

El videoactivismo. Experiencias de resistencia cultural y política en la Argentina de los años noventa

Videoactivism: Experiences with Cultural and Political Resistance in Argentina during the Nineties

Christian Dodaro¹

Resumen

En la década de los noventa surgen en Argentina diversas experiencias de activismo cultural cuyo objetivo fue generar acciones de *promoción cultural* hacia movimientos territoriales, empresas recuperadas y otros grupos protagonistas de las *acciones colectivas* que se llevaron a cabo en ese periodo en la Ciudad de Buenos Aires y su cordón suburbano.

A través de este trabajo, que parte de la investigación sobre el videoactivismo y las nuevas formas de intervención político-cultural en los años noventa, intentaré explicar el modo en que tales experiencias y sus modos de intervención se hallan en relación directa con el marco de interacción que debieron afrontar en el contexto de las modificaciones económicas, políticas y culturales surgidas en los años noventa.

Palabras clave: modos de hacer, videoactivismo.

Abstract

A variety of experiences in cultural activism surfaced in Argentina during the nineties. Their objective was to generate action for cultural promotion in relation to territorial movements, recovered companies and other groups that were in command of the various initiatives for collective action undertaken during that period in the city of Buenos Aires and its outlying suburban area.

Based on research into videoactivism and the new forms of political-cultural intervention witnessed in the nineties, this study attempts to explain how those experiences and their modes of intervention are related directly to the framework for interaction to be addressed within the context of the economic, political and cultural changes that emerged during the period in question.

Key words: Ways of doing things, videoactivism.

1 Becario de Doctorado Conicet, CIE/Umsan. Profesor, Universidad de Buenos Aires, Argentina. dodaro1@yahoo.com.ar

Me acerqué a la realización en video a partir de la sospecha de que era imposible pensar los noventa (y las mutaciones que trajo aparejadas) sin entender el papel de los medios masivos sobre la subjetividad social. El cinismo y la desmovilización con que gran parte de las masas recibieron el proyecto sistemático de destrucción del país no podía explicarse sin el efecto de la televisión sobre las conciencias y los cuerpos del pueblo. En una palabra, Carlos Menem no podía entenderse sin Marcelo Tinelli.

Fernando Kirchmar

En la década de los noventa surgen en Argentina diversas experiencias de activismo cultural cuyo objetivo fue generar acciones de *promoción cultural* (de Certeau, 1999) hacia movimientos territoriales, empresas recuperadas y otros grupos protagonistas de las *acciones colectivas* (Tilly, 2002) que se llevaron a cabo en ese periodo en la Ciudad de Buenos Aires y su cordón suburbano.

A través de este trabajo —parte de la investigación para mi tesis de maestría sobre el videoactivismo² y las nuevas formas de intervención político cultural en los años noventa—, intentaré explicar el modo en que tales experiencias y sus modos de intervención se hallan en relación directa con el marco de interacción que debieron afrontar en el contexto de las modificaciones económicas, políticas y culturales surgidas en los años noventa, entre las que se cuenta la privatización y concentración del sistema de medios y la depreciación del oficio periodístico.

En la cita que da comienzo al texto se condensan algunas de las reflexiones sobre las experiencias

2 Haber optado por la categoría de videoactivismo en lugar de la de *cine militante* es una decisión intencional surgida del proceso de investigación. Sucede que los modos de apropiación de nuevas tecnologías, las diversas formas de entender la militancia y las articulaciones programáticas no partidarias de los realizadores, así como un contexto de libertad de expresión bajo una democracia formal, entre otros factores con los que nos encontramos durante la indagación, nos obligaron a revisar nuestras categorías de aproximación.

por las que atravesaron los militantes audiovisuales. La capacidad de organización de los videoactivistas, y su intención de generar diversas formas de expresión, apropiarse de distintos medios de comunicación dotándolos de un uso social diferente al hegemónicamente establecido no surge *ex nihilo*. Por el contrario, se forja a través de experiencias imbricadas a los nuevos movimientos de protesta emergentes alrededor de 1989³.

Desde entonces se producen en Argentina la re-conversión de los colectivos políticos, la explosión de los cortes de ruta, los escraches⁴, y otros repertorios culturales y políticos.

El comienzo de la re-regulación neoliberal y de las experiencias de resistencia

El viraje de 1989 coincide con el inicio del proceso de privatización de los medios masivos de comunicación y consolidación de los *trusts* de información y entretenimiento.

No puede dejarse de lado la sanción de las leyes de Reforma del Estado, 23.696, y de Emergencia Económica, 23.697. Allí se inicia una política de regulación a favor del mercado y la consecuente privatización. Además, establece algunos cambios en el Decreto-Ley 22.285, para definir las

3 Esta fecha establece, según una extensa bibliografía, un punto de inflexión tanto desde los puntos de vista político y económico como del cultural (Dodaro, Marino y Rodríguez, 2007).

4 El escrache es una metodología que pone en evidencia la existencia de un sujeto o grupo cuyas conductas hayan producido una severa afrenta moral o material sobre la sociedad, que hasta entonces se halla en el anonimato. Esta metodología de protesta puede atribuirse a Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio, 1995 (HIJOS), junto al Grupo de Artistas Callejeros (GAC). A través de un *performance* se realiza la promoción cultural del pedido de juicio y castigo. La primera de estas acciones se realizó para poner en evidencia el pasado represor del médico Jorge Magnacco. Se elaboraron novedosas acciones tales como sobrescribir las señales de tránsito de las calles próximas al domicilio con la leyenda “juicio y castigo”, “aquí vive un represor”, así como el bombardeo de pintura roja a la casa, simbolizando la sangre. Estas acciones se relacionan con los modos en los que la “desmaterialización del arte” son politizados e instrumentalizados. Ver <http://gacgrupo.tripod.com.ar/escraches.html>

figuras que se darían con los canales de televisión, las primeras empresas por privatizar⁵.

Paralelamente la concentración de medios, el cierre de espacios de expresión, el avance de la libertad de empresa y el retroceso de la libertad de prensa (Becerra y Mastrini 2007), trajo aparejada la depreciación del oficio periodístico (Cetkovich Bakmasy Luchesi, 2007). En ese periodo los videoactivistas debieron interactuar con la reducción del aparato productivo nacional, la elevación en los índices de desempleo y el desplazamiento del capital financiero desde las inversiones industriales hacia la provisión de servicios, es decir, la profundización del modelo neoliberal en lo económico-político y su hegemonía en lo cultural.

Paralelamente, se produjeron experiencias de reorganización dentro de los movimientos sociales, entre ellos el surgimiento y la consolidación del movimiento piquetero con picos como el "Santiagueño", el "Cutralcazo", y otros estallidos sociales desde donde se reconstituyeron los espacios de socialización local y capacidades de visibilidad e impugnación política⁶. También surgieron formas alternativas de sindicalización opuestas a la conducción de la Confederación General del Trabajo (CGT), se creó la Central de Trabajadores Argentinos (CTA), y dentro de ella surgió la experiencia de la toma de tierras y la

Una de las primeras acciones de disputa con los medios y con su capacidad para erigirse como espacio de enunciación y legitimación de las prácticas sociales fue la transmisión experimental del Canal 4 Televisión Alejandro Korn, el 9 de julio de 1987.

construcción territorial de la Federación de Tierra y Vivienda (FTV), y se produjeron las experiencias de toma y recuperación de fábricas.

Estos movimientos comenzaron a llevar adelante métodos de comunicación comunitaria o alternativa, focalizando sus trabajos en técnicas de intervención cultural.

Militancia audiovisual en los años noventa

Una de las primeras acciones de disputa con los medios y con su capacidad para erigirse como espacio de enunciación y legitimación de las prácticas sociales fue la transmisión experimental del Canal 4 Televisión Alejandro Korn⁷, el 9 de julio de 1987.

Este canal alentaría el desarrollo y establecimiento de varias televisoras comunitarias en los años noventa, de las que participarían gran parte de los activistas audiovisuales, y que les permitiría desarrollar y aprender técnicas de trabajo y modos de organización.

Sucedía entonces que los cuadros técnicos del sector televisivo tradicional condicionaban la viabilidad de cualquier proyecto a una inversión millonaria que dejaba fuera todo intento local. Sin embargo, la experiencia de emisión en Alejandro Korn se realizó adaptando componentes y elaborando de modo artesanal un transmisor.

5 Según sostiene Baranchuk la decisión de privatizar primero los canales de televisión tenía el objetivo de sostener el discurso privatizador (2005).

Las reformas que la sanción de la Ley 23.696 hace a la Ley 22.285 son las siguientes: permite la concentración de propiedad de medios eliminando las restricciones para ser licenciataria de medios audiovisuales a empresas gráficas, y quitó la obligación de que el único objeto social del licenciatario fuera explotar servicios de radiodifusión. En general, permitió la constitución de sociedad de sociedades.

6 Para ampliar, véanse los trabajos de Auyero (2001) quien tiene en cuenta la conjunción de factores económicos, políticos y culturales que confluyen en la conformación de los sujetos de la protesta. Por su parte, el texto de Pereyra y Svampa (2003) señala la consolidación de una nueva identidad para quienes habían perdido sus puestos de trabajo en YPF, la empresa petrolera estatal, tras su privatización. Asimismo, marcan el factor central de las memorias de la organización sindical en los piqueteros en tanto ex trabajadores y peñanos (trabajadores de la empresa estatal Yacimientos Petrolíferos Fiscales-YPF).

7 Una localidad suburbana de la Capital Federal.

La propuesta era construir un medio de comunicación que tuviera repercusión entre la gente y ofrecer una alternativa a la concentración informativa.

La construcción de los equipos de bajo costo, cuya eficacia se verificaba en cada transmisión, generó en otros la inquietud de comunicar: la emisora inauguraba la potencialidad de generar un movimiento televisivo al alcance de los sectores subalternos.

Ello da cuenta de otra dimensión importante de los modos de hacer: una relación mucho más abierta con la tecnología. De Certeau señala que: “el cambio no se refiere tan sólo al utensilio o al instrumento [...] sino a la relación que se establece entre el usuario y el objeto empleado” (1999, p. 218).

Los militantes no tomaban las prescripciones importadas sobre los modos de uso de las técnicas, se las apropiaban y las modificaban según sus necesidades.

Poco después de la ya citada ley de Reforma del Estado, mediante el Decreto 1357/89, se abrió un registro para las emisoras de radio que estuvieran en el aire con fecha anterior al 17 de agosto de 1989. A las televisoras de baja potencia les fue mal: la inscripción para estas últimas nunca se abrió. La expansión y el auge del fenómeno, que en 1992 alcanzó unos 250 canales en todo el territorio nacional, comenzó a decrecer a mediados de los años noventa, producto de la persecución alentada por los operadores de cable, la imposibilidad para recuperar los equipos confiscados, y de las dificultades económicas que generaba su constante reemplazo. Pero no sólo eso: “esta decaída revela también un proceso de partición entre los canales que se fueron institucionalizando (y comercializando), aquellos respaldados

por los municipios o por algunos funcionarios y unos pocos que siguieron definiéndose como alternativos o comunitarios, mucho más desprotegidos a la hora de enfrentar a los organismos de control (Vinelli, 2005, p. 12).

Entre ellos se encontraba el Canal 4 Utopía de la Capital Federal, un proyecto que pese a los embates del Comité Federal de Radiodifusión (Comfer) y la Comisión Nacional de Comunicaciones (CNC) se mantuvo en las pantallas hasta finales de 1999, y en el cual tuvieron varias experiencias integrantes de los grupos de realización audiovisual *Boedo Films* y *Alavío*. El Canal se basaba en la participación de los televidentes, sus contenidos eran decididos a través de charlas y asambleas. Esta discusión de contenidos y formas de trabajo junto a los vecinos serviría de saber previo, adquirido desde el hacer, en el momento en que los grupos participantes de esta experiencia se articularon con empresas recuperadas, movimientos territoriales, comisiones de delegados de base, etc. Formas de intervención en las que incluía la realización o proyección de documentales. La propuesta era construir un medio de comunicación que tuviera repercusión entre la gente y ofrecer una alternativa a la concentración informativa.

A lo largo de sus siete años en el aire Utopía soportó 14 allanamientos, numerosas persecuciones y el decomiso de sus equipos. Sin embargo, siempre volvía al aire. En junio de 1995, al cumplirse tres años de emisión, unas quinientas personas resistieron un nuevo allanamiento “a huevazo limpio”.

Para esa época, comenzaron a realizarse periódicamente asambleas que reunían a los televidentes y a los trabajadores del canal, posibilitando un diálogo fluido y la organización de todo tipo de actividades, desde recitales hasta protestas frente al Comfer.

Uno de los ejes fue tratar de romper con el condicionamiento tecnológico, que es el que impone que tiene que haber una transmisión de un punto emisor a múltiples receptores que a su vez tienen poca posibilidad de dar respuesta a la información que se transmite por el medio. El hecho de que los habitantes del barrio se sintieran parte del proyecto y lo defendieran como propio se vinculaba con la relación establecida entre el barrio y el medio, cuyo objetivo era borrar las fronteras entre éste y su público, garantizar espacios de participación real y romper la pasividad en el consumo de medios, superando de este modo el modelo comunicacional hegemónico, vertical y unidireccional (Vinelli, 2005).

Este proceso permite pensar lo expresado por de Certeau (1999) respecto a cómo las tecnologías y los usos de los dispositivos dependen de los modos de hacer que surgen de las formas de organización social en las cuales se insertan.

Esta es una de las experiencias que demuestra cómo, en distintas coyunturas históricas, la situación de cierre de espacios de enunciación para la diversidad de grupos que componen el entramado social, y la primacía de un sólo tipo de voz y un sólo tipo de discurso, empuja a los grupos sociales movilizados a articularse con grupos y colectivos de arte y comunicación para la elaboración de discursos, lo cual constituye uno de los elementos que forja los modos de hacer de los activistas audiovisuales.

El video como horizonte de posibilidades a la militancia audiovisual

A inicios de los años noventa el activismo audiovisual se aparta de la exhibición fílmica debido a sus altos costos de producción. Es la tecnología del video la que les permitirá el registro y tratamiento de imágenes necesarios para las experiencias de acompañamiento de las luchas con producciones audiovisuales.

A inicios de los años noventa el activismo audiovisual se aparta de la exhibición fílmica debido a sus altos costos de producción. Es la tecnología del video la que les permitirá el registro y tratamiento de imágenes necesarios para las experiencias de acompañamiento de las luchas con producciones audiovisuales.

Las nuevas tecnologías, el VHS y otros tipos de registro en video, posteriormente se vuelven propicios para las primeras experiencias de la militancia audiovisual encaradas por diversos grupos de videoactivismo (*Alavío*, *Wayruru* y *Boedo*), a las que luego se sumarían otros (*Contraimagen* y *Cine Insurgente*, y más tarde *Ojo Obrero*). “Vimos que el video nos permitía facilidad de grabación y de copia. Con lo cual la emisión no se agotaba en el programa que hicíamos, sino que nos permitía después hacer copias y distribuirlas” (Remedi, Boedo Films, 2004, entrevista personal).

Tal como refiere el testimonio anterior, las técnicas de realización en video amplían las posibilidades de registro, copia y tratamiento de imágenes.

El segundo salto tecnológico, nuevas posibilidades a la militancia

A finales de los años noventa se produce otro salto cualitativo en los modos de hacer desde el aprovechamiento de las nuevas tecnologías. Con el surgimiento de Internet se comienzan a subir distintas páginas, tales como la de *Alavío*, y distintas agrupaciones políticas y sociales. Los grupos comienzan a interconectarse y establecer lazos con publicaciones, redes y agencias de información alternativa, sitios de Internet, etc.

Para *Wayruro*, un grupo de comunicación popular, con origen en Jujuy, una provincia del extremo noroeste argentino, fue elemento central de articulación de actividades y difusión de sus producciones.

Al mismo tiempo, comienza a ser posible la realización digital empatando la calidad de los registros con los medios masivos sin necesidad de grandes inversiones monetarias.

En esta vía, tomando como punto de partida la obra de Raymundo Gleyser, y profundizando las reflexiones teóricas y prácticas del cineasta, que se anticipaban lúcidamente a las posibilidades que se darían con la generalización del video y de las tecnologías livianas y relativamente accesibles, *Cine insurgente* comienza a conformar la red audiovisual *Raymundo Gleyser*⁸.

Otra de las cuestiones es la digitalización de las filmadoras. La inclusión de los visores en las cámaras facilita la transferencia de saberes desde los realizadores hacia los militantes de organizaciones sociales.

Los grupos realizadores que no se encuentran comprometidos con una militancia partidaria no sólo producen videos junto a distintos movimientos sociales, sino que contribuyen a la formación de cuadros de realización audiovisual dentro de los grupos con los que interactúan. *Alavío* y *Cine Insurgente* han realizado experiencias de transferencia de conocimientos con los delegados de subte, los trabajadores de Zanón y distintas organizaciones con base territorial.

8 Los grupos de exhibición debían asegurarse una videocasetera y una TV. El planteo de la red es muy similar al hecho por Raymundo: los sectores populares tienen cada vez menos acceso a los medios de información audiovisual, en tanto protagonistas como productores de los mismos. La idea es replicar la iniciativa en todo lugar donde sea posible (Kirchmar, 2006, entrevista personal). Esta red tiene por objetivo montar espacios de exhibición en bibliotecas, barrios y comedores. Han establecido el canal comunitario del MTD Claypole, y continúan realizando distintas acciones de promoción de televisoras comunitarias o espacios de proyección y debate en comunidades indígenas, en sindicatos o en organizaciones barriales.

Alavío y Cine Insurgente han realizado experiencias de transferencia de conocimientos con los delegados de subte, los trabajadores de Zanón y distintas organizaciones con base territorial.

De la militancia al audiovisual. Del audiovisual a la(s) militancia(s)

Existen diferentes trayectorias, y diferentes experiencias de acercamiento a la militancia audiovisual. En los inicios de los años noventa, y como parte del compromiso con las acciones de resistencia y enfrentamiento al régimen neoliberal, *Alavío* y *Wayruro* llegan al audiovisual desde una militancia sin pertenencia partidaria. Por su parte, *Boedo Films* transita el camino desde el audiovisual y nunca llega a articularse completamente en acciones directas.

A mediados de los años noventa, *Cine Insurgente* realiza un recorrido desde el audiovisual a la militancia que termina articulándolo con distintas expresiones de la protesta y contribuyendo a ellas desde el audiovisual, no sólo desde el registro sino también, como ampliaremos más adelante, desde la formación de cuadros audiovisuales dentro de los propios movimientos. Por la misma época *Contraimagen*, desde su participación en el PTS, comienza a registrar experiencias afines a su militancia, de igual manera lo harán en los albores del 2000 los integrantes de *Ojo Obrero*.

La militancia entre el Estado y el barrio

Ya hemos señalado que estos grupos poseen diferentes maneras de relacionarse con los movimientos sociales. Pero también es necesario pensar de qué manera se insertan en el campo de la producción audiovisual dominante y fren-

te al Estado como principal agente de sus demandas y reclamos. Frente a quiénes disputan o contra quiénes, y de qué forma.

La posibilidad de producir audiovisuales, aún desde condiciones económicamente tan limitadas, dispone a la realización por fuera de las estructuras industriales, con un aprovechamiento intensivo de los recursos a mano y una organización del trabajo desjerarquizada⁹. Se utilizan recortes de diarios, animación, construcción de atmósferas sonoras, etc. Pero también se crean nuevas formas de intervención a través de modos alternativos de circulación y apropiación de copias, y en las redes de difusión bajo el signo del copyleft, o la socialización del “*offline*” entre distintos realizadores, que se prestan entre ellos imágenes sin editar producidas por otros.

Así es que la capacidad de organización de los videoactivistas permitió generar experiencias como las de los talleres de documental y “cines barriales” que *Wayruro* ha elaborado en distintos barrios periféricos de la capital de Jujuy. O la red audiovisual *Raymundo Gleyser* que desde fines de los noventa viene impulsando *Cine Insurgente*.

Sin embargo, teniendo en cuenta que tanto la exhibición como la producción dependen de las capacidades materiales con las que los realizadores cuentan. Por ello es importante tener en cuenta que el Estado juega un papel central en la delimitación de lo decible, subvencionando o fomentando algunos proyectos fílmicos y desalentando otros.

Para los integrantes de *Boedo Films*, *Ojo Obrero* y *Cine Insurgente* el subsidio del Estado está dentro de las condiciones de posibilidad siempre que no condicione el trabajo de realización. Los

⁹ Esto determina una estética de la necesidad, en donde la limitación productiva enmarca una búsqueda de elementos que, narrativamente, el cine industrial descarta. Se recuperan formas de trabajo estético propias de las vanguardias, que ya tomara el cine militante.

grupos se han nucleado en Documentalistas Argentinos (DOCA)¹⁰ para llevar a cabo acciones que les permitan el agenciamiento de material, de espacios de exhibición, de equipo y de financiamiento por parte del Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), y desde allí piensan las maneras de promocionar las acciones sindicales, obreras y territoriales.

El grupo *Alavío*, por su parte, caracteriza al Estado como una herramienta de la burguesía que debe ser destruida y reemplazada por otra cosa que no tiene que ver con un nuevo Estado “sino con la organización del pueblo” (Pierucci, 2005, entrevista personal). En lugar de plantearse las búsquedas de subsidios *Alavío* prefiere generar formas de financiamiento que no los condicionen en ninguna etapa de realización / exhibición de la obra.

Por su parte, *Wayruro* no sólo interpela al Incaa, sino que también ha trabajado en la consecución y el desarrollo de subsidios para microemprendimientos productivos y desarrollos educativos.

Errancias por territorios de fronteras

Para entender los procesos de intervención cultural de los activistas audiovisuales, se hizo necesaria la observación de experiencias, prácticas y superficies discursivas diversas.

Así fue que el estudio de los procesos de disputa del sentido que generaba la acción colectiva, de los que los videoactivistas formaron parte, exigió esfuerzos por elaborar una metodología que trascendiera las confianzas disciplinarias de las ciencias sociales en sus herramientas de aproximación.

¹⁰ A finales de 2006, gran parte de los grupos de militancia audiovisual, junto a varios realizadores documentales independientes confluyeron en DOCA, que continuó con los planteos y las posiciones de la Asociación de Documentalistas (ADOC) en tanto se persigue la consolidación de un espacio gremial para el documental con el objetivo de agenciar recursos para la producción de documentales socialmente comprometidos.

Para analizar los procesos de comunicación e intervención llevados a cabo por los videoactivistas fue necesario un análisis histórico sobre las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales con las que debieron interactuar. Para tal fin se trabajó con la matriz de análisis de la economía política de la comunicación. Desde ella fue posible entender la lógica de funcionamiento de las industrias culturales ligadas al audiovisual, las instituciones de la cultura y el Estado, y de las relaciones entre ellos y los agentes involucrados en cada cuestión.

Asimismo, en cada uno de los periodos se hacía necesario indagar por las formas de nominar y producir identificaciones desde fuera y hacia los grupos de protesta generadas desde las narrativas de los medios y los sistemas normativos institucionales. Para elaborar y sistematizar estos datos se realizó el acopio de notas periodísticas pertinentes a nuestro tema de los diarios *Clarín*, *La Nación* y *Página 12*. Se utilizó una matriz de análisis de los modos de representación de la protesta¹¹.

Al mismo tiempo, a través de un trabajo de entrevistas y de periódicas observaciones, se intentó conocer el modo de trabajo concreto de los videoactivistas. Asistimos a distintas actividades y proyecciones en barrios, tomas de viviendas, distintos espacios de organización gremial, asambleas barriales y en fábricas recuperadas. El objetivo era ver los tránsitos, préstamos y rearticulaciones de las significaciones sociales que allí se producían.

Ello nos obligó a ensayar cruces entre la etnografía y el análisis de los discursos, y a incluir herramientas de la economía política de la comunicación para entender las formas de significación propuestas en materialidades audiovisuales

11 Dicha matriz debe su origen al trabajo de Cysz y Marino para el proyecto de investigación UBACyT 2007 dirigido por María Graciela Rodríguez, del cual formamos parte.

y discursos de la prensa. La intención fue que el análisis de los videos fuera cruzado por lo que esa textualidad trató de generar en los sujetos en el momento de la práctica, fuera ésta un piquete, una toma de fábrica, una movilización o una actividad de debate y reflexión interna en el movimiento.

Algunas in-conclusiones

A partir de las diferentes posturas de los videoactivistas podemos distinguir distintas formas de relacionarse con el Estado, por la agencia pertinente en este tema, el Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales (Incaa), y sus espacios nacionales, provinciales o locales de cultura. Pedir el apoyo para la realización (*Ojo Obrero*, *Boedo*, *Cine Insurgente*, *Contraimagen*) o criticarlo (*Alavío*) puede constituir distintas maneras de intervención que dependen de la entrada o no en las instituciones del Estado en el área de cultura. Pero no debe dejarse de lado que el Estado es un importante espacio desde donde se pueden conseguir los medios materiales para realizar producciones por fuera de los dictámenes del sistema industrial.

Al mismo tiempo, los modos de articulación política partidaria de los grupos de videoactivismo implican diversas formas de articulación con movimientos sociales desde los que se lleva a cabo, o no, la creación y propagación de centros

Para analizar los procesos de comunicación e intervención llevados a cabo por los videoactivistas fue necesario un análisis histórico sobre las transformaciones sociales, políticas, económicas y culturales con las que debieron interactuar. Para tal fin se trabajó con la matriz de análisis de la economía política de la comunicación.

de difusión y distribución del material militante, de esos procesos de producción cooperativos de representación de las luchas: los videos, que implican una reflexión estética y argumental. Y es así que en las acciones de promoción cultural de las luchas puede mediar un acuerdo político programático, negociado entre el grupo y los realizadores, desde el cual ambos hagan posible cooperativamente el proceso de representación (*Alavío, Insurgente, Wayruro*); en otros casos puede suceder que los grupos colaboren con el audiovisual como una herramienta específica, pero desde afuera del grupo y con control de la edición (*Boedo*); y quienes trabajan desde unos objetivos programáticos anteriores a la relación con los grupos y como parte de su articulación partidaria (*Contraimagen, Ojo Obrero*).

Llegados a este punto no podemos concluir ni generalizar la diversidad y heterogeneidad de experiencias que conformaron el videoactivismo, tan sólo se puede volver a señalar lo que cada uno de los grupos realizó y realiza. En cuanto a las acciones que llevan a cabo tienen en común que se encuentran cruzadas en su hacer por las siguientes dimensiones, que a la vez se relacionan e influyen entre sí:

- Procedencia, origen de su militancia: desde experiencias barriales, desde experiencias anteriores de comunicación alternativa, desde espacios de formación audiovisual que desembocarían luego en formas de militancia.
- Pertenencia partidaria orgánica o no.
- Distintos tipos de apropiación, reutilización y, en algunos casos, de transferencia de saberes respecto a la utilización de tecnologías y lenguajes audiovisuales.
- Ubicación frente al Estado y a las instituciones de la cultura.

A pesar de sus diversas trayectorias y posicionamientos, todos los grupos de videoactivismo

coinciden en sus intentos por generar acciones de comunicación capaces de interpelar a la opinión pública y obtener simpatías de ella hacia los grupos con los que trabajan, así como en sus empeños por contribuir al fortalecimiento de valores y creencias dentro de los movimientos a los que se encuentren ligados.

Este trabajo me ha permitido ampliar mis investigaciones hacia el activismo cultural, es decir, hacia los modos en los que la intervención estética modifica los modos de hacer política y las maneras en las que las nuevas experiencias políticas desplazan y transforman el campo de lo estético.

Referencias

- Auyero, J. (2001). *La política de los pobres. Las prácticas clientelistas del peronismo*. Buenos Aires: Manantial, Cuadernos Argentinos.
- Mastrini, G. y Becerra, M. (eds.) (2007). *Periodistas y Magnates*. Buenos Aires: Prometeo.
- de Certeau, M. (1999). *La cultura en plural*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- de Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*. México: Universidad Iberoamericana.
- Dodaro, C. (2004). *Memorias de luz*. Buenos Aires: Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Dodaro, C. (2005). *Cine político ¿cómo, cuándo, dónde y para quién?* Buenos Aires: Ponencia presentada en las terceras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA.
- Dodaro, C. (2005). *El cine militante 2001-2004, cómo meter al Estado en la cuestión*. Buenos Aires: III Congreso Panamericano de Comunicación, Carrera de

Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Dodaro, C.; Rodríguez, M. G.; Salerno, D. (2004). *Qué ves cuando me ves* (mimeo).

Expósito, M. (2006). *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*. Disponible en <http://eipcp.net/transversal/0407/exposito/es/print>. [Fecha de consulta: 11 de octubre de 2006].

Expósito, M. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Getino, O.; Velleggia, S. (2002). *El cine de las historias de la revolución (1967-1977)*. Buenos Aires: Altamira.

Holmes, B. (2001). "No doblar, desplegar". En Expósito (comp.). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Luchessi, L. y Cetkovich Bakmas, G. (2007). "Punto ciego". En Luchessi, L. y Rodríguez, M. (coords.). *Fronteras globales. Cultura, política y medios de comunicación*. Buenos Aires: La Crujía.

Pereyra, S.; Svampa, M. (2003). *Entre la ruta y el barrio*. Buenos Aires: Biblos.

Solanas, F.; Getino, O. (1973). *Cine, cultura y descolonización*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Vinelli, N. (2005). *Televisiones comunitarias: la experiencia argentina*. Buenos Aires: III Congreso Panamericano de Comunicación, 12 al 16 de junio de 2005.