



Universidad Nacional de Rosario

Facultad de Humanidades y Artes

Escuela de Historia

Tesina de licenciatura

**Arte y activismo en el cambio de siglo: formas de protesta contra la violencia
policial en la ciudad de Rosario. El caso de *Robocop. Tolerancia cero* (1999)**

Autora: Prof. Agustina Kresic

Directora: Dra. Gabriela Águila

Rosario, 19 de abril de 2022

Índice

Introducción.....	2
Capítulo I: Estado del arte, problemas conceptuales y marco teórico metodológico.....	6
Capítulo II: Genealogías del activismo artístico argentino.....	26
Capítulo III: Activismo artístico como forma de protesta contra la violencia policial. <i>Robocop. Tolerancia cero</i>	39
Conclusiones.....	55
Bibliografía.....	60
Fuentes.....	71

Introducción

Esta tesina se propone indagar en las estrategias que el activismo artístico rosarino desarrolló como forma de protesta y denuncia contra la violencia policial en la historia reciente, a partir del abordaje de una experiencia concreta: *Robocop. Tolerancia cero* (Arte en la calle, 1999). La selección de esta acción de arte en específico se justifica en función de su pertinencia temática y de los variados dispositivos que utilizó como medios para transmitir su mensaje, lo que le otorga una riqueza particularmente favorable para el análisis: tríptico, micro radial, *stickers* con la imagen de Robocop y *stencils* con la figura de Robocop a tamaño real y la frase “Tolerancia cero” se estamparon en las paredes de la ciudad de Rosario (Santa Fe).

Se considera que el análisis de *Robocop. Tolerancia cero* permitirá indagar las líneas de ruptura y de innovación que las prácticas del activismo artístico más recientes desarrollaron respecto de las experiencias anteriores, teniendo como marco de análisis temporal la segunda mitad del siglo XX. Conforme a ello, una de las hipótesis de este trabajo reconoce una filogenia cuyo origen se ubica en la década del '60 con *Tucumán Arde*, pasa por los años '80, primero, como forma de resquebrajar la cotidianidad normalizada de la dictadura y, después, como reclamo por sus crímenes, hasta llegar a los '90 cuando proliferaron —nuevamente— las formas de arte colaborativo, en una perspectiva de análisis que privilegia la escala local pero establece diálogos con otras, fundamentalmente con la de la Capital Federal. El examen de *Robocop. Tolerancia cero* también habilitará preguntas acerca de las articulaciones propiciadas entre los colectivos de activismo artístico rosarino y otros actores sociales organizados en contra de la violencia estatal. Además, este trabajo posibilitará explorar los problemas en torno al espacio público y las maneras en las que el arte y lo artístico aparecen como herramientas para su definición y sentidos disputados.

Por otro lado, aunque de forma articulada, se considerará el fenómeno que incita la acción de arte en cuestión: la violencia policial. Particularmente en este caso nos haremos eco de las repercusiones que tuvo la proclamación por parte de un jefe de la policía provincial acerca de la postura que adoptaría la fuerza respecto del delito: *tolerancia cero*. Interesa evaluar, por un lado, el contexto en el que las declaraciones oficiales repercutieron y, por otro, el contenido alegórico del sintagma *tolerancia cero*,

en tanto la vinculación de ambos vectores de análisis explican las motivaciones de respuestas como la que aquí se examinan.

Conforme las fuerzas policiales son una de las piezas centrales de la burocracia del estado en tanto agentes directos de la administración de la coerción, su gravitación en el espacio público y político no puede ser soslayada, menos aún en la coyuntura de la década de 1990 en Argentina, delineada por un escenario de creciente fragmentación social. En lo que se presenta a continuación, la atención estará centrada en las formas en las que el discurso de la inseguridad y la histórica criminalización de ciertos sectores tensionaron las fibras del tejido social.

En resumen, esta tesina versa fundamentalmente acerca de una experiencia concreta de activismo artístico local que, desde la perspectiva por la optamos, se transforma en un vector de análisis significativo para comprender no únicamente ciertas formas del activismo artístico contemporáneo sino también la construcción de demandas y problemas sociales, en este caso, aquellos vinculados a la violencia policial.

El objetivo es contribuir a una historia social del estado desde una perspectiva transversal que habilite un análisis donde se crucen y solapen los estudios propios del campo artístico con aquellos de factura sociológica, antropológica y/o historiográfica en torno a las violencias estatales, en tanto y en cuanto el estado es una red de relaciones sociales de clase, de género y de raza —a fin de cuentas, de poder—, siempre en conflicto. Para ello, nos serviremos del análisis de diversas fuentes —informes y documentos, materiales visuales, entrevistas orales e información periodística— entre las que estableceremos diálogos que habiliten la construcción de un relato que reponga el panorama del activismo artístico rosarino de fin del siglo XX y, a su vez, pinte a trazos gruesos un capítulo específico de la violencia estatal en la provincia de Santa Fe para el período indicado.

Aunque inscripto en una periodización que bien podría comenzar a fines de los años '80 y culminar entrado el siglo XXI, en este trabajo las claves se encuentran en el bienio 1998-1999. En primer lugar, no obstante se trata de un concepto que rondaba en la opinión pública y experta con anterioridad, entendemos que en Argentina la *tolerancia cero* como discurso para combatir el delito proliferó fuertemente a partir de

1998, por lo que allí se abre nuestra periodización. En segundo lugar, el cierre en 1999 remite al momento de realización de la acción de arte que constituye nuestro objeto de estudio.

La elección del tema de investigación surge del cruce de caminos entre la carrera de grado y la de posgrado. Por un lado, se relaciona con el carácter de la formación recibida en la carrera de Historia de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario que tiene una clara orientación hacia la historia social, aspecto que fue afinando mi formación y que, en el encuentro con la historia reciente, terminó por delinear mis intereses. En este sentido, para el trabajo final de profesorado inquirí en la conflictividad social de fin de siglo, alrededor de la coyuntura de 2001 desde una perspectiva local, y entre las múltiples entradas al problema llegué al activismo artístico. Por otro lado, aunque en la misma línea, estoy transitando mi carrera de posgrado en la que indago la cuestión policial en Santa Fe, en la historia reciente, considerando cuestiones tales como las rupturas y continuidades con las lógicas dictatoriales, la violencia policial, el problema de la inseguridad, entre otras. Entonces lo que se presenta a continuación se inscribe en investigaciones previas y, a la vez, se enriquece y potencia en vistas de futuras pesquisas.

A nivel metodológico, esta tesina pone en diálogo las perspectivas de la historia social y la historia reciente con los estudios del campo del arte. A su vez, se sirve de las herramientas de la historia oral y tiende un puente interdisciplinar hacia la sociología, la criminología, la antropología, campos que han estudiado profundamente las múltiples aristas que presenta la cuestión policial. Además, en un sentido igualmente metodológico pero también fuertemente político, tomamos la decisión de hacer una utilización no sexista del lenguaje, por lo que se empleará la fórmula “as/os” como así también la “x”, alternándolas en función de que resulte una lectura lo más fluida posible.

Esta tesina se organiza en tres capítulos. En el primero, “Estado del arte, problemas conceptuales y marco teórico-metodológico”, se exponen, tal como lo indica su título, los lindes de la construcción del problema: los campos de estudio en los que se inserta, los conceptos fundamentales sobre los que se asienta y las premisas teóricas y metodológicas que constituyen sus insumos. El segundo capítulo, “Genealogías del

activismo artístico argentino”, reconstruye los principales mojones de la historia del activismo artístico argentino, desde la originaria *Tucumán Arde* hasta los albores del siglo XXI. No se trata de una cronología acabada o de una línea de tiempo que avanza de forma constante e ininterrumpida, sino que está construida a partir de experiencias señeras que dejaron una marca perdurable no sólo en la historia del arte, sino también a nivel de las militancias políticas y de las prácticas socio-culturales. Además, pusimos el acento particularmente en aquellas que se desarrollaron a escala local. Finalmente, el tercer capítulo, “Activismo artístico como forma de protesta contra la violencia policial. *Robocop. Tolerancia cero*”, presenta, en primer lugar, la coyuntura en la que se inserta el problema de investigación, atendiendo a las consecuencias sociales de la implementación del modelo neoliberal; en segundo lugar, introduce la arista de análisis de la violencia policial en la provincia y las reverberaciones, teóricas y prácticas, de la retórica de la *tolerancia cero*; en tercer lugar, se presenta el análisis pormenorizado de la experiencia de activismo artístico que significó *Robocop. Tolerancia cero*, desarrollada por el colectivo rosarino *Arte en la kalle*.

Por último, la elaboración de este trabajo supuso ciertas condiciones de posibilidad que merecen ser señaladas: la lectura atenta y los comentarios certeros de la Dra. Gabriela Águila, mi directora; el aliento constante de quien creyó en mí y siempre me empujó a seguir adelante, la Lic. Victoria Bona; y, finalmente, la posibilidad de transitar y formarme en la universidad pública, con la convicción de que aún es posible —desde aquí— trabajar en la construcción de un futuro emancipado.

Capítulo I: Estado del arte, problemas conceptuales y marco teórico metodológico

En este capítulo se demarca el universo de análisis en el que se sitúa el objeto de investigación. En primera instancia, se expone un estado del arte construido a partir de dos variables: los estudios sobre el activismo artístico y los estudios sobre la violencia estatal. La presentación diferencial de ambos campos problemáticos responde a dos criterios: por un lado, a cuestiones de orden y, por otro lado, en función de la doble inscripción a la que esta investigación aspira. Si bien, como se verá, al interior del área de estudios del activismo artístico hay investigaciones que abordan experiencias similares a la que aquí se presenta, dicho terreno es vasto y merece nuestra atención en pos de adscribir más certeramente el objeto y enriquecer las perspectivas. Además, mientras que los estudios del activismo artístico que se ocupan de analizar experiencias desplegadas en articulación con movimientos sociales y/u organismos de derechos humanos, entre sus prerrogativas atienden cuestiones tales como la violencia estatal, son pocos los estudios de factura historiográfica, antropológica y/o sociológica que, teniendo como punto central de análisis a la violencia estatal, remiten al universo del arte en la búsqueda de preguntas, problemas y fuentes.

Otro señalamiento necesario se relaciona con los contornos del recorte: se revisan las investigaciones sobre activismo artístico argentino. La limitación responde a que el análisis de las pesquisas que abordan experiencias extra-nacionales excedería con creces las pretensiones de esta tesina y, además, la historia del activismo artístico argentino tiene modulaciones propias que no necesariamente se condicen con los ritmos que procesos similares tuvieron en otras partes del mundo. Igualmente, y en función de la amplitud y complejidad del campo, se reseñan aquellos estudios que sirvieron de insumos para pensar este trabajo.

En segundo lugar se presentan las consideraciones teórico-metodológicas. En esta sección, el apartado que da cuenta de las principales cuestiones de orden conceptual se encuentra igualmente desagregado: se exponen los recorridos que derivaron en la construcción del activismo artístico como problema teórico-conceptual y también se reponen las características de la violencia policial desde una perspectiva crítica. Finalmente, se refieren los marcos teóricos y las herramientas metodológicas desde las que se construirá e interrogará al objeto de estudio.

1. Estado de la cuestión

1.1. Estudios sobre activismo artístico

Los estudios sobre activismo artístico parten de la constatación de la relación dinámica y recurrente que existe entre el universo de la política y el del arte, teniendo como premisas definiciones expansivas de ambos términos de la ecuación ya que, caso contrario, la intersección sería improbable, al menos en los términos en los que el activismo artístico argentino lo planteó a lo largo de la historia. Críticxs, artistas, investigadorxs han propuesto diversas articulaciones y formas de pensar las relaciones entre arte y política; aquí seguimos a Chantal Mouffe (2007) cuando sostiene que

No se puede distinguir entre arte político y arte no político, porque todas las formas de práctica artística o bien contribuyen a la reproducción del sentido común dado (...), o bien contribuyen a su deconstrucción o su crítica. Todas las formas artísticas tienen una dimensión política (pp. 26-27).

De acuerdo a esta premisa, entonces, las prácticas del activismo artístico se cuentan entre aquellas que pretenden impugnar cierto orden de cosas. El campo de estudios de estas experiencias en nuestro país se constituyó en los albores del siglo XXI y ha demostrado ser sumamente prolífico en sus desarrollos.

La cita ineludible de este grupo de estudios es Ana Longoni. Destacan sus investigaciones —pioneras— sobre *Tucumán Arde* (2014a, 2005), experiencia primigenia y poderosa marca de origen del activismo artístico argentino de la segunda mitad del siglo XX, así como también sobre el *Siluetazo* (2010; Bruzzone y Longoni, 2008) y los *escraches* (2018). Nos interesa particularmente subrayar el señalamiento de la autora respecto de la necesidad de atender a las maneras en las que, a través del activismo, práctica artística y práctica política se redefinen mutuamente (Longoni, 2018). Para la historia reciente, la autora reconoce dos coyunturas precisas en las que los colectivos de activismo artístico en nuestro país se multiplicaron y gozaron de particular vitalidad: la primera, se inauguró con el surgimiento de H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) en 1996 y finalizó con el corte que representa diciembre de 2001, dando origen igualmente al inicio de la

segunda coyuntura (Longoni, 2009). Como veremos en este recorrido, nuestro objeto de estudio se inserta en el primer período señalado.

Otra autora que merece ser mencionada en este grupo de estudios es Magdalena Pérez Balbi, quien también ha estudiado los *escraches* (2013) y ha explorado los derroteros del activismo artístico en internet en tanto espacio público ampliado (2012), experiencias que proliferaron durante la primera década del siglo XXI. También ha abordado las relaciones entre arte y política para períodos más lejanos en el tiempo, donde abonó a la comprensión de “lo político en el arte” más allá de los abordajes clásicos de observar temas sociales en determinadas obras y artistas (Pérez Balbi, 2018).

Respecto de la coyuntura específica en la que esta investigación se inscribe, debemos aludir al libro de Andrea Giunta, “Poscrisis. Arte argentino después de 2001” (2009) ya que, aunque se concentra en los años posteriores al momento bajo análisis (tal como indica el título de la obra), reviste interés a nuestros fines ya que allí reconoce que la proliferación de colectivos artísticos que se produjo luego de la crisis de 2001 tiene sus raíces en las modulaciones de la década de 1990. Tal como se verá en el capítulo II, el colectivo de activismo artístico que bocetó el *Robocop. Tolerancia cero* estaba inserto, en primer lugar, en un amplio tejido de relaciones que no sólo incluía otros grupos activistas de la ciudad sino también de otros grandes centros urbanos y, por otro lado, en una genealogía que se remonta al menos treinta años en el tiempo y que, tal como analiza Giunta, proseguirá igualmente hacia adelante.

Circunscribiendo las referencias a la ciudad de Rosario, debemos mencionar las producciones de Marilé Di Filippo, quien ha estudiado muchas de las aristas y formas del activismo artístico de la ciudad. En su tesis de maestría (2014), analiza los desarrollos de varios de los colectivos rosarinos, enmarcándolos en lo que denomina “estética-en-la-calle”. Entre estas experiencias, la autora considera la de *Arte en la kalle* con *Robocop. Tolerancia cero*, de la que subraya su inscripción en una trama significativa más amplia relacionada con las manifestaciones y protestas contra la violencia estatal. Su matriz de indagación se encuentra particularmente en sintonía con nuestros intereses no sólo en el orden de lo temático sino también en un sentido espacial, por lo que pretendemos tender líneas de diálogo con sus trabajos en tanto convoca un interrogante concurrente en cuanto al activismo artístico y la violencia

estatal. Respecto a este último punto, Di Filippo ha investigado la criminalización de los jóvenes varones de sectores populares (2017, 2018b); la politización de los asesinatos de jóvenes en manos de la policía (producción elaborada con Cozzi, 2020) y la protesta social en torno a la violencia letal (2021), todas indagaciones que tienen por escenario a la ciudad de Rosario.

Di Filippo también se ha ocupado de dar cuenta de la dimensión estética de la política en relación a las formas de aparición en el espacio público de los movimientos sociales a través de ciertas formas de protesta que, entiende, coadyuvaron a la configuración de la subjetividad colectiva de dichos movimientos (2018a). Además ha estudiado las transformaciones en las corporalidades estético-políticas en Rosario desde mediados de la década de 1990, pasando por el estallido social de 2001 y extendiéndose hasta, al menos, 2015. Reconoce dos ciclos de “efervescencia activista” (2018b) en Rosario: el primero entre 1995/97 y 2003/05, del que forma parte el colectivo *Arte en la kalle*, y el segundo que comienza su ascenso alrededor del 2012, adquiere características definidas en 2015 y que en 2018 aún estaba en desarrollo. Interesa resaltar de los años previos a 2001 cuando Di Filippo (2018a) sostiene que la ciudad de Rosario se constituyó en la

cuna de un frondoso laboratorio de prácticas estético-políticas. Se conformaron diferentes colectivos de activismo artístico que, junto con otras prácticas gráficas, performáticas, festivas de otros actores sociales y políticos, alumbraron nuevos modos de producción, circulación, “pensabilidad” y aficción estético-política (p. 104)

Robocop. Tolerancia cero también ha sido abordada por Marianela Scocco y Sebastián Godoy (2019) en un artículo donde examinan los repertorios de acción colectiva de los organismos de derechos humanos y ciertas prácticas performáticas que tuvieron lugar en Rosario, en dos ciclos diferentes marcados por la década del '80 y la década del '90. Lxs autorxs atienden al hecho de que en las acciones que estudian los organismos convergen con otros actores sociales, organizados con el objetivo común de manifestar su reclamo ante las violaciones a los derechos humanos y en contra de violencia estatal e incluyen en su universo de análisis a *Robocop. Tolerancia cero*. Entre sus señalamientos interesa destacar tanto el componente pedagógico que le reconocen a esta obra, inscribiéndola en una matriz más amplia que incluye otras

experiencias de activismo artístico, como también la reconstrucción de la secuencia de las diferentes instancias que dieron forma a *Robocop. Tolerancia cero*¹.

En efecto, el cruce entre el activismo de los organismos de derechos humanos y el activismo artístico debe ser subrayado y merece algunos comentarios. Es insoslayable la centralidad que el movimiento de derechos humanos ha tenido desde mediados de los años '70 en adelante, convirtiéndose en un actor central de la escena política. Para el caso de la ciudad de Rosario, el movimiento de derechos humanos, su emergencia y consolidación como sujeto histórico con repertorios de acción, objetivos precisos y estrategias de movilización propias y particulares, ha sido estudiado en profundidad por Marianela Scocco (2021, 2016)². En efecto, durante los años de la transición democrática, la apelación a herramientas propias del campo del arte fue un recurso recurrente para las manifestaciones de los organismos, tal el caso de la *Campaña de las Manos*³ y la *Marcha de las Máscaras*⁴, en 1985.

Con el transcurrir de la década de 1990, el conjunto de sentidos alrededor del paradigma de los derechos humanos se irá complejizando y ampliando para incluir en los reclamos todo el espectro de derechos (sociales, políticos, civiles, ambientales, etc.), habilitando a su vez que los repertorios de acción ganaran en densidad, deviniendo con el tiempo en piezas icónicas para el reclamo y la denuncia que perduran hasta nuestros días. Conforme a ello, a partir de estos años y en adelante, la proliferación de las experiencias reverberó al interior de múltiples disciplinas en el amplio espectro de las

¹ En otro trabajo, Godoy (2019) incluyó nuevamente en su análisis la experiencia de *Robocop. Tolerancia cero*, esta vez desde la perspectiva de las estrategias y repertorios de acción colectiva.

² Marchas, peñas, charlas de divulgación abiertas al público, instalación de mesas en sitios estratégicos para la recolección de firmas para petitorios, participación y adhesión a huelgas estudiantiles y docentes, solicitadas en la prensa y acción jurídica fueron algunas de las acciones que el activismo por los derechos humano llevó a cabo en Rosario desde la transición democrática en adelante.

³ La *Campaña de las Manos* tuvo lugar con motivo del noveno aniversario del golpe de estado y fue la primera actividad que las Madres de la Plaza 25 de Mayo organizaron como delegación de su homónima capitalina. El lema era “En el año de la juventud, dele una mano a los desaparecidos. No a la amnistía. Juicio y castigo a los culpables” y estaba impreso en hojas de papel en las que las personas estaban invitadas a estampar el contorno de su mano para, luego, pegar las hojas a un hilo y formar una guirnalda. Durante febrero y marzo, las madres rosarinas convocaron a la participación de la ciudadanía por diversos medios (como los diarios de la ciudad) y en diferentes ámbitos (por ejemplo, las facultades), para confluír finalmente en un acto conmemorativo el 21 de marzo en la Plaza San Martín (Scocco y Godoy, 2019).

⁴ La *Marcha de las Máscaras* fue una convocatoria a portar y marchar con los rostros cubiertos por máscaras blancas como evocación de la figura de lxs detenidxs-desaparecidxs. Las máscaras fueron elaboradas de forma colaborativa por artistas y estudiantes de la carrera de Bellas Artes de la Universidad Nacional de Rosario (Scocco y Godoy, 2019). Las máscaras tienen su propia historia en los derroteros del activismo artístico; para un análisis minucioso al respecto de la historia reciente argentina véase Di Filippo y Cristiá (2021).

ciencias sociales habilitando la construcción de un campo que abordó prácticas múltiples desde diversas perspectivas de análisis y objetos de estudio: las pioneras que articularon activismo artístico y organismos de derechos humanos (a las ya citadas podemos añadir Giunta, 2014a), se fueron desagregando y particularizando, por ejemplo, en activismo artístico y movimientos sociales (Di Filippo, 2018a) y activismo artístico y disidencias sexuales (Gutiérrez y flores, 2017; Maradei, 2016; Cuello, 2014), por nombrar sólo algunas. Asimismo, el activismo artístico constituye un insumo fundamental de los repertorios de protesta en nuestro país, que ha sabido adaptarse a innumerables reclamos: precarización laboral (Adamini, 2018), casos de personas desaparecidas y/o muertas en democracia (Capasso y Burgnone, 2019; Pérez Balbi, 2016; Russo, 2010), disputas en torno al espacio público (Neumark, 2018), etc. En la actualidad, se destacan las investigaciones que indagan el problema del cruce activismo artístico y redes sociales (de la Puente, 2020; Díaz, 2019).

El campo de estudios reseñado constituye una de las esferas en las que se inscribe esta investigación. Tal como se indicó, se trata de un área temática y problemática fértil, que se desarrolló fuertemente luego del cambio de siglo, restituyendo la pregunta por la agencia de los sujetos colectivos, el trabajo colaborativo y los límites y desbordamientos de la política y el arte en coyunturas sumamente conflictivas.

1.2. *Estudios sobre violencia estatal*

Los estudios sobre la violencia estatal se ubican en el cruce de varias problemáticas que derivan de la construcción de las prácticas represivas, los contornos del “enemigo interno” (en las varias mudanzas que dicha figura ha sufrido a lo largo de la historia) y la agencia del estado sobre la sociedad. En función de ello, es necesario el relevamiento de la producción académica con arreglo a hacer lecturas críticas que permitan poner en diálogo el conocimiento construido en torno al objeto y, a su vez, establecer ciertos parámetros sobre los cuales situarse para plantear nuestra propia indagación, que articula este problema con el del activismo artístico.

La agenda de la transición democrática estuvo marcada por la cuestión estrictamente militar y las fuerzas de seguridad fueron estudiadas de forma subsidiaria —en relación o en comparación con las Fuerzas Armadas—, sin suscitar mayor atención en su especificidad. Sin embargo, luego de los indultos decretados por el presidente Carlos Menem (1989 – 1999), en 1989 y 1990, la cuestión militar perdió relevancia en la agenda pública en consonancia con el repliegue corporativo de las Fuerzas Armadas respecto de la política interna (Galeano, 2005). Este desplazamiento se produjo de forma prácticamente concomitante al paso a primer plano de las policías, proceso marcado por la gravitación pública y mediática que comenzaron a tener los casos de uso letal de la fuerza. Para citar aquellos que, a pesar de tener como escenario la geografía de la provincia de Buenos Aires, más resonaron a escala nacional en este primer momento, nos encontramos con la llamada “Masacre de Ingeniero Budge”⁵ en 1987 y el “Caso Walter Bulacio”⁶ en 1991, en los que estuvo implicada la Policía Bonaerense. En esta primera coyuntura destacada aparecieron estudios provenientes de los organismos de derechos humanos y del periodismo de investigación que denunciaban estos hechos. Los informes en cuestión entendieron que dichos acontecimientos se ubicaban en continuidad con las lógicas de discrecionalidad y autoritarismo que las fuerzas policiales habían detentado durante la última dictadura militar (1976 – 1983). Sin embargo, la necesidad de explicaciones más fehacientes no se agotó allí y las policías empezaron a ganar mayor autonomía analítica (Galeano, 2005) en cuanto a las reflexiones en torno de los mecanismos legales de coacción y el uso de la fuerza pública. Este interés se extendió por toda América Latina, lo que permitió el inicio de la conformación de un campo de estudios, impulsado por intereses políticos y sociales (Bover, 2016), que se consolidaría en el transcurrir de la década del '90 y daría sus frutos con el nuevo siglo.

⁵ El 8 de mayo de 1987 personal de la Policía Bonaerense asesinó a Agustín Olivera (26), Oscar Aredes (19), y Roberto Argañaraz (24), en una esquina de la localidad de Ingeniero Budge, en la que se encontraban tomando una cerveza. A partir de ese momento se produjo una movilización de amigos y vecinos que acompañaron a los familiares de las víctimas, quienes posteriormente impulsaron el camino para esclarecer los hechos. La masacre de Budge es conocida como el primer caso de “gatillo fácil”. Recuperado de <http://www.comisionporlamemoria.org/investigacion/project/masacre-de-budge/> (consultado el 05.04.2020).

⁶ El 26 de abril de 1991 murió Walter Bulacio (17), una semana después de haber sido detenido en un recital de rock y golpeado por efectivos de la Comisaría 35° de la Policía Federal. Walter había sido víctima de una razzia, una detención masiva y arbitraria de jóvenes a quienes la policía consideró “sospechosos”. Recuperado de <https://www.cecls.org.ar/web/2016/04/a-25-anos-de-la-muerte-de-walter-bulacio-las-detenciones-policiales-arbitrarias-como-politicas-de-seguridad/> (consultado el 05.04.2020).

La primera disciplina en abordar el problema fue la antropología, tanto social como jurídica. Los trabajos pioneros de Sofía Tiscornia (2000a; 2000b; 1998) en torno a la violencia policial y el uso de la fuerza letal fueron centrales para trazar los ejes de indagación iniciales en nuestro país, a caballo entre la academia y la militancia de las organizaciones de familiares de víctimas del *gatillo fácil*. De forma acompañada con la realidad social, esta línea de estudios es particularmente prolífica, destacándose los trabajos de José Garriga Zucal (2016a; 2016b) acerca de los criterios de legitimidad de la violencia policial y de las representaciones a las que se apela como estrategia de validación de la misma. Conforme a ello, los parámetros que definen cuándo se apela y cuándo no se apela a la violencia están en relación con representaciones e imaginarios sociales que definen “otredades” y alteridades como entidades pasibles de ser reprimidas (Galvani, 2016; 2013). En este mismo sentido, es significativo el análisis de Gabriela Seghezzeo (2010) quien se ocupa de estudiar las estrategias discursivas y las categorías que en torno a la violencia policial produjeron las ciencias sociales de nuestro país con vistas a explicarla. La autora encuentra fundamentalmente dos prismas a través de los cuáles se ha observado el problema de la violencia policial: el de los derechos humanos y el de la inseguridad.

En relación al eje derechos humanos, la preocupación de estos estudios se centra en la persistencia de las prácticas represivas y del uso abusivo o letal de la fuerza en un contexto democrático (Bover, 2016). En esta línea encontramos trabajos en torno a la relación entre jóvenes y policías (Rodríguez Alzueta, 2017; Cozzi et al., 2014; Ghiberto y Puyol, 2019), así como también acerca de los mecanismos de control interno, la disciplina y el gobierno policial, provenientes mayormente de la criminología y la ciencia política (Sozzo, 2008; Sozzo et al., 2000).

El otro eje de abordaje de la violencia policial en el análisis de Seghezzeo (2010) es la cuestión de la inseguridad y su planteo nos permite vislumbrar la segunda coyuntura de activación del interés de las ciencias sociales en las fuerzas policiales. La inseguridad emerge como problema público durante la segunda mitad de la década de 1990 y se consolida en los primeros años de la década del 2000, lo que les dio una renovada visibilidad y atención a las instituciones policiales y al andamiaje punitivo del estado (Oyhandy, 2013). Esta interpretación se funda en el binomio violencia

policial/violencia social en espejo con el binomio seguridad/inseguridad y ha sido replicado ampliamente por los medios de comunicación, generando un “circuito de retroalimentación del miedo al crimen” (Murray, 2001 citado en Kessler, 2015), donde la sociedad demanda por *más seguridad*, entendiéndola como sinónimo de *más policía* en un sentido cuantitativo. En efecto, no es posible comprender a la policía y su accionar como un agente aislado, sin tomar en consideración los valores y expectativas que el estado del que emana y la sociedad a la que sirve le asignan (Garriga Zucal, 2017).

En referencia a los estudios que abordan el problema de la violencia policial en nuestro universo más acotado de análisis, la ciudad de Rosario, debemos aludir a Nicolás Barrera, antropólogo miembro del Área de Antropología Jurídica de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario. En su tesis doctoral (Barrera, 2015), estudia las maneras en las que el uso y/o la amenaza del uso de la fuerza se encuentra en el núcleo de la estructura institucional policial e incluso llega a constituirse en el fundamento único de sus intervenciones. Esta constatación llevó al autor a inquirir en las maneras en las que se construyen los vínculos entre policías y no-policías, donde las situaciones de violencia y de uso de la fuerza se convirtieron en variables de análisis, interesándole particularmente a Barrera dar cuenta de las condiciones que hacen posible la utilización de coerción física por parte de la policía de Santa Fe. En su indagación detectó la gravitación del factor territorial en la definición de los márgenes de discrecionalidad en torno a las posibilidades del uso de la fuerza, estimando el nexo inextricable que existe entre trama urbana y estratificación social. Las investigaciones de Barrera nos alertan e invitan a atender los aspectos relacionales de la problemática que nos convoca: actividad policial, monopolio legítimo de la coerción, uso de la fuerza, territorialidad, ciudadanía y estatalidad conforman una red de relaciones contradictoria y muchas veces paradójica que es necesario advertir al momento de realizar nuestra propia indagación.

Otra arista destacable de los estudios sobre violencia estatal/policial que se desarrollan en Rosario es la Sección de Criminología del Centro de Estudios e Investigaciones en Derechos Humanos (Facultad de Derecho, Universidad Nacional de Rosario), donde resalta por su vasta producción Eugenia Cozzi (2019; Cozzi y Di

Fillippo, 2020; Cozzi et. al., 2014), quien en sus investigaciones aborda principalmente la criminalización de la juventud y el uso de la violencia letal en la provincia de Santa Fe. Nos interesa señalarlas porque llaman la atención respecto de la dimensión social de la construcción de la identidad y del hacer policial. Por otro lado, también en la provincia de Santa Fe, pero radicado en la Universidad Nacional del Litoral, se desarrolla el programa “Delito y Sociedad”, responsable de estudiar y cuantificar la violencia policial en la capital provincial.

Haciendo un balance de lo expuesto hasta aquí y reformulando levemente el planteo de Seghezzi (2010), diremos que las policías como objeto de indagación por parte de las ciencias sociales han sido abordadas fundamentalmente en dos coyunturas a partir de dos ejes de análisis: a principios de la década de 1990 el interés estuvo en denunciar y explicar la violencia policial; y a principios de los 2000 el centro de atención pasó a revelar las tramas de la inseguridad y ensayar soluciones al respecto⁷.

De acuerdo a lo presentado, entonces, definimos el campo de indagación a partir de dos vertientes: por un lado, el activismo artístico (fundamentalmente aquel emparentado con los organismos de derechos humanos) y, por el otro, la violencia policial. Aunque el objeto de estudio específico se constituya a partir de una experiencia artística concreta, es inescindible de su contexto de producción y circulación cuyo pulso, justamente, está marcado en gran medida por las violencias estatales. Por tales razones, el análisis pivotea entre ambos nodos de indagación para esbozar un panorama lo más exhaustivo posible.

2. Consideraciones teórico-conceptuales

2.1. Algunas precisiones conceptuales sobre activismo artístico

El activismo artístico contemporáneo puede definirse como aquellas experiencias que generan “desbordamientos en la intersección entre arte y política, desdibujando sus fronteras, provocando mutuas contaminaciones e interpelaciones de

⁷ Es posible reconocer una tercera coyuntura de indagación sobre la cuestión policial en la historia reciente, que no se detalla por razones de periodización y recorte problemático: a partir de 2010, con la creación del Ministerio de Seguridad de la Nación, el foco estuvo puesto en desentrañar el problema de la inseguridad a partir de conocer y reformar.

sus modos de hacer y de circular instituidos tanto en el arte como en la política” (Longoni, 2018: 22). Abonando las perspectivas deconstructivas en torno a la definición canónica de arte, el activismo artístico —también denominado arte activista (Aznar Almazán e Iñigo Clavo, 2016)— hace realidad los anhelos de las vanguardias históricas de la primera mitad del siglo XX, convirtiendo al arte en una variable más de transformación social, a partir de tender puentes y tejer redes con la política, en sentido amplio, no formal–institucional. En la definición desarrollada por Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel (2011), en el marco de un proyecto de la Red Conceptualismos del Sur⁸ que indagaba acerca de la función instrumental del concepto, se sostenía que

llamamos “activismo artístico” a aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea. de esa exigencia de autonomía se deriva la inevitabilidad de una esfera artística separada. el activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica (p. 186)

En efecto, el acento en lo político fue lo que provocó el desplazamiento de la recién referida expresión de “arte activista” ya que, en estos términos, el activismo aparecía como un adjetivo de lo artístico cuando se trataba, justamente, de romper con las definiciones estrechas del arte y abonar a la confluencia y articulación con otro tipo de prácticas, dentro y fuera del campo (Red Conceptualismos del Sur, 2011). La construcción de la noción “activismo artístico” enfatiza la dimensión política situada de sus experiencias (López Cuenca y Bermúdez Dini, 2018).

El activismo artístico rebasa incluso las fronteras del arte político que aborda problemáticas sociales o políticas a través de “una crítica de la representación dentro de los confines del mundo del arte” (Felshin, 2001: 89, citada en López Cuenca y Bermúdez Dini, 2018), sin implicar la puesta en práctica de un proceso que interpele a individuos y comunidades y aspire a estimular el cambio social. En el mismo sentido,

⁸ Formada en 2007, la Red Conceptualismos del Sur está integrada por artistas, activistas e investigadorxs que buscan, en sus propios términos, intervenir en el campo de disputas epistemológicas, artísticas y políticas del presente. Resumen sus objetivos en tres ejes: “incidencia en las políticas de la memoria y de archivos; producción de conocimiento y modos de hacer que nos permitan intersectar diferentes saberes; creación de comunidad y solidaridad internacional” (Red Conceptualismos del Sur, consultado el 08/02/2022). Recuperado de <https://redcsur.net/declaracion-instituyente/>

las experiencias de activismo artístico priorizan la reproducibilidad de sus obras por sobre los parámetros de la autoría y la originalidad, lo que le permite trasvasar las fronteras más convencionales del universo del arte canónico o institucionalizado.

Conforme a ello, la historia de las maneras en las que se concibió el plexo de relaciones que unen al arte con la política es larga y, sin pretensiones de exhaustividad, se considera pertinente hacer algunos comentarios al respecto, partiendo de la premisa de que el arte interviene “en las luchas por la imposición de visiones del mundo” (Rubinich, 2007: 10). En este sentido, es ineludible remontarnos a las vanguardias históricas que discutieron los parámetros burgueses del arte, rompieron con el paradigma de la autosuficiencia y restituyeron al arte su capacidad de comunicar, en relación, fundamentalmente, a la cultura popular. Estas definiciones fueron fuertemente políticas, e inauguraron una serie de problemas y discusiones que se han extendido en el tiempo, con diferentes derroteros y reformulaciones. Ana Longoni (2018) sostiene que la relación entre arte y política puede ser pensada como un campo de batalla en el que diversas tensiones luchan constantemente por definir y redefinirse mutuamente, a partir del cuestionamiento de las condiciones de existencia, lo que habilita nuevas preguntas y perspectivas de cambio a futuro. En palabras de Magdalena Pérez Balbi (2012),

más allá de la dimensión estética de lo político y la dimensión política de lo estético, las prácticas artísticas (y, fundamentalmente, las imágenes) fortalecen un orden hegemónico o lo impugnan con imágenes disidentes, superando la (falsa) oposición entre arte político – social y arte apolítico (p. 140).

Inscribiéndose en la tradición recién referida, las producciones del activismo artístico ponen abiertamente en cuestión el estatuto autónomo del arte, sacando de la ecuación la eterna discusión en torno a la ambigüedad de si se trata de mero arte o mera política (Longoni, 2018). En esta línea, las prácticas del activismo artístico, en general, se desarrollan por fuera de las instituciones artísticas y culturales hegemónicas, ya sea por falta de interés o por el rechazo que las mismas hacen de sus producciones⁹. Este carácter *outsider* junto a su cariz marcadamente político podrían interpretarse como vectores de convergencia hacia diferentes movimientos sociales y agrupaciones políticas.

⁹ Esta arista problemática ha suscitado infinidad de debates y tensiones al interior del campo. Para un análisis sobre este punto, véase Lucena (2016).

El activismo artístico versa sobre modos de hacer y generar manifestaciones estéticas en las que priman la acción social y política por sobre la autonomía del arte (Capasso, 2019). Siguiendo a Williams (2003) al considerar que el arte se asienta en el cuadro más general de las relaciones sociales y, por lo tanto, forma parte del tejido social, podemos decir que una de las características más distintivas del activismo artístico es su carácter procesual, es decir que “cobra significado a través de su proceso de realización y recepción” (Aznar Almazán e Iñigo Clavo, 2016: 70), en línea con el paradigma de la imposibilidad de escindir el arte de sus condiciones de producción y circulación (Longoni, 2018) y pasando el objeto o producto a un plano de importancia secundaria. De esta manera, con el acento colocado en este aspecto y no en el “ser artístico” *per se*, el arte emerge como una caja de herramientas de la que servirse de diversas representaciones estéticas, prácticas especializadas, técnicas y estrategias, para ponerlas en diálogo y en juego al momento en que una manifestación artística irrumpe en el espacio. En este sentido, en función de lo que sigue y en línea con los planteos de Bortolotti (2013), entendemos que las prácticas culturales en cualquiera de sus expresiones, deben ser comprendidas en su historicidad “no como sistemas de textos y artefactos sino como prácticas significantes inmersas en un campo de lucha por el sentido” (Bortolotti, 2013: 7). Este reservorio, entonces, tiene una inscripción histórica que debemos reconocer en tanto constituye una matriz de sentido más al momento de codificar y decodificar las experiencias del activismo artístico contemporáneo.

Además de su carácter procesual, se destacan otras particularidades del activismo artístico, tales como su materialidad débil —por la utilización de recursos simples y fácilmente replicables—, su interpelación a la acción corporal —a través de la realización de acciones que impliquen “poner el cuerpo”—, la abolición de la distancia entre la obra y el sujeto —legado del arte conceptual (Felshin, 2001 [1995])—, la desaparición de la distinción artista/no artista y sus raigambres autogestivas y prácticas colaborativas, aspectos que se verán con diferentes ejemplos y casos en los siguientes apartados de este trabajo. A continuación, se expondrán algunas reflexiones teóricas respecto a un tema nodal en torno del activismo artístico: la cuestión del espacio público.

El espacio público urbano es una espacialidad disputada, plural y emergente, en tanto posee un carácter relacional, producido y practicado; es decir, “lo público” no es una cualidad inherente al espacio en sí mismo, sino que se gesta poniendo en juego los procesos de apropiación social que en él se producen (Godoy, 2015). En otras palabras, “el espacio no es fijo ni terminado, sino que está en permanente cambio y las formas que adquiere son condición histórica y de posibilidad, y no una determinación, para los procesos sociales que allí se desarrollan” (Capasso, 2019: 35).

El activismo artístico sin dudas es una de las prácticas que abonan a las disputas simbólicas sobre el espacio público; de hecho, una de las aristas centrales en sus producciones es la coyuntura en la que se insertan, no sólo temporal sino también espacialmente (Perez Balbi, 2012). Las manifestaciones del activismo artístico convierten “la calle” en un espacio de comunicación, “un escenario para el ejercicio de la política” (Rodrigues, 2017: 65). En palabras de Di Filippo, los colectivos de activismo artístico “tienen a la calle como su sala, su escenario, su lugar, un lugar re-apropiado pero a la vez un lugar a construir en cada intervención, con reglas preestablecidas pero que incitan al litigio constante” (Di Filippo, 2014: 107).

Es en este clivaje donde aparecen una serie de reflexiones respecto al arte político, arte público, estetización de la política, politicidad del arte, y muchas combinaciones de sentido y sensoriales más. No podemos dejar de considerar algunos aspectos gravitantes de esta cuestión, en función de que el interrogante respecto del espacio público es constante y recurrente cuando pensamos las prácticas del activismo artístico. Yayo Aznar Almazán y María Iñigo Clavo (2016) sostienen que todo arte público es forzosamente político al momento en que el espacio público es la arena privilegiada de la actividad política y, por lo tanto, las actividades artísticas desplegadas en el espacio público hacen a la creación y afirmación del espacio político al momento en el que abonan la definición de identidades y la asunción de compromisos, que potencian a su vez dicho espacio público y estimulan el cambio social. En este sentido, Marilé di Filippo (2015) señala que “no sólo el arte hace política, sino que la política parece tener ontológicamente mucho que ver con el mundo del arte” (p. 18), en función de las múltiples formas en las que el activismo artístico conjuga arte, política y subjetividad/es. En otras palabras, las prácticas del activismo artístico irrumpen en el

espacio público, a cuya construcción abonan, resaltando, afirmando y potenciando la dimensión estética de la política.

2.2. Hacia una definición de la violencia policial

En esta tesina se considera que la violencia policial es parte constitutiva del entramado de la violencia estatal en tanto comprende los excesos y abusos que del uso de la coerción legítima hacen quienes detentan y ejercen ese monopolio como agentes del estado, poniendo en tensión los pares legal/ilegal, legítimo/ilegítimo. En consonancia con las perspectivas más críticas respecto de la categoría “violencia institucional” se opta aquí por la más específica “violencia estatal” en tanto la primera no devela claramente el carácter público o privado de dicha violencia mientras la segunda deja traslucir más a simple vista su especificidad. Resulta útil

el uso del concepto de violencia estatal como marco específico y diferenciado para dar cuenta de violencias que exceden y trascienden el marco de las “instituciones” en general, y que son consecuencia inequívoca y específica de la acción u omisión por parte de agencias del Estado (Guemureman, et al., 2017: 21).

Sin desmerecer la potencialidad política que el concepto “violencia institucional” ha tenido en Argentina desde la década del 2000 (Perelman y Turfo, 2017) así como tampoco los itinerarios académico-intelectuales de sus prolíficos usos, consideramos epistemológicamente más pertinente y exacto apelar en este trabajo al empleo de la noción de “violencia estatal”.

Para atender a este problema en toda su complejidad, es necesario considerar las diversas tramas del poder punitivo del estado, del que la institución policial y el poder judicial son actores centrales en tanto responsables de las operaciones de criminalización (primaria y secundaria, respectivamente) que recaen sobre los sujetos, selecciones que se fundan, a su vez, en criterios de clase, raza, edad, género, etc., —es decir, estereotipos— que, en última instancia, reproducen las lógicas de segregación que atraviesan todo el tejido social. El carácter selectivo del poder punitivo del estado se justifica, en primer lugar, por cuestiones de orden pragmático: su alcance tiene límites físicos, materiales, humanos, etc. —es una falacia la retórica de “un policía en cada

esquina” — por lo que se hace necesario optimizar el tiempo y las oportunidades que tiene de actuar; en segundo lugar se relaciona con el carácter de clase que por definición tiene el estado, lo que conlleva a que, como otras instancias estatales, el poder punitivo coadyuve al mantenimiento del *status quo* que responde a ciertos intereses de clases.

La violencia¹⁰ policial es una dimensión de la puesta en acto del poder punitivo del estado y forma parte del universo de la violencia política. Siguiendo a Aróstegui (1994), la violencia política, en tanto factor social y fenómeno histórico, se deriva de un conflicto (en este caso, de clase), tiene un carácter vertical y, generalmente, una de las partes tiene mejores y mayores posibilidades de primar sobre la otra. Conforme a ello y en su especificidad, la violencia policial posee de forma intrínseca un carácter racional, reglado, desigual y relacional, pasible de ser examinado a través del tiempo. Es racional porque no se ejerce indiscriminadamente sino, tal como se indicó respecto del poder punitivo, se despliega con cierto nivel de organización, donde el criterio de selectividad y el peso de los estereotipos juegan un papel central. Además, es necesario considerar que “el ejercicio de la violencia estatal nunca es ni ha sido un hecho aislado o circunstancial” (Binder, 2010: 219) sino sistemático y estructural en nombre de la supervivencia de cierto orden de cosas. También es relacional porque se presenta siempre con un carácter reactivo: la violencia policial es la respuesta “lícita”, la réplica legítima (Garriga Zucal, 2016), a la violencia desplegada por las otredades que encarnan los estereotipos sobre los que opera el poder punitivo.

Partiendo de la premisa de que la existencia del conflicto como elemento de la dinámica social es intrínseco al despliegue de la violencia, es necesario describirla, analizarla y caracterizarla para poder observar sus modulaciones a través del tiempo (Águila, 2015a). El contexto del análisis que se presenta en este trabajo está marcado por la emergencia y consolidación de la inseguridad como problema público, hecho que exacerbó la vertiente reactiva de los paradigmas securitarios a partir de la nueva publicidad que adquirieron los discursos ligados a la “mano dura” y la “tolerancia cero”. En este sentido, tal como sostiene Victoria Rangugni (2009), en esta coyuntura la

¹⁰ En este trabajo se adopta una definición *expansiva* del concepto violencia (en oposición a las perspectivas restringidas u observacionales), que incluye no únicamente la agresión física, sino también los medios psicológicos, siendo la violación de derechos la arista de interpretación central (Aróstegui, 1994).

violencia policial se erigió como herramienta privilegiada para gestión del delito pero, agregamos, también funcionó como herramienta de gestión de la fragmentación social en una trama signada por las consecuencias de la implementación de políticas de corte neoliberal. La violencia policial en la urdimbre más general de los discursos del populismo punitivo coadyuvó a la criminalización de la pobreza, retórica fundada en la serie de significación que unía inequívocamente pobreza-delincuencia-inseguridad. Este conjunto de sentidos enlazados se completa con la introducción de las variables etaria y de género. Cozzi, Font y Mistura (2014) desarrollaron el concepto “sobrecriminalización” para referirse al plus que representa ante la mirada policial ser no únicamente pobre sino también varón y joven.

Considerar las características particulares que revistió la violencia policial en la coyuntura en la que se sitúa esta investigación es fundamental para comprender algunas de las aristas de desarrollo de la acción estética de praxis política *Robocop. Tolerancia cero*: por un lado, siendo un dato no menor, la elección del personaje Robocop como vector de comunicación del mensaje, en tanto se le atribuían ciertas características que lxs artistas que pensaron esta obra homologaron con las de la fuerza policial provincial; por otro, el público al que estaba principalmente destinado, más allá de que provocara o interpelara a todo el tejido social.

3. Consideraciones teórico-metodológicas y fuentes

Tal como indicamos en la introducción, este trabajo se delinea desde las perspectivas de la historia social, la historia reciente y la historia local-regional, sirviéndose asimismo de las herramientas de la historia oral.

En primer lugar —aunque sin ánimo de establecer jerarquías sino cierto orden—, la óptica propia de la historia social enfocará la pesquisa hacia la observación de lxs sujetos y de los procesos sociales que estos protagonizan reponiendo su historicidad en una coyuntura específica. La historia social reconoce la agencia que mujeres y varones tienen en el devenir del tiempo, atendiendo a una multiplicidad de factores que hacen a la construcción, desarrollo y mantenimiento del tejido social. Interesa reponer la trama de sentidos construidos en torno al activismo artístico en contra de la violencia policial

a partir del reconocimiento del contexto y de la genealogía de la que nuestro objeto de estudio emana, ponderando el papel de lxs sujetos en la tramitación de esta experiencia social.

En segunda instancia, este trabajo se inscribe en el campo de la historia reciente (Águila, et al., 2018), cuyos problemas habían sido visitados con anterioridad por periodistas, politólogos y sociólogos. Superados ya los prejuicios que sostenían que por cuestiones de distanciamiento temporal y/o por problemas relacionados con las fuentes (Bedárida, 1998) la historia no podía tomar por objeto períodos “cercaños” al tiempo de quien investigaba, existe hoy un consenso en torno a la riqueza de las posibilidades que se despliegan a partir de un régimen de historicidad cuya particularidad se fundamenta en ciertas formas de coetaneidad entre pasado y presente (Franco y Levín, 2007). En este sentido, los recorridos de la historia reciente se afirman en la certeza de que “sobre el pasado reciente y el propio presente es posible forjar una narrativa histórica” (Viano, 2012: 120) que atienda al carácter laxo de sus cronologías en permanente proceso de actualización.

A la luz de lo expuesto, y en vistas a lo que sostiene Gabriela Águila (2015b) en cuanto al imperativo de confrontar, tensionar y cuestionar las grandes interpretaciones macro-analíticas que marcaron los itinerarios de la historia reciente de la primera hora a partir de indagaciones con perspectivas locales y regionales a los fines de ganar en densidad analítica y problemática, resulta ineludible, en tercer lugar, el recurso a la historia local/regional. De hecho, la redefinición del espacio de estudio y la recuperación de lo local vino de la mano de la consolidación de la historia social y habilitó la reivindicación de los relatos más generales a partir del acento puesto en la cotidianidad de lxs protagonistas de la historia (Dalla Corte y Fernández, 2001). Esto no quiere decir que se consideren entidades excluyentes, sino complementarias y en constante diálogo en tanto se trata de una perspectiva analítica y no temática que propone un acercamiento diferencial al objeto (Fernández, 2008), que se circunscribe a un espacio específico y, en este sentido, ensaya un examen de las relaciones sociales en una coyuntura histórica determinada, en cuanto que las prácticas sociales particulares que allí se conjugan configuran esa unidad espacial de sentido determinado (Dalla Corte y Fernández, 2001). En palabras de Ángel Torre (2018) “lo local no es lo global

reducido al mínimo, sino que tiene su propio punto de vista insustituible” (p. 39) en tanto nos permite observar las acciones y las prácticas sociales que construyen el espacio, lo crean y lo habilitan como unidad de análisis. En síntesis, lo local no viene a abonar comprobaciones respecto de lo global, no hay un afán de verificación, sino que “las investigaciones más acotadas sirven especialmente para la complejización de los problemas” (Bandieri, 2001: 2).

Finalmente, el bagaje de la historia oral será útil para reponer “la historicidad de la experiencia personal y el impacto de la historia en la vida individual” (Portelli, 2014: 13) a partir del testimonio. Con este objetivo realizamos una entrevista a un informante clave que nos permitió recuperar el pulso subjetivo de la experiencia y apuntar ciertos datos, teniendo en consideración fundamentalmente el carácter construido de las memorias. En este sentido, fue necesario contrastar y triangular esta fuente de carácter oral con otras de diferente índole.

El corpus documental de esta tesina está conformado, además, por el registro fotográfico de la experiencia disponible en un sitio web de acceso libre que compila imágenes de producciones del activismo artístico rosarino desde mediados de los años ‘90 hasta mediados de los 2000¹¹. Las fotografías allí reunidas dan cuenta tanto de la multiplicación del *stencil* de *Robocop. Tolerancia cero* por las paredes de la ciudad como de los otros dispositivos¹² (el tríptico y los *stickers*¹³) conformaron este hecho artístico. También hay alojadas allí algunas imágenes del proceso de producción de esta experiencia. Por otro lado, se relevó prensa comercial escrita que permitió reconstruir puntualmente la coyuntura de conflictividad en torno a la violencia policial en la provincia de Santa Fe y las derivas públicas y políticas de la retórica de *tolerancia cero*.

El siguiente capítulo da cuenta de la genealogía en la que el objeto de estudio se inscribe. Sostenemos que observar las modulaciones de las experiencias del activismo artístico argentino a través del tiempo habilitará un análisis en el que se detecten las

¹¹Urban Not for Sale: <https://urbananotforsale.wordpress.com>

¹² Haremos uso del término “dispositivo” para referirnos a cada una de las piezas o elementos (*stencil*, *sticker*, tríptico y micro radial) que conformaron el conjunto más complejo que representa la experiencia de *Robocop. Tolerancia cero* en tanto hecho artístico-político.

¹³ No hay registro del dispositivo micro radial, por lo que no podrá ser analizado en profundidad.

líneas de continuidad y las marcas de originalidad que confluyen en *Robocop*.
Tolerancia cero.

Capítulo II: Genealogías del activismo artístico argentino

La serie que se presenta está conformada por un conjunto de experiencias discontinuas pasibles de ser conectadas desde una perspectiva analítica. En este sentido, la proyección de una genealogía es útil a los fines de marcar no únicamente la densidad histórica de las experiencias en cuestión, detectando los elementos que son recuperados y resignificados, sino también ponderar la originalidad de cada una de ellas. Se advierte que en la construcción de esta genealogía intervinieron criterios diversos: se consideraron las experiencias que, en primer lugar, los estudios especializados del campo del arte ubican en la órbita del activismo artístico; en segundo lugar, se incluyeron aquellas prácticas y acciones que comparten con nuestro objeto la geografía de la ciudad de Rosario; en tercer lugar, se señalan también aquellas que tematizaron problemas de similar tenor; y, finalmente, aquellas en las que la articulación con organismos de derechos humanos fue fundamental para su desarrollo.

El marco general del despliegue de las prácticas que se desarrollan aquí está dado por lo que Reinalgo Laddaga (2006) ha denominado *nuevo régimen de las artes* en tanto reconoce que a partir de las décadas de 1960 y 1970 aparece un conjunto de nuevos modos de producción, conceptualización y visibilidad de las prácticas artísticas que representan una ruptura con y un cuestionamiento a la demanda de autonomía del arte en términos modernos, operación que se manifiesta en el surgimiento de prácticas colaborativas entre artistas y no artistas, orientadas no únicamente a la producción de objetos sino también a la producción de identidades.

De forma sistemática y prácticamente unánime quienes han estudiado el activismo artístico argentino contemporáneo inscriben sus orígenes en la experiencia de *Tucumán Arde* (1968), reconociendo al mismo como el momento más álgido de radicalización de la vanguardia de mediados de los años '60, en Buenos Aires y Rosario (Longoni, 2005), apareciendo como la matriz de las aspiraciones de articular arte y política de allí en adelante (Lucena, 2016) y constituyendo el cimiento de una “memoria para la práctica activista en Latinoamérica” (López Cuenca y Bermúdez Dini, 2018: 22). En efecto, Andrea Giunta (2014b), considera 1968 como un año clave para el arte latinoamericano contemporáneo en tanto el desarrollo de prácticas investigativas y la

expansión de los lenguajes artísticos estrecharon los lazos entre arte y política en el marco más general de la retórica de la revolución social.

A partir de una serie de rupturas con las instituciones artísticas que constituían y legitimaban el canon (especialmente el Instituto Di Tella), este grupo de artistas bregó por “la progresiva disolución de las fronteras entre acción artística y acción política” (Longoni, 2014a: 2), a partir de la investigación, publicidad, diseño y montaje de un hecho artístico colectivo sobre la realidad social de la provincia de Tucumán, raleada por el cierre de ingenios azucareros y los consecuentes despidos que ello implicó, en el marco de la reestructuración agroindustrial implementada por el onganato a partir de 1966. Montada originalmente en Rosario, en la sede de la “CGT de los Argentinos”, la obra constaba de carteles, fotografías, proyecciones y grabaciones que, en simultáneo, ocupaban todo el espacio. Nos valemos de una cita *in extenso* para describir e imaginar esta experiencia fundamental del activismo artístico argentino:

en la entrada había bolsas con azúcar derramada y el espectador iba penetrando en la obra y se encontraba con un circuito sobreinformacional. Se deseaba impactar por una redundancia de información, se utilizaron para esto diversos materiales y soportes como una ambientación en la que el público forma parte de la obra, en el piso el nombre de los dueños de los ingenios eran pisoteados por la gente, había fotos de gran tamaño de personas que transmitían las condiciones inhumanas en la que vivían los obreros desocupados de los ingenios, cultivos, niños y mujeres en la entrada de sus viviendas. Datos, porcentajes, carteles que decían “Tucumán: jardín de la miseria”, ironizando el slogan del gobierno “Tucumán: jardín de la república”, estadísticas de niveles de alfabetismo, mortalidad infantil, etc. Altoparlantes difundían las palabras de dirigentes, trabajadores y grabaciones hechas en Tucumán, diapositivas y pasaban el film “La hora de los Hornos”. Se servía a la gente café amargo y cada un determinado tiempo se hacía un apagón que simbolizaba un niño muerto en Tucumán. El espectador era invadido por todos sus sentidos con la información, hubo una gran participación, había momentos en los que no se podía caminar (Albarracín, 2013: 114).

El objetivo era develar a los y las concurrentes información verídica y certera sobre la provincia en cuestión en contraposición a la presentada por los medios de comunicación masiva (Oubiña, 2017), que reproducían el discurso del gobierno de facto que comandaba el país en ese momento, con Tte. Gral. Juan Carlos Onganía a la cabeza.

En este sentido, *Tucumán Arde* se destaca como una manifestación artística que materializa un contra-discurso, en oposición a la retórica estatal, bajo la constatación de la relación directa que existe entre información y poder, consagrándose esta premisa como una de las principales aportaciones de la vanguardia argentina de los años sesenta, según la lectura que hace Jaime Vindel (2010).



"Tucumán Arde" en la sede de la CGT de los Argentinos, Regional Rosario. Parte de la intervención consistía en servir café *amargo*. Foto: Carlos Militello. Colección: "Tucumán Arde" (1968). Repositorio: Archivos en uso.

La genealogía propuesta continúa con los derroteros que adquirió el activismo artístico durante la última dictadura militar (1976-1983), particularmente, una experiencia que, al igual que el Taller de Investigaciones Teatrales (TIT) estudiado por Longoni (2014b, 2012) para la geografía de Buenos Aires, se desplegó a partir de un conjunto prácticas que desafiaron la cotidianidad institucionalizada que el régimen había dispuesto para el país. Nos interesa reseñar para este período la trayectoria del *Grupo de Arte Experimental Cucaño* en función de que comparte las coordenadas espaciales con el objeto de análisis, la ciudad de Rosario.

Cucaño funcionó entre 1979 y 1982 bajo la premisa de alterar la normalidad de la ciudad a través de montajes teatrales, talleres artísticos, actividades culturales e intervenciones callejeras, siendo estas últimas las más comúnmente recordadas en tanto suponían un desafío encubierto para la clausura que del espacio público había hecho el gobierno de facto (La Rocca, 2018). ¿Por qué hablamos de *desafío encubierto*? Porque en la articulación de la identificación con los preceptos del surrealismo de los años '30 y del experimentalismo de los '60, lo lúdico adquirió para el grupo una centralidad insoslayable, dándole a sus producciones un carácter desmaterializado, discontinuo, efímero e intangible (Bernabé, 2009), que tomaba como escenario principal, pero no exclusivamente, el espacio público. Se presenta como ejemplo una intervención que realizaron durante una misa en 1982, "*La Penetración o la escalada lautreamoniana*":

Lo que ellos hicieron fue encarnar distintos personajes que alteraron totalmente la ceremonia de la misa. Uno se ponía en la cola de la confesión y empezaba a gritar textos del Conde de Lautrémont sobre la masturbación. Otra lloraba con un muñeco en los brazos diciendo que era su hijo muerto. Otro se subía detrás del cura que estaba dando la misa y espiaba debajo del taparrabos de la representación del Cristo crucificado. Todas esas situaciones, que parecían no tener nada que ver una con la otra, desquiciaron la misa. Hasta que el cura llamó a la policía y terminaron dos de ellos presos, pero los demás se mezclaron entre los fieles y se escaparon. Lograron detener la misa en ese momento. Y de esa acción que todo el mundo escuchó hablar en Rosario no hay un solo documento, porque no había espectadores convocados o advertidos, ni había voluntad de registro. Lo que les interesaba era producir esa perturbación radical, ese desacomodamiento, ese desplazamiento de la normalidad vigente a un lugar de extrañamiento (Lopes Zamariola, 2019, p. 209).

Generalmente el lazo entre *Cucaño* y la esfera de lo político se reconstruye a partir de considerar los vínculos que algunxs de sus miembros tenían con el Partido Socialista de los Trabajadores (PST). Sin embargo, aquí enmarcamos la experiencia en la filogenia del activismo artístico argentino a partir de una lectura que privilegia el carácter disruptivo de sus intervenciones en un espacio público-político sumamente vigilado y reglamentado. A través de la apuesta por un arte colectivo, colaborativo, en el que las acciones performáticas y teatrales disponían de los cuerpos de lxs participantes —de lo que se deriva igualmente su materialidad débil—, *Cucaño* desafió la normalidad

dictatorial.



Grupo de Arte Experimental Cucaño. Rosario, 1980. Recuperada de: <https://elcairocinpublico.gob.ar/cartelera-online/acha-acha-cucaracha/>

De esta manera y en retrospectiva, la experiencia de *Cucaño* puede ser leída en la matriz de resistencias a la dictadura en tanto nos permite dejar de leer este período como un momento yermo o un paréntesis durante el que en materia cultural *no pasó nada*. Revisitar *Cucaño* implica considerar las preguntas en torno a la faz productiva del arte, a sus ámbitos de

desarrollo y al problema de la censura en tanto un grupo de jóvenes que no superaban los 20 años de edad, desde lo lúdico y surrealista, transgredió la cotidianidad urbana de una de las ciudades más pobladas del país, en un contexto en el cuál sobre el arte y la juventud se tendía un velo de sospechas.

Otra experiencia que ineludiblemente se debe reseñar en la construcción de esta genealogía es el *Siluetazo* (1983). En septiembre de 1983, en las postrimerías de la dictadura, se montó en la Plaza de Mayo (Capital Federal) un gran taller al aire libre, donde manifestantes y transeúntes prestaban su cuerpo para el dibujo de siluetas que luego eran pegadas sobre paredes en diversos sitios de la ciudad, con el objetivo de habilitar interrogantes a partir de la figuración de la representación de los desaparecidos. La propuesta había sido formulada por un grupo de artistas —Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel— y promovida por las Madres de Plaza de Mayo. La experiencia del *Siluetazo* fue replicada en Rosario, en el mes de diciembre del mismo año, a cargo de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas y de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos (APDH) ya que, aunque la idea había sido importada desde Buenos Aires por las Madres que viajaban asiduamente a la capital, aún no se habían constituido como organismo (Scocco, 2016). Como señalan Scocco y Godoy (2019), otra diferencia importante entre la experiencia rosarina y la porteña se relaciona con las posibilidades brindadas por la dimensión de la escala local: en primer lugar, las siluetas no eran anónimas sino que en muchos casos estaban identificadas con nombre, edad y fecha de desaparición; esto respondía al hecho práctico de que al tratarse de una ciudad más pequeña (en relación a la capital) las listas de desaparecidxs eran más exhaustivas. En segundo lugar, y por el mismo motivo, muchas de las



Siluetazo. Rosario, 1983. Locación no especificada. Fotografía de Norberto Puzzolo.

siluetas pudieron ser ubicadas en los domicilios y en los lugares de secuestro¹⁴.

Este hecho artístico-político es particularmente significativo en múltiples sentidos: en primer lugar, las siluetas se convirtieron en un recurso visual casi axiomático para representar a lxs desaparecidxs (Longoni, 2010). En segundo lugar, en esta experiencia se halla un claro ejemplo de las maneras en las que las herramientas artísticas son socializadas para convertir al espectador en creador, dándole a la obra un carácter procesual. Finalmente, en el *Siluetazo*, se produce una yuxtaposición de sentidos que no se obturan sino que se potencian: praxis política-praxis artística, organismos de derechos humanos-activismo artístico. En términos de Jaime Vindel (2010):

Estamos ante un emprendimiento colectivo cuyo devenir diluye ese origen «artístico» (incluso lo olvida) en la medida en que el recurso que el grupo de artistas pone a disposición de la multitud es apropiado, modificado y resignificado por ella, convirtiéndose en política visual de un potente movimiento social. Se borran así de manera radical (y no como una simple participación en una iniciativa ajena) los estereotipos sociales del artista, el activista y el espectador, involucrados en un proyecto común, convertidos todos ellos en «hacedores» de un imaginario público (p. 290).

El siguiente punto de este recorrido nos traslada a un momento bisagra entre mediados de la década del '90 y principios de los 2000, cuando comienza a (re)aparecer el espacio público en tanto lugar abierto y privilegiado para disputar sentidos sociales y políticos, combates en los que las acciones artísticas serán una de las protagonistas. Es interesante la caracterización que Magdalena Perez Balbi (2012) hace de la época, contemplándola como un momento de “limbo de lenguajes” (p. 194), ya que las prácticas del activismo artístico no eran consideradas artísticas por parte del canon ni políticas por parte de la militancia partidaria tradicional. Ana Longoni (2009), por su parte, considera a este momento una coyuntura significativa de aparición, multiplicación y vitalidad de diversos colectivos de activismo artístico en los grandes centros urbanos del país, fundamentalmente Capital Federal, Rosario, La Plata y Córdoba.

¹⁴ Agradezco a la Dra. Marianela Scocco quien gentilmente me dio acceso al archivo que resguarda esta fotografía.

La ciudad de Rosario puede ser considerada punta de lanza de los desarrollos del activismo artístico que comenzaron a proliferar en la década de 1990, en el marco más general de la multiplicidad de manifestaciones sociales que expresaban su repudio a la implementación de políticas neoliberales y que encontraban en el espacio público un ámbito propicio para protestar y reclamar. En este contexto surgió no sólo *Arte en la kalle*, actor central de este trabajo, sino también *Trasmargen*, *En Trámite*, *Cateaters* y *Pobres Diablos*. Estaban conformados mayormente por jóvenes estudiantes que eran parte de la escena cultural y que estaban vinculados a diversas organizaciones sociales. Respecto particularmente a *Arte en la kalle*, se formó entre 1994 y 1995 justamente por iniciativa de estudiantes de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes de la Universidad Nacional de Rosario, quienes coincidían en el cursado de materias y en los espacios de militancia estudiantil que buscaban construir un espacio de formación práctica por fuera del universo académico (Di Filippo, 2014).

Marilé di Filippo (2018b) coliga las intervenciones de estos grupos en cuatro categorías temáticas: la denuncia de las consecuencias de la implementación de las políticas neoliberales, la crítica al sistema político-partidario, la problematización del arte como institución, y los reclamos relacionados con los derechos humanos. La autora señala que “el uso del sarcasmo, la ironía y la parodia es una característica inescindible del propio ejercicio del activismo artístico” (di Filippo, 2018: 114) en este período, lo que



Gráficas de “Mc. Cat’s” (1996) y “Carrefour; los sueldos más bajos” (1996).
Fuente: Urban Not for sale

habilitó intervenciones tales como “Carrefour, los sueldos más bajos”¹⁵ y “Mc. Cat’s”¹⁶ (*Arte en la kalle* y Taller de Arte Experimental¹⁷, 1996). Estas iniciativas, entre otras,

¹⁵ Se elaboraron *stickers* con mensajes de protesta contra la precariedad laboral, parodiando el slogan publicitario de dicho supermercado (“los precios más bajos”). La acción consistió en hacer una pegatina sobre las paredes de los baños y los productos de las góndolas del local.

¹⁶ Consistió en la producción cartelería publicitaria que parodiaba a la de la cadena de comida rápida McDonalds, ya que mientras la pauperización de una gran parte de la sociedad rosarina era llevada cada vez más al extremo, dicha franquicia transnacional se instalaba en la ciudad. La acción artística incluyó una parrillada de carne barata que se ofrecía a periodistas y transeúntes.

¹⁷ El Taller de Arte Experimental (TAE) se incluyó en el plan de estudios de la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes (Universidad Nacional de Rosario) en 1984, como parte de la

tuvieron como una de sus características comunes el recurso a “los códigos de la comunicación publicitarios (...) [y a] las lógicas de los circuitos de comunicación masivos para resignificarlos y subvertirlos” (di Filippo, 2018: 122).

Tal como veremos para el caso de Capital Federal, en estos años la articulación y el trabajo conjunto de los colectivos de activismo artístico con los organismos de derechos humanos, puntualmente H.I.J.O.S., fue fundamental para alterar el tenor de las protestas, al compás igualmente de todos los cambios que produjo la participación de una nueva y joven generación en las retóricas de los reclamos de memoria, verdad y justicia. En este sentido, decidimos señalar la realización de un mural sobre el frente de la “Casa de la memoria”¹⁸.

El mural fue pintado en ocasión de la recuperación de la casa¹⁹ por parte de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos en 1995, y participaron de forma conjunta *Arte en la Kalle*, H.I.J.O.S. y el Taller de Arte Experimental. Destacamos la relevancia de



Frente de la “Casa de la Memoria” (Santiago 2815, Rosario). S/F. Fuente: Urban Not for sale

la señalización de un lugar de memoria en el adverso contexto de impunidad que significaron los años ´90, habida cuenta de la vigencia de los decretos de indulto que

normalización post-dictatorial y bajo la dirección de Rubén Naranjo. Se trataba de una instancia integradora de todas las asignaturas de cada año, de 1º a 5º, y permaneció vigente hasta un nuevo cambio de plan de estudios en 2002. Por el TAE pasaron reconocidos artistas rosarinos como Carlos Cantore y Graciela Carnevale, entre otros.

¹⁸ En conjunto con H.I.J.O.S., *Arte en la kalle* fue parte fundamental del nuevo pulso estético y festivo que adquirieron las marchas anuales que conmemoraban los aniversarios del golpe de estado de 1976. Particularmente recordada es la del año 1996, que estuvo acompañada por el dispositivo “20 años velando por usted”, de cuya elaboración participó también el TAE. Para mayores detalles al respecto, véase Di Filippo (2014: 99-100).

¹⁹ Situada en calle Santiago 2815 de la ciudad de Rosario, la casa era propiedad del matrimonio formado por lxs militantes montoneros María Esther Vega y Emilio Etelvino Ravello, quienes fueron secuestrados y asesinados por el terrorismo de estado en septiembre de 1977. La casa fue apropiada por el Ejército y allí funcionó el Círculo de Oficiales de Gendarmería Nacional. En 2012 fue declarada Sitio de Memoria e Identidad Colectiva por el Concejo Deliberante de la ciudad.

había dispuesto el presidente Menem en los años 1989 y 1990. Enfatizamos igualmente el diseño que se plasmó en el mural: las paredes fueron cubiertas en su totalidad por rostros y cuerpos de varones y mujeres, de diferentes edades, que se muestran de frente y en actitud desafiante, con los puños en alto y algunxs con la boca abierta como en un grito. El portón de la casa (una cortina metálica) fue el elegido para dibujar una gran pancarta o bandera que, sostenida entre muchas personas, decía “Casa de la memoria”. Hoy día, dicha cortina se conserva al interior de este sitio de memoria como una suerte de reliquia.

En Capital Federal, se destaca el *Grupo de Arte Callejero* (GAC)²⁰, conformado en 1997 por jóvenes mujeres estudiantes de arte, en la ciudad de Buenos Aires, que decidieron “trabajar y producir por fuera de los espacios tradicionales del arte”²¹. Sus primeras acciones consistieron en la realización de murales en apoyo a la protesta



Intervención “Poema visual antirrepresivo”. Estación de Lanús (Buenos Aires), octubre de 2002. Fuente: GAC (2009)

docente que pasó a la historia como la *Carpa Blanca*²² y las premisas que guiaron su trayectoria, de allí en adelante, fueron el anonimato y la producción colaborativa. Un año más tarde, se propició la articulación con H.I.J.O.S., en la coyuntura de emergencia de los *escraches* como forma de protesta. De hecho, en tanto marca

²⁰ Posiblemente se trate del colectivo de activismo artístico argentino sobre el que mayor producción académica existe. Su trayectoria es extensa y difícilmente se pueda reseñar aquí. Por tal motivo, se apuntan los aspectos que desde nuestra perspectiva de análisis se consideran más importantes. Asimismo se señala que no se hace mención al *Colectivo Etcétera*, grupo de activismo artístico coetáneo cuyas actividades se desplegaron igualmente en el ámbito porteño, en función de que su desarrollo tiene muchos puntos de contacto con el GAC y, por lo tanto, no brinda nuevos y particulares elementos para pensar nuestro problema.

²¹ Catálogo “Liquidación por cierre”, GAC (2017), p.14.

²² Instalada en abril de 1997, la Carpa Blanca permaneció montada frente al Congreso de la Nación hasta diciembre de 1999. Pasaron por allí docentes de todo el país, apelando al ayuno como modo de protesta, con el objetivo de conseguir más presupuesto para educación, reclamar la derogación de la Ley Federal de Educación y resistir los embates privatizadores sobre este ámbito.

distintiva de las políticas visuales de los organismos de derechos humanos a partir de mediados de los años '90, los *escraches* deben ser leídos en la compleja doble matriz de movilización política e intervención artística en igual medida (Pérez Balbi, 2013). En relación a las prácticas de activismo artístico que denunciaron los crímenes de la última dictadura militar y que con su trabajo procuraron contribuir a los pedidos de memoria, verdad y justicia de los organismos de derechos humanos, el GAC se destaca por la producción de dispositivos visuales de comunicación respecto de los reclamos por el esclarecimiento de y la condena a los crímenes perpetrados por la última dictadura militar, tales como el infinitamente reproducido *Juicio y castigo* (1998) y la cartografía *Aquí viven genocidas* (2001-2006) que emulaba y subvertía carteles viales señalando (en planos y paredes de diferentes ciudades) los domicilios de represores impunes.

El GAC también elaboró propuestas en contra de la violencia policial, y es una arista que nos interesa particularmente resaltar. Generó dispositivos visuales en contra del gatillo fácil, la corrupción policial y el discurso de la inseguridad, como por ejemplo, el *Poema visual antirrepresivo*²³ (2002); el póster *Para muestra basta un botón: no es solo un policía, es toda la institución* (2002) en relación al gatillo fácil; los carteles que proponían una suerte de encuesta a transeúntes acerca de *¿Qué hace mejor la policía?* (2004), pudiendo elegir entre un listado de opciones que incluían manejar la delincuencia, pedir coimas y participar de secuestros; o las intervenciones con *stencils*²⁴ *Ellos son la inseguridad*²⁵ (2004) y los *Blancos móviles*²⁶ (2004-2006).

Esta genealogía del activismo artístico para el caso de Rosario estaría incompleta sin la mención al trabajo de Fernando Traverso, puntualmente el que dejó

²³ Realizado a partir de palabras compuestas en tiempos verbales afirmativos que indicaban las acciones realizadas por las fuerzas de seguridad (te vigila, te controla, te persigue, etc.). Fue colocado en escaleras donde la lectura se realiza a medida que la persona asciende, en diversas estaciones de subtes de la Capital Federal.

²⁴ “Técnicamente, el “*stencil*” o “estarcido” se realiza a través de una plantilla recortada, que puede ser construida con radiografías, cartones, metales u hojas, la cual, ante la imposición de cualquiera de estos elementos sobre una pared (o cualquier otra superficie) y la aplicación de una capa de pintura, permite dejar la impresión diseñada en la superficie deseada, retirándose finalmente la plantilla” (Perazzo, 2012: 4).

²⁵ Uno de los *stencil* representaba la figura de una cucaracha vistiendo la gorra policial y otro tenía el texto “Ellos son inseguridad”. La unidad de sentido de esta intervención se completaba con la adhesión de rostros de periodistas (Mauro Viale, Antonio Laje, Mariano Grondona) y políticos (Domingo Cavallo) como las “cabezas de algunas de las cucarachas”

²⁶ *Stencil* que emulaba las siluetas con forma humana que en ocasiones se utilizan para la práctica de tiro al blanco. Estaba acompañada por la frase “Seguimos siendo blanco de...” que debía ser completada por quien decidiera intervenir, por ejemplo: la familia, el hambre, el reformismo, el consumo, etc.

una huella profunda en el espacio público de la ciudad y en las subjetividades rosarinas: se trata de *Las bicicletas* (2001)²⁷. Decidimos incluirla al considerarla parte de las tonalidades e inflexiones del activismo artístico local en la coyuntura de fin de siglo, más aún si pensamos en el hito que representa el año 2001 para cualquier periodización de la historia reciente argentina.

La acción de arte *Las bicicletas*, entonces, consistió en la realización de trescientas cincuenta estampaciones de *stencils* de la figura de una bicicleta a escala real que representaban la ausencia de lxs trescientos cincuenta desaparecidxs (denunciados inicialmente ante la CONADEP) en la ciudad. Según indica Carlos Esquivel (2016), las motivaciones de Traverso partían de la esfera íntima:

según el mito popular, se inspiró en lo sucedido a un compañero militante que nunca volvió a ver después de ser detenido. El único testimonio fue la misma bicicleta vieja que quedó amarrada a un árbol, esperando el regreso de su dueño (p. 6).

Sin embargo, al igual que observamos para el caso de los *Siluetazos*, lo privado deviene público/colectivo y la obra destaca su cariz político. En efecto, el derrotero de *Las bicicletas* de Traverso no termina en marzo de 2001, fecha de las primeras estampaciones de los *stencils*, sino que el sobrevenir de la historia y las confusiones



Bicicleta 024/350. Locación no especificada. S/F. Recuperada de: <http://elgranotro.com/fernando-traverso/>

propias de la plasticidad del espacio público les dan un giro que le otorga una significación de segundo orden en relación al propósito inicial de la obra. Nos referimos al solapamiento de sentidos que se produjo entre *Las bicicletas* de Traverso y el *Ángel de la bicicleta* elaborado en reclamo por el asesinato del militante social Claudio

²⁷ Agradezco a la Dra. Sabina Florio quien, luego de la lectura de una primera versión de este trabajo, sugirió la inclusión de esta acción activista en la genealogía.

“Pocho” Lepratti, a manos de la policía en Rosario durante el estallido social del 19 y 20 de diciembre de 2001. Aunque en este último caso no se tratara de la representación de una bicicleta vacía sino montada por la figura de un ángel junto a la inscripción “Pocho vive”, el hecho de que ambas acciones apelaran a la técnica del *stencil*, compartieran la misma trama urbana y la proximidad temporal, así como también coincidieran en el reclamo ante el estado por violaciones a los derechos humanos, hacen que ambas expresiones de activismo artístico confluyan a un mismo magma contestatario que potencia tanto sus sentidos políticos como sus sentidos artísticos.

La crisis de 2001 y sus devenires representaron otra coyuntura en la que experiencias del activismo artístico florecieron. A modo de mención para el caso de Rosario, referimos *UNR Liquida*²⁸ (2001) y *UNR Encaja* (2002), ambas acciones organizadas por estudiantes de la Facultad de Humanidades y Artes, por fuera de los colectivos artísticos constituidos. En la misma clave, es decir, prácticas propias del activismo artístico apropiadas por otros actores sociales, contamos las series de *stencils* *No es delito* (2003)²⁹ y *Que se vayan todos*³⁰. Además, como factura propia de colectivos de activismo artístico, mencionamos *Pinche empalme justo*³¹ (Cateaters, 2003-2005) y *Cortémosle el chorro*³² (Pobres Diablos, 2002). Esta reseña está lejos de

²⁸ Para un análisis detallado de esta experiencia, véase Kresic (2019).

²⁹ Propuesta elaborada durante un taller sobre derechos humanos que se desarrolló en barrio Ludueña a cargo del grupo de trabajo barrial La Vagancia. Al *stencil* matriz con la frase “no es delito” se iban adhiriendo otras palabras que completaban el sentido de la oración, tales como “ser piquetero no es delito”, “luchar no es delito”, “organizarse no es delito”. Además del *stencil* con los textos, la intervención también era acompañada por la impresión de las palmas de las manos, del modo en el que se ubican contra la pared en caso de requisita o detención policial, imagen que coayuvaba a una lectura más acabada de la intervención.

³⁰ Atribuida a la Asamblea Barrial Plaza de la Cooperación, consistía en la estampación de *stencils* de las clásicas figuras humanas utilizadas en la señalética clásica pero esta vez *caceroleando*, acompañadas por un *graffiti* con el texto “que se vayan todos”.

³¹ Esta acción de arte estribó en imitar las estrategias de marketing, iconografía y mensajes de las empresas que prestaban el servicio de televisión por cable. Se adjuntaban las instrucciones técnicas para “compartir” la señal del cable entre varios vecinos, con el objetivo de democratizar la comunicación. La experiencia terminó en una causa judicial iniciada por las empresas prestadoras de cable a los y las artistas por instigación al delito.

³² Protesta por el fin de la privatización de *Aguas Provinciales*. Los y las participantes se dieron cita en la Plaza San Martín, en el centro de la ciudad, frente a la Sede de la Gobernación, donde, utilizando las urnas del plebiscito que se había celebrado respecto de esta cuestión, formaron el número 256236, la cantidad de votantes que participaron. A su vez, las urnas llevaban inscripta la frase “Cortémosle el chorro” acompañada por el dibujo de una canilla realizado por Roberto Fontanarrosa. La acción prosiguió e involucró a aproximadamente 500 personas que realizaron una cadena de pasamanos de doce cuerdas de longitud, para trasladar las urnas hasta la sede céntrica de *Aguas Provinciales*. Allí se realizó un breve acto que contó con la intervención del Ejército de Payasos, quienes le “pusieron una nariz” a la empresa

ser exhaustiva en tanto no solo no refiere a la totalidad de las experiencias que se desarrollaron en Rosario sino que tampoco incluye la infinidad de prácticas desarrolladas desde estas claves político-artísticas de aquí en adelante y en todo el país.

Las referencias aquí presentadas componen núcleos de indagación centrales para reflexionar en torno al activismo artístico argentino en el marco de la historia reciente, hasta los primeros años del nuevo milenio, donde la ciudad de Rosario aparece como un núcleo vital y fundamental de estas formas de manifestación política y artística en igual medida. En todos los casos queda en evidencia el carácter de denuncia que los y las artistas le imprimen a sus acciones, pudiendo identificar ciertos nudos de sentido respecto a las políticas implementadas desde el aparato del estado, atravesando los períodos y los cambios de régimen a partir de la formulación de prácticas contestatarias y de resistencia, abiertas o encubiertas.

Por otro lado, con excepción del caso de Fernando Traverso, las demás experiencias que conforman la construcción de la genealogía fueron de carácter colectivo, lo que contribuye a demostrar que “la cultura de la asociación es una característica estructural del mundo del arte argentino” (Krochmalny, 2014: 266) e inscribe a las acciones del activismo artístico que señalamos en una historia de larga duración.

En el siguiente capítulo, se observarán las formas en las que algunas de las herramientas y de los lenguajes construidos a lo largo de esta genealogía se expresarán en la experiencia de *Robocop. Tolerancia cero*: la posibilidad de elaborar un contra-discurso, la potencia de lo icónico para irrumpir el espacio público, el hacer colectivo y ciertos códigos de comunicación visual serán recuperados por *Arte en la kalle* para elaborar una propuesta propia del activismo artístico que se manifieste en contra de y denuncie la violencia policial.

y, finalmente, se construyó una pared de urnas, con las que se cerraron los accesos de entrada y salida del local. Recuperado de <https://urbananotforsale.wordpress.com/aguas-2002/>

Capítulo III: Activismo artístico como forma de protesta contra la violencia policial: *Robocop. Tolerancia cero*

En este capítulo se indagan tres núcleos problemáticos de forma articulada. En primer lugar, se apuntan las características fundamentales que definen a la década de 1990 en Argentina. En segundo lugar, se introduce como arista de análisis la violencia policial en la provincia de Santa Fe y la historicidad de y las disputas públicas en torno a la retórica de *tolerancia cero* ante el delito. Finalmente, nos abocamos al examen pormenorizado de la obra de activismo artístico que reconocemos en *Robocop. Tolerancia cero*.

Neoliberalismo, exclusión y represión

El último cambio en el patrón de acumulación capitalista del siglo XX tuvo modulaciones, ritmos e impactos diversos según el lugar del mundo que observemos, pero también existieron ciertos rasgos comunes que conformaron el núcleo duro del paradigma neoliberal: la reforma del estado fue la pieza clave para subvertir el carácter de los intereses que resguardaba el poder estatal. En palabras de Carlos Vilas (1997):

El poder político del estado, tanto en sus dimensiones institucional y simbólica como en la coactiva, es puesto al servicio de intereses y objetivos distintos que los anteriormente promovidos, en una matriz social y económica, espacial y poblacional, también ella modificada (p. 91).

La crisis fiscal de los estados de bienestar propiciaron las críticas al intervencionismo estatal en materia económica, lo que coadyuvó a que los postulados del Consenso de Washington sean atendidos al dedillo: disciplina fiscal, restricción del gasto público, reforma tributaria, liberalización financiera, apertura comercial, privatizaciones, desregulación de la economía, protección a la propiedad privada, etc.

Las consecuencias de estas transformaciones económicas derivadas de la implementación de reformas estatales tuvieron, indefectiblemente, costos sociales: redundaron en la ampliación desorbitante de la exclusión social y en el concomitante deterioro de las condiciones de vida de una gran parte de la población, las cuales ya se

habían visto raleadas en el transcurrir de la década anterior, cuando se produjo un cambio de época con el paso de la cuestión social basada en los trabajadores y sus derechos a la discusión en torno a los pobres y sus necesidades (Serulnikov, 2017). Estos procesos, en relación directa con la aparición del desempleo estructural (de la mano también de la subocupación y la precarización laboral), terminaron de desarticular los sentidos que habían sostenido el anterior modelo de inclusión universal por medio del trabajo (Gordillo, 2012).

Como derivas de esa situación pueden interpretarse el aumento en la tasa del delito y, simultáneamente aunque no en relación directa, el crecimiento de lo que se dio por llamar “sensación o sentimiento de inseguridad” (Sozzo, 2009; Kessler, 2015). Este discurso fue particularmente reproducido por los medios masivos de comunicación que contribuyeron a que el mismo hiciera sentido al interior del tejido social colocándolo en la agenda pública, lo que indefectiblemente produjo que la cuestión adquiriera derivas políticas. Así, todo discurso que se enunciara respecto del problema de la inseguridad evocaba para su legitimidad al “sentimiento de inseguridad”, entendido como el conjunto de emociones suscitadas por el delito, tramitados no únicamente de forma individual sino, sobre todo, colectiva, y que, por ello, es construido y reformulado por la trama de relaciones interpersonales con cierta periodicidad (Kessler, 2015). Esta fue la matriz en la que se inscribió la política de *tolerancia cero*, en el marco más general de lo que conceptualmente se denomina “populismo punitivo”³³: usualmente asociado con las sensibilidades frente al crimen (miedo, venganza, indiferencia ante el “otro”, etc.), se cimienta en la perspectiva de que el endurecimiento de los castigos y las penas es la mejor forma para la conservación del tejido social. Una lectura articulada de las consecuencias sociales del cambio en el patrón de acumulación, la emergencia y consolidación de la inseguridad y del discurso de la inseguridad como problemas públicos y la vitalidad de las retóricas del populismo punitivo habilitan la pregunta acerca de cuál fue la combinación necesaria de consenso y coerción para la implementación del modelo neoliberal en nuestro país.

La crisis económico-social arriba descrita tuvo sus derroteros al nivel de la provincia de Santa Fe. Gobernada de forma alternada por los justicialistas Carlos

³³ Para una aproximación al tema desde la perspectiva del derecho, véase Martínez (2008). Para un abordaje desde la criminología, véase Sozzo (2009).

Reutemann (1991-1995; 1999-2003) y Jorge Obeid (1995-1999), la década del '90 no estuvo exenta de la marca de época que constituyó la violencia estatal, en su cariz policial, pasible de ser analizada considerándola faz reactiva a la conflictividad suscitada por las crecientes desigualdades sociales en tanto herramienta privilegiada para su gestión. En este sentido, inscribiéndose igualmente en un fenómeno de dimensiones más amplias —tal como lo describimos en el primer capítulo—, Santa Fe entre 1983 y 2001 contabilizó 168 casos de *gatillo fácil*³⁴ y tantos otros de abuso policial.

Este es el contexto en el que, en 1999, el entonces comisario Jorge Pallavidini, jefe de la Unidad Regional I³⁵, en una reunión de prensa declaró la vigencia de la *tolerancia cero* como estrategia para combatir el delito, luego del asesinato del adolescente Diego Acosta, de 15 años, a manos de un agente de la policía provincial³⁶ en el barrio de Barranquitas Oeste de Santa Fe capital. Según consta en el informe N°4 del Foro Memoria y Sociedad³⁷:

ACOSTA, Diego (15)

20-07-99 Santa Fe

La policía comunicó que en un enfrentamiento se produjo la muerte del menor. Cinco testigos presenciales manifestaron que no existió tal enfrentamiento sino un fusilamiento. El balazo disparado por Jorge Pablo Silva —integrante del móvil— impactó en la nuca de Acosta (...). La hermana del menor declaró “lo mataron por morocho, no por delincuente”. El juez interviniente imputó al policía Silva por homicidio simple³⁸.

Las expresiones de Pallavidini propiciaron suspicacias y debates al interior de la esfera política: el entonces Ministro de Gobierno, el abogado Roberto Rosúa, hizo declaraciones contrarias a las de Pallavidini, desmintiendo lo manifestado por el comisario. Sin embargo, el espectro de la política de *tolerancia cero* rondaba la opinión

³⁴ Informe N°6, Foro Memoria y Sociedad (2000).

³⁵ La Policía de la Provincia de Santa Fe se organiza administrativamente a partir de la división del territorio en diecinueve Unidades Regionales, cada una con la potestad de realizar tareas de seguridad preventiva, investigación y asistencia judicial en su respectiva jurisdicción. La Unidad Regional I corresponde al departamento La Capital.

³⁶ El oficial Jorge Pablo Silva fue condenado a 8 años de prisión por homicidio.

³⁷ El Foro Memoria y Sociedad fue un organismo de derechos humanos de la ciudad de Rosario que, entre 1997 y 2003, se dedicó a producir informes anuales que contabilizaban y denunciaban los casos de gatillo fácil y abusos policiales en la provincia de Santa Fe. Uno de sus miembros fundadores fue el profesor y reconocido militante Rubén Naranjo.

³⁸ Informe N°4, Foro Memoria y sociedad (1999, p. 2).

pública desde el año anterior, no sólo a escala provincial sino también nacional, en tanto era aludida como posible recurso válido incluso por el mismísimo presidente, Carlos Menem. En ocasión de una entrevista y ante la pregunta “¿Qué habría que hacer para controlar la delincuencia?” el primer mandatario respondía:

Tolerancia cero. Mano dura. No hay otra, no hay otra... Yo lo veo así. Podrán poner el grito en el cielo algunas organizaciones de defensa de los derechos humanos, pero yo creo que aquí tiene más protección un delincuente que un policía o que la gente³⁹

Antes de dar cuenta de los rumbos de este concepto en Santa Fe, detengámonos brevemente en su origen y contenido. Con raigambres en la criminología, la política de prevención del delito conocida como *tolerancia cero* fue desarrollada e implementada a partir de 1994 por la Policía de Nueva York (EE. UU.) con el objetivo de mantener el orden, es decir *actuar antes* de la comisión del delito, *prevenir* el delito. Con resultados empíricos endebles, la experiencia de Nueva York fue replicada en diversas partes del mundo, aunque se tratase de “un modelo de policiamiento evidentemente selectivo y discriminatorio ya que se dirige a ciertas personas en determinadas ubicaciones geográficas, reforzando así las divisiones sociales” (Sozzo, 1999: 32). En función de ello, se produjo una ampliación de las acciones pasibles de ser reprimidas ya que, con fundamento en la teoría de las *ventanas rotas*⁴⁰, cualquier comportamiento que, desde los parámetros policiales⁴¹, se salga de lo social y políticamente aceptable o deseable, caían bajo la égida del delito: mendigos, personas en situación de calle, vendedores ambulantes, cuida-coches, trabajadoras sexuales, etc. William Bratton, jefe de la Policía de Nueva York durante la referida experiencia, en una entrevista realizada en ocasión de su visita a la Argentina en 1999, explicaba cuál era, a su criterio, la sustancia de la política de *tolerancia cero*:

³⁹ “Menem: no queda otra salida que la mano dura frente a la inseguridad”, *Clarín*, 13/09/98.

⁴⁰ Kelling y Wilson, criminólogo y politólogo respectivamente, publicaron en 1982 un artículo en el que, en base a una investigación empírica, vinculaban desorden y delito, sosteniendo que la degradación y malas condiciones urbanas (edificios con *ventanas rotas*, por ejemplo) convocaban al delito en mayor medida que un ambiente cuidado, en tanto la sensación de ausencia de la ley y del estado facilitaba los comportamientos desviados.

⁴¹ Es necesario tener en consideración, tal como señala Mariana Galvani (2016), que estos parámetros de actuación policial se relacionan, en última instancia, con una serie de prejuicios institucionales que se fundan, a su vez, en los prejuicios sociales que coadyuvan a la delimitación de las “otredades” consideradas socialmente peligrosas para el mantenimiento del orden social y, por lo tanto, pasibles de ser reprimidas.

La policía debe sancionar todas las infracciones a la ley, por más insignificantes que parezcan, porque la sumatoria de esas pequeñas faltas, pintar *graffiti*, tirar basura en lugares prohibidos, orinar en la calle o la agresividad de los mendigos con los transeúntes crean un clima de desorden e inseguridad que favorece la irrupción del delito. Si usted tiene una ventana rota en un edificio y no la arregla, seguramente alguien va a romper las demás ventanas muy pronto⁴²

De Giorgi (2005) sostiene que la política de *tolerancia cero* tuvo más repercusiones mediáticas que resultados reales, que fue más una impostura retórica que acciones concretas en función de la imposibilidad práctica de poner en juego los postulados de la política de *tolerancia cero* en toda su potencialidad —refiere a que ninguna fuerza de seguridad en el mundo contaba con los recursos humanos suficientes para hacerlo—, de allí que, entre sus diversas conceptualizaciones al respecto, aluda a esta estrategia de prevención como “demagogia securitaria” (p. 169). La retórica de la *tolerancia cero* redundó en mayores márgenes de discrecionalidad y en el aumento de las violaciones a los derechos humanos por parte de las fuerzas policiales, en tanto la violencia era desplegada de forma “legítima” para “ejercer «castigos» invocando la defensa del orden amenazado y el supuesto mandato societal” (Pegoraro, 2003: 1).

Los debates y tensiones sociales suscitados en el escenario público en torno a la *tolerancia cero* fueron mucho más allá de las citadas declaraciones de Menem y a las conocidas manifestaciones de Carlos Ruckauf —que entonces era vicepresidente de la nación y candidato a gobernador de la provincia de Buenos Aires—, “a los delincuentes hay que meterles bala”. Estas disputas repercutieron igualmente en la provincia de Santa Fe y más allá de los lindes de la esfera político-institucional en sentido estricto: en 1998 el Foro Regional Rosario⁴³ daba a conocer las conclusiones del trabajo de la “Comisión de estudios sobre la Seguridad Ciudadana”, conformada por dicha asociación en convenio con el Colegio de Magistrados y Funcionarios del Poder Judicial de la Provincia de Santa Fe (Zona Sur) y el Colegio de Abogados de la Segunda Circunscripción (Rosario), es decir, actores clave del poder judicial provincial, aspecto

⁴² “La tolerancia cero es un invento”, *La Nación*, 08/08/99.

⁴³ Fundado por el empresario Roberto Paladini y constituido en 1996, el Foro Regional Rosario es una asociación civil sin fines de lucro conformada por, en sus propios términos, “ciudadanos comprometidos con el desarrollo económico, social y cultural regional, tomando como eje común la libertad, la justicia independiente y el bienestar de todos” (Foro Regional Rosario, *Nuestra misión*). Con un claro sesgo liberal-conservador, la cuestión de la inseguridad se presenta como una preocupación constante del Foro hasta la actualidad.

no menor en relación a este asunto. Allí, hicieron un diagnóstico acerca de la “crisis de seguridad” y, luego de listar algunas de las que consideraban las causas de tal crisis, sostenían que el punto clave de la solución estaba en la implementación de una política de seguridad que tuviera, fundamentalmente, un carácter integral, y que atendiera no sólo a la institución policial, sino también a la comunidad, la justicia, la educación y la acción barrial. Fue, justamente, en el punto que le dedicaron a la policía donde introdujeron algunas consideraciones respecto de la *tolerancia cero*: sostenían que las críticas vertidas y las polémicas provocadas por tal discurso se debían a una mala interpretación del mismo, realizada a partir de aquellas lecturas que lo equiparaban a “la política del *gatillo fácil* o de la represión indiscriminada”⁴⁴. A continuación, estimaban que lo óptimo respecto a esta retórica era atenerse a la doctrina de las *ventanas rotas* — “por cuanto la asocialidad [sic] se hace escuela desde las pequeñas infracciones hacia los grandes delitos”⁴⁵—, a asegurar la mayor presencia policial en el espacio público y reforzar la autoridad y el poder de las comisarías⁴⁶. Luego, exponían una serie de propuestas para solucionar la “crisis de seguridad”.

Las réplicas no se hicieron esperar y, en noviembre, tres representantes de la Comisión de Escraches de Rosario⁴⁷ firmaban una columna de opinión publicada en el suplemento *Rosario/12* en la que calificaban al informe del Foro Regional Rosario como un “producto idéntico a los de la dictadura militar”⁴⁸. La reivindicación de la política de *tolerancia cero* era interpretada por lxs autorxs de esta columna como la propuesta de una “*guerra de baja intensidad* contra los pueblos”⁴⁹. En esta disputa, la Comisión de Escraches parecía haber atendido a las estadísticas que la implementación pionera de la *tolerancia cero* en Nueva York ocultó y las que dejó: en primer lugar, se

⁴⁴ Foro Regional Rosario, Documento “Seguridad Ciudadana” (1998), p. 11.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ Debido al recorte específico de esta tesina, no podemos desarrollar esta arista problemática que resulta fundamental en las tramas de la violencia policial en la provincia de Santa Fe en este período. A modo de mención, señalamos el significativo aumento de las denuncias de apremios en comisarías desde la segunda mitad de la década de 1990, a lo que debe agregarse igualmente la consideración de la crisis del sistema penitenciario provincial.

⁴⁷ Conformada por miembros de diversos organismos de derechos humanos, era la responsable de la organización de las manifestaciones en domicilios y lugares de trabajo de represores para efectuar la denuncia pública de sus crímenes. En esta ocasión, la nota de opinión era firmada por Élica Luna (de Familiares de Detenidos y Desaparecidos por Razones Políticas) y por Carlos de la Torre y Norma Ríos de la Asamblea Permanente por los Derechos Humanos.

⁴⁸ “Contenido fascista”, *Rosario/12*, 14/11/98.

⁴⁹ *Ibidem*.

solapó el hecho de que el descenso de la tasa de criminalidad se produjo en todo Estados Unidos, no sólo en la ciudad de Nueva York y, en segundo lugar, concomitantemente a ese descenso se había producido un aumento en las denuncias de brutalidad policial con un gran componente de racismo (Di Giorgi, 2005).

Es sobre este telón de fondo que se inscribe *Robocop. Tolerancia cero*, experiencia a través del cual el activismo artístico rosarino de fin de siglo se agenció en las disputas y tensiones sociales alrededor de la consolidación de la inseguridad como problema público concomitantemente a la exacerbación del proceso de criminalización de la pobreza, sobrecriminalización de los jóvenes varones y la escalada de violencia policial que las retóricas del populismo punitivo propiciaron.

Robocop. Tolerancia cero

La experiencia *Robocop. Tolerancia cero* fue elucubrada por el colectivo *Arte en la kalle*, junto a abogadxs especialistas en minoridad y derechos humanos y algunos movimientos sociales, sindicatos y organismos de derechos humanos (Scocco y Godoy, 2019). Cada una de estas organizaciones aportó su saber específico necesario para el desarrollo de esta experiencia. La convocatoria a lxs especialistas en minoridad en particular se relacionaba con el hecho de que el mínimo común denominador de los casos de violencia policial era (y en gran medida continúa siendo) que la mayoría de sus víctimas eran varones jóvenes de barrios populares, tal como se indicó anteriormente respecto del fenómeno de sobrecriminalización. A su vez, algunos organismos de derechos humanos venían trabajando en la denuncia de la violencia policial desde hacía varios años⁵⁰, por lo que este hecho artístico-político abonó a esa trayectoria de militancia. Organismos como H.I.J.O.S. y espacios tales como la Biblioteca Anarquista Ghirardo facilitaron lugares de reunión para la organización de la obra. Finalmente,

⁵⁰ Por ejemplo, en noviembre de 1997 tuvo lugar en la ciudad de Santa Fe, el Cuarto Encuentro Nacional de Entidades Antirrepresivas. Había sido organizada por la Coordinadora contra la Represión Policial e Institucional (CORREPI) e impulsada en la provincia por la Coordinadora por la Memoria. De ese mismo año data, además, la constitución del Foro Memoria y Sociedad, de Rosario.

algunos sindicatos habrían colaborado proveyendo los materiales para la ejecución del *Robocop*⁵¹.

La obra constó de varias instancias: concurrieron a escuelas a dar charlas y repartir volantes con teléfonos de abogados para que los jóvenes se comunicaran en caso de ser arrestados; produjeron un micro radial para dar difusión a la campaña que emprendían en contra de la política de *tolerancia cero*; se repartieron *stickers* con la imagen de *Robocop* (emulando los otorgados por las cooperadoras policiales); y se elaboraron plantillas de *stencil* con la figura de *Robocop* a tamaño real y la frase



Póster de la película *Robocop* (Verhoeven, 1987)

“Tolerancia cero” para estampar en la mayor cantidad de paredes posibles, en toda la extensión de la ciudad de Rosario, emulando el pedido popular de “un policía en cada esquina” como remedio contra la inseguridad. La figura elegida para la intervención fue extraída del film homónimo “Robocop”, dirigida por Paul Verhoeven en 1987. Ambientada en un futuro marcado por un altísimo índice de delincuencia, la película narra la historia del agente Murphy cuyo cuerpo, luego de su muerte, es utilizado para crear una máquina (un *cyborg*⁵², “mitad robot, mitad hombre, todo policía”⁵³), a la que llaman Robocop, con el objetivo de acabar con la delincuencia.

El propósito de la intervención era “instalar el debate en la ciudad acerca del operativo policial y, al mismo tiempo, informar a los sectores de la población más vulnerables sobre el modo de proceder en caso de ser detenidos”⁵⁴. Tal como señala Sebastián Godoy (2018) al analizar esta intervención, la búsqueda última de los y las

⁵¹ Nuestro informante no pudo proveer mayor información sobre este punto y tampoco fue posible corroborarla con otras fuentes. De allí el uso del condicional.

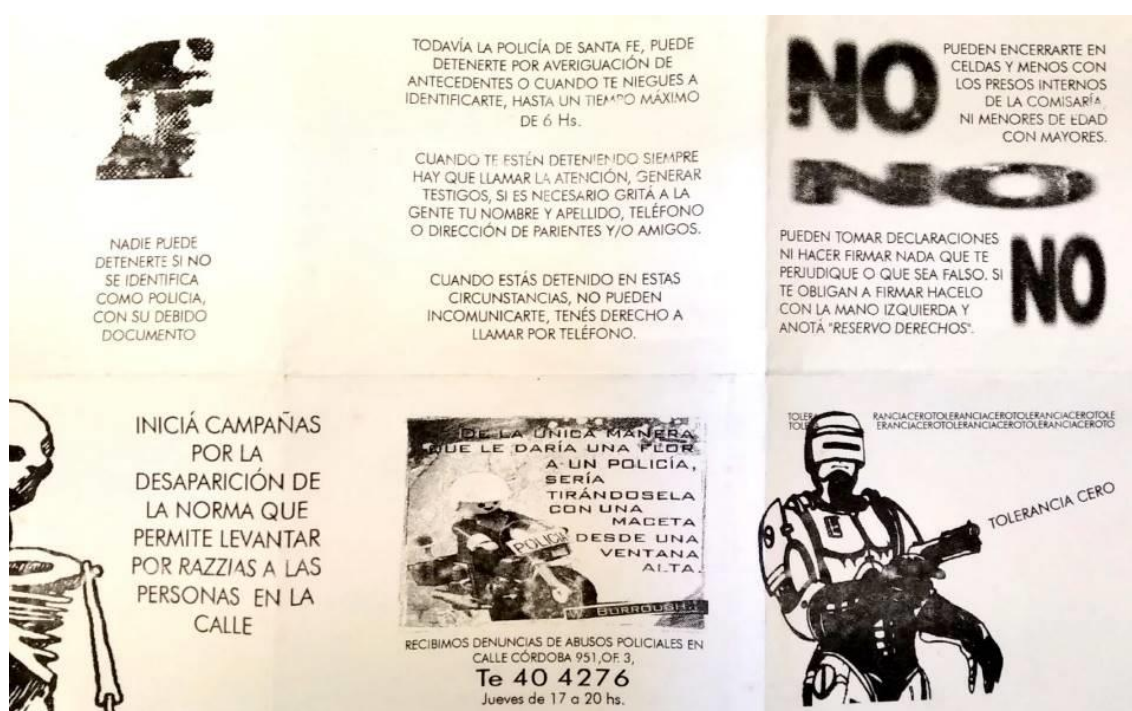
⁵² Criatura compuesta de elementos orgánicos y dispositivos cibernéticos generalmente con la intención de mejorar las capacidades de la parte orgánica mediante el uso de tecnología.

⁵³ Frase publicitaria que figuraba en los *pósters* de difusión del film.

⁵⁴ Descripción de la experiencia de *Robocop. Tolerancia cero*. Recuperado de <https://urbananotforsale.wordpress.com/robocop-tolerancia-cero/>

artistas era convertir a la pieza en herramienta para el público, coadyuvando a darle un giro adicional al sentido pragmático del arte. Según nos indicó nuestro informante clave, miembro de *Arte en la kalle*,

Robocop en particular, que fue pensado como una pieza de comunicación, y se pensó como un dispositivo para que otras personas se lo apropien (...) Diseñamos un dispositivo que nos permitió hacerlo circular y que otras personas lo ejecutaran. Se estamparon imágenes con un *stencil*, dos *stencils* que hicimos que fueron circulando (...) circulando de colectivo en colectivo [...] También estaba pensado como un dispositivo de propaganda, como complementario a lo que ya estaban haciendo militantes de derechos humanos, de visitar escuelas... entonces había como un tríptico desplegable que se distribuía en esas charlas. Y estaba pensado como una marca, como un producto, es decir, orientado a un público, que eran los adolescentes. Por eso usamos la imagen de Robocop y la estética del *stencil*. Queríamos llegar concretamente a los jóvenes de las escuelas secundarias⁵⁵.



Triptico desplegable diseñado por *Arte en la kalle* como parte de *Robocop. Tolerancia cero*. Fuente: Archivo Foro Memoria y Sociedad, Fondo Documental Rubén Naranjo, Museo de la Memoria, Rosario.

⁵⁵ Entrevista N°1 realizada por la autora. Rosario, 17/02/2021. Aquí el entrevistado hace un uso diferente al empleado en esta tesina del concepto “dispositivo”, refiriéndose a la experiencia *Robocop. Tolerancia cero* en su conjunto, no a alguno de sus elementos particulares.

Tal como indica el testimonio, *Robocop. Tolerancia cero* se desarrolló como un complemento al trabajo que con anterioridad venían desarrollando algunos organismos de derecho humanos en relación a la violencia policial, poniendo en disponibilidad toda una serie de recursos y herramientas propias de la esfera del arte y de la comunicación visual para potenciar las denuncias y los reclamos. De los tres elementos materiales o artefactos que compusieron la obra (que son, a su vez, de los que tenemos registro, no así el caso del micro radial), hay dos más literales o transparentes en su significado: el tríptico y el *sticker*.

El tríptico, que se distribuía en las charlas informativas que los organismos de derechos humanos daban en escuelas secundarias, condensaba la información más relevante de las mismas: presentaba una serie de instrucciones o consejos con los pasos a seguir en caso de ser detenidos por agentes policiales (por ejemplo, “Cuando te estén deteniendo siempre hay que llamar la atención, generar testigos”), informaba un número



Sticker Robocop. Tolerancia cero. Fuente: Urban Not for Sale.

de contacto y una dirección para denunciar abusos policiales y convocaba a una campaña en contra de las *razzias*. Además de esta información escrita, había imágenes: un rostro con la gorra policial, parte de un esqueleto y la figura de Robocop. Además, y con tono de parodia, se presentaba la imagen de un muñeco de policía de juguete con la frase “De la única manera que le daría una flor a un policía, sería tirándosela con una maceta desde una ventana alta”. Sostenemos que el tríptico presentaba un significado más literal o transparente en tanto la figura de Robocop quedaba directamente asociada a la discrecionalidad y al abuso policiales que aparecían como los parámetros a partir de los que se

desplegaba el hostigamiento que sufrían los jóvenes y que la información provista por el tríptico buscaba mitigar.

Por otro lado, en el *sticker* vemos la figura de Robocop junto a la leyenda “Policía invencible de la provincia de Santa Fe. Asociación Cooperadora”. El *sticker* también tiene un sello en tinta roja en el que se lee “Tolerancia cero. Colabore”. Las

Asociaciones Cooperadoras Policiales son personas jurídicas que se crean con el objetivo de recaudar fondos para solventar gastos de funcionamiento y mantenimiento de dependencias y asegurar la óptima prestación de los servicios policiales. Una de las formas más habituales de recaudación era la venta de “bonos contribución” a vecinos y comercios, pero también a través de cuotas societales, donaciones, organización de eventos, etc. Muchas veces, el bono contribución era impreso sobre plantillas adhesivas que los comerciantes exhibían en sus locales a modo de evidencia de que habían colaborado. Es sobre la base de este hábito que *Arte en la kalle* diseña los *stickers* en cuestión, añadiendo a “policía” el adjetivo “invencible” en alusión al lema provincial⁵⁶ y, al mismo tiempo, sugiriendo dicha caracterización en relación a la violencia policial pero, según la interpretación que proponemos, desde un lugar irónico y sarcástico. Por otro lado, el sello “Tolerancia cero. Colabore” puede ser leído en un doble sentido: desde la conjugación del verbo en imperativo, la colaboración aparece como una obligación con tono amenazante en relación, igualmente, a lo intimidante que pretende presentarse la figura de Robocop; en segunda instancia también podemos pensar en los consensos sociales generados por los discursos del populismo punitivo que propiciaron que parte de la sociedad se viera efectivamente interpelada por la retórica de la *tolerancia cero* considerándola una política factible de ser implementada, por lo que colaborarían de buena gana con una campaña que recaudara fondos para su puesta en práctica efectiva. En el *sticker* también, entonces, la asociación entre la figura de Robocop y la policía provincial se presenta de forma transparente.

En contraste, la interpretación del Robocop estampado en las paredes de la ciudad tiene otra complejidad en tanto el *stencil* solitario en la pared, sin mayor información adicional que la frase “Tolerancia cero”, podría llegar a pasar desapercibido en su intencionalidad política para quien transitaba la trama urbana ignorando la retórica represiva propia del contexto. Sin embargo, quienes se encontraban con la figura de Robocop y estaban al tanto de las declaraciones del comisario Pallavidini y/o conocían el trabajo de los organismos de derechos humanos en contra de la violencia policial, podían hacer una interpretación más certera de este dispositivo. A pesar de esta leve opacidad, la obra no pierde fuerza icónica en tanto, en primer lugar, Robocop, imagen de la cultura de masas, representaba unívocamente a un

⁵⁶ "Provincia Invencible de Santa Fe" (1819).

policía y, en segundo lugar, a fin de cuentas esta acción tenía un destinatario específico, los jóvenes potencialmente víctimas de hostigamiento policial, quienes eran abordados a través de otros medios que les proveían información (la escuela y la radio) además de la calle.

En otro orden, la técnica del *stencil* constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos si pensamos en la socialización de herramientas de comunicación visual. Fácil de realizar y veloz en su reproducción, el *stencil*, prácticamente anónimo, puede considerarse un signo de la sucesiva apropiación que de las prácticas estético-políticas se hizo desde los ámbitos militantes; en otras palabras:

La simplicidad para su realización, las facilidades de sus modos de aplicación en el espacio público así como la capacidad sintética y de concisión para plasmar consignas en base a la brevedad textual y la claridad de las imágenes tributan en este sentido, de la mano de las escasas dificultades que plantea para su aprehensión, desde el plano de la recepción (di Filippo, 2018, p. 129).

Para cumplir con su misión, es central considerar las observaciones de Perazzo (2012) cuando señala que los *stencils* “juegan con la intertextualidad de sus temas cargándolos de significación a través de lo icónico y simbólico, herramientas que dejan leer el contenido de ellos, sin subordinar lo estético al mensaje y viceversa” (p. 43). Entonces, en la elección de la figura de *Robocop* como modo de protesta en contra de la violencia estatal intuimos intervinieron parámetros relacionados con su masividad y popularidad⁵⁷ que se cruzaron con el giro irónico y paródico propio del activismo artístico de esta época en la ciudad, abonando a la subversión y resignificación de un código de comunicación masivo (di Filippo, 2018) en tanto el discurso de la inseguridad pululaba en todos los medios.

Esta acción estética de praxis política replicada en el espacio público supone la circulación de una práctica contestataria que, por su propio sentido intrínseco, se ubica por fuera de los discursos socialmente legitimados (en un sentido mayoritario o de gran

⁵⁷ Además de protagonizar la franquicia de la película, la figura de Robocop aparece en la canción “Fusilados por la Cruz Roja” de la banda Patricio Rey y sus Redonditos de Ricota: “Te encanará un Robocop sin ley/un crono-rock japolicía hecho en Detroit”. Aunque el álbum en el que se publica el tema es de 1991, en una entrevista nos indicaron que para cuando la acción de arte fue pensada, “sonaba mucho en las radios esta canción de los Redonditos de Ricota” (Entrevista N°1 realizada por la autora. Rosario, 17/02/2021), lo que lo vuelve pasible de ser interpretado como una re-actualización de la figura que derivó en su selección.

alcance, expuesto, por ejemplo, en los medios masivos de comunicación) a los que ponen en tensión al momento hacer presente la existencia de *otro* discurso posible. Al igual que en el caso de *Tucumán Arde* en tanto “estrategia de contrainformación que debía operar de manera reveladora para cuestionar el discurso de la prensa oficial” (Oubiña, 2017: 106), *Robocop. Tolerancia cero* se propuso como un contra-discurso que pretendió subvertir ciertos sentidos comunes sociales sobre los que se fundaba la retórica policial cuando declamaba la factibilidad de aplicar la política de *tolerancia cero* ante el delito.

Para ensayar una interpretación acerca del contra-discurso que propuso *Robocop. Tolerancia cero*, la popularidad del personaje *Robocop*⁵⁸ no puede ser soslayada al momento en el que los y las artistas que produjeron la pieza estética en cuestión lo seleccionaron como vector de transmisión de su mensaje, que necesariamente debía ser sintético, claro y conciso, que apelara a la homologación de ciertos significados y sentidos comunes sociales a partir de la representación de una figura: “queríamos vincular este tipo de abusos [los policiales] con la imagen de *Robocop*, por el policía bruto que acata las órdenes como una máquina”⁵⁹. Así, en tanto las maneras en las que los referentes visuales habilitan el acceso a la comprensión de la realidad histórica desde una perspectiva



Stencil *Robocop. Tolerancia cero*. Locación no especificada.
Fuente: Urban Not for Sale.

específica, es necesario atender a las formas en las que estos dispositivos se inscriben en una cultura visual compartida con historicidad propia. En este sentido, es interesante atender al hecho de que, tal como señala Cristina Viano siguiendo a Didi-Huberman, las imágenes aunque anacrónicas respecto de su momento de producción “devienen

⁵⁸ La película recibió críticas positivas y fue considerada una de las mejores del año 1987. Se convirtió en una franquicia que incluyó dos secuelas, una serie de televisión, una mini-serie, dos series animadas, videojuegos, adaptaciones a cómic y diversos artículos con imágenes del personaje.

⁵⁹ Miembro del colectivo *Arte en la kalle*, entrevista recuperada de Godoy (2018).

simultáneamente históricas en tanto sus efectos pueden verificarse en relación con distintos contextos; por ejemplo aquel en que la imagen fue creada o éste en el que se actualizan o potencian otros sentidos” (Viano, 2019: 48). Con arreglo a ello, la reactualización de una figura como la de Robocop, propia de la cultura de masas, no deja de ser significativa en sí misma.

A la luz de ello, la disponibilidad de cierto bagaje cultural y códigos de decodificación comunes resultan centrales para la interpretación de esta intervención del colectivo *Arte en la kalle*, como por ejemplo, conocer las trayectorias de las policías en relación al *gatillo fácil* así como también estar anoticiado de las declaraciones que en esa coyuntura se hicieron desde la cúpula de la institución policial en la provincia. Sin embargo, la multiplicidad de frentes en los que se abrió *Robocop. Tolerancia cero* perseguía objetivos específicos que transmutaban y ponían en tensión las connotaciones. En palabras de uno de los artistas plásticos que participó:

la idea era que pudiera funcionar como una obra abierta que tuviera múltiples lecturas, que no sea tan directo... que funcione como una imagen siniestra, ver la repetición de un *Robocop* en diferentes lugares de la ciudad, eso es una capa; y después hay otras capas de sentido que podrían incorporarles quienes participaron de las charlas, quienes escucharon en la radio el micro, quienes accedían a esa información⁶⁰.

Tal como observamos en este caso, actores y actrices provenientes del ámbito artístico en sentido estricto (estudiantes de Bellas Artes y personas de la escena cultural de la ciudad) se asociaron con abogadx y organismos de derechos humanos en pos de la ejecución de este hecho de activismo artístico, habilitando la circulación de saberes disciplinares en función de su socialización. En este plano, entendemos, puede vislumbrarse, por un lado, la filiación con la tradición de larga duración del arte colaborativo en Argentina y, por el otro, cierto pulso de época:

la única forma de resolver las cosas era mediante un sistema asambleario donde discutíamos muchas horas y hablábamos muchas horas. No conocíamos otro modo de organizarnos. Entonces, de pronto, estabas charlando con un abogado, con otra persona que también era artista plástica, con otro que tenía la capacidad de filmar o hacer fotografías, otros que tenían la habilidad, la velocidad de ir a estampar eso sin que los detengan, otros que tenían un familiar con un

⁶⁰ Entrevista N°1 realizada por la autora. Rosario, 17/02/2021.

vehículo o contaban con un transporte. Y se colaboraba, (...) todo era producto de un diálogo.⁶¹

La asamblea como forma de organización social y popular se desarrollaría significativamente con la crisis de 2001. Sin embargo, el diálogo como factor productivo fundamental y la horizontalidad como valor central según se puede intuir en el testimonio recién citado, pueden ser leídos como prácticas anticipatorias de lo que sobrevendrá algunos años más tarde, en tanto aquí ya se presentaba como forma de resistencia y como actitud contestataria al contexto de desidia dibujado por el neoliberalismo. Esta proyección hacia adelante que hacemos de la obra es, claramente, una lectura *a posteriori* y en clave analítica que adhiere una capa más de sentido y otorga aún más profundidad a la experiencia.

En relación a la inscripción de *Robocop. Tolerancia cero* en la genealogía que construimos en el capítulo anterior —o, en otras palabras y en relación a lo que decíamos recién, en una proyección de la obra hacia atrás en el tiempo—, es insoslayable señalar el vínculo entre lxs jóvenes activistas de *Arte en la kalle* y la generación *Tucumán Arde*: eran estudiantes y docentes de la carrera de Bellas Artes de la Facultad de Humanidades y Artes. En este sentido, subrayamos la gravitación de la transmisión de memorias y experiencias a través de un lazo intergeneracional que (re)construye y revitaliza ciertos sentidos comunes sociales acerca del arte, la política y el espacio público. Decía nuestro entrevistado en relación a este punto:

nuestros profesores de la universidad nos marcaron muchísimo sus experiencias de los años '60 y '70. Es la generación de *Tucumán Arde* la que nos estaba dando clases, la que nos estaba transmitiendo un concepto de arte que no tenía nada que ver con el objeto o con la cosa artística para museificar. Entonces tomábamos con naturalidad esto de abordar la calle como una cuestión estética y había que hacerse cargo del momento histórico en el que uno estaba parado⁶²

En el mismo sentido, nuestro informante filia *Robocop. Tolerancia cero* con los *Siluetazos*, reconociendo en esa experiencia la herencia de la potencia que una imagen iconográfica tiene al momento en el que simplifica y sintetiza una denuncia, marcando de alguna manera la impronta de una época. Igualmente, en términos artísticos y de

⁶¹ *Ibidem.*

⁶² *Ibidem.*

intervención urbana, el testimonio recogido establece una asociación directa con *Cucaño*. Reconoce, sin embargo, que la información con la que contaban acerca de cada una de estas experiencias pasadas de activismo artístico era fragmentaria, “casi como mitos”⁶³, lo que no impidió que se propusieran “retomar esos modos de acción que se habían abandonado, retomarlos, actualizarlos y ponerlos a funcionar nuevamente...”⁶⁴.

Robocop. Tolerancia cero debe ser entendido entonces, como una totalidad compuesta por su *materialidad artística* (el *stencil* replicado en las paredes de la ciudad, el *sticker* y el tríptico) y su *inmaterialidad simbólica* (la elección de la figura de *Robocop*) en su *contexto* de producción mediato (la historia del activismo artístico argentino) e inmediato (las declaraciones de funcionarios en torno al endurecimiento del



Stencil Robocop. *Tolerancia cero*. Locación no especificada. Fuente: Urban Not for Sale.

accionar policial). Estos tres aspectos constituyen de forma unívoca las instancias de enunciación del discurso⁶⁵, que se yuxtaponen para conformar una unidad de sentido, que carecería de substancia si dejáramos de lado a alguno de ellos, y que,

entrelazando la política con el arte para la generación de bienes artísticos y utilizando el espacio público como escenario (Russo, 2008), en un mismo movimiento potencia — justamente— ese sentido de la ciudad.

⁶³ *Ibídem.*

⁶⁴ *Ibídem.*

⁶⁵ Esta situación de comunicación propiciada por el *stencil*, el *sticker* y el tríptico se completa con la instancia de recepción del artefacto por parte del público, aspecto que no desarrollamos en este trabajo.

Conclusiones

Reconstruimos la experiencia artístico-política *Robocop. Tolerancia cero*, entendiéndola como un emprendimiento propio del activismo artístico rosarino de fin de siglo XX, en tanto réplica a la proclamada retórica de *tolerancia cero* ante el delito y como forma de protesta en contra de la violencia policial. Esta manifestación estética privilegió la acción social y política por sobre el vetusto paradigma de la autonomía del arte, en función de darle densidad al adjetivo “público” del espacio, haciendo de “la calle” un ámbito de comunicación.

En primer lugar, y para una lectura e interpretación de la experiencia en la mediana duración, es que construimos la genealogía de más largo aliento en la que se inscribió, lo que habilitó un análisis eminentemente histórico que se sirvió de estas prácticas como insumos para explicar procesos más generales de conflictividad social. La genealogía se compuso a partir del reconocimiento de ciertos mínimos comunes denominadores que permitieron agrupar y caracterizar estas experiencias. Destaca — con la excepción de *Las bicicletas* de Fernando Traverso— el carácter colectivo de las producciones del activismo artístico argentino, rasgo que, a su vez, remite al desdibujamiento de la figura del autor y hace hincapié en el trabajo colaborativo. Estas características se relacionan, igualmente, con otras particularidades fundamentales del activismo artístico: el carácter procesual de las experiencias y el borrado de las fronteras entre la obra y lxs espectadorxs, que eran convocadxs a tomar una actitud activa y productiva ante la misma, lo que muchas veces derivó en el desvanecimiento de la diferenciación entre artistas y no-artistas. La identificación de esta serie de atributos comunes permitió dar cuenta de un conjunto de continuidades que el activismo artístico argentino ha desarrollado y, de alguna manera, inscripto en su historia. En este sentido, siguiendo a Longoni (2018) cuando sostiene que no es posible escindir el arte de sus condiciones de producción y circulación, agregamos que en el caso del activismo artístico y en vistas de reconocer toda su potencialidad estético-política, tampoco se puede prescindir de pensar el pasado en el que cada experiencia se filia.

Además de estos mínimos comunes denominadores de las prácticas del activismo artístico argentino, encontramos en *Robocop. Tolerancia cero* algunas características que se asocian puntualmente a particularidades de cada una de las

experiencias que forman parte de la genealogía construida. De esta manera, fue posible leer en *Robocop. Tolerancia cero* huellas del carácter contra-discursivo de *Tucumán Arde*, subrayando la relación directa que existe entre información y poder: el tríptico que formó parte del dispositivo brindaba consejos para que los jóvenes supieran qué hacer en caso de ser detenidos por la policía.

Por otro lado, las reminiscencias a *Cucaño* las encontramos en el uso del espacio público, cuyas paredes vieron replicado el *stencil* con la figura de Robocop a escala real, subvirtiendo de alguna manera la cotidianidad urbana y pudiendo inquietar en igual medida a transeúntes informadxs y desinformadxs: lxs primerxs se habrían visto interpeladxs por el significado del sintagma “Tolerancia cero”, remitiéndose a las tensiones públicas, políticas, sociales, culturales suscitadas por el populismo punitivo e interpretando el *stencil* en su tono sarcástico; mientras que para lxs segundxs habría despertado la pregunta del *qué* o del *por qué*. El abordaje de las formas de recepción y repercusiones de *Robocop. Tolerancia cero* es una arista de análisis que queda pendiente.

El despliegue que en las paredes de la trama urbana y el recurso a una imagen icónica como vector de transmisión del mensaje son características que remiten a los *Siluetazos* —que más tarde encontramos igualmente en *Las bicicletas de Traverso*—. Aunque compartieron la potencia de síntesis y simplificación que un ícono requiere para cumplir su objetivo comunicacional, encontramos la diferencia en el hecho de que las siluetas de los ´80 fueron, en primer lugar, originales y, en segundo lugar, devinieron íconos por sí mismas. En cambio, la figura de Robocop fue extraída del bagaje de la cultura de masas, teniendo ya un significado relativamente estable (a nadie se le escapaba que se trataba de un robot-policía), que devino icónico en el contexto de esta experiencia a partir de la asociación que *Arte en la kalle* hizo con la retórica de la *tolerancia cero*. Otro punto central en el que los *Siluetazos* y *Robocop. Tolerancia cero* coincidieron fue en la asociación con organismos de derechos humanos para poner en práctica estas acciones. En efecto, esta conjunción de praxis política–praxis artística, organismos de derechos humanos–activismo artístico propició el enriquecimiento mutuo, dándole a los reclamos y las denuncias una potencia distintiva.

Además de filiar nuestro objeto de estudio con experiencias del pasado, observamos la matriz compartida con otras prácticas y colectivos del activismo artístico argentino contemporáneas. Allí, detectamos coincidencias en relación a las temáticas abordadas —como las demandas de verdad y justicia en relación a los crímenes de la dictadura y las denuncias acerca de la violencia policial—, la convergencia con organismos de derechos humanos —puntualmente, H.I.J.O.S.— y la recuperación, subversión y resignificación de recursos y lenguajes propios de la cultura de masas, tales como la publicidad —recordemos “Mc. Cat’s” y “Carrefour, los sueldos más bajos”— y, para el caso analizado, el cine y la televisión (por nombrar dos de los múltiples formatos en los que se presentó Robocop, el personaje). Otro aspecto en el que se dejó entrever la tonalidad del activismo artístico de la época se relaciona con el estilo irónico, paródico y sarcástico que estos colectivos le daban a sus acciones.

La genealogía construida culminó en un movimiento hacia adelante, cuando consideramos la experiencia de *Las bicicletas de Fernando Traverso* entendiendo que, además de desplegarse en el mismo espacio urbano y apelar a la misma técnica, compartió igualmente el carácter de denuncia hacia el estado en su faz coercitiva. Se trató de una respuesta estética de dimensión política (Rodrigues, 2017) que puso en tensión la normalidad y cotidianidad urbanas y abonó al paradigma de la función social del arte, indisociable de la praxis política.

En segundo lugar, interesó llamar la atención respecto del contexto en el que *Robocop. Tolerancia cero* se insertó: las consecuencias sociales de la implementación de las políticas neoliberales en nuestro país se hacían cada vez más graves, por lo que la revitalización de las prédicas de la criminalización de la pobreza —cuyos contornos se dibujaron puntualmente alrededor de los jóvenes varones de barrios populares a través de un proceso de sobrecriminalización— en conjunción con la apelación a la violencia policial como forma de gestión de la desigualdad aparecieron como dos marcas de época. Sobre esta base, comenzó a resonar en la opinión pública la política de *tolerancia cero* ante el delito, sin atender al hecho de que, primero, la estrategia en cuestión tenía visos más bien tendientes a persuadir el delito que posibilidades reales de conseguir ubicar “un policía en cada esquina” y, segundo, que el éxito que se le atribuía a la experiencia pionera en Estados Unidos era más bien relativo. Esto no impidió, como se

demostró, que una multiplicidad significativa de actores sociales se pronunciara al respecto: desde el presidente y el vicepresidente de la nación, pasando por organismos de la sociedad civil (tal el caso del Foro Regional Rosario y la Comisión de Escraches de Rosario), hasta llegar a la fuerza de seguridad provincial. En este sentido, las maneras en las que las retóricas manifestadas por funcionarios públicos, muy a pesar de la imposibilidad concreta de ser llevadas a la práctica, repercutieron a nivel simbólico y alimentaron temores (muy bien fundados históricamente) sobre la actuación policial ya que, a nivel institucional, reafirmaba los altos márgenes de discrecionalidad con el que se manejaban las policías. Este es el panorama ante el que reaccionó *Arte en la kalle*, aliándose con otrxs activistas de diversos campos para dar forma al dispositivo *Robocop. Tolerancia cero*.

Además de comprobar su ascendencia en una historia que se remonta, al menos, hasta fines de los años ´60, y, a su vez, reconocer el impacto de estéticas propias de su época, tal como señalamos líneas atrás, nuestra pesquisa pretendió recuperar la experiencia de *Robocop. Tolerancia cero* al menos en dos sentidos. Por un lado, dando cuenta del fuerte carácter colaborativo de la obra: en primer lugar, congregó personas provenientes de diversos ámbitos, más allá del artístico, que pusieron a disposición sus saberes específicos en pos de un objetivo común: lxs abogadxes especialistas en minoridad, los organismos de derechos humanos y lxs artistas se organizaron para gestionar una denuncia en contra de la violencia policial y para brindarles a los potenciales damnificados información de la que pudieran valerse como forma de prevenir el hostigamiento de la policía. En este sentido también señalamos la forma de funcionamiento asambleario que estos diversos grupos se dieron, a través del diálogo y la horizontalidad. El hacer colectivo y colaborativo en un contexto marcado por la individualización y la fragmentación social merece ser señalado.

Por otro lado, *Robocop. Tolerancia cero* también se destacó por la multiplicidad de instancias en las que se desarrolló, de las que aquí analizamos el tríptico, el *sticker* y el *stencil*, quedando por fuera el micro radial. Cada uno de estos dispositivos era funcional en sí mismo pero abonaba a la totalidad de la obra y multiplicaba sus alcances: en las escuelas, de mano en mano, de boca en boca, en las paredes... entendemos que aquí radicó gran parte de su originalidad. *Robocop. Tolerancia cero*

constituyó una experiencia urbana artística, política y publicitaria de comunicación y de acción, cuyo discurso interpeló a quien lo encontrara en cualquiera de sus formatos al hacer presente la problemática de la violencia estatal, interrumpiendo a su manera la cotidianidad de la ciudad, produciendo una alteración paisajística (Godoy, 2018) en sus paredes.

El activismo artístico y sus producciones como arista de análisis permitieron inquirir en el devenir histórico desde otras preguntas que hacen al enriquecimiento de los relatos y brindan nuevas variables de observación sobre temas canónicos, en este caso el estado en su faz coercitiva y las violaciones a los derechos humanos en democracia. El activismo artístico constituye una aproximación al estudio de nuevas (o, mejor dicho, renovadas) formas de protesta en el cruce con las coordenadas políticas y culturales propias de la década de 1990, que habilita a reponer su especificidad en el marco más general de la historia reciente y que cuestiona las lecturas que sostienen que este período estuvo marcado por la apoliticidad de lxs actorxs sociales cuando nos preguntamos por el lugar de enunciación desde el que se posicionó el activismo artístico.

Bibliografía

Adamini, M. (2018). Activismo artístico como nueva herramienta sindical de jóvenes trabajadores precarizados en Argentina. *Hallazgos*, 15 (29), 133-156.

Águila, G., Luciani L., Seminara L., Viano C. (2018). *La Historia Reciente en Argentina. Balances de una historiografía pionera en América Latina*. Buenos Aires: Imago Mundi.

Águila, G. (2015a). Violencia política, represión y terrorismo de estado: a propósito de algunas conceptualizaciones para definir el accionar represivo en la historia reciente argentina. En Flier, Patricia (coord.), *Actas del VII Jornadas de Trabajo sobre Historia Reciente* (49-58). La Plata: Ediciones de la FaHCE.

Águila, G. (2015b). Las escalas de análisis en los estudios sobre el pasado reciente: a modo de introducción. *Avances del Cesor*, Año XII, V, XII, N°12, 91-96.

Albarracín, L. V. (2013). Arte y Política: El caso del “Tucumán Arde”(1968-1969). *Revista nuestrAmérica*, 1(1), 102-117.

Almazán, Y. A., y Clavo, M. I. (2016). Arte, política y activismo. *Revista Concinnitas*, 1(10), 65-77.

Aróstegui, J. (1994). Violencia, sociedad y política: la definición de la violencia. *Ayer*, (13), 17-55.

Barrera, N. (2015). *Usos de la fuerza y ciudadanía: una etnografía de las prácticas policiales en la ciudad de Rosario*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de Rosario.

Bandieri, S. (2001). La posibilidad operativa de la construcción histórica regional o como contribuir a una historia nacional más complejizada. En S. Fernandez y G. Dalla Corte (comps.), *Lugares para la Historia. Espacio, Historia Regional e Historia Local en los Estudios Contemporáneos*. Rosario: UNR Editora.

Bedárida, F. (1998). Definición, método y práctica de la Historia del Tiempo Presente. *Cuadernos de Historia Contemporánea*, N° 20, 19-27.

- Bernabé, M. (2009). El retorno del surrealismo o esa desesperación llamada Cucaño. *Katatay*, nº 7, pp. 18-23.
- Binder, A. (2010). La política criminal en el marco de las políticas públicas. Bases para el análisis político-criminal. *Revista de Estudios de la Justicia*, (12), 209-227.
- Bortolotti, M. (2013). Prácticas artísticas, representación y política en la Argentina reciente. Estudios de historia sociocultural. *Páginas*, nº 8, pp. 3-7.
- Bover, T. (2016). *Trayectorias policiales: producción de instituciones y agentes sociales en la Policía Federal Argentina*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de San Martín.
- Bruzzone, G. y Longoni, A. (2008). *El siluetazo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Ed.
- Capasso, V. (2019). Conflicto social y activismo artístico en Argentina y Brasil. Análisis comparado de dos casos. *Cuadernos del CILHA* - a. 20 n. 30, 31-49.
- Capasso, V. y Burgnone, A. (2019). Activismo artístico y memoria: el caso de la desaparición de Santiago Maldonado. *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 14 (2), 23-41.
- Cozzi, E. y Di Filippo, M. (2020). ¿Cuánto vale la vida de mi hijo? Una aproximación a las formas de politización de muertes de jóvenes producidas por la policía en la ciudad de Rosario, Argentina, a partir del caso Jonatan Herrera. *Antropolítica Revista Contemporânea de Antropologia*, (47), 62-87.
- Cozzi, E. (2019). «Arreglar» y «trabajar»: vínculos entre jóvenes y policías en Rosario, Argentina. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, 17(2), 433-452.
- Cozzi, E., Font, E., y Mistura, M. (2014). Desprotegidos y sobrecriminalizados: interacciones entre jóvenes de sectores populares, policía provincial y una fuerza de seguridad nacional en un barrio de la ciudad de Rosario. *Revista Derechos Humanos*, 3, 8, 3-30.

Cuello, N. (2014). Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina (2003–2013): Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexoafectiva. *Errata*,(12), 70-95.

Dalla Corte, G. y Fernández, S. (2001). Límites difusos o géneros confusos: la Historia y el espacio local. En autoras, *Lugares para la Historia. Espacio, Historia Regional e Historia Local en los Estudios Contemporáneos* (209-245). Rosario: UNR Editora.

de la Puente, M. (2020). #CientíficxsEnLaCalle: una performance contra el ajuste macrista en ciencia. En J. E. Sagasetta (ed.), *Performatividades* (14-35). Buenos Aires: Artes Dramáticas (UNA).

De Giorgi, A. (2005). *Tolerancia cero. Estrategias y prácticas de la sociedad de control*. Barcelona: Virus.

Di Filippo, M. y Cristiá, M. (2021). Máscaras políticas. Visualidades manifestantes desde los desaparecidos en dictadura a la violencia institucional en democracia. *Ñawi*, 5 (1), 97-115.

Di Filippo, M. (2021). Estéticas vivas sobre la muerte joven: la protesta social en torno a la violencia letal en la ciudad de Rosario. *Aletheia*, 12 (23). Recuperado de: https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.13184/pr.13184.pdf

Di Filippo, M. (2018a). Aparecer(es): la estética de los movimientos sociales. El caso del Frente Popular Darío Santillán Rosario (Argentina, 2004-2012). *Izquierdas*, 43, 102-130.

Di Filippo, M. (2018b). Entre la fiesta y el duelo. Escenas y corporalidades estético-políticas en las calles rosarinas de las últimas dos décadas. En M. Di Filippo y M. Machado (comp.), *Escenarios culturales: prácticas y experiencias rosarinas actuales* (106-147). Rosario: UNR Editora. Libro digital PDF.

Di Filippo, M. (septiembre, 2017). *Transfiguraciones en la corporalidad estético-política: de la fiesta a la necro-teatralidad. Un análisis en torno a los repertorios de protesta por Franco Casco y Jonatan Herrera, Rosario (2014-2017)*. Trabajo presentado en el X Seminario Internacional Políticas de la Memoria. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, Capital

Federal. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2018/01/seminario/mesa_25/difilippo_mesa_25.pdf

Di Filippo, M. (2014). *El 2001, en nuestra tinta. Cavilaciones encontradas sobre arte, estética y política en torno al repertorio de protesta por el asesinato de Pocho Lepratti y su trama con dos estéticas-en-la-calle* (Tesis de maestría). Universidad Nacional de Rosario. Recuperada de <https://rehip.unr.edu.ar/handle/2133/10329>

Díaz, J. (agosto, 2019). *Arte y política en plataformas de redes sociales: Instagram y el caso de Línea Peluda*. Trabajo presentado en las XIII Jornadas de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <https://cdsa.academica.org/000-023/613.pdf?view>

Esquivel, C. (2016). *Las bicicletas de Fernando Traverso, entre lo político y la poética*. (Tesis de doctorado). Universidad Nacional de La Plata.

Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2011). Activismo en diez mandamientos. *Revista CIA*, 1(1), 184-201.

Felshin, N. (2001 [1995]). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (73-94). Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.

Fernández, S. (2008). El revés de la trama: contexto y problemas de la historia regional y local. En S. Bandieri, G. Blanco y M. Blanco (comps.), *Las escalas de la historia regional comparada*, Tomo 2. Buenos Aires: Miño y Dávila.

Franco, M. y Levín, F. (2007). El pasado cercano en clave historiográfica. En M. Franco y F. Levín (comps.) *La historia reciente*. Buenos Aires: Paidós.

GAC (2009). *Pensamientos, prácticas y acciones del GAC*. Buenos Aires: Tinta Limón.

Galeano, D. (noviembre, 2005). *Olvidos, denuncias y reformas. Apuntes sobre la cuestión policial en la Argentina*. Trabajo presentado en las IV Jornadas de Sociología. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, Universidad Nacional de La Plata, La Plata.

Galvani, M. (2016). *Cómo se construye un policía: La Federal desde adentro*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Galvani, M. (2013). La Policía Federal Argentina: la construcción de los “otros”. *Avá* 23, 97-117.

Garriga Zucal, J. (2017). *Sobre el sacrificio, el heroísmo y la violencia: Aportes para comprender las lógicas de acción en las fuerzas de seguridad*. Buenos Aires: Editorial Octubre.

Garriga Zucal, J. (2016a). El verdadero policía y el correctivo. Esbozos para una interpretación de la violencia policial. *De Prácticas y discursos, Centro de Estudios Sociales*, Año 5, N° 6, 1-23.

Garriga Zucal, J. (comp.) (2016b). *El verdadero policía y sus sinsabores: esbozos para una interpretación de la violencia policial*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Libro digital, PDF.

Ghiberto, L. y Puyol, M.V. (2019). La violencia policial en lo cotidiano. Exploraciones criminológicas sobre jóvenes y fuerzas de seguridad en la ciudad de Santa Fe. +E: *Revista de Extensión Universitaria*, 9 (11), 215-244.

Giunta, A. (2014a). Arte, memoria y derechos humanos en Argentina. *Artelogie*, 6 , 1-29.

Giunta, A. (2014b). *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* Buenos Aires: Fundación arteba.

Giunta, A. (2009). *Poscrisis: arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Godoy, S. (2019). Repertorios de reivindicación: prácticas artísticas y derechos humanos en Rosario (Arg.). *URBANA: Revista Eletrônica do Centro Interdisciplinar de Estudos sobre a Cidade*, 11(3), 259-293.

Godoy, S. (2018). De los parques a las calles. Prácticas corporales, visuales y espaciales en la protesta social. Rosario, Argentina, 1996-2002. *Palimpsesto*, Vol. X, N° 13, 45-59.

Godoy, S. (2015). Otras ciudades posibles: Itinerarios artísticos y resignificaciones del espacio público. Rosario, 1994-2002. *Prácticas del oficio*, N°16, 1-17.

Gordillo, M. (2012). *Piquetes y cacerolas: El "argentinazo" del 2001*. Buenos Aires: Sudamericana.

Guemureman, S.; Otamendi, A.; Zajac, J.; Sander, J. y Bianchi, E. (2017). Violencias y violencias estatales: hacia un ejercicio de conceptualización. *Revista Ensamblés*, año 4, n.7, pp. 12-25.

Gutiérrez, M. L. y flores, v. (2017). La sangre del pueblo (también) es lesbiana: la experiencia artístico-política de Lesbianas en la Resistencia (1995-1997). *Debate Feminista*, 54, 63-83.

Kessler, G. (2015). *El sentimiento de inseguridad: sociología del temor al delito*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Kresic, A. (2019). *Paremos el ajuste cambiando el sistema: la crisis universitaria de 2001. Estudiantes y docentes en la Facultad de Humanidades y Artes de Rosario*. (Seminario Regional). Universidad Nacional de Rosario.

Krochmalny, P. (2014). El fuego y las brasas. Recuperado de: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/36197/CONICET_Digital_Nro.b14bf154-a73b-46cd-bd45-d7ff3d324e8d_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y

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

La Rocca, M. (2018). Cucaño. Arte y política durante la dictadura militar argentina (1976-1983). *Relacso*, n° 12, pp. 1-25.

Longoni, A. (2018). ¿Quién le teme a los escraches? *América* [En línea], 51, 20-32.

Longoni, A. (2014a). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie* [En línea], 6. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/artelogie/1348>

Longoni, A. (2014b). Activismo teatral durante la última dictadura argentina: Apuntes sobre el Taller de Investigaciones Teatrales. *Art Journal*, 73:2, 90-115

- Longoni, A. (2012). Zona liberada. *Boca de sapo*, 8(12), 47-51.
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: Políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina. *Afterall Journal* [En línea].
- Longoni, A. (diciembre, 2009). Activismo artístico en la última década en Argentina. Intervención presentada en el panel Re-conocimientos: identidad, referentes culturales, nuevos movimientos sociales y responsabilidad del intelectual. Casa Tomada, La Habana, Cuba. Recuperada de <https://rebellion.org/activismo-artistico-en-la-ultima-decada-en-argentina/>
- Longoni, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Revista Sociedad*, 24 [En línea].
- Lopes Zamariola, P. (2019). Políticas de archivo. Entrevista con Ana Longoni. *Telondefondo*, N° 30, pp. 205-213.
- López Cuenca, A. y Bermúdez Dini, R. (2018). ¿Pero esto qué es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018. *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, (8), 17-28.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), 583-600.
- Maradei, G. (2016). Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, (8), 48-58.
- Martínez, M. (2008). Populismo punitivo, mayorías y víctimas. *Nomos*, N° 2, 183-199.
- Mouffe, C. (2007). La dimensión política de las formas artísticas. En autora, *Prácticas artísticas y democracia agonística* (25-58). Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.
- Neumark, A. (diciembre, 2018). *Entre la zapatilla y la calle: disrupciones sobre Activismo Artístico*. Trabajo presentado en las X Jornadas de Sociología. Universidad Nacional de La Plata, Ensenada.

Oubiña, D. (2017). Argentina: el profano llamado del mundo. En Mestman, M. (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina* (65-123). Buenos Aires: Akal.

Oyhandy, Á. (2013). Democracia y violencia estatal: Algunos debates sobre policías y militares en la Argentina desde la post-dictadura hasta la actualidad. *Cuestiones de sociología*, (9), 281-285.

Pegoraro, J. (2003). Una reflexión sobre la inseguridad. *Argumentos. Revista de crítica social*, 1(2), 1-7.

Perazzo, A. C. (2012). *La ciudad atravesada: Un análisis de los stencils políticos en los edificios estatales de la ciudad de La Plata*. (Tesis de licenciatura). Universidad Nacional de La Plata.

Perelman, M. y Turfo, M. (2017). Violencia institucional. Tensiones actuales de una categoría política central. Informe CELS. Recuperado de https://www.cels.org.ar/common/Violencia%20institucional_Perelman_Turfo.pdf

Pérez Balbi, M. (2018). Episodios de cruce entre arte y política en el arte argentino (1880-1950). En M. D. L. Á. D Rueda y M. Pérez Balbi (coord.), *Figuraciones de una modernidad descentrada: Derivas sobre algunos temas de las artes visuales en América Latina y Europa (1850-1950)* (22-34). La Plata: Editorial de la UNLP.

Pérez Balbi, M. (2016). Imágenes disidentes. Dos producciones en torno a la segunda desaparición de Julio López. *Boletín De Arte*, (13), 114-120.

Pérez Balbi, M. (2013). *Hacer visible y hacer audible. El escrache de HIJOS y la PAH (un poco) más allá del activismo artístico*. (Trabajo final del Programa de Estudios Independientes- Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires). Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/258000524_Hacer_visible-hacer_audible-trabajo_final_PEI_Programa_de_Estudios_Independientes- MACBA

Pérez Balbi, M. (2012). Entre internet y la calle: activismo artístico en La Plata. *Versión. Estudios de Comunicación y Política. Nueva época*, (30), 191-204.

Portelli, A. (2014). Historia oral, diálogo y géneros narrativos. *Anuario*, núm.26, 9-30.

Rangugni, V. (2009). Emergencia, modos de problematización y gobierno de la in/seguridad en la Argentina neoliberal. *Delito y Sociedad. Revista de Ciencias Sociales*, 27, 23-43.

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*, núm. 74, pp. 63-83.

Rodríguez Alzueta, E. (2017). La policía y la “nada”. *Perspectivas, Revista de Ciencias Sociales*, N°3, 78-88.

Rubinich, L. (2007). Apuntes sobre la politicidad del arte. *Ramona, revista de artes visuales*, (7)11, 10-12.

Russo, P. (octubre, 2010). *¿Dónde está Julio López? Prácticas estéticas en relación al reclamo de aparición con vida*. Trabajo presentado en el III Seminario Internacional Políticas de la Memoria “Recordando a Walter Benjamin: Justicia, Historia y Verdad. Escrituras de la Memoria”. Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, Secretaría de Derechos Humanos de la Nación, Capital Federal. Recuperado de http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-01/russo_mesa_1.pdf

Russo, P. (2008). El encuentro entre arte y militancia y la publicidad de ideas políticas en el espacio público callejero. El ejemplo del GAC. *Question*, 1(18).

Scocco, M. (2021). *Una historia en movimiento: Las luchas por los derechos humanos en Rosario (1968-1985)*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación; Posadas: Universidad Nacional de Misiones; Los Polvorines: Universidad Nacional de General Sarmiento.

Scocco, M. (2016). *El viento sigue soplando. Los orígenes de Madres de Plaza 25 de Mayo de Rosario (1977-1985)*. Rosario: Editorial Último Recurso.

Scocco, M. y Godoy, S. (2019). Acción colectiva frente a la violencia estatal argentina (1976-2001). Derechos Humanos, estrategias repertoriales y tácticas de visibilización. *Diálogos*, 23(3), 87-108.

Seghezzo, G. (2010). Entre los derechos humanos y la (in)seguridad: modos de construcción de la violencia policial en las ciencias sociales. En M. Galvani (et. al.) *A la inseguridad la hacemos entre todos: prácticas policiales, mediáticas y académicas* (51-72). Buenos Aires: Hekht Libros.

Serulnikov, A. (2017). Como si estuvieran comprando: los saqueos de 1989 y la irrupción de la nueva cuestión social. En G. Di Meglio y S. Serulnikov (comp.), *La larga historia de los saqueos en la Argentina: de la independencia a nuestros días* (137-176). Buenos Aires: Siglo XXI.

Sozzo, M. (2009). Populismo punitivo, proyecto normalizador y “prisión-depósito” en Argentina. *Sistema Penal & Violência*, v. 1, n. 1, 33-65.

Sozzo, M. (2008). *Inseguridad, prevención y policía* (Vol. 4). Ecuador: Flacso.

Sozzo, M. (1999). ¿Hacia la superación de la táctica de la sospecha? Notas sobre Prevención del Delito e Institución Policial. En CELS/CET, *Detenciones, Facultades y Prácticas Policiales en la Ciudad de Buenos Aires* (3-41). Buenos Aires: CELS.

Sozzo, M., González, G., Corti, L., Tavella, R., Aimar, V., Montero, A., Taleb, G., y Ferreccio, V. (2000). ¿Más allá de la reforma policial? Reforma policial y transformación de los mecanismos de control interno de la actividad policial en la Provincia de Santa Fe. *Delito y Sociedad*, 1(14), 123-160.

Tiscornia, S. (2000a). Poder de Policía, Costumbres Locales y Derechos Humanos en Buenos Aires de los 90. *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, 101-118.

Tiscornia, S. (2000b). Violencia policial, derechos humanos y reformas policiales. *Delito y sociedad* (14), 9-22.

Tiscornia, S. (1998). Violencia policial. De las prácticas rutinarias a los hechos extraordinarios. En I. Izaguirre (comp.) *Violencia social y derechos humanos*. Buenos Aires: Eudeba.

Torre, Á. (2018). Micro/macro: ¿local/global? El problema de la localidad en una historia espacializada. *Historia Crítica*, núm.69, 37-67.

Viano, C. (2019). Rosariazos(s): una aproximación entre imágenes y memorias. En M. Gordillo (comp.), *1969 a 50 años. Repensando el ciclo de protestas* (39-58). Buenos Aires: Ediciones CLACSO/UNC.

Viano, C. (2012). Historia Reciente: desarrollos, tramas y desafíos. En autora (ed.), *Miradas sobre la historia. Fragmentos de un recorrido* (117-139). Rosario: Prohistoria Ediciones.

Vilas, C. (1997). La Reforma del Estado como cuestión política. *Taller*, núm.4, 87-129.

Vindel, J. (2010). *Arte y política: genealogía crítica de las estrategias conceptuales en el arte argentino entre 1965 y 2001*. (Tesis de doctorado). Universidad de León.

Williams, R. (2003), *La larga revolución*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Fuentes

Foro Memoria y Sociedad (Rosario), *Informe N°4* (1999) e *Informe N°6* (2000). Fondo Documental Rubén Naranjo, Museo de la Memoria, Rosario.

Foro Regional Rosario, *Nuestra misión*. Disponible en: http://www.fororegionalrosario.org.ar/contenidos/2013/02/05/Editorial_2725.php

Foro Regional Rosario, *Seguridad Ciudadana*, 1998. Disponible en: http://www.fororegionalrosario.org.ar/contenidos/2018/06/13/Editorial_3032.php

GAC (2017), Catálogo “Liquidación por cierre”.

Red Conceptualismos del Sur (julio, 2011). *Activismo artístico*. Documento de discusión para el seminario “Poner el cuerpo. Formas del activismo artístico en América Latina, años ‘80”. Lima, Perú.

Prensa

Clarín, 13/09/98

La Nación, 08/08/99

Suplemento *Rosario/12*, 14/11/98

Entrevistas

Entrevista N°1, miembro del colectivo *Arte en la kalle*, realizada por la autora. Rosario, 17/02/2021.

Repositorios

Archivos en uso: <http://archivosenuso.org/>

Urban not for sale: <https://urbananotforsale.wordpress.com/>