

---

**MATAN A POBRES CORAZONES:  
UNA APROXIMACIÓN A LAS EXPERIENCIAS DE ACTIVISMO ARTÍSTICO  
CONTRA LA VIOLENCIA POLICIAL EN ROSARIO**

\*\*\*

***Matan a pobres corazones:  
an approach to the experiences of artistic activism against police violence in Rosario***

**AGUSTINA KRESIC**

Investigaciones Socio-Históricas Regionales (ISHIR)  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)  
Universidad Nacional de Rosario (UNR)

**Resumen**

El presente artículo indaga el problema de las violaciones a los derechos humanos en democracia desde una perspectiva particular: las experiencias de activismo artístico que irrumpieron en el espacio público como forma de protesta en contra de una violencia estatal específica, la policial. Entendemos que desde los años '60 a esta parte, en nuestro país se desarrollaron diversas experiencias de arte activista que fueron haciendo mella en los repertorios de protesta de diferentes colectivos sociales, los que se apropiaron y resignificaron las herramientas que dichas prácticas pusieron en disponibilidad. Luego de una breve genealogía acerca del mencionado proceso, este trabajo hace pie en dos escenarios, ambos situados en la ciudad de Rosario (Santa Fe): por un lado, la acción de arte *Robocop. Tolerancia Cero* y, por otro lado, un conjunto de protestas que apelaron a hechos artísticos para manifestarse en reclamo por el asesinato de jóvenes a manos de la policía provincial. A partir de revistar coyunturas concretas de la historia reciente desde una perspectiva local, el objetivo es reponer las maneras en las que la conjunción de los activismos —artístico y por los derechos humanos— potenció los reclamos y coadyuvó a que la matriz política del arte ganara en densidad.

**Palabras claves:** activismo artístico; violencia policial; Rosario; historia reciente

**Cita sugerida:** Kresic, A. (2021). *Matan a pobres corazones: una aproximación a las experiencias de activismo artístico contra la violencia policial en Rosario*. *Coordenadas. Revista de Historia Local y Regional*, 8(2), pp. 196-213.

**Abstract**

This article inquires the problem of human rights violations in democracy from a particular perspective: the experiences of artistic activism that broke into the public space as a form of protest against a specific state violence, the police one. We understand that from the 60s to this part, in our country various experiences of activist art were developed leaving a mark in the protest repertoires of different social groups, who appropriated and re-signified the tools that those practices made available. After a brief genealogy about the before mentioned process, this work is based on two settings, both located in Rosario: on one hand, the art action "*obocop. Tolerancia Cero*" and, on the other hand, a set of protests that appealed to artistic facts to manifest against the murder of young people in hands of the provincial police. Starting from a review of specific situations in recent history from a local perspective, the objective is to restore the ways in which the conjunction of activisms —artistic and for human rights— strengthened claims and helped the political matrix of art to win in density.

**Keywords:** activist art; police violence; Rosario; recent history

**Recibido:** 18/05/2021 - **Aceptado:** 10/06/2021

## **MATAN A POBRES CORAZONES<sup>1</sup>: UNA APROXIMACIÓN A LAS EXPERIENCIAS DE ACTIVISMO ARTÍSTICO CONTRA LA VIOLENCIA POLICIAL EN ROSARIO**

**AGUSTINA KRESIC**

Investigaciones Socio-Históricas Regionales (ISHIR)  
Consejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET)  
Universidad Nacional de Rosario (UNR)

### **Introducción**

El presente artículo indaga el problema de las violaciones a los derechos humanos en democracia desde una perspectiva particular: las experiencias de activismo artístico que irrumpieron en el espacio público como forma de protesta en contra de una violencia estatal específica, la policial. Para ello, en primera instancia, proponemos un breve recorrido teórico acerca de las definiciones y características del activismo artístico, tomando en consideración las maneras en las que históricamente se pensaron las relaciones entre política y manifestaciones artísticas. En segunda instancia, reconstruiremos brevemente la genealogía de los principales exponentes del activismo artístico de la segunda mitad del siglo XX en Argentina para, finalmente, hacer pie en dos escenarios, ambos situados en la ciudad de Rosario (Santa Fe): por un lado, la acción de arte *Robocop. Tolerancia Cero* y, por otro lado, un conjunto de protestas que apelaron a hechos artísticos para manifestarse en reclamo por el asesinato de jóvenes a manos de la policía provincial. No perderemos de vista las maneras en las que los recortes problemáticos específicos dialogan con su contexto histórico inmediato, teniendo en cuenta la mediana duración del legado en el que se inscriben y considerando por telón de fondo los problemas en torno al espacio público y las maneras en las que en ocasiones el arte y lo artístico aparecen como herramientas centrales en su definición y sentidos disputados.

En efecto, en el transcurrir de la década de 1990, a pesar de la convocatoria que al individualismo hacía el paradigma neoliberal, las manifestaciones ganaron en complejidad y amplitud (sobre todo en la segunda parte de la década) para incluir en los reclamos todo el espectro de derechos (sociales, políticos, civiles, ambientales, etc.), habilitando a su vez que los repertorios de acciones de protesta reconocieran tramas más densas, deviniendo con el tiempo en piezas icónicas para el reclamo y la denuncia que perduran hasta nuestros días. El objetivo último es reponer las maneras en las que la conjunción de los activismos —artístico y por los derechos humanos— potenció los reclamos y coadyuvó a que la matriz política del arte ganara en densidad.

### **Algunas consideraciones teóricas respecto del activismo artístico**

El activismo artístico contemporáneo puede definirse como el producto de aquellas experiencias que generan “desbordamientos en la intersección entre arte y política, desdibujando sus fronteras, provocando mutuas contaminaciones e interpelaciones de sus modos de hacer y de circular instituidos tanto en el arte como en la política” (Longoni, 2018, p. 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 un sentido amplio, no formal—institucional.

<sup>1</sup> Verso de la canción “Ciudad de pobres corazones” (1987), compuesta e interpretada por el músico rosarino Fito Páez.

La historia de las maneras en las que se concibió el plexo de relaciones que unen al arte con la política es larga y no es nuestra intención aquí reponerla, ya que excedería con creces las motivaciones de este trabajo. Sin embargo, consideramos 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, p. 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 definirse 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 Inés 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 hipotética ambigüedad de este tipo de experiencia artística: ¿mero arte o mera política? (Longoni, 2018). En este sentido, 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 proceso social, 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, p. 70), en línea con el paradigma de la imposibilidad de escindir el arte de sus condiciones de producción y circulación (Longoni, 2018). 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 diversas prácticas especializadas, técnicas y estrategias, para ponerlas en diálogo y en juego al momento en que una manifestación artística irrumpe en el espacio.

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 —por la realización de acciones que implican “poner el cuerpo”— y sus raigambres autogestivas. Aquí, y en función de lo que sigue, nos dispondremos a reponer 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). 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 (Pérez Balbi, 2012). Las manifestaciones del activismo artístico convierten “la calle” en un

espacio de comunicación, “un escenario para el ejercicio de la política” (Rodríguez, 2017, p. 65). 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 nos explayaremos sobre estos núcleos problemáticos, pero 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 al momento de pensar las prácticas del activismo artístico. Yayo Aznar Almazán y María Inigo 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.

### **Los pioneros: breve genealogía del activismo artístico argentino**

De forma sistemática y prácticamente unánime, encontramos que quienes han estudiado el activismo artístico argentino contemporáneo, inscriben sus orígenes en la experiencia de *Tucumán Arde* (1968), reconociéndolo como el momento más álgido de radicalización de la vanguardia de mediados de los años '60, en Buenos Aires y Rosario (Longoni, 2005). 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, 2014, p. 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. 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, persiguiendo el objetivo de 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, que reproducían el discurso elaborado por el gobierno de facto que comandaba el país en ese momento, con Tte. Gral. Juan Carlos Onganía a la cabeza. En este sentido, *Tucumán Arde* merece ser destacada como una manifestación artística que materializa la elaboración de un contra-discurso, en oposición a la retórica estatal. Si bien en Rosario la muestra estuvo montada durante dos semanas, al momento de su paso por Buenos Aires la exhibición fue clausurada pasadas unas horas de la inauguración, lo que obturó sus posibilidades de montaje en Santa Fe capital y Córdoba.

La segunda experiencia pionera que ineludiblemente debemos reseñar en la construcción de esta genealogía es el *Siluetazo* (1983). A partir de la reformulación de la propuesta que un grupo de artistas hizo a las Madres de Plaza de Mayo, el 21 de septiembre de 1983, en las postrimerías de la última dictadura militar, 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 las y los transeúntes a partir de la figuración de la representación de los desaparecidos. La experiencia del *Siluetazo* fue replicada en Rosario, en el mes de

diciembre del mismo año, e inauguró en esta ciudad un nuevo repertorio de protesta de los organismos de derechos humanos (Scocco y Godoy, 2019).

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 los desaparecidos que, a su vez, se replicó fuera de las fronteras nacionales (Longoni, 2010). En segundo lugar, en esta experiencia vemos un claro ejemplo de las maneras en las que las herramientas artísticas son socializadas para convertir al espectador en productor, dándole a la obra el carácter procesual al que aludíamos en la primera parte de este trabajo<sup>2</sup>. Finalmente, en el *Siluetazo*, encontramos una yuxtaposición de sentidos que no se obturan sino que se potencian: praxis política-praxis artística, organismos de derechos humanos-activismo artístico.

El tercer punto de este recorrido nos traslada a un momento bisagra, entre finales la década del '90, cuando la lógica neoliberal ponía en valor lo privado por sobre lo público, y principios de los 2000, cuando comienza a (re)aparecer el espacio público como un lugar privilegiado para disputar sentidos sociales y políticos, combates en los que las acciones artísticas serán una de las protagonistas. En este sentido, Inés Perez Balbi (2012) caracteriza la época como un momento de "limbo de lenguajes" (p. 194), ya que las prácticas del activismo artístico no eran consideradas como artísticas por parte del canon, así como tampoco eran conceptualizadas como acciones políticas por parte de la militancia de extracción político-partidaria y tradicional. Mientras en Buenos Aires surgen experiencias como las del Grupo de Arte Callejero (GAC)<sup>3</sup> y la del Colectivo Etcétera<sup>4</sup>, la ciudad de Rosario vio desarrollar sus propias prácticas particulares, cuya revista nos permitirá ubicar en una perspectiva más específica las experiencias que aquí pretendemos analizar. Arte en la Kalle, Trasmargen, En Trámite, Cateaters y Pobres Diablos son algunas de las grupalidades que nacieron en esta coyuntura, conformados mayormente por jóvenes estudiantes que formaban parte de la escena cultural y que estaban vinculados a diversas organizaciones sociales. Marilé di Filippo (2018) 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, ya sean de largo aliento como el caso de los crímenes perpetrados por la última dictadura militar o más coyunturales como aquellos en torno a la violencia policial. 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, p. 114) en este período, lo que habilitó experiencias tales como *Carrefour, los*

<sup>2</sup> En esta misma clave, e igualmente elucubradas desde los organismos de derechos humanos, encontramos, en 1985, la *Campaña de las Manos* y la *Marcha de las Máscaras*. Para mayores detalles sobre esta experiencia en la ciudad de Rosario, véase Scocco y Godoy (2019).

<sup>3</sup> Con una larga trayectoria, el GAC ha protagonizado hechos icónicos en la historia del activismo artístico argentino, declarando abiertamente sus prácticas como políticas y reconociéndose como militantes (di Filippo, 2015). Es particularmente significativa su participación en los escraches organizados por la agrupación H.I.J.O.S (Hijos e Hijas por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio) y la producción de dispositivos visuales de comunicación respecto del reclamo de verdad y justicia en relación con los crímenes perpetrados por la última dictadura militar, tales como los carteles viales, el infinitamente reproducido *Juicio y castigo*, y la cartografía *Aquí viven genocidas*. Más tarde, el GAC también ha generado dispositivos visuales en contra del gatillo fácil y la corrupción policial, como carteles que indagaban 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.

<sup>4</sup> Surgido en 1997, formado por jóvenes artistas provenientes de disciplinas diversas, el Colectivo Etcétera se propuso como objetivo llevar "el arte a las calles, a los espacios de conflicto social, como así mismo desplazar estos conflictos sociales hacia otros espacios en los cuales permanecían silenciados". Al igual que el GAC, su articulación con el organismo de derechos humanos HIJOS fue central para el cariz artístico que adquirieron los llamados escraches. Recuperado de: <https://grupoetcetera.wordpress.com/about/>



*sueños más bajos*<sup>5</sup> y *Mc. Cat's*<sup>6</sup> (Arte en la Kalle y Taller de Arte Experimental<sup>7</sup>, 1996), *Pinche empalme justo*<sup>8</sup> (Cateaters, 2003-2005) y *Cortémosle el chorro*<sup>9</sup> (Pobres Diablos, 2002). Estas intervenciones, entre otras, 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, p. 122). Además, parafraseando a Robert Neustadt (2001) cuando se refiere al Colectivo Acciones de Arte (CADA) chileno, estos emprendimientos del activismo artístico rosarino de fin de siglo pueden ser pensados como acciones político-culturales de colectivos artísticos cuyas obras *ya no existen* porque “ocuparon espacios más sociales que textuales” (Neustadt, 2001, p. 16); por lo que nos quedan los registros materiales de la fotografía o los inmateriales de la memoria.

Finalmente, esta genealogía del activismo artístico rosarino estaría incompleta sino mencionáramos el trabajo de Fernando Traverso, puntualmente el que dejó la huella más profunda en el espacio público de la ciudad y en las subjetividades rosarinas. Se trata de *Las bicicletas* (2001). Esta acción de arte consistió en la realización de trescientas cincuenta estampaciones (no en simultáneo, sino progresivamente a lo largo del año) de *stencils* de la figura de una bicicleta a escala real que representaban la ausencia de los trescientos cincuenta desaparecidos (denunciados inicialmente) en la ciudad. Según indica Carlos Esquivel (2016), quien ha estudiado esta obra exhaustivamente, 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 estampas de los *stencils* (en conmemoración del 25° aniversario del inicio del

<sup>5</sup> 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.

<sup>6</sup> 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.

<sup>7</sup> 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 normalización post-dictatorial y bajo la dirección de Rubén Naranjo. Se trataba de una instancia integradora de todas las asignaturas de cada año, de 1° a 5°, 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.

<sup>8</sup> 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.

<sup>9</sup> 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 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/>

autodenominado Proceso de Reorganización Nacional), sino que el sobrevenir de la historia y las confusiones propias de la plasticidad del espacio público le dan un giro que deriva en una fuerte resignificación o, más bien, le otorgan 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 “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 hechos de violaciones a los derechos humanos emanados de su seno, hacen que ambas expresiones de arte activista confluyan a un mismo magma contestatario que potencia tanto sus sentidos políticos como sus sentidos artísticos.

Las experiencias aquí reseñadas 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 en diálogo permanente con la capital, haciendo que la pretendida escala nacional gane en (verdadera) densidad. 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 (realidad social en Tucumán, crímenes de lesa humanidad durante la última dictadura militar, las consecuencias de la implementación de políticas neoliberales). Conforme a ello, las intervenciones artísticas que analizaremos se inscriben en la misma lógica, como respuestas a ciertas políticas estatales que, en acto o en potencia, significaron violaciones a los derechos humanos.

En los siguientes apartados, examinaremos en detalle dos coyunturas específicas. En primer lugar, la acción de arte *Robocop. Tolerancia cero*, en la que la asociación de organismos de derechos humanos con colectivos artísticos dio lugar a un dispositivo pedagógico contestatario para con las retóricas emanadas desde la cúpula policial. En segundo lugar, desplazándonos hacia adelante en el tiempo, revisaremos un conjunto de casos de gatillo fácil a manos de la policía provincial a partir de los que familiares y amigos de las víctimas se organizaron y apelaron a herramientas propias del campo del arte para vehicular sus reclamos y pedidos de justicia.

### **Tolerancia cero o demagogia securitaria<sup>10</sup>**

Para poder explicar y entender cabalmente la acción de arte *Robocop. Tolerancia cero*, se vuelve necesario desplegar ciertas consideraciones teóricas. 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, prevenirlo. 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

---

<sup>10</sup> De Giorgi (2005) sostiene que la política de *tolerancia cero* ha tenido 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 cuenta 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*.

divisiones sociales que crecen incesantemente y fragmentan cada vez más lo social” (Sozzo, 1999, p. 32). En función de ello, se produjo una ampliación del espectro de las acciones pasibles de ser reprimidas ya que, con fundamento en la teoría de las *ventanas rotas*<sup>11</sup>, cualquier comportamiento que, desde los parámetros policiales<sup>12</sup>, 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. Sin entrar en detalles, diremos que la retórica de la *tolerancia cero* redundó en mayores márgenes de discrecionalidad y 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, p. 1). Ahora bien, ¿cómo operó particularmente este discurso en nuestro país?

Las transformaciones económicas derivadas de la implementación del modelo neoliberal en el transcurrir de la década del '90 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, en relación directa con la aparición del desempleo estructural (de la mano también de la subocupación y la precarización laboral), terminando por desarticular los sentidos que habían sostenido el anterior modelo de inclusión universal por medio del trabajo (Gordillo, 2012). Este cuadro de situación tuvo por consecuencia un aumento en la tasa del delito y, simultáneamente, 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 hizo que la cuestión adquiriera derivas políticas:

La inseguridad urbana se fue transformando así en un objeto de intercambio político, una «mercancía política», a través de la cual se buscaba la producción de consenso político y en el límite, electoral. Se trata de un nuevo tipo de «politización» (Sozzo, 2009, p. 42).

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 reformado por la trama de relaciones interpersonales con cierta periodicidad (Kessler, 2015). Esta es la matriz en la que se inscribe la política de *tolerancia cero*, en el marco más general de lo que conceptualmente se denomina “populismo punitivo”, usualmente asociado con las sensibilidades frente al crimen (miedo, venganza, indiferencia ante el “otro”, etc.) cimentando la perspectiva de que el endurecimiento de los castigos y las penas es la mejor forma para la conservación del tejido social<sup>13</sup>.

La crisis económico-social arriba descrita tuvo sus derroteros al nivel de la provincia de Santa Fe. Gobernada de forma alternada por Carlos Reutemann (1991-1995; 1999-2003) y Jorge Obeid (1995-1999; 2003-2007), la década del '90 pejetista

<sup>11</sup> 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.

<sup>12</sup> 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.

<sup>13</sup> Para una aproximación al tema desde la perspectiva del Derecho, véase Martínez (2008). Para un abordaje desde la criminología, véase Sozzo (2009).



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 como así también en tanto signo de la continuidad de los altos márgenes de discrecionalidad que las fuerzas de seguridad detentaron desde, al menos, la última dictadura militar. En este sentido, inscribiéndose igualmente en un fenómeno de dimensiones más amplias, Santa Fe entre 1983 y 2001 contabilizó 183 casos de *gatillo fácil*<sup>14</sup> 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 I, en una reunión de prensa declaró la vigencia de la *tolerancia cero* como estrategia para combatir el delito, luego de que el adolescente Diego Acosta (15) fuera ultimado de tres tiros por la espalda por un agente policial en Santa Fe capital (Naranjo, 2004), sin estar del todo claras las circunstancias del hecho en los momentos inmediatamente posteriores. No abundaremos en detalles respecto de los debates que al interior de la esfera política en sentido estricto se suscitaron (el entonces Ministro de Gobierno, Roberto Rosúa, hizo declaraciones contrarias a las de Pallavidini, por ejemplo), en el próximo apartado abordaremos la manera en la que el activismo artístico rosarino elaboró su respuesta ante la proclamada política de *tolerancia cero*.

### Robocop. Tolerancia cero

La acción de arte *Robocop. Tolerancia cero* fue elucubrada por el colectivo *Arte en la kalle*, junto a abogados especialistas en minoridad y derechos humanos y algunos movimientos sociales y organismos de derechos humanos (Scocco y Godoy, 2019). La convocatoria a los especialistas en minoridad particularmente se relacionaba con el hecho de que el mínimo común denominador de los casos de violencia policial era (y en gran medida continua siendo) que la mayoría de sus víctimas eran varones jóvenes de barrios populares. En efecto, la violencia policial no es irracional (como muchas veces aparece en los medios de comunicación bajo el eufemismo de “excesos”) sino que, esencialmente, se trata de una violencia racional-reglada, desigual y relacional (retomaremos estas premisas al desplegar nuestro segundo universo de análisis).

La obra constó de varias instancias: concurren 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*<sup>15</sup> (emulando los otorgados por las cooperadoras policiales); y se elaboraron plantillas de *stencil* con la figura de *Robocop* a tamaño real y la frase “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” (Godoy, 2018).

El objetivo 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”<sup>16</sup>. Tal como señala Sebastián Godoy (2018) al analizar esta intervención, la búsqueda última de los y las artistas era convertir a la pieza en herramienta para el público, coadyuvando a darle

<sup>14</sup> Víctimas del gatillo fácil: la pobreza se viste de sangre. Informe 6, 2000. Foro Memoria y Sociedad. Recuperado de [http://www.rubennaranjo.com.ar/derechos\\_humanos.html](http://www.rubennaranjo.com.ar/derechos_humanos.html)

<sup>15</sup> Figura extraída del film *Robocop* (1987), dirigida por Paul Verhoeven. Ambientada en el futuro, la película narra la historia del agente Murphy, quien es asesinado estando de servicio. Sin embargo, utilizan su cuerpo para crear una máquina (mitad robot, mitad hombre), a la que llaman *Robocop*, con el objetivo de acabar con la delincuencia.

<sup>16</sup> Descripción de la experiencia de *Robocop. Tolerancia cero*. Recuperado de <https://urbananotforsale.wordpress.com/robocop-tolerancia-cero/>

un giro adicional al sentido pragmático del arte. Según nos indicó un 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 secundarias<sup>17</sup>.

Conforme a ello, entonces, fue central la elección de la técnica del *stencil* para la realización artística en tanto constituye uno de los ejemplos más paradigmáticos si pensamos en la socialización de herramientas de comunicación visual. Fácil de realizar, veloz en su reproducción y claro en su mensaje, el *stencil*, prácticamente anónimo, se puede considerar 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).

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 alcance, expuesto, por ejemplo, en los medios masivos de comunicación, tal como referíamos líneas atrás, fundados en el binomio violencia policial/violencia social en espejo con el binomio seguridad/inseguridad) 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, p. 106), *Robocop. Tolerancia cero* se propone como un contra-discurso que pretende subvertir ciertos sentidos comunes sociales sobre los que se funda la retórica del gobierno de turno cuando declama 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*<sup>18</sup> 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/sentidos comunes sociales a partir de la representación de una

<sup>17</sup> Entrevista N°1, comunicación personal, 17 de febrero 2021.

<sup>18</sup> 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.

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”<sup>19</sup>. Así, en tanto las maneras en las que los referentes visuales habilitan el acceso a la comprensión de la realidad histórica desde una perspectiva específica, es necesario atender a las formas en las que estos dispositivos se inscriben en una cultura visual compartida con historicidad propia. 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 en la provincia. Sin embargo, la multiplicidad de frentes en los que se abrió este dispositivo de comunicación/acción de arte activista perseguía objetivos específicos que trasmataban 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 información<sup>20</sup>.

De esta manera, la replicación del *stencil* de *Robocop* constituyó una experiencia urbana artística, política y publicitaria de comunicación y de acción, cuyo discurso interpeló a las y los transeúntes 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. 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 popularidad<sup>21</sup> 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.

Por lo referido hasta aquí, la acción estética *Robocop. Tolerancia cero* debe ser entendida como una totalidad compuesta por su *materialidad artística* (el *stencil* replicado en las paredes de la ciudad) y su *inmaterialidad simbólica* (la elección de la figura de *Robocop*) en su *contexto* de producción inmediato (las declaraciones de funcionarios en torno al endurecimiento del accionar policial). Estos tres aspectos constituyen de forma unívoca las instancias de enunciación del discurso<sup>22</sup>,

<sup>19</sup> Miembro del colectivo “Arte en la kalle”, entrevista recuperada de Godoy (2018).

<sup>20</sup> Entrevista N°1, comunicación personal, 17 de febrero 2021.

<sup>21</sup> 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 japolicia 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, comunicación personal, 17 de febrero 2021), lo que lo vuelve pasible de ser interpretado como una re-actualización de la figura que derivó en su selección.

<sup>22</sup> Esta situación de comunicación propiciada por el *stencil* se completa con la instancia de recepción del artefacto por parte del público, en este caso los y las transeúntes, aspecto que en este trabajo no podremos desarrollar.

juxtaponiéndose 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.

Mientras que 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 organismos de derechos humanos en pos de la ejecución de este hecho de arte activista, habilitando la circulación de saberes disciplinares en función de su socialización, en el siguiente apartado revisaremos un conjunto de expresiones de protesta en las que las herramientas y recursos artísticos que estuvimos reseñando ya estaban a disposición y sirvieron a las manifestaciones en reclamo por las violaciones a los derechos humanos por parte de la institución policial en las primeras décadas del siglo XXI.

### **¡Yo sabía que lo mató la policía!**

Los estudios sobre la violencia estatal<sup>23</sup> se ubican en la intersección 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, operación en la que la institución policial juega un rol central y específico. Los primeros acercamientos sistemáticos que se hicieron sobre la problemática de la violencia estatal en su cariz policial provinieron de organismos de derechos humanos, a caballo entre la academia y la militancia de las organizaciones de familiares de víctimas del gatillo fácil.

En función de que el cuadro de situación que pretendemos esbozar en lo que sigue gane en capacidad explicativa, contamos con la información provista por el proyecto “Violencia institucional: hacia la implementación de políticas de prevención en la Argentina”<sup>24</sup>, que en la ciudad de Rosario estuvo a cargo de la Cátedra de Criminología y Control Social de la Facultad de Derecho de la Universidad Nacional de Rosario. El informe (CELS, 2017), que sistematiza la información recabada en el período 2014-2016 (pero que necesariamente se inscribe en datos de períodos anteriores), indica que entre 2008 y 2015 las fuerzas de seguridad en Santa Fe asesinaron a 72 civiles, destacándose un pico en el año 2013, cuando la ciudad de Rosario alcanzó una cifra record de homicidios, con una tasa de 21 asesinatos cada 100 mil habitantes, cuando la media nacional se ubicó en 5,5/100. Sin embargo, más allá de presentar las estadísticas, el informe hace pie en el aspecto más subjetivo de los números:

Los jóvenes de barrios populares son quienes engrosan las estadísticas de homicidios en la ciudad de Rosario en los últimos años. Y quienes transitan su vida adolescente detenidos, intimidados, cacheados,

<sup>23</sup> Haciéndonos eco de las perspectivas más críticas respecto de la categoría “violencia institucional” optamos 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 (Guemureman, Otamendi, Zajac, Sander y Bianchi, 2017). Sin desmerecer la potencialidad política que el concepto “violencia institucional” ha tenido en nuestro país 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 al empleo de la noción de “violencia estatal”, entendida como aquella que comprende los excesos y abusos que del uso de la coerción legítima hacen quienes detentan y ejercen dicho monopolio en tanto agentes del Estado, revirtiendo dicha legitimidad en franca ilegalidad, y en la que la responsabilidad del Estado no puede ser soslayada.

<sup>24</sup> Financiado por la Unión Europea y ejecutado por el Centro de Estudios Legales y Sociales (CELS), la Asociación por los Derechos en Salud Mental (ADESAM), la Asociación Pensamiento Penal (APP), la Asociación para la Promoción y Protección de los Derechos Humanos (Xumek), el Colectivo de Acción Jurídica (CIAJ) y la Coordinadora de Trabajo Carcelario (CTC).

manoseados, golpeados, maltratados y humillados por la policía y fuerzas de seguridad, tanto dentro como fuera del barrio, del que les cuesta salir sin terminar presos [...] La sobrecriminalización va desde prácticas de hostigamiento hasta casos graves de tortura, ejecuciones sumarias y desapariciones forzadas (CELS, 2017, p. 5).

Unos años antes de la presentación de dicho informe, en la misma clave pero desde otra procedencia institucional, se crea en Santa Fe el “Registro Provincial de Casos de Tortura, Tratos Crueles, Inhumanos y/o Degradantes, Abuso Policial y Malas Prácticas y demás afectaciones de Derechos Humanos” (2012), dependiente del Ministerio Público de la Defensa. A través de la recopilación y análisis de datos provenientes de diversas fuentes, su objetivo último es “la elaboración de políticas institucionales para la prevención y desarticulación de cualquier práctica de violación a los derechos humanos, como así también, el desarrollo y diseño de nuevas políticas institucionales que mejoren el acceso a la justicia” (Ministerio Público de Defensa Penal, 2015, p. 5). Si bien sus trabajos no versan exclusivamente sobre la violencia policial<sup>25</sup>, en su informe de 2015 sobre la circunscripción Rosario, el apartado que registra detalles acerca de los victimarios y perpetradores de torturas, tratos crueles y abusos apunta únicamente a las fuerzas de seguridad. Entre la información recopilada se incluye no solamente los casos de ejecuciones extrajudiciales sino también otros tipos de agresiones, entre las que se cuentan (además de la física y la psicológica) el armado de causas judiciales falsas, la falta de atención médica y el pedido de sobornos (Ministerio Público de Defensa Penal, 2015).

Sobre este telón de fondo (aunque, huelga decir, nada exhaustivo)<sup>26</sup>, el 28 de julio de 2017 se presentó formalmente en Rosario la “Multisectorial contra la Violencia Institucional” (en adelante, Multisectorial), conformada por organizaciones sociales, académicas, gremiales, de derechos humanos y de familiares de víctimas del gatillo fácil, como Franco Casco, Jonatan Herrera, Maximiliano Zamudio, Jonatan Ojeda, Carlos Godoy, Alejandro Ponce, David Campos, Emanuel Medina y Patón Rodríguez<sup>27</sup>. Sin ahondar en los detalles particulares de cada caso, su mínimo común denominador es que en todos ellos las víctimas son varones, jóvenes y de barrios populares, por lo que, tal como indicáramos más arriba, la violencia policial no es irracional sino, sustancialmente, racional-reglada, desigual y relacional. En este sentido se pronuncia la Multisectorial en ocasión de la “Marcha Nacional contra el Gatillo Fácil”<sup>28</sup> en 2017:

Hablar de violencia institucional es referirse a un fenómeno sistemático, extendido en el tiempo y focalizado contra un grupo social específico, como lo son los jóvenes de sectores populares, abarcando las prácticas de las fuerzas de seguridad que van desde detenciones por averiguación de identidad, torturas y ejecuciones sumarias hasta desapariciones forzadas de personas seguidas de muerte<sup>29</sup>.

Esta introducción nos sirve para dibujar el panorama en el que se inscribe la apelación a herramientas o prácticas artísticas como forma de protesta que veremos a continuación, entendiendo que se inscriben en una cultura visual compartida con historicidad propia, que incluye cualquier manifestación visual que trasciende al

<sup>25</sup> En su universo de análisis se incluye también el Servicio Penitenciario e instituciones de salud mental.

<sup>26</sup> Queda fuera de este análisis incurrir en detalles respecto de una circunstancia central en la ciudad y la provincia: las consecuencias del avance del narcotráfico y sus efectos sobre el tejido social, el rol de la policía involucrada en diferentes formas en los delitos y el papel que le toca en esta trama al poder judicial.

<sup>27</sup> “Nació una nueva multisectorial”, *Página 12*, 30/07/2017.

<sup>28</sup> Desde 2014, por iniciativa de organismos de familiares de víctimas, se realiza esta marcha en múltiples ciudades del país, con el objetivo de visibilizar el problema endémico del gatillo fácil a manos de las fuerzas de seguridad.

<sup>29</sup> “En Rosario se profundizaron estas prácticas”, *Redacción Rosario*, 22/08/2017.



hecho artístico legitimado institucionalmente, y que permite un acercamiento a la indagación de la vida social de dichas imágenes así como de las su producción (Capasso, 2019).

En primer lugar, en la mayoría de las manifestaciones a las que nos referimos, el uso de las imágenes es central, apareciendo en múltiples formatos. Las fotografías de las víctimas se replican y reproducen en cada ocasión de protesta, lo que nos permite trazar una línea de tiempo y remontarnos al uso de las fotos como representación de los desaparecidos de la última dictadura militar. El núcleo de sentido que aquí encontramos no es automático ni esquemático sino que, siguiendo a Longoni (2018), entendemos que, en primer lugar, la reproducción de la fotografía de la víctima por fuera del círculo íntimo y familiar las convierte en un dispositivo colectivo que habilita interpelaciones que se extienden a la sociedad toda, no a los inmediatamente afectados. Y, en segundo lugar, las fotos devuelven a la víctima su estatuto biográfico, su entidad como persona.

Otro formato en el que las imágenes aparecieron es el *stencil*, que, como analizamos más arriba, es uno de los ejemplos más paradigmáticos si pensamos en socialización de herramientas de comunicación visual. Este dispositivo fue el que más se destacó de entre el repertorio de protesta por el esclarecimiento de la desaparición forzada seguida de muerte de Franco Casco en 2014. Las consignas “A Franco lo mató la policía” y “Todos sabíamos”, acompañados de imágenes del joven, se reprodujeron en paredes y pañuelos en toda la ciudad. Señala Marilé di Filippo (2018) que en este caso, a través de estas consignas, el objetivo comunicacional de los *stencils* no se centraba en la recuperación del estatuto biográfico de Casco (como sí sucede con las fotografías a las que nos referíamos líneas atrás), sino que el acento estaba puesto en señalar las complicidades que hacen posible la impunidad de los hechos de violencia estatal y el protagonismo de la policía en los mismos.

El tercer uso de imágenes que nos interesa aquí señalar como parte de los repertorios de lucha en contra de la violencia emanada desde el Estado y sus agentes es la realización de murales. Generalmente emplazados en el lugar de los asesinatos o en múltiples paredes de los barrios en donde vivían o trabajaban, los murales muestran retratos de las víctimas junto con alguna consigna o frase. Como ejemplo podemos citar el mural realizado en 2016 para Gerardo “Pichón” Escobar —asesinado en 2015—, en un paredón de la sede de Parques y Paseos de la Municipalidad de Rosario —donde el joven trabajaba—, con su rostro y la frase “Tu huella en la ciudad”. En ocasión de su inauguración, uno de los responsables de su realización, miembro de la agrupación de activismo artístico “Arte por Libertad”, declaraba:

Para nosotros es una forma más de expresión. Cuando se cierran los medios para reclamar, las paredes siguen siendo nuestras. La importancia de las huellas para nosotros es la permanencia, cuando caminas dejas huellas, queremos mantener la presencia viva, es una búsqueda simbólica para tener una identidad en el reclamo. Desde el punto de vista artístico es el símbolo de seguir caminando<sup>30</sup>.

El mural en memoria de “Pinchón” Escobar aún pervive, dándole carnadura a uno de los objetivos que se plantearon cuando lo pintaron: permanecer, dejar huellas. Otros, en cambio, no han corrido igual suerte. Tal es el caso del mural realizado en conmemoración del fusilamiento de los jóvenes David Campos y Emanuel Medina, ocurrido en junio de 2017, que fue vandalizado a las pocas horas de ser terminado. El hecho, denunciado por la Multisectorial, fue interpretado por los allegados a las víctimas como un hostigamiento por parte de los victimarios, a quienes, entendieron, la potencia de los rostros de David y Emanuel en la pared les resultaban

<sup>30</sup> “Pichón: tu huella en la ciudad”, *La Izquierda Diario*, 15/01/2016.

insoportables: “entendemos qué difícil debe ser que te miren los pibes con esos ojos llenos de luz pidiendo justicia. No pudiste aguantar y tuviste que ir a taparle los ojos con aerosol porque esas miradas te persiguen”<sup>31</sup>.

Si movemos el foco de análisis para abordar las acciones artísticas en torno al sintagma “poner el cuerpo”, para el caso de Rosario, encontramos un ejemplo claro de que no son los artistas en tanto agentes los que surgen al activismo, sino que organizaciones y movimientos provenientes de la sociedad son quienes convocan e interpelan a partir de la utilización de recursos artísticos como mediadores de sus mensajes y luchas. Nos referimos a la intervención teatral que formó parte del repertorio de protesta en pos de conseguir justicia por el asesinato de Jonatan Herrera, ocurrido en 2015. Este hecho artístico fue replicado en varias ocasiones — con sucesivas adaptaciones de guion— a lo largo de 2017, año en el que tuvieron lugar diversos hechos jurídicos en relación a este caso (audiencias, sentencias, apelaciones). Eugenia Cozzi y Marilé di Filippo (2019) analizan en detalle esta intervención en tanto entienden que constituyó una instancia central en la “politización de la muerte” (p. 67) de Jonatan, devolviéndole a su figura la humanidad que su muerte a manos del brazo armado del Estado le había quitado. Entonces aquí aparece como central la preocupación por “reponer sus características personales, como estrategia clave para contrarrestar la criminalización que recae sobre los jóvenes que sufren violencia institucional” (di Filippo, 2018, p. 6). Para ello, los cuerpos de sus familiares y amigos se transforman en un espacio de inscripción privilegiado, no mediado por casi ningún recurso gráfico, a partir de protagonizar este hecho artístico, “prestándole” el cuerpo a Jonatan. No reconstruiremos aquí cada uno de los cuadros de la intervención teatral, pero sí citaremos un fragmento de la detallada descripción que hacen Cozzi y di Filippo (2019) en función de dar sustento a nuestro derrotero analítico. La obra:

comienza con un relato de Julieta quien recupera distintas facetas de la vida de su hermano (sus gustos musicales, su pasión por el fútbol, sus creencias religiosas, sus aspiraciones como estudiante y la relación con su propio cuerpo). Aristas de una vitalidad obstruida (ya que son relatadas en pasado), representadas por sus hermanos que desdoblan a Jonatan en varios personajes. Una vez que cada uno de ellos es puesto en acto y sellado con el grito “Jonatan”, la escena se interrumpe abruptamente con la recreación del momento de la ejecución. Una veintena de policías, interpretados/as por actores y actrices del circuito teatral de la ciudad, familiares y amigos/as de Jonatan, ingresan simulando la persecución policial que antecede la ejecución (p. 72).

La selección de este fragmento responde a nuestra intención de destacar la explícita inscripción de esta experiencia en la genealogía del activismo artístico que convocaba a “poner el cuerpo”, cuyo paradigma para el caso argentino lo encontramos en el *Siluetazo*. A partir de estas acciones performativas, lo artístico y la estética se convierten en vehículos privilegiados que estimulan la empatía y la sensibilización social y, en una misma operación, se transforman en interrogantes en pos de pensar el cambio social, lo que nos traslada nuevamente a la falsa dicotomía entre politización del arte y estetización de la política.

### **A modo de cierre**

Este trabajo tuvo como su principal objetivo reponer las maneras en las que la conjunción de los activismos —artístico y por los derechos humanos— potenció los

---

<sup>31</sup> “Vandalizaron un flamante mural dedicado a los jóvenes muertos por la policía en Callao y Arijón”, *Vía Rosario*, 10/08/2017.

reclamos y coadyuvó a que la matriz política del arte ganara en densidad. Para ello, dimos cuenta de las principales aristas contextuales de los casos analizados, en la provincia de Santa Fe y, más precisamente, en la ciudad de Rosario, para poder entender y explicar las tramas sociales, políticas y culturales de las cuales emanaron las experiencias que fueron nuestro objeto de estudio.

En primer lugar, reconstruimos la acción estética de praxis política *Robocop. Tolerancia cero*, entendiéndola como un emprendimiento propio del activismo artístico rosarino que impugnó el orden hegemónico reproducido al infinito en el discurso de los medios de comunicación que se hacían eco, a su vez, de declaraciones provenientes del ámbito del Estado. La manifestación estética en cuestión 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 el que se desplegaron disputas simbólicas.

De acuerdo con el caso seleccionado, se aparece necesario llamar la atención respecto de las maneras en las que las retóricas manifestadas por funcionarios públicos, muy a pesar de la imposibilidad concreta de ser llevadas a la práctica (De Giorgi, 2005), repercuten a nivel simbólico: aunque en teoría la estrategia de *tolerancia cero* tenía visos más bien tendientes a persuadir el delito que posibilidades reales de conseguir ubicar “un policía en cada esquina”, a nivel social alimentó temores (muy bien fundados históricamente) sobre la actuación policial y a nivel institucional reafirmó los altos márgenes de discrecionalidad con el que se manejaban las policías.

En segunda instancia, dimos cuenta de un conjunto de manifestaciones de protesta que apelaron a herramientas propias del campo del arte para vehicular sus reclamos, fundamentalmente en contra del *gatillo fácil*: pancartas, *stencils*, murales, intervención teatral. En estos casos, y a diferencia del anterior donde actores y actrices del ámbito específicamente artístico tuvieron mayor protagonismo e iniciativa, encontramos que son las organizaciones de familiares y amigos quienes hacen uso de las herramientas artísticas puestas a su disposición por las diversas experiencias de activismo artístico que se sucedieron desde, al menos, la década de 1960, pero con mayor alcance y dinamismo a partir del cambio de siglo. En efecto, para una interpretación cabal de los dispositivos aquí reseñados es que no debemos perder de vista la genealogía de más largo aliento en la que se inscriben, lo que habilitará un análisis eminentemente histórico que se sirva de estas prácticas como insumos para explicar procesos más generales de conflictividad social.

Las versátiles formas de exigir justicia que desarrollaron los familiares y amigos de víctimas de la violencia estatal en Rosario, signadas por las mediaciones artísticas, tuvieron como función esencial tramitar la asunción social de la una nueva conflictividad (di Filippo, 2018), donde el *status* de las fuerzas de seguridad y sus ámbitos concomitantes (como el poder judicial) son cada vez más ambiguos y su legitimidad cada vez más endeble, en el marco de la que actualmente se denomina “crisis de seguridad”<sup>32</sup>. Se trató de respuestas estéticas de dimensión política (Rodríguez, 2017) que pusieron en tensión la normalidad y cotidianidad sociales y

<sup>32</sup> El actual gobernador de la provincia, Omar Perotti (PJ) ante la Asamblea Legislativa en diciembre de 2019, al momento de su asunción, decía: “El aumento y la expansión del delito en nuestra provincia durante los últimos tiempos, han puesto en tela de juicio el sistema de seguridad público santafecino. Sus principales defectos históricos han sido evidentes. Primero, ha existido una suerte de desgobierno político sobre los asuntos de la seguridad pública, lo que ha redundado en una marcada autonomía policial. Segundo, la policía provincial adolece de severas deficiencias institucionales en el cumplimiento de sus funciones de prevención delictiva y de investigación criminal. En gran medida, esas deficiencias derivan del deterioro en los derechos y las condiciones laborales de los y las trabajadoras policiales. La policía se ha divorciado de la sociedad, y ésta le ha perdido confianza. Tercero, la sociedad se ha replegado y se ha refugiado a los ámbitos privados, afrontando los riesgos con los medios a su alcance, no tenemos que perder de vista que las principales víctimas de los delitos son los pobres, los trabajadores, las personas de los estratos sociales que tienen menos protección del Estado y menos capacidad de protegerse a sí mismos frente al crimen”. Recuperado de <https://politicadesantafe.com/discurso-completo-del-gobernador-de-santa-fe-omar-perotti/>

abonaron al paradigma de la función social del arte, indisociable de la praxis política. En otras palabras,

Para intervenir sobre la realidad es necesario fundirse con ella. He ahí el sueño de toda vanguardia: romper con la idea de autonomía, abandonar la materialidad del soporte en beneficio de una acción comunicativa y olvidarse de la emoción estética como un fin en sí mismo para, en cambio, utilizar las herramientas del arte con una eficacia que resulte transformadora del orden social (Oubiña, 2017, pp. 103-104).

En conjunto, las experiencias que analizamos nos sirven de puerta de ingreso al problema de las violaciones a los derechos humanos en democracia desde una perspectiva particular, en tanto en los casos que revisamos, la violencia estatal en su faz policial se aparece como central, ya sea en potencia (en tanto *Robocop. Tolerancia cero* no respondía a un hecho concreto sino más bien se hacía eco de la inminencia de la aplicación “oficial” de una política de prevención contra el delito de ese estilo), ya sea en sus más terribles consecuencias, el uso de la fuerza letal.

Este trabajo pretendió alertar sobre la necesidad de atender la espesura histórica que se percibe en los sentidos socialmente construidos sobre, por un lado, la inseguridad y las maneras en las que actores y actrices desde diversos ámbitos coadyuvan a perpetuarlos o cuestionarlos; y, por otro lado, sobre la violencia policial en tanto violencia racional, reglada, desigual y relacional. Aunque quedan numerosas líneas de análisis abiertas y varias inquietudes, también se nos concede una certeza: el activismo artístico y sus producciones como arista de análisis nos permiten inquirir en el devenir histórico desde otras preguntas que hacen al enriquecimiento de los relatos y nos 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.

#### Referencias bibliográficas

- Almazán, Y. A., y Clavo, M. I. (2016), “Arte, política y activismo”. Revista Concinnitas, 1(10), pp. 65-77.
- Capasso, V. (2019). Conflicto social y activismo artístico en Argentina y Brasil. Análisis comparado de dos casos. Cuadernos del CILHA, 20 (30), pp. 31-49.
- CELS (2017). Sobrecriminalizados y desprotegidos. Jóvenes de sectores populares, policía y fuerzas de seguridad. Recuperado de: <https://www.cels.org.ar/web/wp-content/uploads/2017/04/Sobrecriminalizados-y-desprotegidos-j%C3%83%C2%B3venes-de-sectores-populares-polic%C3%83%C2%ADa-y-fuerzas-de-seguridad-FINAL.pdf>
- Cozzi, E. y Di Filippo, M. (2019). ¿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. Revista Antropológica, (47), pp. 62-87.
- De Giorgi, A. (2005). Tolerancia cero. Estrategias y prácticas de la sociedad de control. Barcelona, España: Virus.
- Esquivel, C. (2016). Las bicicletas de Fernando Traverso, entre lo político y la poética. Tesis de Doctorado en Artes, Universidad Nacional de La Plata.
- Di Filippo, M. (2018). Entre la fiesta y el duelo. Escenas y corporalidades estético-políticas en las calles rosarinas de las últimas dos décadas. En Di Filippo, M. y Manchado M. (comps.), Escenarios culturales. Prácticas y experiencias rosarinas actuales. Rosario, Argentina: UNR Editora. Libro digital, PDF.
- Di Filippo, M. (2015). Arte, política y subjetividad. Algunas reflexiones a partir del análisis del grupo de arte callejero. Pilquen-Sección Ciencias Sociales, 18 (2), 7, pp. 12-22.
- Galvani, M. (2016). Cómo se construye un policía: La Federal desde adentro. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Godoy, S. (2018). De los parques a las calles. Prácticas corporales, visuales y espaciales en la protesta social. Rosario, Argentina, 1996-2002. *Palimpsesto*, X (13), pp. 45-59.
- Godoy, S. (2015). Otras ciudades posibles: Itinerarios artísticos y resignificaciones del espacio público. Rosario, 1994-2002. *Prácticas del oficio*, (16), pp. 1-17.
- Gordillo, M. (2012). Piquetes y cacerolas: El "argentínazo" del 2001. Buenos Aires, Argentina: Sudamericana.

- Guemureman, S.; Otamendi, A.; Zajac, J.; Sander, J. y Bianchi, E. (2017). Violencias y violencias estatales: hacia un ejercicio de conceptualización. *Revista Ensamblés*, 4 (7), pp. 12-25.
- Kessler, G. (2015). *El sentimiento de inseguridad: sociología del temor al delito*. Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI Editores.
- Longoni, A. (2018). ¿Quién le teme a los escraches?. *América* [En línea], 51, pp. 20-32.
- Longoni, A. (2014). El mito de Tucumán Arde. *Artelogie* [En línea], 6, pp. 1-11.
- Longoni, A. (2010). Fotos y siluetas: Políticas visuales en el movimiento de derechos humanos en Argentina. *Afterall Journal*. Recuperado de: [http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall\\_25\\_%20analong.pdf](http://ayp.unia.es/dmdocuments/afterall_25_%20analong.pdf)
- Longoni, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo?. *Revista Sociedad*, (24), pp. 1-11.
- Martínez, M. (2008). Populismo punitivo, mayorías y víctimas. *Nomos - Universidad de Viña del Mar*, (2), pp. 183-199.
- Ministerio Público de Defensa Penal (2015). Informe sobre casos Torturas y demás afectaciones a los Derechos Humanos. Circunscripción 2 Rosario. Periodo Enero-Diciembre.
- Naranjo, R. (2004). Santa Fe: Tolerancia Cero. Fundación Rubén Naranjo [En línea], Recuperado de: [http://www.rubennaranjo.com.ar/su\\_voz.html](http://www.rubennaranjo.com.ar/su_voz.html)
- Neustadt, R. (2001). La cuarta acción: "No +". En autor, Cada día: la creación de un arte social. Santiago de Chile, Chile: Editorial Cuarto Propio. Recuperado de: <http://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-8725.html>
- Oubiña, D. (2017). Argentina: el profano llamado del mundo. En Mestman, M. (ed.), *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*. Buenos Aires, Argentina: Akal, pp. 65-123.
- Pegoraro, J. (2003). Una reflexión sobre la inseguridad. *Argumentos*, 1 (2), pp. 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 en Sociología, 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](https://www.cels.org.ar/common/Violencia%20institucional_Perelman_Turfo.pdf)
- Pérez Balbi, M. (2012). Entre internet y la calle: activismo artístico en La Plata. Versión. *Estudios de Comunicación y Política. Nueva época*, (30), pp. 191-204.
- Rodríguez, R. (2017). Recorrer e intervenir estéticamente el espacio público. Acciones de resistencia visual en protestas sobre violencia policial y desapariciones forzadas durante la democracia. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (74), pp. 63-83.
- Rubinich, L. (2007). Apuntes sobre la politicidad del arte. *Ramona, revista de artes visuales*, (7), 11, pp. 10-13.
- 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. 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), pp. 87-108.
- Sozzo, M. (2009). Populismo punitivo, proyecto normalizador y "prisión-depósito" en Argentina. *Sistema Penal & Violencia*, 1 (1), pp. 33-65.
- 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, Argentina: CELS.
- Williams, R. (2003). *La larga revolución*. Buenos Aires, Argentina: Nueva Visión.