

RECORRER E INTERVENIR ESTÉTICAMENTE EL ESPACIO PÚBLICO. ACCIONES DE RESISTENCIA VISUAL EN PROTESTAS SOBRE VIOLENCIA POLICIAL Y DESAPARACIONES FORZADAS DURANTE LA DEMOCRACIA

EXPLORATION AND AESTHETICAL INTERVENTION OF THE PUBLIC SPACE. ACTIONS OF VISUAL RESISTANCE IN PROTESTS ON POLICE VIOLENCE AND ENFORCED DISAPPEARANCES DURING DEMOCRACY

Roberta Rodrigues

Universidad de la República (Uruguay)

Recibido: 12/04/2017 - **Aceptado:** 28/04/2017

Formato de citación: Rodrigues, R. (2017). "Recorrer e intervenir estéticamente el espacio público. Acciones de resistencia visual en protestas sobre violencia policial y desapariciones forzadas durante la democracia". *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, 74, 63-83, <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/rrodrigues.pdf>

Resumen

Este artículo analiza las tácticas de protestas en el espacio público a través de intervenciones estéticas, considerando el arte callejero un medio de resistencia visual en reclamos sobre la violencia y desaparición forzada, que afectan a las emociones y convocan a la memoria. Sus productores son *equilibristas* que desarticulan los términos de lo político y los clarifican en su acción, a fin de establecer una comunicación por medio de las emociones. A través de su acción, promueven territorializaciones con función discursiva, que subvierten el orden hegemónico y fomentan la creación de vínculos en un gesto de ruptura con la impunidad, interpelando y reivindicando sobre la represión; en la capacidad de reinterpretación, y en transformación hacia la reflexión crítica y el desarrollo de nuevas acciones de protestas y resistencia.

Palabras clave

Arte callejero, espacio público, tácticas de visualidades, agencia, memoria.

Abstract

This work analyzes the tactics of protest in the public space through aesthetic interventions, considering street-art as a means of visual resistance in claims on the violence and forced disappearance that affect the emotions and summon to the memory. Its producers are tightrope walkers who disarticulate the terms of the political and clarify them in their action in order to establish a communication through the emotions. Through their agency, they promote territorializations with a discursive function, which subvert the imposed order and foster the creation of links in a gesture of rupture with impunity, questioning and claiming on repression, in the capacity of reinterpretation and transformation towards critical reflection and the development of new actions of protest and resistance.

Keywords

Street-art, public space, tactics of visualities, agency, memory.

1. INTRODUCCIÓN [1]

En el presente trabajo reflexionamos sobre las emociones y acciones de intervención estética en el espacio público en la práctica de protesta. A estos fines, hemos elegido analizar algunos ejemplos de resistencia visual –ni amplia ni duradera a la vista, en la conformación disipada del entorno–, haciendo referencia a dos casos de desapariciones forzadas en vigencia de la democracia en los Estados argentino y brasileño pos-dictadura militar: Jorge Julio López, desaparecido en 2006 en La Plata, y Amarildo de Souza, desaparecido en 2013 en Río de Janeiro. Dicha elección contribuye a interpretar, mediante los usos de acciones de resistencia visual en la relación del espacio público (y en la expresión y eficacia simbólica del reclamo, que da destacado lugar a las

¹ El presente artículo recoge análisis y ejemplos de una investigación original para la tesis “Materialidades Efímeras en la Emergencia de una Estética de Resistencia Política en el Espacio Público. Una narrativa en Street-Art de Conflicto, Reclamo y Memoria en La Plata y Río de Janeiro”, aún inédita, de la autora (2017).

emociones en las prácticas de protestas), la apropiación de los conflictos que afectan la lucha en contra de la violencia policial y por la memoria sobre la represión.

En el espacio público, la táctica de intervenir estéticamente con arte callejero re-conceptualiza concepciones de la relación entre la estética y la política. Las manifestaciones estético-crítico-políticas se caracterizan por un registro artístico, a veces efímero, de reclamo político ante una audiencia, que se mueve continuamente, en la característica y el discurso de dispersión de las calles. Dentro de las intervenciones estéticas, el arte callejero –creado en o con el propósito de ser expuesto en el espacio público, haciendo uso de posters, pegatinas, pintura, con imágenes, formas, colores y un mensaje, es una manera particular de expresión y medio de comunicación de baja tecnología utilizado para informar y persuadir. Así, el arte callejero puede dar forma a la percepción (a través de las imágenes visuales), y movilizar personas (a través de *clichés*, *slogans* y símbolos políticos retóricos), moviendo emociones humanas y midiendo sentimientos políticos.

La calle es un ámbito de relaciones diagramáticas que conducen a la operacionalización eficiente del acto de moverse: su configuración es pública, fluida y disipadora, para que uno no se detenga. Es un espacio de comunicación, el cual también constituye un escenario para el ejercicio de la política y del poder en las relaciones sociales. Está disponible para apropiaciones simbólicas, azares, encuentros, imprevistos, en un entorno de dispersión; pero también está disponible a gestos de pasiones y desacatos, en conflicto con lo que se quiere encarnar completamente en un tejido social, igualado, encubriendo diferencias, desigualdades y contradicciones. Dice Manuel Delgado (2007: 86), “en la calle, en efecto, siempre pasan cosas”; no obstante “la naturaleza dispersa de la vida social en el espacio público” (Delgado, 2007: 157).

La representación de objetos y/o textos en las imágenes de estas intervenciones narran, a través de los fragmentos, un tipo de resistencia visual hacia las reivindicaciones, planteos o denuncias, puesto que capturan y acercan contradicciones y tensiones, y refutan las condiciones presentes con el fin de producir un impacto, proponer un cambio o un llamado a la memoria.

2. BREVES CONSIDERACIONES SOBRE MOVIMIENTOS SOCIALES

Antes de adentrarnos en nuestro tema, cabe destacar algunas consideraciones sobre la teoría de los movimientos sociales, advirtiéndolo que lo abordamos aquí desde la agencia y las tácticas de acción de los productores de las intervenciones, refiriéndonos también a redes de anti-disciplina.

Los movimientos sociales son construcciones mediadas por inversiones organizadas levantadas por los individuos, y basadas en las posibilidades y límites que perciben para producir un sistema de acción, activando sus relaciones para los objetivos que persiguen. La acción colectiva es producto de la interacción, la negociación y la oposición de orientaciones, por lo que es importante además de los actores y los objetivos, también el conjunto de valores; la acción opera sobre los fines de las acciones, los medios y en el ambiente en que se desarrollan. De la tensión de estos tres ejes, adviene la importancia de una última dimensión de los movimientos sociales: las formas de organización y la acción, que dan “unidad aceptable y duradera” (Melucci, 1994) al movimiento, previa valoración y cálculo del costo y beneficio –recursos disponibles y obstáculos– de su empresa. La construcción social está en funcionamiento cuando hay acción.

Los “nuevos movimientos sociales” (Melucci, 1994), a su vez, presentan la acción colectiva valorando sus dimensiones sociales y culturales, con demandas en áreas no consideradas parte de los conflictos sociales que podríamos decir tradicionales –conflictos de clase, ciudadanía, o entre trabajadores y patronal–, aunque presentes en diferentes períodos históricos, pero sí con nuevos actores, modelos organizativos y repertorios de acción (protesta, además de las huelgas), que impactan políticamente sobre el resultado –el efecto final de la acción– y se soportan por las redes de relaciones que producen la realidad colectiva.

Las redes de relaciones en un movimiento social “facilitan los procesos de implicación” (Melucci, 1994: 168) y dan fuerza a las acciones por acrecentar el potencial de movilización, las redes de reclutamiento y la motivación para la participación, ésta construida con la interacción de los individuos, influenciándose recíprocamente, y

negociando oportunidades y restricciones para producir las estructuras y motivaciones para las acciones. La construcción de procesos comunes por tanto sostiene la acción colectiva, con reformulación constante, y moviliza a los actores, reconociéndose y presentándose como parte de lo mismo.

No obstante, a efectos de esta reflexión, el desarrollo de tácticas de intervención como acción de protesta son derivadas de la agencia de equilibristas: realizadores en la producción cotidiana de intervenciones, individual o colectivamente, de prácticas de disidencia y formas de representar resistencia que subvierten el orden y logran la agitación desde la irreverencia.

3. AGENCIA, TÁCTICAS DE ACCIÓN Y LAS EMOCIONES EN LAS PRÁCTICAS DE PROTESTA

Consideramos en el desarrollo de esta reflexión que las intervenciones son diseñadas de acuerdo a lo propuesto por Michel De Certeau sobre el arte del decir que “produce efectos, no objetos” (De Certeau, 1988: 79), llevado a cabo por equilibristas (*tightrope walkers*) que se ejercitan a sí mismos en el hecho de hacer visibles las estrategias de coerción de la conducta en el espacio público, y las tácticas de resistencia cotidiana a aquellas fuerzas dominantes. En su libro *The Practice of Everyday Life* (1998), el autor aborda la red de anti-disciplina en las maneras de operar que “reapropian el espacio organizado por técnicas de producción sociocultural” (De Certeau, 1988: xiv). La táctica abordando la acción individual o colectiva, redes y movimientos sociales se opone a la estrategia (que instituyen el conjunto oficial de relaciones, o las conductas en el espacio público) de asignar una dimensión líquida de las dinámicas urbanas: circular, moverse, estancarse, y diluir el flujo sin modificar un estado de cosas, impugnar condiciones del presente o incidir para transformar.

En esta situación de un medio incierto e inestable, la interrupción –a través de una territorialización producida por el arte callejero de enunciación política, con intervención en el cotidiano, en ese tránsito destinado a disolverse de inmediato–, sería una táctica que permitiría no solamente reapropiarse del espacio y hablar a través de los lugares, como también reinterpretar las inconsistencias al capturar y acercar las

contradicciones que cohesionan el conflicto, entre la estrategia de cristalización y olvido, en el evento de violencia (incluyendo su repetición).

Así, a pesar de la vigilancia y regulación institucional (policial y política hegemónica) para una conducta homogénea e interacciones superficiales en la coexistencia ciudadana y social, logra comunicar y actuar en movimientos imprevistos, hacia la posibilidad de modificación del contexto operante: esta impuesta operatividad que viola y violenta la memoria y el reclamo por justicia sobre las desapariciones forzadas, y que produce una sociedad de indefiniciones y presiones donde los antagonismos y las distinciones sociales se movilizan en atención y adaptación a un nuevo y discontinuo orden.

Desde nuestro punto de vista, los equilibristas que producen arte callejero sobre violencia y desaparición forzada en contexto democrático desarticulan los términos de lo político, y los clarifican en su intervención a fin de cuestionar, de expresar la disidencia, y de establecer una comunicación por medio de emociones, a través de una resistencia visual y política para, de manera subversiva, “introducir el sentido común y la justicia ausente en situaciones embrutecedoras” (Camnitzer, 2008: 35).

Hablamos, por tanto, de una agencia que se manifiesta con la intervención estética en el espacio público, por la cual “el espacio de la ciudad se adapta a una amplia gama de actividades políticas [...] visibles en la calle. Gran parte de la política urbana es concreta, promulgada por la gente en lugar de depender de tecnologías masivas de comunicación. La política a nivel de la calle hace posible la formación de nuevos tipos de sujetos políticos que no lo hacen tener que pasar por el sistema político formal” (Sassen, 2004: 9). Más bien, la intencionalidad de acción de estos en su práctica de protesta permite el acercamiento de lo político a los espacios de recorrido de la vida cotidiana; a través de sus tácticas, rompen con la homogeneización e inciden sobre la crítica, logrando así activar emociones y transmutar nuestra comprensión de lo político. En lo que respecta a las emociones en las prácticas de protesta, nos parece interesante tener en cuenta las siguientes consideraciones:

- La disponibilidad a producirse tomas simbólicas en el espacio público, que no es un lugar libre de conflictos en el que se desarrolla una convivencia sin sobresalto

ni exclusiones, pretendidamente homogénea. La comunicación y socialización en ese espacio (aunque dispersos y caracterizados por la incertidumbre y lo efímero) se forjan alrededor del funcionamiento operacional en la estructura de desagregaciones que se dan en un continuo desplazamiento; son moldeadas bajo una conducta dictada por el miedo/incautación y con respeto al orden establecido en ese espacio que es público pero se encuentra, todavía, sujeto a la vigilancia política [2].

- Las dinámicas de acción política para remarcar la diferencia en un espacio de existencia ajena, se vuelven prolíficas en la profusión de mensajes comunicados en las intervenciones estéticas, con otro sentido para reinterpretar los hechos de violencia, en configuraciones excepcionales de revueltas y manifestaciones sobre el poder, las desigualdades y los antagonismos. Se transforman las actividades en ese proceso de acción y ocupación, que desordena, siendo llevado a cabo por multitudes o por equilibristas, para contar historias en las calles, y leerlas en estos espacios [3].
- Relativo a la significación de elementos relevantes con nexo común descritos como medios de expresión, las calles poseen disponibilidad semántica (por la cual los elementos significantes son descompuestos, segmentados y diferenciados en sus significados, sentidos e interpretación) que sin embargo, no puede reducirse a ninguna unidad discursiva ya sea de reflexión, conjetura o razonamiento; las calles no son solamente el espacio público del ir y venir, sino también comunican y permiten interpelar a los sujetos y enunciar otras ideas, más allá de esas operaciones de circulación.

² Así fue evidentemente durante el autoritarismo, en que la experiencia política era delimitada por “la brutalidad instalada [...], la violación sistemática de los derechos humanos, la imposición de un clima de silencio y terror, la creación de una maquinaria de masticación de cuerpos” (Lesgart, 2002: 164).

³ Sobre este último, el espacio público “se convierte [...], en un sentido literal, en un espacio abierto. No sólo por su accesibilidad, ni por su versatilidad funcional, sino sobre todo por su disponibilidad semántica, que hace de él una suerte de pizarra en la que cabe cualquier enunciado, un lienzo en blanco que acepta cualquier operación o proceso simbolizador, ya sea a cargo de individuos aislados o de grupos que fusionan siempre provisionalmente y que se conducen de hecho, durante unos momentos, como uno solo cuerpo y una sola alma” (Delgado, 2007: 162).

- De la adopción de tácticas es que surge la oportunidad para los equilibristas productores de la intervención de territorializar el espacio público: apropiarse temporalmente de un espacio que nadie puede reclamar como privado, puesto que es accesible a todos. Las tácticas, sostiene De Certeau, dependen “del tiempo –está siempre al acecho de oportunidades que deben ser aprovechadas 'al vuelo'. Lo que gana, no se mantiene. Debe manipular constantemente eventos con el fin de convertirlos en 'oportunidades'” (De Certeau, 1988: xix).

Desde nuestro punto de vista, a pesar de la naturaleza efímera del arte callejero, es posible considerar a la intervención como una especie de narrativa política que emerge del clandestino y que retiene una memoria incómoda, para aquellos que luchan por hablar francamente sus sentimientos políticos, aunque interrogando una audiencia transitoria y creando vínculos con ella.

Insistimos que el hacer perceptibles los esfuerzos de abogar por relatos que hurgan en el (acuerdo/dictamen impuesto de) olvido –a pesar de las tachaduras, en un juego de luces y sombras de la memoria y la historia– produce una inscripción urbana, que sarcásticamente subvierte el orden y, permeado por las emociones a pesar de no necesariamente causar cambio drástico, puede ser uno de los afluentes de un mayor movimiento de resistencia social y política.

Consideramos que la acción de la intervención da lugar a la emergencia de una estética de resistencia (visual y política) en el espacio público, relacionados con los hechos en las circunstancias sociales en las cuales se articulan, y la asociación de valores a ellos atribuidos (los sentidos latentes, sentimientos, afectos subyacentes a los actos concretos, hacia la emergencia de la otra historia a contar).

Cabe aclarar que, en ese proceso, se puede desarrollar una narrativa activada por la memoria, dependiente de las emociones y del compromiso apasionado con lo que se ve, y las indagaciones y cuestionamientos hacia la expansión de la experiencia, un recuento de la historia y resistencia, a través de las intervenciones –visualmente estéticas y con función discursiva– de acciones y expresiones políticas, como las que veremos.

4. INTERVENCIÓN ESTÉTICA Y EMOCIONES

En este apartado presentamos ejemplos de resistencia visual en el espacio público, a través de intervenciones relativas a la violencia policial y la desaparición forzada, que hemos investigado sus registros durante la vigencia de la democracia pos-dictatorial, en Argentina y Brasil.

4.1. DESAPARECER HOY

Javier del Olmo [4] ha realizado intervenciones sobre la cuestión de memoria y ausencia, a través de la táctica de subvertir publicidades, aprovechando la ocasión de sus mensajes, utilizando la técnica de *wheatpasting* como práctica para alterar superficies con la aplicación de la imagen de Jorge Julio López o en su defecto con la pregunta que se hizo escuchar, en reclamo sobre su desaparición. Aunque presentándose como una forma muy sencilla en estos proyectos, el repertorio de arte callejero logra un efecto a partir de la toma de posición e incidencia en lo político, que también intensifica la comprensión de contradicciones.

A ese respecto, hacemos notar que los lugares de la memoria en la ciudad se erigen con un efecto conmemorativo estando referidos a los hechos pasados y a su *Nunca Más*, por más que la violencia represora no haya dejado de contar sus víctimas también en democracia, a pesar del compromiso con los Derechos Humanos en el Estado de Derecho. Según Cecilia Lesgart (2003) la construcción de un orden democrático es una reivindicación que intenta de poner límites a la acción de los autoritarismos; es decir, la democracia se convierte en una idea que permite demandar la protección de la vida individual frente a los horrores impuestos por las dictaduras, y tiene intención de reclamar las garantías ofrecidas por el Estado de Derecho, del gozo pleno de la ciudadanía, con la liberalización de los derechos individuales y colectivos, y la cimentación de un espacio político de convivencia común. La violación de tales derechos en un contexto institucionalizado democrático plantea el interrogante sobre la

⁴ Arquitecto de Buenos Aires. Desde el 2007 ha realizado, alrededor del tema de la desaparición forzada en democracia, acciones e intervenciones en la vía pública y performances/muestras en otros espacios concretos, los cuales son también amplificados en su difusión en la web. Las imágenes que ilustran este apartado fueron cedidas por Javier del Olmo, disponibles en: www.javierdelolmo.com

vigencia de una doctrina de seguridad nacional, creada durante el Estado de Excepción (Estado de Hecho) [5].



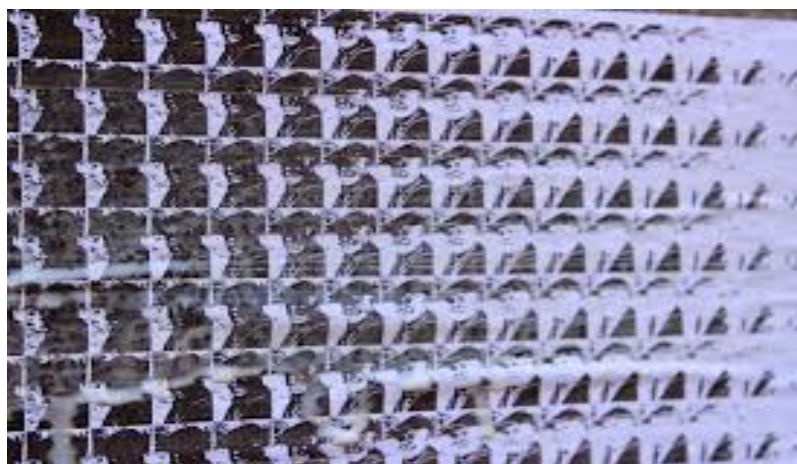
Intervenciones estéticas con *wheatpasting* en vallas publicitarias, alterando los mensajes para presentar de forma alternativa el reclamo por la desaparición de López.

Al utilizar estos recursos simbólicos con fines críticos, Javier del Olmo rompe con la impunidad al representar la realidad, no en su cara oficial sino en oposición a ésta, en donde es fragmentada e inestable, y materia misma para esta producción de arte callejero. Además, como herramientas de expresión y resistencia visual, son prácticas estéticas apropiables y reproducibles en la intervención, de manera que la construcción de sentido/significado conduce a la promoción de un gesto que, ante el cuestionamiento o la consigna por su aparición con vida, interpela y activa la consciencia sobre la violencia y la desaparición forzada.

Esta activación es derivada desde la posibilidad de circulación de información que se promueve con esta táctica de las intervenciones en el ámbito público –es decir, en un

⁵ Un análisis más amplio sobre las contradicciones sugeridas en el párrafo, se desarrolla en la tesis de Rodrigues (2017).

circuito que es político y social (quizás incluso estandarizado), en vez del circuito institucionalizado del arte, los museos y galerías—, asaltando o sorprendiendo la mirada y las consciencias en los recorridos en la vida cotidiana. En este sentido, lo político afecta los sentimientos y los sentidos, y el espacio público potencia la relación entre arte y política, ampliando el reclamo con una estética de resistencia visual con fines crítico-políticos, hacia una nueva percepción, instalándose en el imaginario y activando la memoria alrededor de desapariciones forzadas en democracia. Esta táctica se concreta a modo de los equilibristas, a veces con una convocatoria específica, que en el caso del trabajo de Javier del Olmo ilustra una representación del desaparecido, reivindicándolo, y presenta también un llamado a que no vuelva a desaparecer Julio López, ante el olvido de la agenda oficial de gobierno y de su abordaje y seguimiento por los medios masivos: el crimen de su desaparición sigue impune desde septiembre de 2006.



Wheatpasting con el rostro de Julio López en secuencia en escala que se va desdibujando —o desapareciendo.

Pensamos que la imagen del desaparecido funcionando como marca de la presencia ausente o de la ausencia presente, al mostrar lo inexpresable [6] podría interpelar que se sientan mirados los que no quieren ver, a causa de la situación de fundar la permanencia en el olvido (además que el desaparecido es quién fue intencionalmente ausentado, mediante violencia).

⁶ La representación de la ausencia en el arte, según Eduardo Grüner tiene un concepto kantiano del sublime: “la expresión de lo inexpresable, la representación de lo irrepresentable, más aún: la presentación (o la presentificación) de lo impresentable” (Grüner, 2001: 24). El inexpresable a nuestro entender es la violencia del terrorismo de Estado en un período de reconciliación, que debiera ser de presencia de justicia, y no un recurso de coacción.

La receptividad se da en las intervenciones estéticas de carácter más efímero, como las realizadas con espejos –en una metáfora de la desaparición, según la luz del sol o las sombras– puesto que la propuesta de tal práctica artística es lúdica, o sea, que los transeúntes participen del juego de territorializar espacios controlados (de ser las paredes de edificios públicos donde las inscripciones no son permitidas) por medio de los reflejos de las imágenes de desaparecidos por violencia policial [7] grabadas en los espejos, y que, además, para conformarse requieren la participación hacia un accionar conjunto de armar los rompecabezas con las imágenes.



Intervención utilizando *stencil* sobre espejos, y proyección con reflejo de luz solar.

4.2. #SOMOSTODOS

André Buika [8] usa su aptitud para el diseño para difundir mensajes contra la represión del Estado y para discutir las formas de opresión de la policía militar, con la motivación de generar cuestionamientos sobre el militarismo y el ejercicio de la violencia de esa institución.

⁷ Además de Jorge Julio López, los dispositivos elaborados por Del Olmo fueron abocados también para dar visibilidad, problematizar y cuestionar sobre los casos de las desapariciones de Luciano Arruga (de la mano de la policía) y de Marita Verón (en caso de trata de mujeres), haciendo circular sus imágenes y ampliando la re-conceptualización de las circunstancias establecidas en denuncias: represión, poder y sometimiento institucional, trata y explotación sexual, que en grandes rasgos significan la violencia.

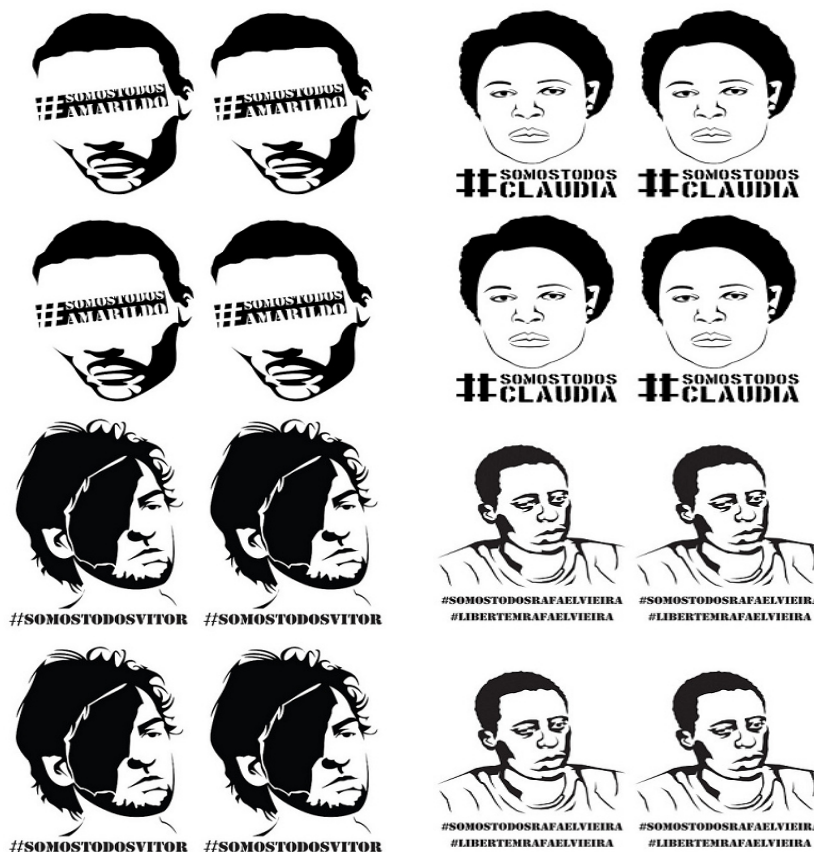
⁸ Diseñador gráfico y cyber-activista de São Paulo, trabaja con arte subversivo, bajo el nombre de Nazareno Guerilha. Su trabajo está disponible en su página Arte Subversiva para Todos: www.flickr.com/photos/artesubversivaparatodos. Para este apartado se accedió a textos publicados en la web y se realizó entrevista con el productor, vía Skype, el 23/03/2016.

**SERVIR E SERVIR E SERVIR E SERVIR E SERVIR E
PROTEGER PROTEGER PROTEGER PROTEGER PROTEGER**



Arte con láminas subvierte, con ilustraciones, el lema de la policía militar.

Las visualidades de Buika están en *dominio público* en la Red, para reproducción en repertorios de arte callejero (*stencil, stickers, wheatpasting*), y serigrafía, prácticas que también ha realizado en sitios públicos y masivos, con rapidez de escoger los espacios que pudiesen figurar como lugares invisibles –inusitados hasta antes de la intervención, no solicitada y por eso mismo inesperada– para algún tipo de manifestación (por ejemplo, *stickers* pegados en medios de transporte colectivos).



Arte para víctimas de represión policial desde la pacificación militarizada de las favelas cariocas (Claudia da Silva Ferreira y Amarildo Souza), y desde las Jornadas de Junio (Vitor Araújo y Rafael Vieira).

Respecto de la visibilidad y discurso de arte relacionando lo político en la vida cotidiana, y cómo la producción de visualidades puede suscitar modos de confrontación y participación nuevos (Rancière, 2005) para establecer o transmitir las vías de un diálogo desde el espacio público, André Buika refiere al poder que Internet y el arte juntos tienen para esparcir mensajes que provocan a la reflexión hacia la comprensión y creación de consciencia, “principalmente en tiempos de desinformación mediática”, considerando los pocos canales disponibles comprometidos con la ética y la no-manipulación de la información (entrevista al productor, 2016).

Su trabajo interpela a través de procesos de re-asignación de sentidos, sirviendo a relativizar desde la mirada y a romper esquemas de identidad asociada en un activismo que afecta a emociones simples (la experiencia *thought through my eyes*, de Didi-Huberman, 2014), convirtiendo la asociación más inmediata en su revés o contracara, por poner en evidencia la hegemonía y el abuso de poder y de jerarquía dominantes, y el tipo de violencia que no son contestadas en la vida cotidiana, pero que determinan las relaciones y comunicaciones en los espacios públicos.

Su arte además pretende “difundir el mensaje subversivo y mostrar que la intervención artística urbana siempre estuvo y siempre estará enlazada con la política, revolución, rebeldía, manifestación” (entrevista al productor, 2016), por lo que su motivación abarca una amplitud de situaciones relacionadas a lo político y, también, con la violencia en democracia, respecto de la dictadura brasilera, adoptando en su práctica el eje de abordaje sobre la ilegalidad y continuidad de la represión, a ejemplo de lo visto en la serie de visualidades #Somostodos, con imágenes de víctimas de esos procesos de violencia y represión policial.

5. TERRITORIALIZACIÓN Y RESISTENCIA VISUAL EN EL ESPACIO PÚBLICO. ARTE CALLEJERO COMO MEDIO

Entendemos que todo el simbolismo adquirido en las intervenciones radica en el poder del arte callejero a nivel afectivo, con una estrategia de desarticulación del sentido común, con posibilidades hacia el cuestionamiento de la hegemonía vigente (la misma

que en el campo de poder, entre expresión y represión, instituye una cristalización o incluso el olvido del conflicto enunciado por las visualidades).

Hemos dicho sobre el espacio público y su multiplicidad de superficies discursivas que, siendo estructurados hegemónicamente, es donde “los puntos de vista conflictivos son confrontados sin cualquier posibilidad de reconciliación final” (Mouffe, 2013: 90). En ese espacio, considerado en torno a lo político, “la dimensión crítica [del arte] consiste en hacer visible lo que el consenso dominante tiende a esconder y anular” (Mouffe, 2013: 93).

Lo destacable es la forma de resistencia visual: una intervención directa en la realidad porque guarda el potencial de generar alternativas al pensamiento pese a su fuerza productiva liberada, transgresora, que es creación de valores y ejercicio de conflictos, a la vez que porta intencionalidades abogadas a procesos de transformaciones, internos o externos a los sujetos (Chaia, 2007:38-39), con la circulación del mensaje (objeto/texto) y la eficacia de su planteo.

Así es que, a través de inscripciones e intervenciones como una estética de la resistencia en la dispersión, el arte callejero activa el recuerdo, la memoria, y respuestas emocionales, que surgen en el movimiento, y establecen un territorio. La acción de territorializar consiste en intervenir sobre lo cotidiano, expresar, hablar a través de los lugares, no obstante se cuestione la estabilidad estructural de usar el espacio para comunicar y actuar. Consideramos los valores perceptuales y sensibles sobre lo posible y lo imprevisto, para la acción política en su mismo ámbito organizacional e institucional de fluctuaciones activas y activadas: las calles, con sus acontecimientos dispersos e inconmensurables, donde se destaca una imagen elaborada para transformar la superficie del espacio público ante la mirada del espectador anónimo, que súbitamente encuentra que es interpelado por las paredes.

Ahí, en esta esfera de lo disperso es que tienen lugar acciones concretas de acercamiento insólito y contra-producciones para desviar y desencadenar otro tipo de preocupación y de discurso, que descubre las desigualdades, la represión y el silencio sobre ellas, incorporando un reclamo y una denuncia. Dice McCormick (2010: 132)

“intervenir en el espacio público es quebrantar las normas, asaltar nuestras propias emociones y sensibilidades en un terreno que, en cambio, ha sido concebido como anónimo, funcional y aburridamente cotidiano”.

En este sentido, se da un abordaje de elementos que inquietan; se percibe al conflicto generado y se lo representa una protesta o reclamo en una configuración estética de resistencia visual y a la vez política, que se hace circular a través de las imágenes arrojadas en el espacio público. Por ende, no vaciando la historia, y tampoco renunciando a ella, más bien usando de la capacidad de respuesta y transformación de los productores visuales en actuaciones y expresiones que incorporan hacia la emergencia de la memoria performáticamente *–thought through my eyes* (Didi-Huberman, 2014: 13).

Queda un rastro de la existencia, una huella, un vestigio de lo inexpresable, que lo semantiza con posibilidad de acción crítica; en palabras de Acosta (2012), sobre la visualidad contemporánea fundada en “actos de ver” y “modos de hacer”, esa potencia crítica se asume “haciendo un llamado ya no sólo para revisar las imágenes tratando de leerlas, decodificarlas, convertirlas y/o equipararlas al texto, ver lo que representan, sino para detenerse en la mirada, comenzando por reflexionar sobre la manera misma como nos acercamos a ellas” (Acosta, 2012: 33).

Así, donde el uso de argumentos y manifestaciones sea restringido por límites a la libertad de expresión, el *stencil* –que puede aparecer en cualquier lugar, en cualquier momento asociado con temas políticos y sociales– se ha vuelto popular en proporcionar a sus productores métodos de enunciado de un mensaje disidente más allá de la racionalidad de los argumentos; “es un medio para convencer a los demás, no con palabras sino con imágenes y emociones sencillas” (Teune, 2005: 5) [9].

En las intervenciones estéticas, las representaciones tienen la cualidad de promover el aspecto de reinterpretaciones o expresiones de reflexiones sobre los sentidos. Por un

⁹ Según Simon Teune, en su artículo 'Art and the Re-invention of Political Protest' (2005) sobre el uso del arte en los repertorios de protesta de los movimientos sociales, “se considera que formas pegadizas de protesta son necesarias para atraer la cobertura de los medios de comunicación y, a su vez, influir en el discurso público. En este orden de ideas, el arte puede jugar un papel importante en la producción de imágenes significativas que hacen interrelaciones sociales complejas visible” (Teune, 2005: 12).

lado, nos dice Kristina Gleanton (2012), los productores de arte callejero “se basan en mensajes simples, concisos y una fusión de pensamientos, ideas y comentarios para iniciar un diálogo político” (Gleaton, 2012: 18). Por otro lado, “los transeúntes –ahora obligados a reflexionar sobre qué es lo que ven–, toman conciencia de la presencia y punto de vista, de un movimiento clandestino de resistencia activa” (Gleaton, 2012: 19).

De esta manera, y pese a la naturaleza efímera y otras características del arte callejero, se logra la comunicación [¹⁰]; esta se muestra –en palabras benjaminianas– como un *recuerdo que relampaguea en un instante de peligro*, y desencadena la reflexión crítica que puede ascender al desarrollo de acciones.

6. CONCLUSIONES

Desde el evento de los casos de desaparición forzada de Jorge Julio López y Amarildo de Souza, se han desarrollado acciones de presentación de reclamos a través de intervenciones estéticas que buscaron abordar la construcción de sentido/significado, el cual logra con su receptividad la activación de la conciencia sobre la violencia y una nueva percepción y, además, propone la apropiación de las manifestaciones artísticas en el contexto, tanto en su convocatoria como en el proceso de dar materialidad a la memoria sobre la violencia y los desaparecidos.

En las tácticas utilizadas se daban posibilidades de territorializar a través de distintos repertorios de intervenciones estéticas (la proyección/reflejos, los afiches, *stickers* y pegatinas, el *wheatpasting* y el *stencil*), apelando a la memoria, en un proceso de construcción de relatos activados con la mirada y de narrativas desencadenadas desde la percepción (el acceso a la verdad) e identificación, y a pesar de que ésta sería una reivindicación política, es la intervención lo que vuelve “visible lo que no se veía” (Rancière, 2005: 52).

Desde nuestro punto de vista, estas intervenciones son producto de acciones que proponen, con sus producciones y con la circulación de estas representaciones, expresar

¹⁰ Nos referimos a la forma de visibilidad y discursividad de la intervención estética, puesto que la mirada a las imágenes y su interpretación crítica son momentos inseparables. El desarrollo de este tema está disponible en la investigación en la que se enmarca este artículo.

una resistencia visual, que acude al recuerdo, para establecer una protesta o demanda como un proceso político movilizad[o] [11]. Esto lo logra a través del arte, por medio de los saberes laterales, y de las funciones cognitivas y respuestas emocionales de memoria, que pueden ser activadas con el uso y distribución de las intervenciones estéticas en el espacio público.

Así, ante lo expuesto en esta reflexión, consideramos por tanto que inscripciones como, por ejemplo, *Sin López no hay nunca más* y *Somos todos Amarildo* resultan de un abordaje crítico y creativo desde la complejidad de un espacio político no institucionalizado, y la agencia de los equilibristas en la producción cotidiana, individual y colectiva, anónima y autónoma, de acciones de disidencia y formas de representar resistencia en prácticas que subvierten el orden y logran la agitación desde la irreverencia.

En estos enfrentamientos de discursos –la disputa por la representación que prevalezca, a través del producto de las intervenciones estéticas–, se da una ruptura que define la construcción de la memoria, percibido el evento o hecho, procesado o discernido, apropiado y así por ende convertido en comunicable. En el sentido que dice Elizabeth Jelin: “la memoria es otra, se transforma. El acontecimiento o el momento cobran entonces una vigencia asociada a emociones y afectos que impulsan una búsqueda de sentido” (Jelin, 2002: 27).

Ahí también los enfrentamientos referidos anteriormente –principalmente en contra de políticas de olvido y silencio, estratégicas y selectivas de homogeneizar– cobran una carga afectiva y un sentido especial a los restos y huellas de la violencia evocados y ubicados en un marco público para el reclamo y la construcción de la memoria (con el sentido de narratividad sobre los hechos). Las intervenciones territorializan y comunican la presencia de la ausencia, y denuncian los mecanismos de represión, en procesos socioculturales compartidos por la mediación de otros mecanismos: los de transmisión y apropiación simbólica en el espacio público.

¹¹ Enfatizamos cuando la propuesta de la intervención pueda ser concientizar sobre los mecanismos de dominación, que en ese empeño de evidenciar, constatar e inscribir las acciones se realizan “de un modo irónico y lúdico, que tiende a crear o recrear lazos entre los individuos, a suscitar modos de confrontación y de participación nuevos” (Rancière, 2005: 12).

En esta mirada de las intervenciones estéticas en el espacio público, la percepción es diferente de la interpretación: la primera va hacia reconocer los motivos, mientras que la segunda nos guía hacia comprender el mensaje, su carácter simbólico y objetivo, connotado (retórico) y denotado (literal). Entonces interpretamos un contexto político de los eventos de violencia en la desaparición forzada percibiendo cómo se manifiesta la ausencia y la presencia, en el poner el cuerpo y en el multiplicar las caras, y en el dar resonancia a las preguntas por la presencia y las afirmaciones de la ausencia, en los muros, en las paredes y también en las sombras y vacíos.

Sobre lo último, consideramos que también se está construyendo el espacio público con la masiva presencia de un mismo rostro, convocando repetitivamente aquella ausencia que dice “*Somos Todos*” a la vez que interpela “¿*Dónde está?*” y responde “*Falta*”; son, por tanto, respuestas estéticas de dimensión política, las cuales abren grietas, tensionan y llevan a la disrupción de los sentidos dominantes que condicionan las prácticas sociales en el espacio público y las relaciones en la vida cotidiana dentro de un discurso simbólico restringente, socialmente autorizado como legítimo.

Concluimos que las intervenciones re-semantizan –racional y afectivamente– los hechos de la violencia y la desaparición forzada en un lugar límite, por apropiarse de los espacios públicos para manifestar y divulgar lo no permitido que allí se inscribe y se reclama: son preguntas que insisten sobre el paradero de los desaparecidos, son los rostros de López y Amarildo que nos confrontan con sus miradas, inquiriendo sobre la impunidad, y es el arte callejero, finalmente, el que nos hace cuestionar que en vigencia de la democracia no se terminó de conseguir Verdad y Justicia sobre la desaparición forzada de personas que realmente representara el *Nunca más* para Argentina y para Brasil.

7. BIBLIOGRAFÍA

Acosta, A. (2012). “Una posible aproximación al estudio de las visualidades contemporáneas”. *Revista Tram(p)as de la comunicación y la cultura*. No. 73/ noviembre-diciembre.

Camnitzer, L. (2008). *Dialéctica de la Liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. 1a. ed. Casa Editorial HUM.

Chaia, M. (org) (2007). *Arte e política*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial.

DeCerteau, M. (1988). *The practice of everyday life*. Berkeley: University of California Press.

Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de las calles*. Barcelona: Anagrama.

Didi-Huberman, G. (2014). *Lo que vemos, lo que nos mira*. 1ª. Ed. 4ª reimp.- Buenos Aires: Manantial.

Gleaton, K. (2012). "Power to the People: Street Art as an Agency for Change". Thesis for degree of Master in Liberal Studies at University of Minesotta.

Grüner, E. (2001). *El sitio de la mirada*, Buenos Aires: Norma.

Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.

Lesgart, C. (2003). "La democracia: un prismático para mirar la nueva política". En: *Usos de la transición a la democracia. Ensayo, ciencia y política en la década del '80*. Rosario: Homo Sapiens.

McCormick, C. (2010). *Trespass: A History of uncommissioned urban art*. San Francisco: Taschen.

Melucci, A. (1994). "Asumir un compromiso: Identidad y movilización en los movimientos sociales". *Zona Abierta*, N° 69:153-180.

Mouffe, Ch. (2013). *Agonistics. Thinking the world politically*. Londres: Verso.

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

Rodrigues, R. (2017). “Materialidades Efímeras en la Emergencia de una Estética de Resistencia Política en el Espacio Público. Una narrativa en Street-Art de Conflicto, Reclamo y Memoria en La Plata y Río de Janeiro”. Tesis. Montevideo: FHCE, Universidad de la República.

Sassen, S. (2004). “Local actors in global politics”, *Current Sociology*, volumen 52, n° 4, en: <http://www.saskiasassen.com/pdfs/publications/local-actors-in-global-politics.pdf>

Teune, S. (2005). “Art and the Re-invention of Political Protest”. Paper presented at the 3rd ECPR Conference, Budapest, 8 - 10 September.

* * *

Roberta Rodrigues es Magíster en Relaciones Internacionales (Universidad del Salvador, Argentina), y se interesa por las dinámicas de inter-relacionamientos de procesos sociales, culturales, políticos en América Latina, y los impactos y producciones en temas de conflicto, el desarrollo, la equidad de oportunidades e inclusión social, género, espacios públicos y ciudades, y derechos humanos, investigando y publicando sobre algunas de las temáticas. Maestranda en Estudios Latinoamericanos (Universidad de la República, Uruguay), investigó en ese marco sobre violencia y desaparición forzada en democracia, memoria y arte callejero.