

Mapear coletivamente a ditadura argentina e seus restos

Mapear colectivamente la dictadura argentina y sus restos

Dr. Hernán Lopez Piñeyro
Universidad de Buenos Aires, Consejo Nacional de
Investigaciones Científicas y Técnicas
E-mail: hernanlopezpineyro@gmail.com
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8449-0355>

RESUMO:

Este trabalho critica as práticas cartográficas promovidas por grupos artísticos e desenvolvidas de forma colaborativa. Mais especificamente, é analisada neste artigo uma ação do Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas (2001-2006)*: uma série de mapas de Buenos Aires onde são indicados os endereços dos genocidas de forma “escrachada” por diferentes organizações sociais e assuntos relacionados à última ditadura militar argentina. Essa cartografia não foi criada em um atelier de artista, mas nas ruas, e tendo como base a proposta de um grupo, formado pela colaboração entre ativistas, a fim de tecer redes de afinidade e promover práticas alternativas de justiça.

Palavras-chave: *Práticas colaborativas. Cartografias. Ditadura argentina.*

RESUMEN:

Este trabajo se propone realizar una aproximación crítica a las prácticas cartográficas promovidas por grupos artísticos y desarrolladas colaborativamente. Más específicamente, se analiza una acción del Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas (2001-2006)*: una serie mapas de Buenos Aires en los que se indican los domicilios de los genocidas escrachados por distintas organizaciones sociales y cuestiones relativas a la última dictadura militar argentina. Esta cartografía no fue gestada en el atelier de un artista, sino producida a partir de la propuesta de un grupo, en

colaboración entre activistas con el fin de tejer redes de afinidad e impulsar prácticas de justicia alternativas.

Palabras clave: *Prácticas colaborativas. Cartografías. Dictadura argentina.*

ABSTRACT

This work criticizes the cartographic practices promoted by artistic groups and developed collaboratively. More specifically, this article analyzes an action of the Grupo de Arte Callejero, *Aquí viven genocidas* (2001-2006): a series of maps of Buenos Aires where the addresses of the genocides are indicated as "slaves" by different social organizations and issues related to the last Argentine military dictatorship. This cartography was not created in an artist's studio, but in the streets, and based on the proposal of a group, formed by the collaboration between activists, in order to weave networks of affinity and promote alternative practices of justice.

Keywords: *Collaborative practices. Cartography. Argentine dictatorship.*

Artigo recebido em: 31/05/2019
Artigo aceito em: 19/07/2019

El Grupo de Arte Callejero (GAC) se conformó en el año 1997 a partir del deseo de algunas estudiantes de la otrora *Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón* y subsiste hasta nuestros días. Particularmente durante los primeros años de existencia, han sido parte del colectivo más de veinte artistas, sin embargo, ya desde fines de la década pasada la conformación de este colectivo ha permanecido sin cambios: Lorena Bossi, Vanesa Bossi, Fernanda Carrizo, Mariana Corral y Carolina “Charo” Golder.¹

El GAC son “las chicas de la Pueyrredón” primero y “las chicas del GAC” después.² Así se las conoce, así se las llama, así se reivindican. No importa la supuesta identidad de género de sus integrantes; de hecho, por el GAC también han pasado varones. Seguramente si el colectivo (o, mejor dicho, la colectiva) hubiese surgido al calor del *Ni una menos* y de las asambleas feministas serían “las pibas del GAC”. Chicas, pibas (y también travas, tortas, maricas, putos) son nombres empequeñecedores reapropiados y repotenciados políticamente por quienes con orgullo los eligen como categorías no ontológicas y como banderas de lucha. El sintagma “las chicas del GAC” refiere posiblemente a un modo de hacer arte y política específico que no conlleva identificaciones con los modos masculinos del hacer, con lo que es sujetado y definido.

El origen del grupo se remonta a la necesidad que tuvieron sus integrantes de acompañar por medio de herramientas visuales la lucha docente contra de Ley Federal de Educación, la pauperización y el desmantelamiento de la educación, materializada en ese entonces en el ayuno y en otras acciones en la Carpa Blanca. La primera acción de GAC fue el 20 de abril de 1997 y consistió en la realización de un mural en la Plaza Roberto Arlt realizado con guardapolvos blancos. Como bien apunta Marilé di Filippo (2015), la lucha docente fue tan sólo el primer disparador tomado de una coyuntura compleja en la que coexistían muchas otras problemáticas que también posibilitaron o, quizá, demandaron un repertorio de acciones colectivas que conllevaron otros usos del espacio y de los cuerpos (CARRAS, 2009, p. 27).

Desde sus inicios el GAC produjo numerosas y variadas intervenciones artístico-políticas, algunas de ellas realizadas mancomunadamente con otros colectivos o con movimientos sociales. Las acciones no son firmadas y están disponibles para ser reapropiadas, resignificadas, hurtadas y puestas en funcionamiento en otros contextos. Las obras siempre son un producto inacabado de un *hacer con*.

En líneas generales, la práctica del GAC se emparenta con un planteo de tipo conceptual cuya búsqueda artística no radica en la representación, sino en la creación de situaciones, la generación de nuevas dinámicas y sentidos (DI FILIPPO, 2015, p. 14). La particularidad de sus acciones consiste en no reducirse a lo meramente estético ni a lo meramente político. El GAC piensa el arte como *praxis*, como proceso sin reglas fijas. Por ello, es un arte sin obra, ni artista.

El GAC es uno, quizá el más importante, de varios colectivos de arte activista o militante surgidos un poco antes o un poco después en la Argentina de cambio de siglo y que, al decir de Ana Longoni, “abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (LONGONI, 2009, p. 18). Éstos ponen en práctica nuevos modos de activismo social y cultural utilizando lenguajes, a veces renovados y a veces no tanto, a veces más “puros” y a veces más “contaminados”, de las artes visuales, las artes audiovisuales, la poesía, el periodismo alternativo y las humanidades.

Muchos artistas se integraron a las nacientes organizaciones, entonces, interpelados por este clima de reevaluación y transformación de la idea de lo político, y se propusieron articular sus prácticas con la revitalizada praxis social, imaginando formas de intervenir en los nuevos movimientos (LONGONI, 2009, p. 21).

En la lectura de Andrea Giunta, en las fechas cercanas al 2001 tiene lugar un “fenómeno de la multiplicación de los colectivos artísticos que alteraron su actividad estético-poética-política al calor de las protestas masivas” (GIUNTA, 2009, p. 19). Estos grupos tienen, entre otras, dos características comunes: el tratamiento horizontal a la hora de analizar las propuestas y la adecuación de esas propuestas con los reclamos colectivos.

Quisiera dedicar las páginas que siguen al análisis crítico de *Aquí viven genocidas*, quizá una de las prácticas artísticas más importantes del GAC.

En *Aquí viven genocidas* las artistas emprendieron una labor cartográfica de registro y de divulgación. En una serie de mapas de la Ciudad de Buenos Aires y del Área Metropolitana se indicaron los domicilios de los dictadores escrachados por Hijos,³ por la Mesa de Escrache Popular y por otras organizaciones.⁴ Los mapas fueron gestados con otros militantes, asambleístas, vecinos y ciudadanos. En esta cartografía abundaron las referencias, se enuncian datos bajo la forma de íconos, gráficos y textos.

La cartografía fue impresa en afiches de papel, en tamaños que fueron variando (según el presupuesto) pero que mantuvieron las dimensiones estándares de los afiches utilizados en publicidades comerciales y políticas. Estos fueron impresos en escala de grises y en algunas ocasiones incorporaron el color rojo. Utilizados para empapelar parte de la ciudad los 24 de marzo de los años 2001, 2002, 2003, 2004 y 2006 en el trayecto que va desde el Congreso de la Nación hasta la Casa Rosada, los mapas fueron pegados por las mismas artistas y por allegados a ellas con engrudo o cola sobre otros afiches o directamente sobre la fachada de algunos edificios emblemáticos o no.⁵ Estas cartografías fueron una parte neurálgica de los escraches y de las concentraciones del 24 de marzo porque los diagraman, los representan y, además, son sus huellas. Finalizados estos, sobreviene la imagen.

Por otro lado, juntamente con el afiche, se realizó un video en el que se registró un recorrido por los domicilios escrachados —contrastando un día habitual con la jornada de la acción— y se confeccionó una agenda con los teléfonos y direcciones de los genocidas, que también fue repartida en las concentraciones.

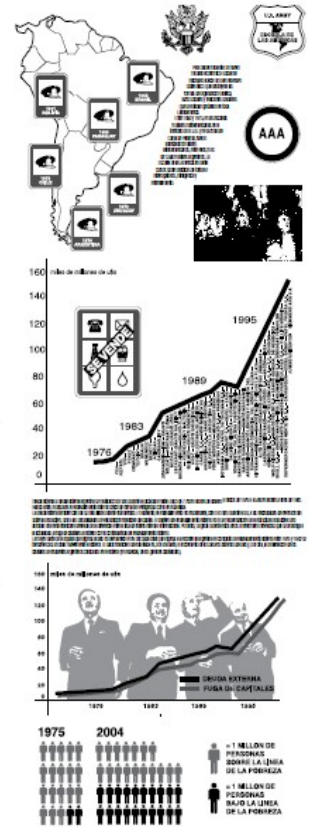
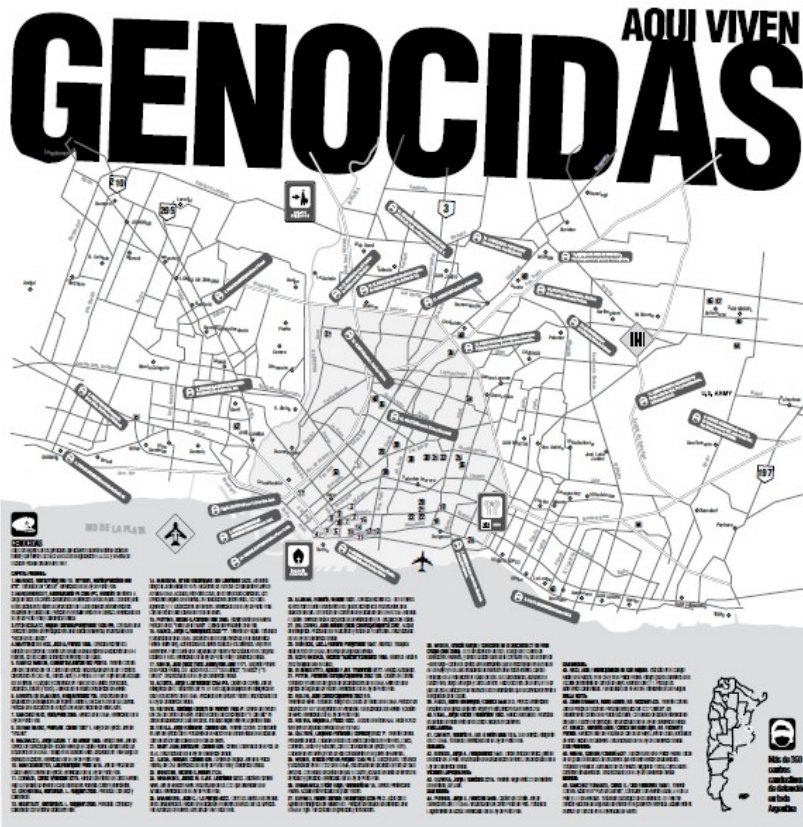


Ilustración 1 - GAC, Aquí viven genocidas (2009)
 Fuente: Edición de la cartografía presentada en GAC. Pensamientos, prácticas y acciones (2009, p. 48–49).

Sin duda, *Aquí viven genocidas* no puede pensarse únicamente como una práctica artística, pues se encuentra en el umbral borroso que separa el arte de la política y en el que también se hallan intervenciones de otros grupos que se reivindican “artísticos” como Argentina Arde, el Taller Popular de Serigrafía, Etcétera y el mismo GAC. Pero también se encuentran allí muchas prácticas estético-políticas movimientos sociales, asambleas barriales; movimientos piqueteros y organizaciones de derechos humanos. Todas ellas podrían pensarse como acciones llevadas a cabo por subjetividades colectivas constituidas en el cambio de siglo a la luz de lo que Ignacio Lewkowicz (2004) denomina el desfondamiento del Estado y que, según dice, a falta de categoría más articulada, llama precisamente *nosotros*.

En Diciembre de 2001 y sus consecuencias aparece *nosotros* como sujeto primordial. *Nosotros* no se puede descomponer en partes simples; no es un compuesto de yo y ustedes, yo y ella, yo y ellos; tampoco es el nombre resumido de una clase, sino que es *directamente* nosotros. Vale la pena postular que *nosotros* es un concepto actual en el pensamiento, pero no sólo un concepto sino también un sujeto actual del pensamiento (LEWKOWICZ, 2004, p. 221).

Este *nosotros* se (re)configura en cada acción, en cada escrache, en cada asamblea, en cada manifestación de la época, en cada cartografía o en cada performance. Y, podría agregarse, que no sólo es configurado por estas prácticas y acciones estético-políticas, pues es también lo que las configura. El *nosotros* no toma el poder; no constituye una institución y, a diferencia de los que señala Lewkowicz, tampoco es un sujeto pues no es uno, es precario, es incompleto y está descentrado. Se trata de singularidades colectivas que bien pueden pensarse en los términos en los que lo hace Lucero (2015) en relación con el espacio Belleza y Felicidad, una galería que funcionó en entre los años 1999 y 2007 en el barrio de Almagro de la Ciudad de Buenos Aires y luego en Fiorito, en el partido de Lanús.

En lugar de atacar los fundamentos individuales y a la vez universalizantes del concepto de sujeto, se trata de multiplicarlo hasta tornarlo inoperante. Las singularidades no convergen ya en individuaciones más o menos identificables, sino que, [...] las encontramos en asociaciones provisionarias, subjetividades ficcionales y precarias, que se desarman y se rearmen, mutación perpetua [...]" (LUCERO, 2015, p. 114)

Entonces, podría afirmarse que *Aquí viven genocidas* es una práctica artístico-política que, como muchas otras, es gestada por un *nosotros* que al mismo tiempo construye. En este sentido, esta intervención desborda la idea de *sujeto* y la idea de *arte colaborativo* entendido como obras creadas a partir de la participación de sujetos individuales.

Según Deleuze y Guattari existen dos perspectivas, dos enfoques –podría decirse– el de lo macro (el molar) y el de lo micro (el molecular). Ambos son imprescindibles y se encuentran en constante cruce, al punto en que si cualquier análisis que no los contemple fracasa. Estos dos niveles no se oponen como lo hacen dos términos de una contradicción lógica. Lo molecular, como proceso o como práctica, puede nacer en lo macro. Lo molar puede instaurarse cómodamente en lo micro. A su vez, esta diferencia no es idéntica a la oposición entre lo social y lo individual; sino que entre “el dominio molar de las representaciones, ya sean colectivas o individuales, y el dominio molecular, [...] los flujos ya no son ni atribuibles a individuos ni sobredecodificables por significantes colectivos” (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 223) .

Toda sociedad, pero también todo individuo, están, pues, atravesados por las dos segmentariedades a la vez: una molar y otra molecular. Si se distinguen es porque no tienen los mismos términos, ni las mismas relaciones, ni la misma naturaleza, ni el mismo tipo de multiplicidad. Y si son inseparables es porque coexisten, pasan la una a la otra [...]. En resumen, todo es política, pero toda política es a la vez macropolítica y micropolítica”. (DELEUZE; GUATTARI, 2002, p. 218) .

Aquí viven genocidas es un ejercicio que podríamos pensar, en los términos de estos autores, como molecular, en tanto que a partir de una serie de prácticas de experimentación éste abre conexiones con potencias de diversos tipos. Es decir, fluye y escapa a la máquina de sobredecodificación. Pero no por ello esta intervención del GAC se encuentra desvinculada de lo macropolítico. Como ya se explicó, toda lucha social es, al mismo tiempo, molar y molecular.

El escrache puede ser pensado, utilizando los términos de Guattari y Rolnik (2006, p. 98), como un proceso de singularización no atribuible específicamente a un nivel macrosocial, ni a un nivel microsociales. Esta práctica debe agenciar los procesos de singularización en el propio nivel en el cual emergen. La cartografía y la agenda realizadas por el GAC surgen en el contexto de los escraches pero desatan también otras prácticas. Me refiero a la posibilidad de que otros y otras realicen pequeños escraches en los domicilios señalados o llamen a los teléfonos publicados, etc. De lo que se trata es de colocar la micropolítica en todas partes,

en el interior de un barrio, en un teléfono, en las relaciones entre vecinos: *si no hay justicia, hay escrache*. En esta consigna, que acompañó dichas prácticas resuena, sin duda, esta cuestión de lo molar-molecular.

No hay, como dice Guattari, modelos generales de prácticas micropolíticas que puedan ser aplicados a cualquier situación. El escrache o la acción de cartografiar pueden también ser o devenir prácticas microfascistas.

Las mismas especies de elementos, los mismos tipos de componentes individuales y colectivos en juego en un determinado espacio social pueden funcionar de modo emancipador a nivel molar y, coextensivamente, ser extremadamente reaccionarios a nivel molecular. *La cuestión micropolítica es la de cómo reproducimos (o no) los modos de subjetivación dominantes.* (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 155)

Si nos centramos en esto último, es decir, en cómo se reproducen o no los modos de subjetivación dominantes, se hace evidente que no hay microfascismo en juego en los escraches acá analizados y tampoco en la cartografía del GAC. Pues, lo que hay es más bien una intervención estratégica y micropolítica para “la constitución de nuevos territorios, otros espacios de vida y de afecto, una búsqueda de salidas hacia afuera de los territorios sin salida” (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 24)

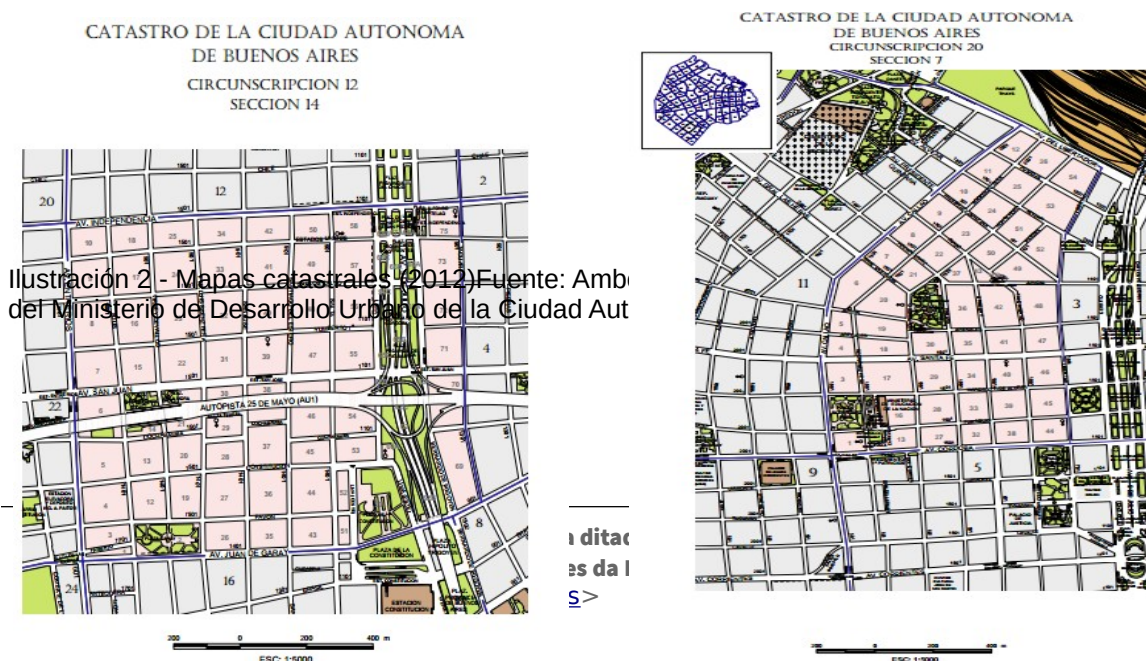
Las cartografías no surgieron en la soledad de algunas artistas enclaustradas en un taller, sino que se gestaron en el escenario de lo común, en el escenario de los escraches. Un mapa grafica y pone, por tanto, al descubierto un sistema de evidencias que muestra un común y su modo de aparecer, dicho en términos de Rancière (2009), una partición de lo sensible. Es decir, una delimitación de los espacios, de lo que puede ser visto y de lo que no. Se evidencia aquí la imposibilidad de escindir lo político de lo estético. La política al ser entendida como un litigio sobre el reparto de los espacios y de los tiempos, de lo decible y de lo indecible, de lo visible y de lo invisible, es también un asunto estético. Lo que aparece, lo que se muestra en todo mapa es una configuración, que hace visible lo que se incluye e invisibiliza lo que no.

Estas ideas parecen estar muy presentes en las artistas quienes en el año 2009 escribieron *Pensamientos, prácticas y Acciones*,⁶ un libro en el que reflexionan retrospectiva y críticamente sobre algunas de sus intervenciones. Allí señalan que:

No hay mapas con puntos de partida fijos y lineales, sino que son recortes de una realidad sin una dirección preestablecida, guiados por una idea que los recorre a todos, que es la capacidad de movilizar, de cuestionar, de relacionar, de reconfigurar nuestras propias existencias (CARRAS, 2009, p. 43).

Los mapas son una parte neurálgica de los escraches y de las concentraciones del 24 de marzo, porque los diagraman, los representan y porque, además, son sus huellas. Finalizados éstos, la imagen sobrevive.

En rigor, toda cartografía es un recorte o una partición de lo sensible que devela interpelaciones sobre un espacio. No es el resultado de un nexo causal capaz de legitimar lo que muestra, sino una construcción que reúne hechos y los presenta como un todo. Sin ir demasiado lejos, los mapas catastrales son, por un lado, registros - y por tanto identificaciones - que el Estado realiza sobre los territorios y las propiedades y, por el otro, desidentificaciones o borramientos de las singularidades de los espacios. Si bien las cartografías - que habitualmente incluyen información de calles con altura y sentido del tránsito, veredas, manzanas, parcelas, espacios verdes y vías de tren y subterráneo - surgieron con propósitos tributarios, permitieron luego una descripción y un registro permanente.



Éstos normalizan y serializan los espacios, borran sus diferencias. Así, por ejemplo, en las imágenes elaboradas por la Secretaría de Planeamiento del Ministerio de Desarrollo Urbano de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, el barrio de Constitución tiene un aspecto similar al barrio de Recoleta.

Son dispositivos que convierten las calles en espacios vigilados en los que los sujetos circulan bajo control disciplinario e instauran, tomando la expresión rancièriana, un régimen de visibilidad que prescribe qué puede ser visto, y qué no, de los territorios comunes. Toda cartografía, por más neutra que parezca, tiene por detrás un sustento político e ideológico.

Dar a ver algo invisible, es éste, pues, y no otro, el sentido del escrache. Desensmascarar a un torturador, desocultar lo que el Estado y sus cómplices esconden. *Aquí viven genocidas* pone a la luz la inscripción o el enraizamiento del genocidio en los espacios. Se da también con estos mapas una transformación que convierte a un instrumento de control estatal en un instrumento político. Es decir, lo consensual deviene disensual. Ya no es necesario, o ya es posible, “disimular”. Los domicilios de los genocidas, los lugares en los que se torturó y también la relación entre el neoliberalismo y la dictadura cívico-militar tienen que ser vistos por todos.

El GAC trabaja con las cartografías, con lo que éstas identifican y con lo que éstas desidentifican. Ésta es una forma de reconfigurar colaborativamente los territorios y su memoria. Rancière (2009) señala que el arte se ha dispuesto a mostrar lo que no se ve, lo que subyace bajo lo visible, un invisible que es sencillamente lo que hace que haya arte.⁷

Las cartografías son también soportes posibles para la búsqueda estética y política y una forma de acompañar los procesos de entendimiento y transformación. La fuerza de éstas se halla en su potencialidad para la (re)configuración colectiva tanto de los espacios heterogéneos como de lo que en ellos se identifica pero también de lo que se desidentifica, serializa o invisibiliza.

Aquí viven genocidas es un objeto singular implicado en, aquello que Guattari y Rolnik consideran, “un proceso general de desterritorialización”. Pues, este mapa pertenece al conjunto de “objetos poéticos que funcionan como rupturas de percepción, como composición de procesos de sensibilidades y de representaciones heterogéneas, que en un momento dado se van a organizar según un determinado perfil que no puede ser remitido a las referencias ordinarias de las significaciones dominantes” (GUATTARI; ROLNIK, 2006, p. 101).

La práctica cartográfica, en tanto que ejercicio artístico y político que interroga la historia, acciona en torno a la memoria viva y trabaja con los regímenes de visibilidad, fue rápidamente retomada por el dúo Iconoclasistas que no sólo lo utilizó en sus propias intervenciones, sino que bregó por la diseminación de este recurso crítico para procesos territoriales de creación colectiva.⁸

En el *Manual de mapeo colectivo* pueden encontrarse “Once tesis para cartógrafos ocasionales” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 57-60) escritas por los artistas junto a los editores de la publicación. Allí se reconoce que *Aquí viven genocidas* del GAC constituye en Argentina un gran hito de una señalética construida como denuncia social, como herramienta y consigna de lucha a la vez.

En sus acciones, Iconoclasistas toma cierto lenguaje del mundo publicitario y del diseño gráfico para, según sus palabras, “producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 78). Los talleres creativos y las investigaciones colectivas, que comenzaron a partir del año 2008 y se replican también de manera independiente del propio grupo, son parte esencial de la metodología de los Iconoclasista.

Entre sus intervenciones cartográficas realizadas en talleres colectivos se destacan, entre otras, *Radiografía del corazón del modelo sojero*, *Otra pampa es posible* – realizada entre los años 2008 y 2010 en espacios en los que participaron un amplio conjunto de movimientos sociales, asambleas socio ambientales, organi-

zaciones campesinas y de pueblos originarios, vecinos y ciudadanos contra el extractivismo y sus consecuencias, aportando datos, relatando hechos, señalizando situaciones y también visibilizando las diversas formas de organización y de resistencia, esta cartografía intenta poner en evidencia el modelo de los agrobizos y las consecuencias del monocultivo transgénico -, *La república de los cirujas* – un conjunto de mapas y de infografías que abordan la cuestión del trabajo y de la vida cotidiana de las zonas afectadas por el Complejo Ambiental Norte II del CEAMSE.

El mapeo, entendido como una práctica crítica y colectiva, acompaña, difunde las luchas y teje lazos entre movimientos sociales, activistas y militantes y crea formas de sociabilidad alternativas diferentes a las que instauran las cartografías habituales, que como señalan los artistas, son “instrumentos que el poder dominante ha utilizado históricamente para la apropiación utilitaria de los territorios” (ICONOCLASISTAS, 2013, p. 5).

Todo mapeo artístico y colaborativo diseña un nuevo territorio posible que surge como el producto de la colectivización de las capacidades. Es claro que estas prácticas exceden la difusión de información y de comunicación de una problemática social y ambiental, son modos de complot. Ricardo Piglia define el complot como “un punto de articulación entre prácticas de construcción de realidad alternativas y una manera de descifrar cierto funcionamiento de la política” (PIGLIA, 2007, p. 4). En este sentido, un complot implica también formas de sociabilización experimentales “que se infiltra[n] en las instituciones existentes y tiende[n] a destruirlas y a crear redes y formas alternativas”(PIGLIA, 2007, p. 8). Pues, se trata de “una política basada en la inminencia de una derrota y en la construcción de redes de fuga y de repliegue” (PIGLIA, 2007, p. 11).

Mapear crítica y conjuntamente es armar un complot, pues, en la capacidad de creación colectiva habitan propuestas de mundos regidos según leyes distintas a las reales, lo cual, a su vez, presupone una penetración previa en el ordenamiento profundo de la realidad circundante. Claro que no se trata de un orden social

manifiesto o unas reglas de convivencia conscientemente aceptadas. *Aquí viven genocidas* pone en marcha complots, es decir, modos de resistencia moleculares que conectan singularidades, engendran líneas de fuga heterogéneas y dificultan, así, la formación de identidades fijas, molares.

pós:

REFERÊNCIAS

- CARRAS, R. **GAC**: pensamientos, prácticas, acciones. Ciudad de Buenos Aires: Tinta Limón Ediciones, 2009.
- DELEUZE, G.; GUATTARI, F. **Mil mesetas**: capitalismo y esquizofrenia. 5. ed. Valencia: Pre-Textos, 2002.
- DI FILIPPO, M. Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del Grupo de Arte Callejero. **Pilquen. Sección Ciencias Sociales**, v. 18, n. 2, 2015.
- GIUNTA, A. **Poscrisis**: arte argentino después de 2001. 1. ed. Ciudad de Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores, 2009.
- GUATTARI, F.; ROLNIK, S. **Micropolítica**: cartografías del deseo. Madrid: Traficantes de Sueños, 2006.
- ICONOCLASISTAS. **Manual de mapeo colectivo**: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa. [s.l: s.n.].
- LEWKOWICZ, I. **Pensar sin Estado**: la subjetividad en la era de la fluidez. 1. ed. Ciudad de Buenos Aires: Paidós, 2004.
- LONGONI, A. Arte y activismo. **Errata**, n. 0, dez. 2009.
- LUCERO, G. Una promesa de felicidad: comunidad y belleza en el arte argentino del cambio de siglo. **El banquete de los dioses**, v. 3, n. 4, p. 102-116, 2015.
- PIGLIA, Ricardo. Teoría del complot. **Revista Ramona**, n. 23, p. 4-14, abr. 2002.
- RANCIÈRE, J. **El reparto de lo sensible**: estética y política. Tradução Cristóbal Durán. Santiago: LOM, 2009.

NOTAS

1 Han formado parte del GAC: Lorena Merlo, Violeta Bernasconi, Pablo Ares, Rafael Leona, Federico Geller, Sebastián Menasse, Alejandro Merino, Leandro Yazurlo "Tato", Marcos Luczkow (Santo), Juan Rey, Abel Orozco, Pablo Lehman, Natalia Mazer, Pablo Debella e Ignacio Valdez.

2 El nombre Grupo de Arte Callejero surgió en el año 1999, luego de dos años de trabajo y por una necesidad burocrática: poder presentar un proyecto para el Parque de la Memoria. Pusieron ese nombre por una cuestión genérica relacionada al trabajo que venían realizando pero sin pensarlo demasiado (Russo, 2008).

3 La agrupación Hijos (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) comienza a organizarse a fines de 1994 y reúne justamente a hijas e hijos de detenidos-desaparecidos durante la última dictadura militar.

4 El escrache es un tipo de manifestación en la que un grupo de activistas o militantes se dirige al domicilio, lugar de trabajo o en lugares públicos donde se reconozca a alguien a quien se quiere denunciar. Se trata de un tipo de protesta basado en la acción directa, que tiene como fin que visibilizar la falta de justicia. La práctica fue implementada a partir de 1995 en Argentina por la agrupación Hijos que la utilizó para denunciar la impunidad de los indultos concedidos por el presidente Carlos Menem. El cacerolazo es una forma de protesta en que los manifestantes hacen saber su descontento mediante ruido golpeando ollas u otros utensilios domésticos. Los manifestantes pueden participar desde sus propias casas asomándose a ventanas y balcones o en la vía pública. Suele usarse generalmente como una manifestación de rechazo a las políticas de un gobierno o determinadas decisiones gubernamentales. En Argentina ha sido emblemático el cacerolazo del 19 de diciembre.

5 El 24 de marzo de 1976 tuvo lugar el quinto golpe cívico-militar en Argentina. Por ello, los 24 de marzo son un día de lucha por la memoria, la verdad y la justicia que se sintetiza con el grito de "NUNCA MÁS". Cabe señalar que recién en el año 2002, nueve años después de la restauración de la democracia, el Congreso Nacional sancionó la ley 25.633 mediante la cual se instauró formalmente aquel día como Día Nacional de la Memoria la Verdad y la Justicia. Tres años más tarde la fecha ha recibido, por impulso del Poder Ejecutivo y con el apoyo de organizaciones de derechos humanos, categoría de no laborable.

6 Rafaela Carras, así en plural, es el nombre con el que firmaron el libro en el que las mismas artistas plasman retrospectivamente sus pensamientos, sus prácticas y sus acciones tal como el mismo título lo señala. Allí, la escritura colectiva se funde en un único nombre, el de la cantante de "*Fiesta que es fantástica, fantástica esta fiesta*" pero por supuesto en plural.

7 Los mapas son partes centrales de los escraches pero para éstos no hay un soporte apropiado o una forma adecuada —stencil, afiche, grabado, murga, canto, performance, etcétera— cualquiera de éstas es una manera de intervención posible. Todas ellas, potenciándose, en su irreductible heterogeneidad, son pura posibilidad devenida materia y expresión política. La combinación de tema, forma y materia no hace más que multiplicar los posibles. Porque el tema es indiferente, no prescribe ninguna forma o materia. "El acontecimiento por sí sólo no impone ni prohíbe ningún medio del arte. Y no le impone al arte ningún deber de representar o de no representar de tal o cual manera" (RANCIÈRE, 2009, p. 137). Asociar determinado tema con determinada forma tiene, según el autor, cierto aire hegeliano.

8 Cabe señalar que el dúo Iconoclastas, conformado en el año 2006, está integrado por Julia Risler y Pablo Ares. Este último fue integrante del GAC entre el año 1998 y el año 2005.