

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, 2013.

Estéticas de lo colectivo: gráfica, el arte, y política en la poscrisis argentina.

Nieto, María Laura.

Cita:

Nieto, María Laura (2013). *Estéticas de lo colectivo: gráfica, el arte, y política en la poscrisis argentina*. VII Jornadas de Jóvenes Investigadores. Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/000-076/85>

Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.

Instituto de Investigaciones Gino Germani

VII Jornadas de Jóvenes Investigadores

6, 7 y 8 de noviembre de 2013

Dg. María Laura Nieto¹ / SICyT/FADU/UBA

laura@estudiocasa.com.ar

Eje 4: Producciones, Consumos y Políticas estético-culturales. Nuevas tecnologías.

Estéticas de lo colectivo: gráfica, arte, y política en la poscrisis argentina.

1. Introducción

En estas jornadas me interesa reflexionar a partir de un material que vengo trabajando hace varios años en el marco de distintos proyectos UBACyT/FADU/UBA, que pertenecen al campo disciplinar del diseño gráfico. Desde un comienzo mi interés se focalizó en observar simultáneamente las imágenes y las prácticas de algunos de los colectivos que aparecieron durante la poscrisis argentina. En este trabajo compilo nueve casos para un estudio comparado: se trata de experiencias heterogéneas, oscilantes entre esta tensión respecto a prácticas gráficas, artístico políticas o activistas, pero que sin embargo presentan rasgos en común mirados a la luz de ciertos cambios culturales actuales. Estos casos son: *Iconoclasistas*, *Gráfica Popular* (GRAPO), *Onaire*, *Taller de Gráfica Popular* (TGP), *Taller Popular de Serigrafía* (TPS), *Mujeres Públicas*, *Grupo de Arte Callejero* (GAC), *El Fantasma de Heredia*, el dg. Juan Carbonell.² La mayoría surgieron al calor de la crisis salvo tres de ellos que son inmediatamente anteriores, es decir, experiencias que ya existían en los noventa. Como el caso del GAC, bien conocido

¹ Maestranda en Sociología de la Cultura y el Análisis Cultural. Universidad Nacional de San Martín. Instituto de Altos Estudios Sociales (UNSAM/IDAES) / Diseñadora Gráfica y Diseñadora de Imagen y Sonido. Facultad de Arquitectura, Diseño y Urbanismo. Universidad de Buenos Aires (FADU/UBA) / Investigadora, UBACyT 2011-2014 “Cartografías del Diseño Social en Argentina (2005-2010)” SICyT/FADU/UBA.

² La curaduría de los grupos, está en relación a una deriva que comienza desde una experiencia personal que registré en “Pasajes”, del libro “Piquete de ojo. Visualidades de la crisis: Argentina 2001-2003”, compilado por María Ledesma y Paula Siganevich. Desde la perspectiva del “paseante”, en términos en que lo plantea Benjamin, descubría las transformaciones visuales de la ciudad durante la poscrisis a partir de una mirada “gráfica”, es decir: leía ciertas discursividades como producciones gráficas, como imágenes que interpelaban al ciudadano con una reflexión crítica sobre preocupaciones comunes, sin mediación de instituciones, o encargos de mercado, creando con ello espacios alternativos de comunicación.

desde la perspectiva del activismo artístico-político³, o las experiencias más específicas del diseño gráfico como son *El Fantasma de Heredia* y el trabajo comunitario del diseñador gráfico Juan Carbonell. Estos últimos son relevantes para un estudio en perspectiva desde el campo disciplinar del diseño gráfico⁴.

La metodología de trabajo ha consistido en la realización de entrevistas en profundidad, por un lado, y en la práctica del archivo visual, por otro. En cuanto a las entrevistas, son del tipo etnográfico o cualitativo, realizadas a algunos integrantes de estos colectivos (www.graficapolitica.com.ar). Desde un principio se buscó indagar en la dinámica de sus "esquemas de acción relacionales" (Laddaga, 2006), por eso, las preguntas apuntan a entender sus modos de hacer. Ello involucra conocer motivaciones, profesiones de quienes lo integran, formas de trabajo, antecedentes, temas que tratan, estilo gráfico, financiamiento, filiación política, actividad académica, modos en que circulan las piezas, etc. En cuanto a la configuración de un archivo visual es un trabajo incipiente aún en exploración, en donde retomo distintas conceptualizaciones teóricas sobre la imagen, en especial, la idea del montaje como modo de conocimiento tal como propone Didi-Huberman, en la tradición de autores como Warburg o Benjamin. En este sentido me interesa la noción de anacronismo de la imagen, es decir, la superposición en ella de tiempos heterogéneos. No con el fin de hacer una reconstrucción histórica de la crisis, sino como un modo de ensayar conocimiento que permita pensar una aproximación del espacio socio cultural que posibilita la producción colectiva de este tipo de imágenes, en relación también con las tradiciones visuales que en ellas perviven.⁵ Debido al alcance de este trabajo aquí solo tomo como referencia algunas imágenes de los colectivos seleccionados.

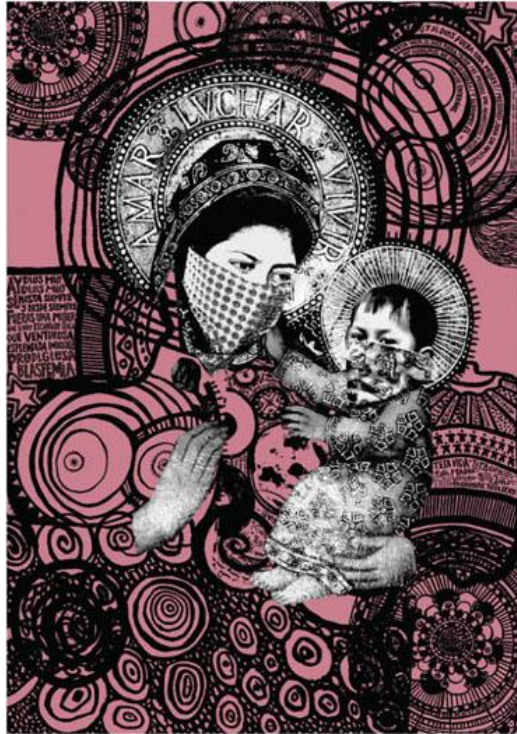
³ El *Grupo de Arte Callejero*, el *Taller Popular de Serigrafía*, *Iconoclastas*, han sido estudiados sobre todo desde el arte-político con autores como Ana Longoni o Andrea Giunta. Incluso también desde la sociología, como son los trabajos de Cecilia Vázquez o Alicia Montes. Svampa, por su parte, dedica un capítulo a "los colectivos culturales". No obstante, en estos ámbitos son menos conocidas las experiencias más específicamente provenientes de la gráfica como *Onaire*, *Taller de Gráfica Popular* o *Gráfica Política*. Aún en sus diferentes dinámicas de acción, éstos últimos tienen varios puntos en común si se consideran las relaciones que se dan en torno a los dispositivos culturales involucrados.

⁴ El carácter gráfico se diluye si estas prácticas son leídas solo como prácticas "artísticas". Sin entrar en conflicto, se propone una ampliación sobre su estudio, una mirada alternativa que haga un aporte al diseño gráfico como disciplina. Desde donde puedan visibilizarse ciertas tradiciones y experiencias gráficas, orientadas hacia el arte político y el activismo, que suelen quedar marginadas en relación a otros discursos que legitiman este campo de saber. De allí que en este trabajo los denomino "colectivos gráficos".

⁵ En este sentido trabajé un artículo sobre las implicancias de la silueta como "fórmula de representación" del desaparecido: <http://www.graficapolitica.com.ar/montaje.html>

Me referiré a ellos de manera conjunta mediante un montaje de imágenes, como un modo de acceder a cierta estética colectiva que apelaba a una sensibilidad “común”. En este trabajo me centraré en la perspectiva de las prácticas, a partir de algunas de las premisas que de Certeau (1996) plantea en “La invención de lo cotidiano”. Tomaré en cuenta los conceptos de táctica y estrategia, las nociones de operaciones de los usuarios, y de analogía con el sistema de enunciación, retomando el debate que Sarlo (2001) formula respecto de la interacción cultural entre experiencias e instituciones. Como marco para captar una “perspectiva de los actores” —visible en las entrevistas realizadas— tomaré algunas nociones que Svampa (2005) explicita acerca del desarrollo del neoliberalismo en la argentina. Ello me permitirá señalar algunas de las condiciones económicas y sociales en las que éstas formas de trabajo colectivo surgieron e interactuaron. En definitiva, se trata de indagar en los modos estético-culturales con los que estos grupos de poscrisis abordaron ciertas figuraciones de lo colectivo, en tanto ponían en la escena pública la representación de “lo común”. Finalmente, abriré un interrogante en relación al surgimiento de nuevas mediaciones del mercado cultural y las instituciones, en tanto otros modos de circulación de los símbolos y sus usos, para problematizar sobre como lo visible, lo decible y lo pensable del espacio socio cultural es vuelto a reconfigurarse.

2. Colectivos gráficos y archivo visual. Encuentros entre experiencias heterogéneas.



1.



2.



3.



4.



5.



6.



7.



8.



9.

Referencias de imágenes

1. Onaire, "Amar, luchar, vivir", afiche, 2008. <http://www.onaire.com.ar/>
2. El Fantasma de Heredia, "Argentina duele", afiche, 2001. <http://www.flickr.com/>
3. Juan Carbonell, "Las Feas del Bajo", almanaque, 2004. Cortesía del autor.
4. Taller Popular de Serigrafía, "Petete", 2002 (Imagen para el homenaje a Maximiliano Kosteki, Darío Santillán y Carlos Almirón). Foto: Ma. Laura Nieto.
5. Gráfica Política (GRAPO), afiche "Homenaje a las Madres de Plaza de Mayo", 2007. Cortesía del autor.
6. Grupo de Arte Callejero (GAC), "Aquí viven genocidas", 2003. <http://www.flickr.com>
7. Mujeres Públicas, "Mujer Colonizada", afiche, 2004. Foto: Ma. Laura Nieto. Presenté un análisis de este afiche en el Congreso de Semiótica Visual AISV-IAVS 2012. <http://www.graficapolitica.com.ar/mujercolonizada.html>
8. Taller de Gráfica Popular (TGP), estencil, 2002. Cortesía del autor.
9. Iconoclasistas, "Latinoamérica colectiva", cartografía realizada en Perú, 2011. <http://iconoclasistas.net/>

En este breve montaje pongo en relación, a modo de ejemplo, las imágenes de cada uno de los casos que aquí estudio. Si bien estas imágenes parten de experiencias heterogéneas, pues desde la autonomía y la autogestión cada colectivo configuraba su propia dinámica de acción, un rasgo común en ellas es que eran impulsadas desde procesos colectivos de trabajo. Procesos que, más allá de la configuración interna de cada colectivo, tensionaban entre dos polos: algunos se abrían e intercambiaban saberes con otros sectores sociales, como el *Taller Popular de Serigrafía*, el *Taller de Gráfica Popular*, o el *Grupo de Arte Callejero*. Otros creaban hacia el interior del grupo, como es el caso de *GRAPO*, o de *Onaire*, que en circunstancias también interactuaba con otros sectores. De las entrevistas realizadas surgen un sin fin de cuestiones, y una de ellas refiere a cómo en estos procesos solían manifestarse tensiones de todo tipo: hasta qué punto trabajar como grupo independiente o trabajar sumándose a las demandas de otros grupos afines sin perder identidad, qué demandas se retomaban y cuáles no, excelencia profesional o acción social, hasta cómo decidir el financiamiento de las acciones. No profundizaré en estas tensiones aquí, solo me interesa destacar que como rasgo común estas imágenes configuran un régimen estético de lo colectivo, surgido de una sensación de precariedad e inestabilidad social provocada por la crisis de 2001. En otras palabras, ellas construyen sentido a partir del dispositivo histórico-cultural que configura su visibilidad estética y política, en tanto espacio social y simbólico en el que se confrontaban la cultura, lo político, posturas éticas y morales.

Así pues, en cuanto a los antecedentes, cada colectivo se re-apropiaba —en el sentido que lo expone de Certeau— de variadas tradiciones culturales que habían concebido diferentes modos de reflexionar acerca de las conflictividades sociales. En el caso de las experiencias más específicas de la gráfica reivindicaban grupos como *Grapus* y *Ne pas Plier*, surgidos al calor del mayo Francés, la escuela de afiche polaco, o los afichistas políticos como Le Quernec, Tartakover, James Victore. En cuanto a las más artísticas se referenciaban al activismo artístico de los años sesenta en la Argentina, como *Tucumán Arde* o *Grupo de Arte vanguardia de Rosario*, y a otras experiencias internacionales como el *Taller de Gráfica Popular* en México, *Guerrilla Girls* en los noventa, el activismo feminista o los movimientos pos *Seattle*. En algunos casos se cita también al Situacionismo francés. Pero un dato que los recorre a todos es la mirada hacia líneas

estéticas insertas en las tradiciones latinoamericanas. El neorrealismo, por ejemplo, con Antonio Berni y los murales de Orozco. O artistas e ilustradores contemporáneos como Diana Dowek, Carlos Alonso. También la Nueva Figuración, con figuras como Ernesto Deira, Rómulo Macció, Luis Felipe Noé, Jorge de la Vega. El arte concreto, con Tomás Maldonado, cuyo pensamiento tiene una fuerte conexión con el surgimiento del diseño gráfico como disciplina en la Argentina. Hasta en algunos casos son importantes las tradiciones que se combinan con el arte precolombino, como José Guadalupe Posada o Guamán Poma de Ayala.

En líneas generales⁶ puede decirse que en los grupos participaban artistas, diseñadores gráficos, comunicadores; estudiantes, docentes o idóneos. Muy pocos militaban políticamente, aunque sí varios habían militado en distintas experiencias con anterioridad, como militancia estudiantil universitaria, militancia lésbica, militancia barrial. Sin embargo se mostraban cercanos a algunos movimientos sociales u otras agrupaciones como H.I.J.O.S., de Derechos Humanos, asambleas barriales. O bien de instituciones como ONGs, radios comunitarias, instituciones culturales. En ciertos casos se daba un intercambio entre integrantes de los grupos, nuevas formaciones, o coincidencias entre ellos en ciertas acciones. Con respecto a esta interpelación de una sensibilidad “común” en todos los casos se daba mediante una búsqueda afectiva de proximidad. Que se manifestaba en la dimensión performativa del cuerpo, la recuperación de discursos comunes o la utilización de materiales y procedimientos accesibles como estencil, serigrafía, fotocopia, papel y lápiz. Así fuera intervenir sobre una publicidad callejera, pegar afiches en una pared, distribuir objetos en manifestaciones, iglesias o escuelas, siempre se trataba de imágenes que proponían un acto de habla en la disputa por el sentido, reelaborando temas, posiciones éticas, reapropiaciones del texto de otro. Instaurando un presente, relativo a un momento y lugar, y una relación con el otro.

⁶ Realicé un análisis más específico de cada grupo en “Microfísica de las maneras de hacer: el entre lugar gráfica, arte, comunicación”, en <http://www.graficapolitica.com.ar/microfisica.html>

3. La perspectiva de las prácticas. Interacción entre instituciones y experiencias

La teoría de De Certeau (1996) pone en valor la creatividad de las prácticas cotidianas en la cultura contemporánea, y ello actúa como contrapeso de importantes líneas históricas del pensamiento crítico que han focalizado en el estudio de los “dispositivos” de las instituciones y el poder: Foucault y la “microfísica del poder”, Baudrillard y el “sistema de objetos”, Debord y la “sociedad del espectáculo”. Al respecto, De Certeau señala que también existen del lado de los consumidores procedimientos populares “minúsculos” y cotidianos que juegan con los mecanismos de la disciplina. Maneras de hacer “a través de las cuales los usuarios se reapropian del espacio organizado por los técnicos de la producción sociocultural” (De Certeau, 1996). Lo que sitúa el interrogante sobre las operaciones de los usuarios, entendida como esquemas de acción dentro de una determinada "cultura". En consecuencia, a todo modelo de acción impuesto, a las indicaciones institucionales que impone la cultura (estrategia), corresponden a su vez maneras de hacer creativas, menos visibles, capaces de crear usos desviados (tácticas). Se trata de observar aquellas prácticas que pululan allí mismo donde desaparece la posibilidad de darse un lenguaje propio. Pero relacionar el pensamiento de De Certeau con los colectivos que estudio supone revisar algunos interrogantes para no caer en el *uso adaptativo* del que advierte Sarlo (2001).

Los casos presentados anteriormente pueden tomarse como prácticas que utilizan ciertas tácticas para correrse de las maneras más convencionales de practicar el diseño gráfico como profesión, o el arte entendido en términos más convencionales. Mediante la autogestión los colectivos ponen en funcionamiento tácticas que operan un desvío, en las que se activan, de un modo u otro, estos procedimientos colectivos de producción de imágenes. Por eso, puede decirse que se trata de prácticas relacionales orientadas a crear vínculos y formas de diálogo que acrecienten los lazos sociales (Laddaga, 2006). Se trata de usuarios, “consumidores culturales” pero que a su vez "fabrican imágenes". ¿Son estas prácticas y sus imágenes una producción secundaria, oculta?. Planteo que no, en la medida en que luego muchas de ellas circulan estratégicamente. Este trabajo apunta a considerar táctica y estrategia como nociones imbricadas, en donde lo que interesa es la tensión entre el deseo, la habilidad o la efectividad de estas prácticas de operar del lado de las estrategias. Para utilizar los términos de De Certeau, interesan las *relaciones de fuerzas* que definen las redes donde se inscriben y delimitan las circunstancias de las que pueden sacar provecho.

Porque como señala Sarlo (2001) el problema no es solamente qué hacen los sujetos con los objetos, sino qué objetos están dentro de las posibilidades de acción de los sujetos. Lo que establece un horizonte de experiencia que involucra un círculo hermenéutico: “se hace lo que se puede con lo que se tiene a mano o se conoce, con lo que se ha tenido y se ha conocido antes; las experiencias que se insubordinan frente a las indicaciones de un texto cultural han sido producidas por otros textos y otras insubordinaciones o aceptaciones” (Sarlo, 2001). Según su opinión, la cultura —tal como se conoce la dimensión simbólica del mundo social en occidente— se produce en la intersección de instituciones y experiencias. Esto equivale a decir que no hay experiencia que no tenga como referencia, de alguna u otra manera, a las instituciones y viceversa, las instituciones no actúan en un vacío de experiencia. Lo que vuelve sobre la idea, de cómo las prácticas oscilan en su relación con el poder desde tácticas hacia estrategias y al revés. De modo que la relación frente a la hegemonía cultural no es siempre de insubordinación, como tampoco lo es siempre de adaptación funcional. Las instituciones pueden cambiar según las épocas en la definición de un campo de posibilidades para la producción de experiencias, el mantenimiento de normas o su innovación. Para la autora hay variaciones de la experiencia en relación con instituciones que a su vez cambian cuando cambian las tácticas y las trayectorias. Así pues, no es lo mismo pensar las experiencias que se presentan en este trabajo hoy en día, que en el momento de su surgimiento. Las instituciones, el imaginario y los discursos que circulan como hegemónicos hoy no son los mismos que en los noventa, tampoco que en 2001. Las prácticas culturales, los símbolos y sus usos han cambiado considerablemente.

4. Espacio de posibilidad: la escena de la crisis como centro de tensión.

Dado que, en términos de Sarlo (2001), no hay espontaneidad de la experiencia sino producción de alternativas que pueden estar según las circunstancias, más o menos condicionadas por el poder simbólico, es evidente decir que muchas de las prácticas presentadas aquí fueron propiciadas por el ciclo de movilización abierto en diciembre de 2001, que responden a un sector social de la clase media “educada”,⁷ y que las zonas de

⁷ Adhiero al postulado de Svampa de que “tanto la multiplicación de los registros de desigualdad, así como la crisis de los lenguajes y discursos articuladores de clase, no desemboca necesariamente en la afirmación del final de las clases sociales” La categoría de clase conserva “potencialidad analítica y

incidencias han sido áreas urbanas, principalmente la Ciudad de Buenos Aires, aunque uno de los casos es en la ciudad de Mendoza⁸. Sin duda 2001 puede pensarse como el estallido, la exasperación de una serie de malestares que venían gestándose desde bastante tiempo atrás. Según Svampa (2005) a mediados de la década del setenta, es decir 30 años antes, comienzan a aplicarse en toda América Latina políticas neoliberales que inician un fuerte proceso de transformaciones, que implicaron una fuerte desregulación económica y una reestructuración global del Estado.⁹ En la Argentina en particular, inician el desguace del Estado Social en su versión “nacional-popular”, con la consecuente transnacionalización del poder económico. Estas transformaciones fueron acentuando las desigualdades existentes, al tiempo que generaron nuevos procesos de exclusión que afectaron a amplios sectores sociales. Además explica, que en este nuevo contexto de dependencia la introducción de nuevas formas de organización del trabajo produce la entrada del país en un modelo excluyente, caracterizado por la flexibilidad y la precariedad laboral. Comienza a desaparecer entonces la presencia de una “lógica igualitaria en la matriz social”, que en la época del modelo “nacional-popular”, estaba asociada a la movilidad ascendente a través del trabajo y la educación. En líneas generales se produce una mutación en la ciudadanía: las elites se asocian al poder político, se produce una fragmentación de las clases medias y una transformación y territorialización de los sectores populares.

En este contexto, para la autora, los sucesos de 2001 abren un ciclo de movilizaciones marcado por el regreso de la política a las calles, de la mano de una multiplicidad de actores sociales: movimientos piqueteros, asambleas barriales, ahorristas, feria del trueque, colectivos culturales. De allí surgían intercambios entre los distintos sectores movilizadores que volvieron a situar, al menos por un tiempo, en el centro de la preocupación, el rol articulador de las clases medias. En líneas generales, lo que se daba por entonces era una lógica de resistencia colectiva que predisponía la interacción entre

crítica, en la medida en que viene a recordarnos una y otra vez, pese a los cambios ‘la persistencia y la fuerza que poseen los mecanismos de dominación social’”.

⁸ Esto responde en parte a que los casos seleccionados han tenido que ver con una experiencia personal que comienza geográficamente en la Ciudad de Buenos Aires, como se explicitó antes. Lo que no invalida la existencia de otros casos en el interior del país, como por ejemplo el grupo Paré en la ciudad de Misiones.

⁹ Svampa (2005) sitúa el comienzo de este proceso a mediados de la década del setenta, pasando luego por la hiperinflación en los ochenta y profundizándose, como es conocido, en el marco de la fuerte política neoliberal de los noventa; y llegando incluso más acá.

los distintos sectores que demandaban por los derechos sociales, con una fuerte orientación de las demandas hacia el Estado. Los discursos recogían diferentes tradiciones y memorias, sobre todo aquella asociada al “pueblo trabajador” de la tradición nacional-popular. Los “colectivos culturales” (como Svampa llama al tipo de prácticas que aquí estudio) y los colectivos de información alternativa se expanden. Pues si bien muchos ya existían, se desarrollan a partir de entonces nuevas formas de intervención político-cultural. La autora destaca, en este sentido, “hasta que punto la cultura constituye un eje de reconstrucción de la experiencia individual y, a la vez, una expresión de resistencia colectiva, sobre todo para las clases medias movilizadas.” (Svampa, 2005). Estas múltiples manifestaciones intensas en 2002, si bien fueron desdibujándose a partir de 2003, dejaron como legado —según Svampa— la importancia de la textura, los lazos y la interacción cultural en el proceso de constitución de las clases sociales.

En las entrevistas realizadas puede verse como los integrantes de estos colectivos son jóvenes profesionales que se reúnen mediante la asociación “amistosa”, por afuera de los marcos institucionales clásicos. Que estudiaron en universidades públicas, en donde luego suelen ejercer la docencia. Que pertenecen, además, a sectores medios, trabajadores. Que manifiestan en las entrevistas una preocupación por problemáticas sociales comunes, como derechos humanos, trabajo digno, en definitiva, una preocupación por la cultura y la educación. En consecuencia, puede leerse en relación a lo que Svampa señala respecto del rol histórico de la clase media: la cultura y la educación era considerada como el “instrumento por excelencia de la movilidad social ascendente” y también de integración social. En el mismo sentido es notoria la reivindicación del trabajo, sobre todo en los casos que interactúan directamente con movimientos piqueteros o fabricas recuperadas, como el *Taller Popular de Serigrafía*. “Yo soñaba con un taller que se convirtiera en una fuente de trabajo” es el título de la entrevista a Magdalena Jitrik, una de las fundadoras del colectivo, en donde al respecto Jitrik señala: “yo sentía que al desmantelarse el movimiento piquetero, nosotros perdíamos nuestro ámbito más sensual de comunicación”.¹⁰

¹⁰ Entrevista a Magdalena Jitrik, por María Laura Nieto y Paula Siganevich en Revista Grumo10. La entrevista fue realizada en noviembre de 2011.

En cuanto a la trayectoria de cada colectivo es muy distinta, algunos fueron coyunturales otros, con cambios o redefiniciones, continúan aún hoy en acción. Si se piensa entonces a estos actores como “promotores culturales” tal como María Graciela Rodríguez (2008) plantea siguiendo a De Certeau, es posible decir que se trata de formas culturales que generan nuevos recortes sociales “que se forman e identifican gracias a la posibilidad de situarse en alguna parte en relación con las otras fuerzas” (Rodríguez, 2008). Son prácticas que llevan a la toma de la palabra. Producen imágenes a partir del encuentro y discusión entre sectores sociales diferentes que carecían de vinculaciones previas, es decir, que generan representaciones que acortan las distancias entre experiencias y representaciones. Lejos de tener una carencia de medios para nombrarse de la que habla De Certeau, producen discursos legítimos sobre sus prácticas, que luego podrán capitalizar o no según cada caso. En este sentido, aunque tengan posiciones asimétricas respecto de las estructuras dominantes, inscriben de alguna manera su propia historia. Sin embargo, lejos de las certezas muchas preguntas comienzan a aparecer. Si en un comienzo estas experiencias tácticas tienen la característica de ser directas, con pocas mediaciones del mercado cultural, sosteniéndose a partir de medios precarios en tanto se trabaja y se actúa con lo que se tiene a mano ¿qué sucede luego cuando se van produciendo nuevas mediaciones del mercado cultural y de las instituciones?. ¿Cómo son los gestos de captura por parte de las estrategias?

5. Después de todo. Nuevos interrogantes: pensar el pasado desde el presente.



10.



11.



12.



13.



14.

Referencias de imágenes

10. Publicidad del Banco Provincia en vía pública, Cdad. de Bs. As., 2006.
Foto: Ma. Laura Nieto
11. “Nestornauta”, esténciles, 2010. <http://graffitimundo.com>.
12. Bandera pintada por “Cultura Vallese” con el lema “Unidos y organizados”. Plaza de Mayo, Cdad. de Bs. As., 2012. Foto: Ma. Laura Nieto
13. Esténciles de Evita y de Cristina Kirchner en Plaza de Mayo, Cdad. de Bs. As., 2012.
Foto: Ma. Laura Nieto
14. Vidriera de local de ropa femenina en rebajas, Av. Corrientes, Cdad. de Bs. As., 2013.
Foto: Ma. Laura Nieto

Cuando en la entrevista a Magdalena Jitrik se le pregunta, en relación a la disolución de su grupo, si el Estado terminó por asumir las demandas, ella responde: “Vos podés pensarlo como un perverso desmantelamiento de los movimientos sociales, pero a su vez como una forma correcta de hacerse cargo de la demanda de la gente” A lo que agrega “Te cuento que bastantes de los que estuvieron en el TPS están ahora en Artes Visuales con Cristina. Un montón de artistas top estaban en las asambleas previas a las primarias. Después ni siquiera hubo e-mails, no había nada que hacer, estaba ganada la batalla. Está bueno, porque no hay que estar todo el tiempo en contra, ¿no?”. Su respuesta ejemplifica una tensión fundamental. Si en un momento estas prácticas e imágenes eran disruptivas ¿lo son hoy? ¿cuáles son sus logros?. Haría falta analizar caso por caso, recomponiendo gran parte de la interacción con las instituciones, puesto que la trayectoria de estos colectivos es muy variada. Algunos fueron coyunturales disolviéndose ni bien retornó la “normalidad institucional”, otros con cambios y redefiniciones continúan en acción todavía hoy. Por ejemplo en 2005 miembros del GAC, entre otros, fueron convocados para la realización del Parque de la Memoria. En este sentido Vazquez (2008), retomando la reflexión de uno de los miembros del grupo, hace notar la contradicción de los funcionarios del Ministerio de Cultura del gobierno de Néstor Kirchner al convocarlos, debido a que al mismo tiempo, intentaban ‘modelar’ su participación. Otro dato interesante son los cruces, al momento de su surgimiento alrededor de 2002, entre el el *Taller de Gráfica Popular* y el *Taller Libre de Proyecto Social*. En un comienzo de indeterminación ambos accionan en coincidencia con la Cooperativa de Trabajo Renacer (ex Aurora Grundig). Luego se definen los espacios. Dos de los integrantes entrevistados que participaron en ambos colectivos definen a uno

y otro de la siguiente manera: “El *TGP* era acción gráfica callejera en relación a una iniciativa propia, que se daba como respuesta a una situación dada en un momento de la actualidad. En cambio desde el *Taller Libre* se hacía un trabajo codo a codo con otro que respondía a una demanda, una necesidad concreta, urgente, en un contexto”. El *TGP* se disuelve prontamente en 2004, en cambio el *Taller Libre* se consolida en 2012 como una cátedra de la Facultad de Arquitectura Diseño y Urbanismo FADU/UBA.¹¹

De todas maneras, aún cuando en las dinámicas de trabajo estos colectivos puedan continuar siendo autónomos, en la recirculación cultural de sus imágenes van reapareciendo nuevos sentidos. Estas tácticas van circulando luego en otro tipo de mediaciones culturales y políticas: revistas de arte o de diseño, libros “autobiográficos”, ensayos sociológicos, reconocimientos institucionales como participación en talleres, bienales, museos, congresos. Dando lugar a que estos nuevos sentidos se multipliquen pudiendo ser reabsorvidos, a su vez, desde las estrategias. Por ejemplo, cuando la publicidad las retoma, o incluso cuando son reelaboradas desde políticas de Estado. ¿Qué sucede cuando un presidente en ejercicio del poder puede ser representado como el Eternauta, aquel héroe colectivo de Oesterheld?¹² Más aún, cuando esa imagen representa a una agrupación política que es financiada desde el gobierno? ¿Qué sucede cuando el rostro de una presidenta, también en el ejercicio de sus funciones, aparece en las inmediaciones de la casa de gobierno tal como en 2002 aparecieron, por ejemplo, las imágenes de los piqueteros Maximiliano Kosteki y Darío Santillán, asesinados ese año por parte de los efectivos de la policía en la represión de una protesta social?¹³

Lo visible, lo decible y lo pensable en el espacio socio cultural es vuelto a reelaborar y aquello que antes se presentaba como una protesta o una crítica, puede ser resignificado y vuelto a naturalizarse, instituyéndose. De modo que, si la crisis señala un centro de tensión en el que se instala una nueva lógica social ¿Cómo pensar las implicancias políticas y socio culturales de este espacio de posibilidad?. Ello plantea un desafío al

¹¹ El *Taller Libre de Proyecto Social* es una cátedra de la FADU-UBA que integra formación y experiencias de extensión-investigación interdisciplinarias en la que estudiantes, docentes y profesionales indagan e intervienen con comitentes y problemáticas reales. En 2012 el *TLPS*, que funcionaba como cátedra libre, fue incorporado como opción dentro del régimen de materias electivas.

¹² Más de tres décadas antes esa imagen tenía un poder crítico: se oponía a la última dictadura militar en ese entonces en el poder y Oesterheld, su mentor, era desaparecido.

¹³ Debido a este hecho el entonces presidente de la transición, Eduardo Duhalde, debe llamar a elecciones anticipadas.

momento de pensar en las implicancias socio culturales de estos colectivos gráficos, que formaron parte de una época, pero que también tienen sus vías de acceso a ciertas tradiciones del pasado, y que, en todo caso, también tienen su proyección hacia el presente. De este modo, toda imagen adquiere sentido en un dispositivo histórico-cultural que configura su visibilidad estética y política.

Bibliografía

Alabarces, P. y Rodríguez, M. G. (Comps.). (2008). *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular*. Buenos Aires: Paidós.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano 1. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.

De Certeau, M., Giard, L. y Mayol, P. (1999) *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, México: Universidad Iberoamericana.

Didi-Huberman, G. (2006) *Ante el tiempo. Historia del arte y anacronismo de las imágenes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.

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

Nieto, M. L. (2007). Pasajes. En Ledesma, Ma. y Siganevich, P. [comps.] *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis* (pp. 11-34). Buenos Aires: FADU/Nobuko.

Jitrik, M. (2013). Yo soñaba con un taller que se convirtiera en una fuente de trabajo. Entrevista de Nieto, M. L., Siganevich, P. *Revista Grumo*, 10, 46-55.

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

Sarlo, B. (2001) *Tiempo presente. Notas sobre el cambio de una cultura*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Svampa, M. (2005) *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Taurus.

Vázquez, C. (2008). Arte y protesta: notas sobre prácticas estéticas de oposición. En Alabarces, P. y Rodríguez, Ma. C. [comps.] *Resistencias y mediaciones. Estudios sobre cultura popular* (pp. 165-188). Buenos Aires: Paidós.

Documentos electrónicos

Nieto, María Laura. *Microfísica de las maneras de hacer: el entre lugar gráfica, arte, comunicación*. 2012 [en línea]. [consulta: junio 2013]. <<http://www.graficapolitica.com.ar/microfisica.html>>.

Nieto, María Laura. *Implicaciones de la silueta como “fórmula de representación” del desaparecido*. 2012 [en línea]. [consulta: junio 2013]. <<http://www.graficapolitica.com.ar/montaje.html>>.

Nieto, María Laura. Siganevich, Paula. Entrevistas. 2012 [en línea]. [consulta: junio 2013]. <<http://www.graficapolitica.com.ar/>>.