

EN LA CIUDAD DE LA FURIA
Representaciones artísticas de la crisis del 2001 desde el espacio público:
el caso *Urbomaquia*

Agustina Triquell
Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina)

Los modos en que la crisis socioeconómica del 2001 fue representada en el espacio público, mediante acciones de colectivos de activismo y activismo abordaron diferentes temáticas y focalizaron su atención en distintas consecuencias relacionadas con el mundo del trabajo, la educación y la cultura. Así como otros campos y esferas de lo social se vieron profundamente afectados por la radicalidad y masividad de este proceso crítico, el campo artístico no quedó al margen de esta transformación: las lógicas de producción y circulación se modificaron, generando vinculaciones con movimientos sociales y organizaciones de base. Lo que resulta interesante aquí es que la manera en que esto fue sucediendo se encuentra en estrecha relación tanto con el avance de la crisis sobre diversos campos, así como con la tematización de la agenda mediática sobre el fenómeno. La periodización elegida se inicia a mediados del 2001, momento en el que la crisis política y económica comienza a manifestar sus primeros síntomas, tiene como punto crítico la revuelta sociopolítica del 19 y 20 de diciembre de 2001, que desencadenó la renuncia del presidente Fernando de la Rúa –además de dejar un saldo de 35 muertos tras la represión policial de la protesta– y concluye con la asunción de Néstor Kirchner como presidente electo, a mediados de 2003. A lo largo de este período, las acciones llevadas a cabo desde el campo artístico comenzaron a tener cada vez más un formato colectivo de producción, un abandono paulatino de los formatos y lenguajes tradicionales hasta incluso formar parte orgánica de las organizaciones de derechos humanos y sindicatos.

El período aquí señalado se caracterizó por una fuerte inestabilidad institucional, con continuas manifestaciones en el espacio público. Desde los cortes de ruta del movimiento piquetero pasando por las fábricas recuperadas por sus obreros y los movimientos de desocupados (vinculados a los reclamos laborales) hasta las acciones colectivas de organización de clubes de truke y asambleas barriales.

Muchos de los grupos que trabajaron en estas acciones, comenzaron a hacerlo en la coyuntura específica de la crisis, en el marco de las asambleas barriales, en las escuelas de artes de las universidades públicas, como también en estructuras de organización colectiva que comenzaban a tomar cada vez más protagonismo: comedores y merenderos, bibliotecas populares, clubes sociales y deportivos.

El establecer un corte temporal que nos permita dar cuenta de los desarrollos y tensiones en el proceso crítico de nuestro interés es siempre una decisión compleja, ya que debe advertir síntomas y consecuencias provenientes de una diversidad de campos de lo social. Como señala Koselleck (2007) la definición misma de las causas de un período crítico depende de los criterios puestos en juego en el diagnóstico. La temporalidad de la crisis supone siempre una transición hacia un estado de normalidad, que puede ser o no el estado

anterior al del proceso crítico en cuestión. En definitiva, la demarcación de un período a estudiar desde un análisis de la temporalidad de la crisis es netamente una decisión analítica. A lo largo del rango temporal elegido, los actores elaboran toda una serie de interpretaciones y significaciones para dar sentido a lo ocurrido, con el fin de llegar a un estado de normalidad.

Por su parte, el campo artístico argentino ha tenido desde finales del siglo XIX una estrecha relación con el campo de lo político, relación que por duradera no deja de estar plagada de tensiones, en la que ambos territorios se nutrieron de los recursos y retóricas propias del otro. Con relación al período en cuestión, Ana Longoni señala:

Grupos tales como el Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde (luego escindido en Arde!Arte) y muchos otros, formaron parte de la emergencia de un renovado activismo y se vieron interpelados por la aparición de nuevos sujetos colectivos que reclamaban un cambio radical en el sistema político al grito de “que se vayan todos”. En esos tiempos agitados surgieron nuevos modos de activismo social y cultural que involucraron a una cantidad notable de grupos de artistas visuales, cineastas y realizadores audiovisuales, poetas, periodistas alternativos y pensadores. 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 2010: 21).

Estas manifestaciones dieron otro color al accionar público. La participación de actores provenientes del campo artístico en las organizaciones sociales le dio a aquellas una serie de recursos estéticos que les facilitó un alcance diferente a su discurso.

Dada la amplitud y diversidad de estas prácticas, delimitaremos el trabajo al territorio de la Ciudad de Córdoba y más específicamente en una serie de acciones fueron puestas en escena en el período señalado. Centraremos nuestra atención en las acciones del colectivo *Urbomaquia* (conformado originariamente por los plásticos Sandra Mutal, Maggi Lucero, Patricia Ávila, Liliana Di Negro y Guillermo Alessio). Nuestra hipótesis y punto de partida radica en advertir los modos en que los protagonistas de estas acciones fueron elaborando una agenda temática de puesta en escena de las preocupaciones y dimensiones específicas de la experiencia cotidiana que la crisis económica despertaba, en relación y en diálogo con la agenda mediática nacional. La mirada analítica aquí propuesta se enmarca en los estudios sociales sobre la crisis, centrando la reflexión en los modos en que los actores tematizan y escenifican un proceso considerado excepcional, desviado del curso de lo cotidiano por el impacto que produce en las distintas dimensiones de la vida pública y privada. Si bien nuestro interés aquí es analizar una práctica artística de corte político, nuestro interés a los fines de este ensayo se centra en mirar las prácticas artísticas de *Urbomaquia*, como una manifestación cultural específica condicionada por una situación crítica. No se trata aquí de pensar qué concepción de lo político posee *Urbomaquia* –reflexión de lo más interesante, que dejaremos pendiente para otra ocasión– sino más bien generar una mirada sobre la crisis del 2001 a través de las representaciones puestas en juego por el colectivo cordobés.

Para Koselleck (2007), la crisis puede ser entendida como una coyuntura favorable para el surgimiento de colectivos sociales que representen otros valores diferentes a los

establecidos hasta ese momento. Podemos considerar desde esta perspectiva a las acciones realizadas por el grupo *Urbomaquia*: producciones que tuvieron lugar en el espacio público y buscaron vehiculizar el malestar de diversos sectores sociales mediante la utilización de recursos estéticos que, si bien provenían del campo del arte, proponían un espectador partícipe, que terminaba de completar el sentido de la intervención. Así, las acciones de *Urbomaquia* habilitaron un espacio para la discusión y la expresión de los ciudadanos además de la repercusión mediática que tuvieron posteriormente.

De la misma manera, Holton (1987) entiende a la crisis como interrogante de la normalidad, como estado mutable y en constante transformación, con una tendencia a la búsqueda por reestablecer el orden. Piensa al cambio social como un modelo transicional, por lo que su mirada analítica se centra en el proceso y su carácter transformador. El modo en que entiende la temporalidad de los procesos críticos está marcado por la idea de irrupción y discontinuidad. Su propósito es el de examinar la utilidad analítica de la metáfora de la crisis para entender el mundo occidental contemporáneo. La pregunta surge de la sospecha de que la significación retórica de la idea de crisis ha sido tan masivamente utilizada que su especificidad analítica se ha devaluado (Holton 1987: 503 [la traducción es mía]).

Pensando cuáles son los elementos analíticos válidos, Holton considera tener en cuenta que a) no es un estado permanente (por lo que no es posible asociarlo a la vida moderna en sí misma); b) posee un potencial para reconocer y explicar las relaciones disfuncionales entre las diversas instituciones sociales que suelen ser subvaloradas y c) nos permite conceptualizar el cambio social como un proceso discontinuo, tanto en el espacio como en el tiempo.

Holton recupera la idea habermasiana de que las percepciones de la crisis necesariamente se manifiestan en términos culturales, por lo que no pueden ser leídas sólo a partir de los indicadores económicos objetivos. La fortaleza de este punto de partida culturalista tiene una ventaja sobre las teorías objetivistas en que delimitan el alcance de la patología social a partir de las referencias a las percepciones culturales observables (Holton 1987: 506). Partiendo de esta idea, nos proponemos entonces poner en relación los modos en que desde el campo artístico activista se ponen en escena diversas manifestaciones de la crisis del 2001. La elección del período responde en parte al comienzo del accionar del colectivo en cuestión, pero además a que en el mismo período comenzaron a manifestarse otros actores del campo de lo social, poniendo en escena otras modalidades del hacer político y dieron visibilidad a un panorama socio-cultural considerablemente diferente.

Siguiendo la mirada de Hay (1996) que propone incluir las percepciones de los agentes en el transcurso de una crisis, atender a este tipo de prácticas invita a la reflexión sobre qué tematizaciones fueron prioritarias en un momento u otro así como los recursos estéticos puestos en juego para hacerlo. Para Hay, la crisis es definida como un momento indeterminado, determinante –a esto se debe la centralidad de la acción estratégica– y dinámico, en donde la transformación de los elementos afectados reconfigura el mapa de relaciones de fuerzas y poderes. En este sentido, la dimensión narrativa que poseen este tipo

de prácticas generan un alto nivel de performatividad: los relatos dan entidad a la crisis y habilitan el surgimiento de nuevos paradigmas. En esta trama de discursos se abre una serie de cursos de acción estratégicos a partir de proponer alternativas viables.

Los universos de sentido que en el período 2001-2002 fueron modificándose, elaborando una narrativa que escenificaba –según el momento– diversos actores sociales – distintos protagonistas del drama social que la crisis económica había vuelto visibles– a los que se les otorgaba cada vez más protagonismo. Lo particular de estas prácticas tuvo que ver con la puesta en escena de discursividades y sujetos que desde el campo artístico interpelaron al conjunto de la sociedad desde la intervención del espacio público, en casi todos los casos céntrico o de gran circulación.

La tematización fue cambiando a lo largo del 2001, en un proceso en el que el colapso institucional de diciembre permitió cristalizar el malestar sociopolítico de la población. La primera acción pública de *Urbomaquia* tuvo lugar en la Plaza San Martín (plaza central de la Ciudad, frente al Cabildo y la Catedral) en el marco de los homenajes al héroe patrio José de San Martín el 17 de agosto de 2001. Al finalizar el acto oficial en el que se colocan coronas de flores al prócer, el colectivo de artistas colocó una goma de vehículo “decorada”. Al respecto los integrantes recuerdan:

Una vez finalizado el acto, llegamos con una ofrenda hecha con una goma de automóvil y “decorada” con laurel y algunas calas de papel. La emplazamos al lado de las otras coronas, en un atril de madera muy precario y nos fuimos. Utilizamos el mismo elemento que usan los piqueteros para realizar sus cortes de rutas y lo colocamos como se colocan las coronas verdaderas. En el centro de la goma-corona había una banda (las que realizan las casas de artículos funerarios), que tenía un texto con una frase de San Martín que decía: “seamos libres, lo demás no importa”.

Esta acción da cuenta de la relación que el grupo busca establecer con otros actores del campo de lo social, como lo son en este caso los piqueteros. La relación establecida es de apoyo simbólico, mediante la utilización de la alegoría como recurso estético. Veremos en acciones posteriores cómo esta relación se transforma.



Homenaje, Plaza San Martín
17 de agosto de 2001

La segunda acción del año que ocurrió en octubre de 2001 se denominó *La mesa*, y consistió en la colocación de una gran mesa con mantel blanco y platos vacíos en la entrada de la legislatura provincial. Una mesa tendida, con platos blancos vacíos. En lugar de alimentos había fibrones que invitaban a los transeúntes a dejar un mensaje, a escribir o dibujar.

En el mantel se repetía el texto a modo de pregunta y provocación: “yo me pregunto. Loqueros, si no es ahora... ¿cuándo se pierde el juicio?”. Se recolectaron más de 1800 textos, además de las discusiones que se sucedieron a lo largo del día en torno a la mesa. Sobre esta acción uno de los integrantes del grupo reflexiona:

La combinación de elementos cotidianos (mesa, mantel, platos), busca la asociación de esta imagen con el hecho cotidiano de “preparar la mesa” para el momento rutinario de satisfacción de la necesidad básica de la alimentación. En la no presencia del elemento central de la situación cotidiana, el alimento, se concreta la “evocación por ausencia”, y es justamente lo ausente, en el juego con el resto de elementos de la obra, lo que convierte la imagen en una denuncia, y en una interrogación. Este sentido se realiza y completa en los otros elementos de la obra: el espacio social (simbólico y material) en que se sostiene, la dimensión del espacio físico concreto que ocupan los objetos (dimensión espacial y temporal de la obra), el texto (en el mantel y en el volante), y la disposición y repetición de elementos en la obra.

El dispositivo instalado frente a un espacio de poder político –ubicado en pleno centro de la ciudad– abría un imaginario canal de comunicación con quienes estaban dentro del edificio. El canal se materializaba y volvía efectivo con la cobertura mediática del acontecimiento: si bien la acción concreta en el espacio público posee en sí misma una repercusión, la mediatización de la acción le otorga mayor visibilidad, y lo instala en el tiempo.



La mesa, Legislatura Provincial
octubre de 2001

La tercera y última acción del año se realizó el 10 de diciembre, en la conmemoración del día internacional de los derechos humanos frente al Cabildo de la Ciudad, que durante las dos últimas dictaduras funcionó como centro clandestino de detención.

La acción consistió en la colocación de afiches de tamaño de hoja oficio de color amarillo donde están impresos fragmentos de una declaración de un exdetenido en el D2, durante el juicio a las Juntas Militares, provenientes del *Nunca Más*. Un quinto afiche repetía las palabras OLVIDO, DESPOJO, ubicadas de manera enfrentada. Al respecto los autores señalan:

El relato presentado en fragmentos simboliza una memoria colectiva edificada a través de narraciones incompletas; también realiza la intención de que el transeúnte acceda a la historia de modo no lineal, permitiendo que cada fragmento resuene en la experiencia emotiva del individuo, posibilita un ir y venir entre el referente histórico y el presente. La acción de demarcar el espacio público pegando los afiches sin orden prefijado en los costados laterales y el frente (galería) del Cabildo, es en sí mismo una denuncia, un modo de decir "aquí sucedió esto". La acción de demarcar, señalar un espacio público, tiene por intención entramar sus significados sociales en la propuesta estética callejera, el objeto dispuesto en la vía pública no se vale de los significados que el edificio tiene en el imaginario social, sino que por el contrario pretende develar sentidos ocultos, ocultados, silenciados.

10 de diciembre, Cabildo de la Ciudad



10 de diciembre de 2001

Comenzado el 2002, la primera acción realizada por el grupo se enmarcó en una manifestación política ya legitimada: la marcha de conmemoración del aniversario del golpe de Estado de 1976. La marcha puede entenderse como instancia concreta de la lucha simbólica que se despliega en el proceso de construcción de la memoria colectiva. Allí se renuevan y resignifican los pedidos de justicia, se señalan responsables, se nombra el dolor, se enuncia públicamente una narración sobre el hecho histórico de la dictadura.

En este lugar simbólico y físico el grupo se propuso “abrir una brecha semántica que rescatara la individualidad más allá de las afiliaciones o identidades grupales”. Apostando una vez más a la participación del público, la acción consistió en repartir pancartas vacías para que los manifestantes elaboraran su propio mensaje. Se realizaron y repartieron 500 pancartas, de un tamaño que oscilaba entre los 25 y 40 cm de alto por 30 y 45 de ancho, era de fondo blanco, con un símbolo en su costado inferior derecho, y se entregaba a los manifestantes con una tiza marrón humedecida.



Pancartas, Plaza España
22 de marzo de 2002

Luego de las pancartas, la última acción del período se denominó *Los niños* y se realizó por primera vez en Córdoba en agosto de 2002, y se repitió a lo largo del 2003 en Rosario, Posadas y la ciudad de Mendoza. La acción consistía en la combinación de tres elementos: imagen, sonido y volantes entregados en mano. El elemento central de la intervención eran serigrafías de tamaño real que reproducían la imagen de un niño de la calle, tomada de la revista *La Luciérnaga*, realizada por los niños trabajadores de la calle. La imagen resultante en blanco y negro de alto contraste se repitió 80 veces. Se utilizó además el sonido de una maquinaria de reloj convencional. Por último, se entregaban volantes con una cantidad de datos estadísticos en un segundo plano, para que en el primero se lea: “Sentir no basta”. Al respecto, el grupo reflexiona:

Se jugó con la repetición, con ese niño anónimo que es todos los niños, con igual sufrimiento. La repetición, recurso de la publicidad, enfatizaba la multiplicidad del dolor y la magnitud de la tragedia. Además con el sonido del reloj marcábamos el paso del tiempo, ése que se acaba, la urgencia, que a la vez sugiere un posible estallido, o el latido de un corazón. Otra multiplicidad, pero de significados. Con el volante se decidió interpelar al ocasional transeúnte para que no sólo reflexione sino que también reaccione. Hay algo de la responsabilidad moral y social que te saca del lugar de la víctima.



Los niños, Legislatura Provincial
agosto de 2002

Si pensamos las acciones hasta aquí enumeradas, podemos entenderlas como una trama discursiva que busca poner en escena una serie de demandas sociales en estrecha relación con discursos provenientes de otros campos, que brindan el marco interpretativo para que el mensaje en ellas propuesto sea efectivo. Para Hay (1996) la narrativa establece una estructura secuencial que liga eventos entre sí, orientada hacia una organización causal y verosímil. Los eventos se disponen en un orden que se presenta como autoevidente, sin embargo, es una construcción posible entre muchas otras: la elección de unos sobre otros se

funda en su eficacia, en su capacidad de poner en escena ciertos significantes sobre otros. La efectividad de las acciones propuestas por *Urbomaquia* se funda en la apertura que poseen hacia el espectador inadvertido: captan su atención y le dan voz para canalizar una demanda específica. Y la gran mayoría responde.

Dramas sociales, abordajes creativos

Los modos en que las sociedades simbolizan y vuelven significativa su tránsito a través de una situación crítica se encuentran en estrecha relación con la tematización propuesta por la agenda mediática, sin embargo, puede poner en evidencia acciones o síntomas que desde la esfera de los medios pasan inadvertidas.

La irrupción del drama social se manifiesta en episodios públicos cuando los intereses y actitudes de grupos e individuos se oponen, constituyendo unidades diferenciadas del proceso social. Pareciera que el conflicto pone en evidencia los aspectos fundamentales de las sociedades, normalmente solapados por los hábitos y costumbres de lo cotidiano (Turner, 1974).

Turner (1974) considera la estructura temporal del drama social como el espacio significativo para el análisis. El estudio de las estructuras temporales involucra el estudio de los procesos de comunicación, incluyendo las fuentes de presiones a comunicarse en y entre grupos; esto conduce inevitablemente al estudio de los símbolos, signos, señales y obsequios, verbales y no verbales, que la gente utiliza para lograr metas personales y grupales (Turner 1974: 37). El autor considera a los símbolos culturales como originarios y sustancia de los procesos temporales que involucran cambios en las relaciones sociales, no como entidades fuera del tiempo sino como poseedoras de propiedades cruciales a la hora del desarrollo de estas dinámicas (Turner, 1974 : 55).

Las prácticas aquí analizadas se inscriben en este terreno: el de los sentidos simbólicos establecidos sobre relaciones sociales específicas, en ámbitos de interacción delimitados para tal fin. La dimensión ritual de estas prácticas se funda en que elaboran un universo sígnico abierto, plurivalente, compuesto de toda una serie de significados.

Por su parte, Cottle (2005) se pregunta cómo una crisis adquiere estatuto público, de qué manera la mediatización la coloca en agenda y la vuelve relevante en la opinión pública. Lo que la mediatización pone en escena un mapa. En este sentido, el ritual mediatizado crea a la persona, sanciona la nueva posición y trabaja sobre la conflictividad. El momento de crisis es, ante todo, un momento de alta productividad creativa y generativo de otros significantes. El caso aquí trabajado no es la excepción: las acciones de *Urbomaquia* tuvieron una amplia repercusión en la opinión pública y casi todas tuvieron cobertura mediática local y nacional. Podemos pensar la efectividad de las acciones generadas por *Urbomaquia* como “mediaciones mediatizadas”: suceden en el espacio público y además son recuperadas por los medios masivos de prensa y televisión.

A modo de cierre

Los modos en que los agentes sociales construyen simbolismos sobre los hechos críticos sociales poseen una especial relevancia: no sólo da cuenta de síntomas que para la construcción narrativa racional pasan inadvertidos, sino que además ponen en evidencia el qué y el cómo el trauma puede ser creativamente elaborado. Estos espacios, ponen en juego relaciones entre la estructura social y la *communitas*. Los aportes de Turner resultan relevantes a la hora de pensar el papel de este tipo de narrativas en los procesos de cambio social, la centralidad de estos relatos en la elaboración de una trama que permita construir vínculos entre el presente y los pasados. Esto no implica una predeterminación causal, sino más bien un modo de establecer relaciones lógicas, dar sentido al pasado mediante su puesta en escena desde el presente.

La dimensión ritual de las acciones aquí analizadas posee una fuerza propulsora de la acción social, proponen un sujeto activo, reflexivo, que tiene la capacidad de apropiarse de las narrativas sobre la crisis y no ser un mero receptor del conflicto. Tanto *La mesa*, como *Pancartas* poseen un fuerte componente relacional, se enmarcan en este sentido en lo que Nicolás Bourriaud denomina precisamente estética relacional: “un conjunto de prácticas artísticas que toma como punto de partida teórico y práctico el conjunto de las relaciones humanas y su contexto social, más que un espacio autónomo y privado”, “teoría estética” que juzga a “las obras de arte en función de las relaciones humanas que figuran, producen o suscitan” (Bourriaud: 2006; p. 142).

La acción de las pancartas que describimos más arriba puede ser entendida en este sentido: las pancartas en blanco para ser completadas con nuevos significantes, habilitando la actualización de las banderas propias de la conmemoración del aniversario del golpe de Estado. Lo que *Pancartas* habilita es una actualización de un evento pasado, una resignificación de un modo tradicional de manifestación social. Lo que aparece como discurso disponible es reactualizado mediante la construcción de una analogía con su uso anterior: son pancartas al igual que las otras, solo que en este caso se encuentran vacías, listas para ser completadas.

Si pensamos en el principio jerarquizador (Dumont, 1970) que rigió la movilización social a lo largo del 2002 podríamos pensar en la legitimidad alternativa, fundada en la aparición de nuevos actores en el espacio público, la autoorganización como respuesta a la descredibilidad del “que se vayan todos”.

Lo que el análisis nos permite aquí es abordar los modos en que se traducen en simbolizaciones los datos estadísticos, las noticias de la prensa y el hecho social concreto del desempleo y el abandono del poder institucionalizado de atender a las necesidades sociales de los sujetos. Pensando la crisis del 2001 como un hecho social total (Mauss, 1980), resulta de relevancia abordar la construcción simbólica que de la ella se realiza por parte del campo artístico, y más aún aquella que fue escenificada en el espacio público.

Los modos en que *Urbomaquia* aparece en el espacio público se centran en dar circulación a otras voces, en espacios que se caracterizan por su legitimidad previa: el Cabildo Histórico, la plaza San Martín, la Legislatura Provincial. Poner en escena narrativas disruptivas pero desde la apropiación de los recursos por parte de los actores. Las acciones hasta aquí narradas buscan interpelar al transeúnte, darle el “soporte para” canalizar otras discursividades. Lo que se fue modificando en la tematización propuesta por el colectivo radica en el incremento de los grados de participación y apelación al impacto del transeúnte. La primera y tercera acción –Homenaje y 10 de diciembre respectivamente– no habilitaban espacios de diálogo, mientras que las acciones que siguieron –la mesa, pancartas y las ediciones de “los niños” que tuvieron lugar posteriormente en Posadas, Rosario y Mendoza a lo largo del 2002 y 2003– tenían un fuerte componente participativo. “Los niños” como acción última del período resulta la más lograda: un niño de la calle en escala real multiplicado cientos de veces, que es a su vez superficie para ser escrita.

La puesta en escena de estos relatos propone poner en relación acontecimientos en términos de causas y efectos, definir cursos de acción posibles, instalar el debate y la aparición de otros actores, muchas veces invisibilizados por la centralidad de los discursos hegemónicos. La dimensión creativa implica una reelaboración en la que cada unidad del proceso social deja su depósito en el tiempo de la acción social, que nos permite dar un sentido al escenario y exige una interpretación y una reinterpretación constante por parte de los sujetos.

Las acciones que tuvieron lugar en la Ciudad de Córdoba a lo largo del período señalado se constituyeron como rituales que permitieron simbolizar –y porqué no asimilar– los efectos de la crisis social que transitó nuestro país en aquellos años. En una trama más compleja de relaciones institucionales, hacia adentro y hacia afuera del campo del arte y del campo de lo político, las acciones de *Urbomaquia* quedan en la memoria colectiva de la ciudad como esa serie de espacios abiertos a la discusión, a tomar la palabra y generar intercambios. La mediación de los recursos estéticos, del ritual creativo y generativo al transitar períodos críticos y de incertidumbre, constituye una manera efectiva de acción social, de apropiación del espacio público y –en definitiva– de proyección de otros caminos posibles.

Bibliografía

ALONSO, Rodrigo: *Ansia y devoción. Imágenes del presente*, Buenos Aires, Fundación Proa, 2003.

BOURRIAUD, Nicolás: *Estética relacional*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo Editora, 2006.

BUCK-MORSS, Susan: *Mundo soñado y catástrofe*, Madrid, La balsa de la Medusa, 2004. Cap. 2, pp. 59-89).

COTTLE, Simon: “Mediatized Public Crisis and Civil Society Renewal: The Racist Murder of Stephen Lawrence”, *Crime, Media, Culture*, 2005, 1 (1), pp. 49-71.

CRIMP, Douglas: *Posiciones críticas. Ensayos sobre las políticas de arte y la identidad*, Madrid, Akal, 2005. Cap. “Retratos de personas con sida”, pp. 137-154.

- DUMONT, Louis: *Homo hierarchicus. Ensayo sobre el sistema de castas*, Madrid, Aguilar, 1970.
- FOSTER, Hal: "Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo", en: PALOMA BLANCO, Jesús Carrillo, Jordi Claramonte y Marcelo Expósito (eds.). *Modos de hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2001, pp. 95-124).
- GIUNTA, Andrea: *Poscrisis, Arte argentino después del 2001*, Buenos Aires, Siglo veintiuno editores, 2009.
- HAY, Colin: "Narrating crisis: The discursive construction of the "winter of discontent", *Sociology* 30, 1996, pp. 253-277.
- HOLMES, Brian: "Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones", en: VV. AA. *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, Madrid, traficantes de sueños, 2008, pp. 203-215.
- HOLMES, Brian: "'Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo'. Entrevista colectiva a Brian Holmes", en: *ramona*, nº 55, Buenos Aires, octubre de 2005, pp. 7-22.
- HOLTON, Robert J.: "The idea of crisis in modern society", *The British Journal of Sociology*, 1987, Vol. 38, N.º 4.
- KOSELLECK, Reinhart: *Crítica y crisis. Un estudio sobre la patogénesis del mundo burgués*, Madrid, Editorial Trotta, Universidad Autónoma de Madrid, 2007.
- LADDAGA, Reinaldo: *Estética de la emergencia*, Adriana Hidalgo Editora, Buenos Aires, 2006.
- LONGONI, Ana (2009): "Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López", en *Revista Errata*, N.º 0, Bogotá, 2009.
- PURVES, Ted. (ed.): *What we want is free. Generosity and exchange in recent art*, State University of New York Press, 2005.
- ROLNIK, Suely: "Geopolítica del rufián", en: Félix Guattari y Suely Rolnik. *Micropolítica. Cartografía del deseo*, Buenos Aires, Tinta Limón, 2005 (pp. 477-493).
- TURNER, Victor: *The ritual process. Structure and anti-structure*, New York, Cornell University Press, 1969.
- TURNER, Victor: *Dramas, fields and metaphors. Symbolic action in human society*, New York, Cornell University Press, 1974.