
Subjetividades políticas: arte argentino después del 2001

*Federico Urtubey**
*Verónica Capasso**

RESUMEN: El presente trabajo se propone abordar las transformaciones en las subjetividades políticas suscitadas en torno al proceso de crisis política, social y económica de diciembre de 2001 en Argentina. Se considera que el análisis de las prácticas artísticas del período, comprometidas con la acción social y/o política, devienen una perspectiva ineludible si se pretende dar cuenta de modos de aproximación e intervención sobre lo público desde espacios no dedicados a la política de manera tradicional. Se propone como objeto de estudio a los colectivos de arte político y a las editoriales cartoneras. Se indagará en diferentes recursos, lenguajes expresivos y dispositivos de politización en su rol como articuladores de estas formas de subjetividad política en el espacio público urbano.

PALABRAS CLAVE: subjetividad política, Sienvolando, Eloísa Cartonera

ABSTRACT: This paper considers the transformations in political subjectivities raised about the process of political, social and economic crisis in December 2001 in Argentina. It is considered that the analysis of artistic practices of the period, committed to social action and / or policy, it is important if we are to account for modes of intervention from public spaces not dedicated to traditional politics. It is proposed as an object of study of political art collective and cartoneras publishers. Will be analyzed the different resources and devices politicization as articulators of these forms of political subjectivity in urban public space.

KEYWORDS: political subjectivity, Sienvolando, Eloísa Cartonera

*Federico Urtubey, Prof. en Historia del Arte, becario CIN, UNLP, Doctorando en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, e-mail: ue.federico@gmail.com.

* Verónica Capasso, Lic. en Sociología, Prof. en Historia del Arte, becaria Tipo A, UNLP, Doctoranda en Ciencias Sociales, Universidad Nacional de La Plata, e-mail: capasso.veronica@gmail.com.

Introducción

En este trabajo se propone incorporar a los movimientos artísticos, específicamente a los colectivos de arte político y a las editoriales cartoneras, dentro de los diversos modos de acción colectiva que surgen y se potencian post 2001, entendiéndolos como modos de subjetividades políticas e incorporándolos dentro de las manifestaciones populares surgidas en ese momento. En la bibliografía que aborda las diversas formas de lucha que aparecen en escena con el fin del modelo de la convertibilidad, provenientes en su mayoría desde las ciencias sociales y la sociología, se evidencia un vacío respecto de este tema y si aparece, sólo es una breve mención a las organizaciones culturales y artísticas. (CAMPIONE Y RAJLAND, 2006, p. 324; SVAMPA, 2005, p. 275-278; BERGEL Y FORNILLO, 2006)

Tomaremos sucintamente algunos aportes de Mouffe y de Rancière, los cuales creemos que pueden echar luz sobre la relación entre política, las prácticas artísticas y subjetividad política.

En primer lugar, partimos de la noción de subjetividad política, asociada al arte, entendiendo por ella formas de acción política propiciadas por sujetos colectivos, desde una reivindicación que prioriza el “estar juntos”: Consideramos, siguiendo a Mouffe, que

En tanto que las prácticas artísticas y culturales son un terreno importante donde se construye una cierta definición de la realidad y donde se establecen formas específicas de subjetividad, no hay posibilidad de que una o un artista sea apolítico o de que su arte no tenga alguna forma de eficacia política. (MOUFFE, 1997, p. 1)

Mouffe parte de una posición agonista para pensar la política en la democracia, donde prima el conflicto y una forma de vínculo donde no se niegue ni se quiera destruir al otro, pero donde sus demandas sean entendidas como legítimas. En la misma tesitura, se propone recuperar la dimensión de las pasiones, fuerzas afectivas que están en el origen de las formas colectivas de identificación, y que dinamizan las relaciones de fuerzas que instituyen el campo de la política. En este esquema es que las prácticas artísticas adquieren centralidad, en tanto Mouffe resalta su deliberada relación con las pasiones. En este sentido, para la autora, “todas las prácticas artísticas tienen una dimensión política porque contribuyen bien a reproducir un “sentido común” establecido, bien a subvertirlo” (MOUFFE, 1997, p. 1)

Desde una concepción que también hace hincapié en el conflicto, el disenso y el desacuerdo, Jacques Rancière entiende a la política entre los términos del orden policial (concepto que da

cuenta del orden y de cómo este se produce y se reproduce, siendo el conjunto de procesos que genera la distribución de lugares y funciones, dañando así la igualdad) y la política (prácticas que se guían por la suposición de que somos todos iguales)¹. Para Rancière, la política no tiene lugar propio ni sujetos naturales. El sujeto político dista de ser un grupo de intereses e ideas, sino que por el contrario es el agente operador de un dispositivo particular de subjetivación del litigio por el cual hay política. (RANCIÈRE, 2006) En arreglo a sus consideraciones en torno a lo político, el teórico francés analiza las posibilidades de la estética en este campo, y a partir de la consideración de que el arte propicia nuevas matrices discursivas y formas de identificación, entiende que estas dan cuenta de la profunda capacidad de redistribución de las relaciones entre las formas de la experiencia sensible da cuenta de su profunda. Así, según Rancière (2005), el arte tiene que ver con la política en tanto practica una distribución nueva del espacio material y simbólico. En este sentido, se podría decir que

El arte sería por tanto efectivo en la medida en que es capaz de invocarnos la posibilidad de otro mundo y de reconfigurar el reparto de lo sensible, sacudiéndonos las estructuras establecidas y abriéndonos con ellos la posibilidad de imaginar nuevas formas de habitar lo común. (RANCIÈRE, citado en MARTÍNEZ, 2012, p. 162)

A partir de lo expuesto no es difícil pensar a las prácticas artísticas como un género de manifestaciones que colaboran en la significación de la ciudad, constituyendo de manera esencial al espacio público más allá de la territorialidad que demarca al ámbito urbano. Esta construcción sobrepasa a la dimensión territorial y atraviesa los términos políticos, al erigirse en medios con potencial para “agregar voluntades, procesar demandas y actuar como oposición.” (ARDITI, 2012, p. 158) Merece resaltarse en este punto no sólo la politicidad de las prácticas en análisis, sino también el hecho de que éstas se enlazan de un modo particular con los elementos de conflictividad y agonía que constituyen a la discusión política, proporcionando un modo de intervención en el cual fluye de manera prevalente el necesario componente de pasión también intrínseco a ella. (MOUFFE, citada en MARTÍNEZ, 2012, p. 160) Es en este nivel en que las manifestaciones artísticas que se analizan en este texto, en tanto colectivas –y emergentes de un contexto de clara ebullición social y de des-legitimación de la política en sus formas más institucionalizadas- proponen nuevas subjetividades políticas, con un claro asidero territorial/local - y que activan la movilidad y el contacto entre quienes participan en ellas, generando así el surgimiento de nuevas formas de democracia.

Sobre tácticas y resistencias

Después de la crisis del 2001 y del fin de la convertibilidad, en la Argentina se dio paso al modelo de la post – convertibilidad o del “dólar alto”. (SCHORR y WAINER, 2005) Es importante entender y caracterizar este momento que algunos autores han descripto como bisagra (CAMPIONE y RAJLAND, 2006, p. 326) o como principio de crisis orgánica² (VARESI, 2013), lo cual nos permitirá dar cuenta del surgimiento de diferentes actores movilizados en la escena pública. Así, la crisis del 2001 fue una crisis no sólo política sino que abarcó también a los ámbitos económico, social y cultural. De esta forma, recuperamos la idea de crisis integral (VARESI, 2009, p. 27), entendiendo a sus distintas dimensiones (económica, política) en relación a los sujetos y sus formas de rebelión durante el 2001.

Las medidas económicas adoptadas durante la década del 1990 - apertura externa, rebajas de aranceles y eliminación de protecciones no arancelarias; desregulación del mercado; endeudamiento externo; reforma tributaria regresiva; apertura financiera y aumento de la tasa de interés; privatizaciones de las empresas de servicios públicos; ley de convertibilidad (un peso igual un dólar); etc. - implicaron en un primer momento una relativa estabilidad política y económica. Sin embargo, este modelo de deuda dependiente, caracterizada por la fuerte exclusión social y por una matriz mono y oligopólica, entró en recesión hacia el año 1998 (lo que llevó a la caída general de la tasa de ganancia).

A nivel social, el impacto de las políticas económicas neoliberales en las clases subalternas fue brutal. El empleo se deterioró profundamente, creciendo el desempleo y el subempleo; la productividad del trabajo aumentó pero cayeron los salarios, la flexibilización laboral conllevó contratos precarios y por último, los niveles de pobreza e indigencia aumentaron drásticamente. A medida que la crisis económica se agudizaba, crecía la conflictividad social y política. Con el gobierno de Fernando De la Rúa (1999-2001), la política económica no desvió su rumbo con lo cual el proceso de crisis se aceleró. Así, en el 2001 la Argentina vivía el cruce entre el derrumbe del sistema económico, de la estructura social y de la institucionalidad política y un proceso de deterioro, crisis y/o transformación de la representación política.

Asimismo, a comienzos del 2002 y dada la grave situación política que atravesaba el país, confluyeron diferentes expresiones organizativas y formas de lucha que denotaban

transformaciones en las subjetividades políticas: movimientos piqueteros, los cacerolazos, las fábricas recuperadas por sus trabajadores, las asambleas barriales y los escraches a políticos en espacios públicos. Así, se evidenciaba un desplazamiento hacia otras formas o modos de practicar la política por fuera de la política institucional y más vinculados al elemento pasional también inmanente a ella, tal como lo hemos observado a partir de Chantal Mouffe. En cuanto a la movilización social, podemos destacar diversas y renovadas formas de lucha, aunque esto debe entenderse a un nivel procesual, en los términos del denominado “ciclo de rebelión” (IÑIGO CARRERA y COTARELO, 2006) a partir del cual ya en los años 1990 es factible señalar rasgos de resistencia al orden neoliberal.

En este trabajo incluiremos entonces, dentro de las diversas formas de manifestación del 2001-2002 (formas algunas surgidas y otras potenciadas, como los piqueteros, las asambleas barriales, las fábricas recuperadas) a los colectivos de arte político y a las editoriales cartoneras.

Antes de proseguir, consideramos importante dar cuenta sucintamente de algunos antecedentes de lucha, asociados al arte, que ya a mediados de los 1990 empezaron a operar en la escena pública. Uno de los ejemplos fue el de la unión entre los colectivos de arte Etcétera y el GAC (Grupo de Arte Callejero) con HIJOS (Hijos por la Identidad contra el Olvido y el Silencio), a través de su metodología del escrache³, lo cual comenzó a activar nuevamente la relación entre arte y espacio público. El GAC por ejemplo, acompañó los escraches con un soporte gráfico visual en clave de señalética, marcando, como una señal vial, un centro de detención clandestino o la vivienda de un genocida. Y el grupo Etcétera realizaba una acción teatral y aprovechando la confusión que la acción producía en la policía, se arrojaban “bombas de pintura” para señalar el frente de la casa del genocida. De este modo, aparecía en el espacio público una nueva manifestación de lo estético-político. Así, HIJOS sostiene que, “*si no hay justicia, hay escrache*”. En este sentido, tal como ya se enunció anteriormente, se puede ver cómo en la década de los noventa aparecen ya formas de subjetivación política, en este caso asociada al arte.

En el caso de los colectivos de arte político, la crisis produce que se multiplique el número de estos grupos, los cuales actuarán en el espacio urbano a partir de variadas formas de intervención artística (murales, performances, instalaciones, grafitis, etc.).

Una misma búsqueda de identificación de la praxis artístico editorial con el accionar político social, trasunta en las editoriales artesanales que comenzaron a surgir en la década del 1990. Como breve reseña acerca de cómo se llega al surgimiento de estas modalidades de editorialización, cabe retomar el cauce de la enumeración de los hechos político económicos que determinaron el rumbo del país en la última década del siglo pasado. El proceso de privatización determinó la enajenación de los sellos editoriales nacionales, lo que también repercutió en la cada vez más discontinua publicación de autores argentinos, la subsunción total de las ediciones en las reglas y competencias del mercado, la falta de contacto entre editoriales regionales y el fortalecimiento de una figura de editor enlazada con patrones estrictamente transnacionales y mercantiles. (BOTTO, 2006, p. 3) Los grandes sellos, predominantemente españoles, que desembarcaron en el país, sólo vieron mínimamente impedidas sus ganancias extraordinarias con la crisis de la convertibilidad en el año 2001. Durante un corto lapso de tiempo, avanzaron con mayor cautela dentro del mercado de lectores argentino, al que dominaban en un 75%, lo cual fue óbice para que se produjera una "primavera efímera", como tal la ha denominado Sonia Budassi (2008), que consistió en la mayor visibilización en los suplementos culturales, diarios y revistas de aquellas editoriales que al margen de los sellos extranjeros, habían estado desarrollando sus producciones, de factura mayormente artesanal y circunscripta a un área de influencia menor pero que se aseguraba un pequeña cantidad de lectores. Cualitativamente más interesante, resulta el surgimiento ya pos 2001, de una serie de emprendimientos editoriales que optan por avanzar sobre el término de "independientes" para identificarse con el de "alternativos" o "contraculturales". (BOTTO, 2006, p. 5) Estas experiencias ya pueden indicarse como tributarias del proceso de ebullición social en torno a los efectos de la crisis, y fundamentalmente a las nuevas formas de intervención política (colectivas, asamblearias, horizontales, barriales) cuyo mestizaje con una ascendente filiación política propia de las manifestaciones artísticas más paradigmáticas del período devino en la aparición de estos nuevos proyectos editoriales, colectivos, con un fuerte compromiso estético y la adscripción a programas culturales/políticos precisos. Dentro de esta vertiente, Eloísa Cartonera, Clase Turista, Funesiana Editorial - si bien distintos tanto en su estética como en sus planteos - pertenecientes a un universo aún más heterogéneo donde matrices eminentemente nanomediales son formaciones arquetípicas de los intercambios artístico-políticos producto de la eclosión del proceso neoliberal. (DE RUEDA y otros, 2013, p. 15)

Sienvolando – Eloísa Cartonera

En este apartado nos proponemos abordar y caracterizar tanto los colectivos de arte político como las editoriales cartoneras. Particularmente se tomará un caso de cada uno para dar cuenta de algunas características que creemos importantes a la hora de hablar de estos sujetos en términos políticos.

Como ejemplo de colectivo de arte político, nos centramos en *Sienvolando*, colectivo artístico que nació en la ciudad de La Plata. La aparición de este tipo de grupos culturales en la ciudad de La Plata coincidió con la crisis política e institucional del 2001. Así, en un contexto de crisis político – social y de deslegitimación de la política aparecían y se desplegaban otras formas de militancia y canalización política. En esta última década han aparecido, desaparecido, se han reagrupado y mutado muchos colectivos artísticos, manteniendo formas, modos de ser y un accionar común.

Sienvolando se forma en el año 2002 entendiendo la expresión e intervención artística como una herramienta para intervenir en la realidad social. Dentro de la trayectoria de los integrantes del grupo es interesante el hecho de que antes de conformar el colectivo, muchos de los chicos ya estaban insertos en otro tipo de experiencias de sociabilización colectivas, como eran talleres de títeres, murgas y también algunos venían de otras experiencias muralistas. El grupo llevó a cabo distintas articulaciones con diferentes organismos, con los cuales desarrolló trabajos en conjunto. Por ejemplo, podemos nombrar a la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI), el Centro Social y Cultural Olga Vázquez, los obreros de la fábrica textil Mafissa, el sindicato docente SUTEBA, la realización del Mural con Autoconvocados contra el SIDA en el Centro Cultural Favero, entre otros. Era un grupo heterogéneo en tanto no todos provenían de las ramas artísticas y era un espacio abierto sin integrantes fijos, donde la forma de trabajo era autogestionada, colaborativa y horizontal. Si bien realizaron murales en el espacio público de la ciudad de La Plata, el grupo apeló a diferentes estrategias comunicativas, no sólo al mural.

Los temas que *Sienvolando* abordó en sus producciones fueron variados y de tinte socio-político: murales y/o intervenciones por la aparición con vida de Julio López⁴ y Luciano Arruga⁵; fechas conmemorativas de asesinatos impunes o con tratamiento incompleto, por ejemplo el asesinato de Sandra Ayala Gamboa⁶, los asesinatos de Maximiliano Kosteki y Darío Santillán⁷;

la defensa de la educación pública etc. Estas intervenciones se han localizado primordialmente (aunque por supuesto, no de forma exclusiva) en la zona céntrica de la ciudad de La Plata.

El colectivo se disolvió a mediados de 2009, luego de siete años de presencia en el espacio urbano platense. Sin embargo, no se plantea como una ruptura radical del grupo sino que la disgregación del colectivo de arte *Sienvolando* dio lugar a nuevos ordenamientos, nuevos lazos y redes, nuevos colectivos y artistas actuantes en el espacio público platense en distintas temporalidades y con distinta duración (LULI, PEC, Lumpen Bola, Luxor, Dani Lorenzo, Chempes, etc.). Es decir, es posible reconstruir redes de relaciones que se fueron armando y desarmando a lo largo de la última década.

En el caso del panorama de editoriales artesanales posterior a la eclosión de la crisis, la aparición de Eloísa Cartonera se erigió como un caso llamativo en el cual se daban cita tanto una evocación de las territorialidades y objetos propios de las marginalidades asociadas a la década de 1990 y al 2001, y como una reivindicación de estos hacia dentro del campo artístico. En este sentido, las propias palabras de los primeros integrantes de la editorial, desde su página web, establece que “comenzamos con la crisis de esos años, como algunos dicen “somos un producto de la crisis”, o, “estetizamos la miseria”, ni una cosa ni la otra, somos un grupo de personas que se juntaron para trabajar de otra manera, para aprender con el trabajo un montón de cosas, por ejemplo el cooperativismo, la autogestión, el trabajo para un bien común, como movilizador de nuestro ser”, para luego definirse como un proyecto interesado en literatura Latinoamérica, vanguardista, border y marginal. El proyecto artístico-editorial-social consistía en comprar el cartón a los cartoneros y no a las grandes empresas, lo que implicaba no sólo el pago de un precio menor sino la voluntad de establecer un vínculo con los recolectores de cartón cuyo eco en la práctica sería obvio: la memoria del cartón recolectado, el hecho de adquirirlo como una materia que compone a la ciudad y que por tanto será parte estructurante en la construcción de sentido del libro de Eloísa Cartonera.

A partir de estos procedimientos, en torno a Eloísa Cartonera se generaron instancias de reconocimiento que implicaron la acepción de estos libros artesanales como representativos de una estética cartonera o marginal, terminología a la que no suscriben quienes los manufacturan. El programa de Eloísa Cartonera eminentemente cultural y social está aún en la actualidad enraizado en el fortalecimiento de una fuente de trabajo autónoma, horizontal y autogestiva,

rehúsa ser encasillado en torno a una supuesta estetización de un barrio pobre de la Buenos Aires periférica. No obstante lo expuesto, es clara su medular adopción de elementos propios de un determinado espacio/tiempo, en un signo que por reivindicarlos en el campo de la cultura, es parte también de un programa político. En este sentido, proyectan “darle existencia y perdurabilidad a aquello que estiman está siendo negado como es justamente ese otro cultural latinoamericano que ha poblado las calles de Buenos Aires, que la ha transformado y que gran parte de la sociedad no quiere ver”. (ROLLE, 2013, p. 3) Asimismo, la relatividad de las credenciales del campo cultural y de las necesidades y recursos teóricamente inherentes a una práctica de gestión cultural también son operaciones que reflotan a partir de la tensión que implica la des-profesionalización de los haceres y la utilización de materiales precarios por parte de Eloísa Cartonera. Su accionar “extradisciplinar” en los términos de Holmes (2011) y que aludiría a la acción de llevar a cabo investigaciones estéticas rigurosas en campos y técnicas ajenos al campo del arte - en este caso trabajando en conjunto con los cartoneros para elaborar nuevas formas de gestión cultural - no hacen otra cosa que develar con claridad que es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica. (HOLMES, 2011)

Para finalizar, cabe mencionar cómo las nuevas redes propiciadas por Eloísa Cartonera a partir de su relación –sobre todo en las redes sociales- con otras nuevas editoriales de la misma índole, son otra muestra de la construcción de redes heterogéneas en torno a las nuevas lógicas de acción invocadas por estas subjetividades políticas surgidas en torno a la crisis. Es claro cómo las manifestaciones artísticas han elaborado estrategias de cooperación y compromiso que, examinando las posibilidades de sus propios dispositivos, se inclinan hacia la proyección de críticas institucionales, investigaciones territoriales (ROLLE, 2013, p. 27) y reivindicaciones culturales y políticas.

Palabras finales

A partir de lo desarrollado, podemos inferir algunas reflexiones. Nuestro objetivo fue dar cuenta de subjetividades políticas asociadas al arte, suscitadas en torno al proceso de crisis política, social y económica de diciembre de 2001. Ello nos parece esencial a la hora de dar cuenta de modos de aproximación e intervención sobre lo público desde espacios no dedicados a la

política en términos tradicionales, dándole a su vez, visibilidad y entidad política a las prácticas artísticas dentro del análisis de la acción colectiva.

En segundo término, las acciones/producciones de los colectivos de arte político y de las editoriales cartoneras nos permiten observar diferentes recursos, lenguajes expresivos y dispositivos de politización que articulan las innovaciones en el campo del arte con un rol dinamizador de las lógicas sociales, propiciando la articulación de formas de subjetividad política en el espacio público urbano. En este sentido, las intervenciones urbanas, murales y performances y la producción de libros cartoneros no resultan fáciles de deslindarse respecto de su entorno, ya que su manifiesta referencia al contexto espacial y temporal que les es propio articula una forma de politicidad que impide entender a la obra por fuera de su contextualidad.

En cuanto a la noción de subjetividades políticas asociadas al arte, retomamos los aportes de Mouffe y Rancière para pensar dicha articulación. De más está decir, que en esta propuesta realizamos un acercamiento a ambos autores, lo que nos parece viable para pensar las prácticas en análisis, ya que consideramos que un posicionamiento teórico afín a los mismos, posibilita la comprensión y crítica de los modos en que las prácticas artísticas se enlazan con los grupos sociales, cualquiera sea la finalidad última de este enclave. Así, la acepción de la política en un entorno de conflictividad antes que en un espacio de consensos allanados de toda discusión real, es la que provee la posibilidad de revisar de qué modo las prácticas artísticas se hacen eco de lo social; si la estética se refugia en ámbitos sociales colectivos pero despojados de cualquier forma de conflictividad, reflexionando por fuera de las condiciones sociales en las cuales se interna, o si por el contrario instaure creativamente sus relaciones y regímenes discursivos en un plano de disputa, que obviamente será político.

Notas

1 Esta distribución de lugares, identidades y espacios, de lo que es visible y lo invisible es lo que Rancière denomina división de lo sensible. Por ello, la política consiste en reconfigurar la división de lo sensible introduciendo sujetos y objetos nuevos, haciendo visible lo invisible a través de la creación de disensos

2 Al respecto, dice Varesi: "Partimos del 2001 con un principio de crisis orgánica, donde la clase dirigente devino meramente dominante, lo cual se evidenció en la escalada represiva y la instauración del estado de sitio. Esta crisis orgánica no alcanzó su sentido pleno, en tanto no emergió una fuerza antagonista alternativa surgida de la subalternidad con capacidad de conformar una *voluntad colectiva* y fundar un nuevo bloque histórico. La heterogeneidad de las

demandas y de sus portadores, logró encadenamientos suficientes como para alcanzar a la delimitación provisoria del adversario ligado en torno al significante vacío: “que se vayan todos” que alcanzó para golpear la hegemonía vigente pero mostró sus limitaciones para fundar un “nosotros”. Así, el *carácter inconcluso de la crisis orgánica* se vincula al carácter igualmente inconcluso del *sujeto-pueblo* en formación.” (Varesi, 2013: 373)

3 Las acciones denominadas “escraches” tienen por objetivo señalar, evidenciar y hacer públicos los lugares de residencia de genocidas de la última dictadura, poniendo de manifiesto a su vez, el grado de impunidad de la justicia, teniendo en cuenta las leyes de Obediencia Debida y Punto Final y el indulto firmado por Menem.

4 Julio López, desaparecido desde octubre de 1976 hasta junio de 1979 durante la dictadura del '76, desapareció por segunda vez el 18 de septiembre de 2006, luego de la condena de Etcheolatz. Habiéndose derogado las leyes de Obediencia Debida y Punto Final, Miguel Etcheolatz fue el primer acusado por genocidio. López era querellante en la causa y un testigo clave, ya que sus declaraciones involucraban a muchos militares y policías. Todavía hoy sigue desaparecido y no se sabe absolutamente nada de su paradero.

5 Luciano Arruga, desaparecido en democracia, el 31 de enero del 2009 fue secuestrado por la policía bonaerense en Lomas del Mirador, La Matanza, en represalia a su negativa de robar para la policía. Ninguno de los efectivos acusados fue procesado.

6 Sandra Ayala Gamboa, de 21 años llegó al país desde Perú en octubre del 2006. El viernes 16 de febrero del año 2007, bajo engaño, fue llevada por un hombre al edificio donde funciona un área gubernamental (en ese momento Rentas de la Provincia de Buenos Aires), en pleno centro de la ciudad de La Plata, en horas de la tarde, a una supuesta entrevista de trabajo. Con el correr de las horas y como no regresaba a la pensión donde vivía, su novio acude a la Comisaría Primera para denunciar su desaparición. Sin embargo, la comisaría no actuó, sólo lo hizo una semana después cuando fue hallado su cuerpo con signos de violación, golpiza y ahorcamiento.

7 El 26 de junio de 2002, en una jornada de protesta llevada a cabo por organizaciones de trabajadores desocupados para conseguir un aumento general del salario, una duplicación del monto de los subsidios para los desocupados, más alimentos para los comedores populares, etc., se cortó el Puente Pueyrredón y los principales puentes de acceso a la Capital Federal. El reclamo fue reprimido por un operativo del cual participaron más de 400 efectivos. Fue la primera vez que actuaron conjuntamente las tres fuerzas federales (Gendarmería, Prefectura, Policía Federal) y la Policía bonaerense. Durante estos hechos murieron dos chicos: Maximiliano Kosteki y Darío Santillán. Este hecho tomó el nombre de la “Masacre de Avellaneda”. El 17 de mayo de 2005 comenzó el juicio, por el cual siete policías fueron condenados, entre ellos el comisario inspector Alfredo Fanchiotti y el cabo Alejandro Acosta, principales responsables materiales, quienes fueron condenados a cadena perpetua. Sin embargo ninguno de los responsables políticos recibió condenas.

Referencias

ARDITI, Benjamin. Las insurgencias no tienen un plan, ellas *son* el plan: performativos políticos y mediadores evanescentes en 2011, Revista *Debate Feminista*, Ciudad de México, año 23, v. 46, p. 146-169, 2012.

BERGEL, Martín y FORNILLO, Bruno. Siete puntos para un balance de la rebelión popular argentina de 2001. *El Rodaballo*: revista de política y cultura, año 12, n. 16, p. 36-40, 2006.

BOTTO, Malena. La concentración y la polarización de la industria editorial. En: DE DIEGO, José Luis (dir.) *Editores y políticas editoriales en Argentina (1880-2000)*. Buenos Aires / Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, p. 209-250, 2007.

CAMPIONE, Daniel y RAJLAND, Beatriz. Piqueteros y trabajadores ocupados en la Argentina de 2001 en adelante. Novedades y continuidades en su participación y organización en los conflictos. En: *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*, Buenos Aires: CLACSO, 2006.

DE RUEDA, María, FELIZ, Marina y URTUBEY, Federico. Nanomedios, estéticas colaborativas y redes sociales. Aproximaciones al estudio de la cultura visual en tres organizaciones comunitarias vinculadas a los conflictos sociales de la Argentina. *IX Jornadas Nacionales de Investigación en arte en Argentina, organizado por el Instituto de Historia del Arte argentino y americano* (Facultad de Bellas Artes, UNLP, La Plata, 12 y 13 de septiembre, 2013). Disponible en <http://www.fba.unlp.edu.ar/9jornada2013/jornadas.html>. Acceso en abril, 2014.

HOLMES, Brian. Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. 2007. Disponible en: <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>. Acceso en 8/4/2014.

IÑIGO CARRERA, Nicolás y COTARELO María Celia. Génesis y desarrollo de la insurrección espontánea de diciembre de 2001 en Argentina. En GATENO G. (coord.), *Sujetos sociales y nuevas formas de protesta en la historia reciente de América Latina*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.

MARTÍNEZ, Pablo. ¿De qué otra cosa podríamos hablar... hoy? En *Arte actual. Lecturas para un espectador inquieto*, Madrid: Centro de Arte Dos de Mayo, 2012.

MOUFFE, Chantal. Pluralismo artístico y Democracia radical, 1997. En Acción Paralela #4. Disponible en <http://www.accpar.org/numero4/mouffe.htm>. Acceso en abril, 2014.

RANCIÈRE, Jacques. *Política, policía, democracia*. Santiago: LOM, 2006.

RANCIÈRE, Jacques. Sobre políticas estéticas. Barcelona: Museo de Arte contemporáneo; Universidad Autónoma de Barcelona, 2005.

ROLLE, Carolina. El barrio de Constitución en la poética cucurtiana: en espacio para la diversidad cultural latinoamericana. *Artes y humanidades*, vol. II, Edición, n 7, 2013. California – U.S.A.

SVAMPA, Maristella. *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*, Buenos Aires: Taurus, 2005.

SCHORR, Martín y WAINER Andrés. Argentina: ¿muerte y resurrección? Notas sobre la relación entre economía y política en la transición del 'modelo de los noventa' al del 'dólar alto'. *Realidad Económica*, Buenos Aires, n. 211, IADE, 2005.

VARESI, Gastón. *Hegemonía y acumulación en el gobierno de Eduardo Duhalde, 2002-2003* (En línea), 2012. Trabajo presentado en VII Jornadas de Sociología de la UNLP, 5 al 7 de diciembre de 2012, La Plata, Argentina. Disponible en: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.2322/ev.2322.pdf. Acceso en abril, 2014.

VARESI, Gastón. *Modelo de acumulación y hegemonía en la Argentina post-convertibilidad, 2002-2008*, 2013. Memoria Académica. FAHCE-UNLP. <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.807/te.807.pdf>. Acceso en abril, 2014.