editoriales cartoneras, a las estéticas barriales como Culebrón Timbal presentan diferentes modos de producirse y diferentes dispositivos de mediación; libros, radios y televisión comunitarias, prensa, pintura, grabados, serigrafías, estencils, pintadas, murales, teatro, blogs, facebook.

El carácter colaborativo de estos grupos se desprende del tipo de organización comunitaria, barrial, militante, y además se corresponde con la transformación que en general se observa en los cambios operados como efecto de la cultura de redes en la cultura en general. Como señala Ladagga³ hoy se asiste a un régimen práctico de las artes en el que no hay separaciones, refugios ni afueras posibles (comunicaciones, migraciones, interdependencia general, fragilidad compartida), el trabajo es en equipo y por proyectos, las redes fluidas y flexibles en constante revisión. El paradigma emergente de la red genera una reconversión de los sentidos, los significados y las prácticas, suspendiendo lo estable y pensando en convergencias y flujos: nodos en permanente conexión y desconexión. Se establecen nuevas formas de individuación: ya no nos definimos por la pertenencia a estructuras (familia, comunidad, nación, profesión),

¹ Barbero, J.M., (2003) De los medios a las mediaciones, prefacio a la quinta edición, Convenio Andrés Bello, Bogotá, pp8, www.mediaciones.net.

² Foucault, M. (1997). *La Arqueología del Saber*. México D. F.: Siglo Veintiuno.

³ Ladagga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

sino por la conexión a redes y proyectos (como biografías electivas). Esta caracterización no es completa y merece contrastarse o ponerse en tensión con las identidades, aunque errantes, que se generan a partir de estos nanomedios por parte de grupos no hegemónicos y que han vivido o viven en un contexto de conflicto social. Asimismo el concepto de frontera y objetos fronterizos se corresponde con las diversas formas de apropiación de esta cultura visual colaborativa no hegemónica que usa la red para visibilizar sus ideas y que participa y se articula con las descentralizaciones posibles entre sectores de la sociedad, lo que permite a la formación de *ecologías culturales* críticas.

Los antagonismos de clase heredados del siglo XIX han contribuido inicialmente a forjar campos homogéneos bipolarizados de subjetividad. Más tarde, durante la segunda mitad del siglo XX, a través de la sociedad de consumo, los «media»..., la subjetividad obrera pura y dura se ha desmoronado. Y aunque las segregaciones y las jerarquías jamás hayan sido tan intensamente vividas, una misma coraza imaginaria recubre ahora el conjunto de las posiciones subjetivas. Un mismo sentimiento difuso de pertenencia social ha descriptado las antiguas conciencias de clase.

En estos contextos de fragmentación, de descentramiento, de desmultiplicación de los antagonismos y de los procesos de singularización surgen las nuevas problemáticas ecologistas. Entendámonos bien, yo no pretendo de ningún modo que estén llamadas a «recubrir» las otras líneas de fracturas moleculares, pero me parece que reclaman una problematización transversal a ellas.

En esta misma perspectiva, habrá que considerar los síntomas y los incidentes fuera de la norma como índices de un trabajo potencial de subjetivación. Me parece esencial que se organicen así nuevas prácticas micropolíticas y microsociales, nuevas solidaridades, un nuevo bienestar conjuntamente con nuevas prácticas estéticas y nuevas prácticas analíticas de las formaciones del inconsciente. (...) ⁴.

Breve descripción de los tres casos

1. El Culebrón Timbal

Los comienzos del Culebrón Timbal datan de 1997,

⁴ Guattari, F. (1990). *Las tres ecologías*. Valencia: Pretextos, p. 20.

...cuando un grupo de artistas, comunicadores y docentes se unieron para realizar una obra gráfica, musical y teatral llamada El Culebrón Timbal. Esa creación dio origen al primer grupo de voluntarios que comenzaron a desarrollar el proyecto social que hoy tiene activa presencia en una importante zona del noroeste del Conurbano bonaerense .En los últimos años, El Culebrón Timbal ha capacitado a cerca de mil promotores culturales y comunicadores barriales, que anualmente producen cientos de eventos barriales al aire libre y animan una Red Cultural Solidaria en cuatro distritos del Gran Buenos Aires.⁵

A lo largo de estos años se crearon cursos de Comunicación Comunitaria (1998-1999), se generó junto a las organizaciones comunitarias de los barrios de conurbano un modelo de trabajo dinámico, participativo, público, en el que los diferentes materiales y lenguajes de las artes participan a través del concepto de evento barrial, (los “Aguante la Cultura” - 2001, 2002, 2003, una compañía de Teatro Popular Juvenil 2002, 2003), y en la actualidad esto se sistematiza en una Escuela de Arte Popular para doscientos jóvenes, una publicación periódica (La Posta Regional) y una emisora radial comunitaria (FM La Posta). El colectivo define en el blog la potencia del trabajo colaborativo para instalar en la sociedad una forma de comprender la Se trabaja sobre la instalación de un modo particular de enfocar la acción cultural comunitaria en el seno de las organizaciones sociales, “que privilegie las iniciativas públicas barriales y tienda a ampliar sustantivamente la participación de los vecinos”⁶ (se ha trabajado en los distritos de José C. Paz, Moreno, San Miguel, Malvinas Argentinas y Tigre).

Una de las herramientas utilizadas en la construcción de esta ecología cultural es la Productora Escuela Cultural Comunitaria con un programa progresivo hacia la producción de acciones críticas y apropiacioncitas de discursos estereotipados de los medios masivos y por el contrario, formar en dispositivos mediales para generar formas identitarias comunitarias y una estética local.

La creación de esta Productora Escuela Cultural Comunitaria implica poner en escena un nuevo modelo de producción artística y comunicacional que funda su lógica en los procesos sociales y comunitarios sin resignar calidad estética ni capacidad de impacto articulando productos y eventos en un diseño interactivo en función de temáticas y contenidos relevantes.⁷

⁵ <http://www.culebrontimbal.com.ar/>

⁶ ibidem

⁷ ibidem

Culebrón Timbal articula redes comunitarias con redes sociales a fin de ir generando un tipo de actor social individual y colectivo que pueda coordinar un proyecto comunitario desde el mismo seno de los intercambios del grupo, para ello viene trabajando con diversos capacitando promotores culturales comunitarios, haciendo talleres de arte territorial, en donde la mirada que se imprime en las discusiones y encuentros, es no solo producto de una tendencia relacional y coparticipativa sino también y especialmente el concepto de redes como forma-acción para el fortalecimiento de esas articulaciones y “en la definición paulatina de una relación entre cultura, solidaridad y política que efectivamente genere mayores oportunidades para los sectores populares en la discusión por la distribución de la riqueza y la transformación social”⁸.

2. Editoriales cartoneras, culturas marginales y culturas de redes

Más allá de las distintas vertientes por las que han ramificado las editoriales cartoneras latinoamericanas y también las europeas, es dable afirmar que la condición prevalentemente social de esta práctica se ha mantenido como una constante. Cuando aludimos a una práctica social, la entendemos como el ejercicio o labor, o bien como el producto final de este, en cuya matriz se impone enfáticamente la posibilidad de que la producción artística sea vinculante con un entorno social determinado, ya sea en una concepción amplia -en el marco de relaciones desestructuradas para quienes quieran participar en los canales por los cuales circula y se recrea una obra artística- o bien restringida -en la cual las sociabilidades que se podrán en juego se circunscribirán a las de los que participan de la ideación primaria de la obra de arte, como pueden ser las relaciones mutuas de quienes integran un colectivo. Lo interesante, sea cual sea la exploración de los vínculos sociales, es el modo en que lo social deviene como el eje prevalente, de acuerdo a lo cual Bourriaud señala que este corrimiento a un nuevo horizonte teórico con anclaje en la “esfera de las interacciones humanas y su contexto social” se produce en detrimento de “la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado”.⁹

El surgimiento de las editoriales cartoneras, al que podemos situar con claridad en el período de la poscrisis argentina de 2001, implicó desde su primera formulación concretada en Eloísa Cartonera (EC) una alianza entre agentes pertenecientes a distintos espacios sociales, económicos y culturales, lo cual es viable de afirmarse atendiendo a que dicho proyecto editorial amalgamó el aporte de artistas plásticos, escritores y diseñadores con la recolección y el trabajo sobre los libros artesanales efectuado por cartoneros sin ninguna experiencia previa en el área de la gestión cultural. Este trabajo en equipo permitía entrever no sólo las noveles relaciones de trabajo, cooperación y creación que se entretejían en una sociedad civil

⁸ ibidem

⁹ Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

fragmentada por las coordenadas de la “modernización excluyente”¹⁰ sino también la intención de los artistas y gestores culturales de ejercer investigaciones/acciones en un área en el cual otras disciplinas no parecían estar en condiciones de dar una respuesta cabal frente al panorama generalizado de crisis de todos los ámbitos.

Las editoriales cartoneras pueden señalarse como nacidas al amparo de la resistencia de determinadas sociabilidades frente a la eclosión del proceso neoliberal, más allá de la pertinencia actual de mencionar esta importancia de las coordenadas económicas cuando las editoriales más contemporáneas parecen no tener, o no querer tener ningún tipo de subsidiariedad con lo que pudiera ser un reclamo de índole económica y política. Por el contrario, reclaman el reconocimiento de su autonomía como usinas de libros artesanales, relevantes en tanto únicos en cada manufactura. Tal es el caso de algunas editoriales mexicanas que han ponderado el rango de inaccesibilidad de sus libros, altamente costosos y sólo al alcance de coleccionistas y/o instituciones.

No hace falta buscar ejemplos tan lejanos de cómo se han transformado las matrices de los emprendimientos editoriales cartoneros. Si colocamos la lupa sobre Chile, donde las editoriales cartoneras se han multiplicado en los últimos años, inaugurando también en los últimos meses un diálogo inter-editorial por circuitos legitimados académicamente pero también por ámbitos alternativos y más ligados a círculos independientes, obtenemos que también prevalece una tendencia productiva despojada de los objetivos ético/políticos que impulsaron el proyecto de EC, tal como podemos observarlo en Animita Cartonera, primera en el rubro en tierra chilena, u Olga Cartonera, que cuenta hoy día con solo un año de existencia. Las mujeres que integran Animita cartonera se despegaron tempranamente del contacto con los cartoneros chilenos, para buscar ellas mismas el cartón, aludiendo a la existencia de dificultades en lograr una comunicación fluida con los recolectores. Asimismo, la búsqueda de un logo que representara a Animita, así como su interés en buscar apaño institucional, ha redundado en una lógica diferenciada respecto de la propuesta por EC. Lo mismo sucede con Olga Cartonera, emprendimiento editorial compuesto por sólo una persona, la cual se encarga de seleccionar los textos, recolectar los materiales y encargarse ella misma de todos los volúmenes de cada tirada.

Ahora bien, ¿debemos interpretar que la ausencia de la denuncia al sistema capitalista y al individualismo que le es propio, tan característico de EC, implica también a priori la inexistencia de una experimentación con los vínculos sociales? ¿Cabría desmarcar así a Animita Cartonera y Olga Cartonera de una estética relacional que reflexione sobre los modos de vinculación entre las personas? No lo creemos de ese modo. Animita Cartonera, por quedarnos con tan sólo uno de los ejemplos señalados, ha presentado ejemplares de sus libros en distintos eventos y ferias, poniendo al alcance de un público heterogéneo una propuesta artística marginal e innovadora. Repitiendo el esquema de EC, de fotocopiar con consentimiento del

¹⁰ Svampa, M. (2005) *La sociedad excluyente*. Taurus.

autor una novela o un poemario, ha abierto concursos cuya premiación consiste en la edición artesanal de la obra ganadora. Estos certámenes se producen en eventos donde otras editoriales cartoneras muestran sus libros, conformando un diálogo en el cual se evidencia el carácter legitimador de estas editoriales en relación a quienes publican. Lentamente, el escenario editorial chileno plantea un reducto de alrededor de ocho editoriales, que manifiestan el carácter novedoso de los contenidos que publican, erigiéndose como instancias de selección y revisión previa de autores y de estetización de narrativas latinoamericanas, kitschs, polemistas, etc, funcionando de este modo como un gran canon de las narrativas independientes contemporáneas. Y es que esto surge a partir de que la idea de democratización de la cultura no está en sintonía con el patrimonio cultural de la cultura occidental decimonónica sino con el rescate de la producción marginal más contemporánea y comprometida ya sea con la renovación del lenguaje plástico y literario, o bien con la presentación de contextos, enunciando y describiendo realidades/micro realidades regionales y locales, o ya sea con la enunciación de postulados enarbolados por minorías en conflicto. Esto se potencia con la inserción que las editoriales cartoneras en general, y particularmente las chilenas, tienen en medios virtuales como Facebook, por señalar al que ha sido más efectivo para el tipo de relaciones que estas editoriales propician. En cuanto a la utilización de Facebook, esta plataforma delata el modo de exposición y la selección de herramientas y recursos que cada editorial reserva como paradigmáticos de su producción. Creando un usuario y subiendo fotos de cada libro que se produce, prontamente cada paisaje medial de las editoriales cartoneras trasciende como un universo particular en el cual no sólo se accede a la información elevada por los dueños de la editorial, sino también a la presencia de un diálogo que se renueva intermitentemente por los distintos “amigos” que “pegan” contenidos, entrevistas, fotos, comentarios, reflexiones, etc. Se produce de este modo un espacio en el cual los libros cartoneros funcionan como la contraseña para develar de qué modo se corresponden distintas afinidades culturales entretejidas de modo más o menos directo con los valores e imágenes y relatos propuestos desde las editoriales cartoneras. En el caso de Animita cartonera, las fotos de los ganadores de los certámenes tienen hipervínculos con entrevistas, son comentados por aquellos que compran los libros, son intervenidos con un “me gusta” por otras editoriales cartoneras americanas y europeas que asienten y acompañan estas intervenciones culturales que van más allá de la manufactura artesanal. A partir de estas consideraciones es que podemos suscribir a un análisis que atienda a las repercusiones y recreaciones que las producciones artísticas pueden tener en el escenario de mediatización virtual contemporánea, conforme a lo cual el “patrimonio cultural” o la cultura visual en sí “se presenta como una caja de herramientas disponible para la sensibilidad colectiva, la inteligencia compartida, y las convergencias comunicativas. Un atlas virtual, que mapea y hace convivir las diversidades, de géneros, de estilos, de valoraciones, de mundos”.¹¹ En este

¹¹ De Rueda, M.A. (2013). “¿Cómo llevar la red a cuestas? Arte y Cultura Visual en Facebook” En Crespo

sentido, las posibilidades de la convergencia y la divergencia medial traslucen como las herramientas que facilitan la construcción y la articulación de comunidades en torno a las editoriales cartoneras, comunidades cuya estructura se construye de acuerdo a las distintas aplicaciones virtuales representativas de modos de identificación con los contenidos que estas editoriales ponen en juego. Es por esto que si más arriba hemos señalado el carácter prevalentemente social de las editoriales cartoneras con especial énfasis en EC por articular diálogos experimentales entre agentes con relaciones muy distintas con la crisis socio económica del 2001, es cierto que al tiempo de analizar las editoriales contemporáneas que se sitúan en otros países con historias económicas, sociales, artísticas e institucionales diferentes, cabe tener presente que la articulación con el entorno de participantes, compradores, proveedores y aficionados a las editoriales puede darse por fuera de consignas políticas explícitas a la manera argentina, optándose por las posibilidades que pueden otorgar las interfaces, aplicaciones, etc. Son, en cierto modo, escenarios de diálogo muy distinto, pero que aún se sitúan en la estética social/relacional. Es claro ver como a través de las actividades y eventos publicados por las cartoneras, que son comentados por algunos, compartidos como insignias de activismo político por fuera de las movilizaciones tradiciones, culminan por elaborar una sociabilidad conjunta, alternativa, a partir de momentos e instantes de convivencia desde distintas latitudes y también distintos posicionamientos respecto del producto elaborado, el libro cartonero, que es la excusa que convoca al web site. Estas prácticas relacionales, que se delatan también cuando se observa cómo un núcleo duro de usuarios es “amigo” de todas las editoriales cartoneras, (“agregadas” también estas entre sí) aspiran a alcanzar un efecto comunitario, a medida que los sujetos que intervienen en el diálogo salen de su propia subjetividad para participar en la de ese Otro que es convocado en el mismo espacio que él. En síntesis, consideramos entonces que el estudio de las ramificaciones de las distintas editoriales cartoneras que existen actualmente, debe abordar las formas de circulación de los libros cartoneros en la sociedad de acuerdo a las vías alternativas de venta, exhibición y promoción que se suceden en distintos ámbitos urbanos pero también en los espacios virtuales que les han servido a las editoriales no sólo como una estrategia de difusión de la propia producción, sino también como una forma de gestionar la construcción de la propia identidad cartonera y alternativa, incorporando el hipervínculo, la copia y la remisión a otros sujetos con similares proyecciones, valoraciones y objetivos culturales.

3. Arte piquetero tras la Masacre de Avellaneda

La masacre de Avellaneda nace en Junio de 2002 como acontecimiento visual masivo, como noticia a través de fotos y videos que circularon por distintos medios locales. Es a partir y frente

a este discurso inicial que los artistas y colectivos de los movimiento sociales erigen su estrategia de lucha cultural. Buscan desde el arte construir otras subjetividades combativas, contra el olvido y por la justicia para los piqueteros asesinados. Por un lado, generan imágenes alternativas, una versión de la masacre humanizada, con rostros, nombres e historia de vida de Darío y Maxi. Por otro lado, se conciben las Jornadas Artísticas homenaje cada 25 y 26 de Junio, acontecimiento visual alternativo en el escenario de la masacre, la estación de trenes y el puente Pueyrredón, que por su trascendencia desde hace ya 10 años vuelve a ser parte del circuito masivo como noticia piquetera, festiva y viva.

El arte piquetero es una arte de marchas, cortes de ruta, ollas populares, jornadas y escarches. Supone carteles políticos, grafitis, murales, panfletos, revistas y diversas topologías tradicionales de repertorio de acciones e imágenes de arte político en Argentina. Sin embargo, los artistas piqueteros también implementa nuevas prácticas que podríamos enmarcarlo dentro del arte de Internet y que hacia un nuevo repertorio de prácticas, acciones de protesta artístico colectivas. Experimentan, se apropian y resignifican un entorno medial nuevo, participativo, colaborativo, múltiple en transición ligado a surgimiento de las TIC (tecnologías de la información y la comunicación) en Argentina.

En particular, en torno a la Masacre de Avellaneda en 2002 se despliegan muchas propuestas artísticas derivadas de la apropiación en uno u otro modo de este nuevo entorno medial. Es que la masacre, trauma político en democracia, nace el 26 de Junio de 2002 como acontecimiento visual masivo, como noticia que circuló a través de fotos y videos distintos medios locales, nuevos y viejos. Es a partir y frente a este discurso inicial que los artistas y colectivos de los movimiento sociales piqueteros erigen su estrategia de lucha cultural que desencadena el trauma político, fáctico y simbólico, sobre la ciudadanía. Buscan desde el arte construir otras subjetividades combativas y resistentes, contra el olvido de los medios y por la justicia para los piqueteros asesinados.

La estrategia de la “apropiación” artística *de la realidad* y en particular de las TIC es una constante en las producciones piqueteras de este período. Se podría decir incluso que es estrategia piquetera por excelencia: el “piquete”, fábricas recuperadas, apropiación de la calle, espacio público, acampes, olla popular, marchas. En 2002 ante la tragedia se apropia de la construcción del acontecimiento visual, construye la noticia y la memoria desde los nanomedios. La apropiación artística se considera estética hacker¹², es decir apropiar algo para resignificarlo y dar así una lucha simbólica, disputa de significados, desde un sentido propio, en este caso político como el movimiento antiglobalización¹³ que se apropian de las TIC. También, estética punk “hágalo usted mismo” (DIY o DOY), movimiento contracultural, anticonsumo, de autogestión. O bien, estéticas anarquistas que se apropia de la creación popular como modo

¹² Estética Hacker. ver: <http://www.articaonline.com/2012/01/exposicion-expandida-sala-16-el-arte-de-hackear-la-ciudad/> online: 9/08/13

¹³ Movimiento antiglobalización: Chiapas (1994), Seattle (1999), etc. organización global de medios alternativos horizontal los inicios de la web 1.0 desde los '90.

construcción de la subjetividad libertaria a partir del arte, empoderamiento popular, dar voz a los silenciados y marginales. Arte del pueblo para el pueblo por el pueblo, desde abajo.

Lo cierto es que la elección de las estrategias de acción piqueteras, los medios y formas de protesta no fue solo una cuestión de posibilidad de acceso y participación, sino un posicionamiento político, una selección simbólica, una poética. En la base de la misma está su condición de movimiento de *desocupados*. La problemática del desempleo, de la exclusión social y la marginación que esto significa, la imposibilidad de acceder y participar plenamente de la ciudadanía, de la democracia. Apropiarse y resignificar es una acción, un trabajo, una forma de ser desde los márgenes, desde abajo. Hackear, piquetear lo público es la manera que se expresa la protesta de los desocupados en Argentina y que los artistas del movimiento dan a sus obras.

Propuestas para salir de la exclusión (autoinfligida y social) y volver a al proceso de “construcción” del mundo, real y simbólico, al trabajo. Tener voz propia, la voz de los trabajadores desocupados, ni muerto ni desaparecido¹⁴, luchando y resistiendo. El arte es parte de la lucha, simbólica y fáctica, piquetera por el derecho a la ciudadanía plena en democracia en Argentina.

En 2002, al momento de la Masacre de Avellaneda, la producción de noticias se desarrolla en un entorno medial nuevo en transición: el de las TIC y la cultura de la convergencia. Los artistas piqueteros se apropian del acontecimiento visual masivo, las noticias, para hackearlas desde abajo. Al hacerlo se apropian de la “construcción” del acontecimiento visual, hacer arte en la convergencia, de Internet en transición, anticipando la web 2.0 de base colaborativa.

Conclusiones provisionarias

Considerando *la pauta que conecta*¹⁵ se describieron tres casos de proyectos artísticos-comunicacionales colaborativos, de formación barrial comunitaria, enmarcados en diferentes conflictos sociales que mas allá de sus diferencias respecto de sus emergentes inmediatos -masacre, censura, pobreza, marginalidad-, convergen en el escenario de la postcrisis y sus antecedentes en la segunda mitad de los años 90, liminares al la cultura neoliberal dominante. Estos tres casos permiten seguir indagando múltiples bifurcaciones y encuentros en definitiva se presentan como espacios de acción, investigación y aprendizaje colectivo de base. Lo que producen son meta comunicación, desde el uso de nanomedios, vínculos, relaciones y

¹⁴ El artista plástico Juan Carlos Romero habla de los desocupados como nuevos desaparecidos en democracia. Ver: Davis y Longoni, “Romero”, Fundación Espigas, 2010.

¹⁵ Bateson, G. (1980). *Espíritu y Naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.

conexiones en red, discursos críticos, solidaridad y desplazamientos dentro de una estética colaborativa. Como ha señalado¹⁶

“Lo que se observa en los últimos años son muchas formas de resistencia -a veces sesgadas: sólo ven la ecología o la etnicidad o el género-, pero casi nunca postulan un frente solidario y eficaz para transformar estructuras. Quizás sea una de las causas por las que gran parte de lo que hoy presenciamos se sale de la oposición inclusión / exclusión o hegemónico / subalterno, como se decía en otro tiempo.”

Multiplicidad y redes, de comportamientos, sentidos, flujos, de una cultura visual compleja, que acontece como la inteligencia colectiva desde el conjunto de los actores que participan y se resisten al poder dominante a través de la creación colectiva mediatizada con nanomedios generados o apropiados. Micropolíticas del acontecimiento.

Bibliografía

- Bateson, G. (1980). *Espíritu y Naturaleza*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- De Rueda, M.A. (2013). “¿Cómo llevar la red a cuentas? Arte y Cultura Visual en Facebook” En Crespo
- Downing, J. (2010) *Nanomedios de comunicación: ¿medios de comunicación comunitarios? ¿O de red? ¿O de movimientos sociales? ¿Qué importancia tienen? ¿Y su denominación?*, Texto preparado con motivo de la conferencia “Medios comunitarios, movimientos sociales y redes”, organizada por la Cátedra UNESCO de Comunicación InCom-UAB en colaboración con la Fundación CIDOB (Centro de Estudios y Documentación Internacionales de Barcelona). Barcelona: Fundación CIDOB, 15/03/2010.
- Fajardo, J.L. (coor). *Estéticas del media art*. Málaga: EMUNED-Universidad Málaga.
- Foucault, M. (1997). *La Arqueología del Saber*. México D. F.: Siglo Veintiuno.
- Jenkins, (2008) *Convergence culture. La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós, Barcelona.
- García, Canclini, N. (2010). “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 7, diciembre 2009. CENDEAC.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Mirzoeff (2003) *Una introducción a la cultura visual*. Paidós, CABA.
- Piscitelli, A (2002) *Cibercultura 2.0. En la era de las máquinas inteligentes*. Paidós, CABA.
- Svampa, M. (2005) *La sociedad excluyente*. Taurus.

¹⁶ García, Canclini, N. (2010). “¿De qué hablamos cuando hablamos de resistencia?” *Estudios Visuales. Ensayo, teoría y crítica de la cultura visual y el arte contemporáneo*, núm. 7, diciembre 2009. CENDEAC, p. 16-37.

Verón, E. (1983) *Construir el acontecimiento*. Gedisa.