

Resumen

En este trabajo propone pensar las relaciones que se dan entre grupos subalternos organizados políticamente y las formas de representación y promoción cultural con las que se vinculan. Más precisamente el *diálogo* que se produce entre grupos subalternos clivados desde la clase, el género y otras dimensiones culturales; grupos militantes; y de realización audiovisual.

También intenta dar cuenta de la complejidad existente en la dialéctica cultural, incluyendo los dispositivos de enunciación social como uno de los modos medulares en la constitución de la representación identitaria. Es decir, los problemas, las complejidades y resistencias que surgen en los gestos de *promoción cultural* (de Certeau, 1999); cuando se intenta *decir al otro* pero ese *otro*, a su vez, dice algo más.

En este punto queremos analizar la complejidad de la institución de un discurso propio desde los modos de relacionarse con y apropiarse de medios de comunicación y formas de la práctica política tales como el audiovisual militante y también con el piquete y la asamblea. En este juego de mediaciones se pretendemos situar el trabajo, "pues es en los intersticios del poder en donde los sujetos constituyen su existencia" (Ginzburg, 1995).

Resultaba difícil creerlo, pero María y Cecilia estaban en el lugar correcto. Ese galpón de no más de 4 x 2, piso de tierra y techo de chapa, cubierto en sus costados por banderas de propaganda de Carlos Menem para la presidencia de 2003, era el comedor del Movimiento de Trabajadores Desocupados (MTD) del Barrio Cerrito en Almirante Brown, en el sur del conurbano bonaerense (1).

Unos chicos preparaban el fuego para calentar la leche de los nenes. Las banderas hacían las veces de paredes para protegerlos del viento y la llovizna de aquel viernes 20 de junio (2). Mientras los chicos y los compañeros invitados al encuentro terminaban de tomar la leche, una compañera leyó un poema dedicado a Darío Santillán. Un respetuoso silencio acompañó la lectura. En aquel descampado, maestras sin uniforme ensayaban un acto escolar en conmemoración a un nuevo prócer de esta historia, la suya, la de Darío, la que el MTD comenzaba a construir. Sonia propuso que los compañeros presentes contaran a los chicos alguna anécdota, algo que hubieran compartido con Darío. Aquellos que más profundamente lo habían conocido esquivaron la mirada. María y Cecilia suponen que el dolor era demasiado fuerte.

Pusieron un video. En él los realizadores argentinos de la división audiovisual de Indymedia daban cuenta de la cobertura que los medios hicieron de la masacre de Avellaneda. Cuando terminó el audiovisual, distendidos por la ronda de mate y tortas fritas, todos volcaron su bronca contra las imágenes que daban cuenta del accionar de la cobertura mediática, los funcionarios del gobierno y la policía. Aparecieron en boca de los presentes relatos sobre la heroicidad de Darío y también surgió, por fuera de la propuesta de la organización de la actividad, recordar el 26 de junio de 2002 y el porqué todos corrieron y Darío se quedó. Un relato en el que se explicaban a sí mismos que se fueron tranquilos porque la figura de Darío daba esa convicción. Estando él no podía pasar nada malo. Se podría decir que a partir de esta práctica de rememoración en la que el video sirvió como disparador surgió un relato que ordena su propio accionar y a partir de ahí cierta clasificación adentro de la propia organización de quién es "mejor cumpa" quién merece "más respeto".

El video había resultado ser una herramienta eficaz para contribuir en los procesos de politización (3). La confrontación de las imágenes con las experiencias de los protagonistas, los silencios y las exclamaciones en el momento de exhibición, son indicios desde los que María y Cecilia intentaron conocer más profundamente las maneras en que los militantes populares se reconocen a sí mismos a través de las representaciones y los relatos que producen de forma negociada con los grupos militantes.

Promoción cultural mediada desde el videoactivismo

Este trabajo intenta pensar la incidencia de las acciones de promoción cultural de los grupos de videoactivismo en los movimientos sociales junto a los que han colaborado.

Con fines analíticos hemos diferenciado tres dimensiones:

- los intentos de contribuir a elaborar y consolidar creencias y valores hacia adentro del grupo y de transferir saberes técnicos específicos;
- los esfuerzos por generar solidaridades, transmitir y replicar experiencias intergrupos;

-la intención de contribuir en los debates públicos respecto a la imagen de los movimientos, pretendiendo generar acciones de visibilidad.

Maneras de decir quiénes somos y a dónde vamos

Nos centraremos en distintos procesos de comunicación encarados por videastas militantes o surgidos de los propios militantes de organizaciones sociales, realizadas con el objetivo de crear o afianzar valores y creencias hacia adentro de un grupo. Para dar cuenta de estos intentos nos centramos en los momentos concretos de realización y exhibición en grupos populares organizados políticamente y en este caso en particular sobre algunos MTD de zona sur, y también sobre la experiencia de Zanón-Fasinpat. Observamos las interfases producidas entre los discursos de los relatos de los medios (masivos o militantes) y las experiencias concretas de los sectores populares, dado que los relatos audiovisuales intentan contribuir a reafirmar y a elaborar los valores dentro del grupo –tal como avala la investigación de Pitton y Urrutia (2005) en “la Verón”–.

Examinamos, entonces, los esfuerzos realizados por los activistas audiovisuales para reforzar la identidad de las organizaciones “hacia adentro”. También indagamos sobre las maneras en que los videos pretenden contribuir a que los integrantes de una organización reflexionen respecto de las imágenes con las que son representados, por los medios masivos y por diversas instancias institucionales.

En esa dirección es interesante ver lo que una “compañera” le comentó a Cecilia una tarde. En medio de una charla la señora, de unos cuantos años, a la que los compañeros se refieren como *doña*, le dijo que a ella le gustaba mucho Hadad como periodista, pero que desde que vio el video de Indymedia no lo ve más. Cuando la doña vio el video notó que, cuando Hadad habla de “matarlos a todos”, se refería a ella y su gente.

Estas experiencias nos permitieron avanzar en nuestros cuestionamientos sobre cómo el uso del audiovisual aporta a la generación de relatos sobre los que el grupo (el MTD, en este caso) junto con los realizadores elabora. Es una narración negociada desde la que se dicen a sí mismo qué es.

En este caso se trata de las narraciones míticas en torno a la vida de Darío Santillán que desde distintos audiovisuales configuran un deber ser, un conjunto de valores y creencias que quedan plasmados en un ideal de militancia. También los propios militantes del MTD, después de ser formados en talleres por videoactivistas del grupo de *Cine insurgente*, *Indymedia* y *Alavío* realizaron videos cuyo objetivo fue fortalecer sus propios valores y creencias. La realización, la posibilidad de contar con un saber común, les otorgó posibilidades para abrir espacios de reflexión.

Así los realizadores documentales intentan dar forma a una memoria que permita desplegar tiempos diferentes a los de la memoria oficial, la que circula en los medios, como aparentemente única depositaria de los valores y “esencias” de la identidad y, desde modos de hacer ya trabajados, confrontar los procesos de estigmatización que se elaboran desde los medios como formas de control social (Grimson, 2006). El activismo audiovisual, produciendo relatos audiovisuales de marchas, ocupaciones de fábricas y piquetes, intenta discutir los estigmas. Y sin embargo, existe una distancia infranqueable entre la representación sobre lo político elaborada por los videoactivistas y las concepciones de los integrantes de base de los movimientos sociales (4).

Así, desde la construcción negociada de valores y significados los videos aportan elementos que pueden contribuir a cohesionar y fortalecer los lazos de una organización y ofrecer una identidad hacia el exterior. Los videos logran, en algunos casos, desde una mediación llena de distancias y asimetrías respecto a valores, creencias y objetivos políticos, que la “doña” cambie de canal.

Por otro lado en las distintas producciones realizadas posteriormente al asesinato de Maxi y Darío, *Indymedia* rescata el testimonio de Darío en los cortes de ruta y la represión policial; *Cine Insurgente* y *Ojo Obrero* realizaron *Piqueteros Carajo* (2002), video en el que se reconstruye y deconstruye, a través de montajes de oposición, el falaz tratamiento de los medios sobre la represión en puente Pueyrredón (5); y *Alavío*, en *Crónicas de libertad* (2002), también se centra sobre la represión pero desde la mirada y el relato de los militantes encargados de la seguridad ese día. El propio MTD, desde la articulación con los colectivos de realización audiovisual, se apropió de los saberes de realización, y produjo dos videos: *No olvidamos* (2004) en el que parodiando el formato de un noticiero los militantes, con sus voces, sus entonaciones y sus cuerpos en plano medio, informan sobre lo sucedido y denuncian a los medios y a los responsables políticos; y *Hasta siempre* (2004) en el cual a través de relatos, imágenes fijas y testimonios se rescata la figura de Darío como militante, pero centrada en su capacidad de organización y en su trabajo cotidiano en el barrio.

Por su parte *Alavío* ha realizado junto con los obreros de Fasinpat-Zanón una experiencia muy interesante (5). No sólo produjeron videos, sino que han recibido y utilizado en varias realizaciones material que han producido otros obreros con sus cámaras fotográficas o filmadoras. Pierucci señala que estos trabajos: fueron hechos con la intención de incluir a todos los obreros de la empresa en la constitución y elaboración de sus recuerdos (Pierucci, 2007, entrevista realizada por Fransoli).

Los trabajadores, según las entrevistas llevadas a cabo por Fransoli (2008), vieron sus videos en sus casas, con sus familias, y

ello les permitió explicar lo que ocurría en la fábrica. En muchas ocasiones los obreros charlaban y comentaban los videos en sus viviendas. En esas producciones estaban las imágenes que sacó “Juan” o el video que filmó “Raúl” con su celular.

Las filmaciones realizadas por trabajadores de Zanón-Fasinpat, con sus cámaras o celulares se incorporaron en las producciones hechas por la comisión interna de la fábrica junto al grupo *Alavío*. Se generaron así narrativas audiovisuales sobre el cierre de la fábrica y su primera ocupación que tenían como objetivo contribuir a la identificación grupal.

Desde el trabajo como *emprendedores de la memoria* (6) (Jelín, 2002) de los activistas audiovisuales de *Alavío*, de manera conjunta con la comisión sindical de Zanón-Fasinpat, los obreros de Fasinpat-Zanón trabajaron sobre la reelaboración de su identidad a partir de la construcción de un relato. Hechos que podrían quedar encerrados en la nostalgia desde el trabajo de producción negociada de representaciones llevado a cabo por los videoactivistas se constituyeron en un punto cero. Existen similitudes con lo sucedido con *Hasta siempre*, un video producido por el MTD de Almirante Brown, que se estrenó en el puente Pueyrredón el veinticinco de junio de 2004 durante la vigilia de la marcha del 26 y se pasó, entre muchas otras ocasiones, en un importante galpón donado por las madres de Plaza de Mayo, el 18 de enero de 2004, fecha que hubiera sido el cumpleaños de Darío.

Ese trabajo de foto fija, que imita el visionado de diapositivas, o de un álbum de fotografías familiares, “hecho desde adentro” subraya la insistencia en el pedido de justicia y la constancia en la lucha. Además de las imágenes de Darío que ya se poseían, este material creció y se enriqueció con fotografías de actividades de los días 26 de cada mes de 2002 y 2003 (entre ellas el escrache a Duhalde y momentos en que no los dejaron cruzar el puente). Según refieren Pitton y Urrutia (2005) el video, al igual que sucede con la experiencia de Fasinpat-Zanón, contribuyó a reforzar en ese acto el sentido de unidad (en este caso del MTD). De modos similares, en Fasinpat-Zanón, la apropiación y el uso del dispositivo audiovisual fue uno de los gestos (tal como sucedió con la “doña”) que hizo a los obreros capaces de discutir con el discurso de los medios, en el cual los obreros que perdían sus fuentes de trabajo eran caracterizados como excluidos, y simultáneamente trabajar sobre la construcción de un relato común al grupo.

Ahora bien: ¿los relatos audiovisuales aportan elementos capaces de cohesionar y fortalecer los lazos de una organización y ofrecer una identidad hacia el exterior? Esa fue, al menos, la intención de los distintos documentales hechos sobre la toma de la textil Brukman por los grupos *Boedo Films* y *Contraimagen*.

También fue el objetivo de la realización *Yaipota ñande igui* (2006) surgido con la intención de dar a conocer la lucha que llevaban adelante las comunidades indígenas expulsadas de sus tierras por el Ingenio de San Martín del Tabacal. El video fue proyectado en distintas etapas de su proceso de elaboración dentro de las comunidades.

Esta instancia de circulación de los relatos audiovisuales lleva a cabo dos operaciones de manera conjunta:

- se elabora de forma negociada un discurso desde el cual se propone reflexionar sobre la propia práctica y transmitir valores y creencias válidas para el grupo,

- desnaturaliza los discursos que sobre el grupo circulan en los medios, tal como lo señalamos sobre el asesinato de Maxi y Darío. Pitón y Urrutia (2005), en distintas charlas entre los compañeros del MTD observaron que el video *Piquete Puente Pueyrredón*, de realización colectiva entre el MTD, Indymedia y realizadores independientes, era usado para marcar la distancia entre sus experiencias y las representaciones de los grandes medios, en tanto agentes deslegitimantes de sus propias prácticas. Podemos entonces preguntarnos si acaso el hecho de tener esas imágenes compartidas y la posibilidad de contar con un saber común posibilita la apertura de espacios de reflexión acerca de la relación cotidiana con la televisión de aquellos compañeros que participan en las actividades de un movimiento de desocupados.

En el caso de los videos hechos por *Boedo Films* y *Contraimagen* para promover la lucha de Brukman, es interesante observar cómo este esfuerzo de desnaturalización se realiza con un recurso de trabajo en la producción del propio material audiovisual: ceden la cámara a los trabajadores y trabajadoras.

A través de sus relatos (los de los trabajadores) y también desde sus puntos de vista, reconstruimos uno de los desalojos y la posterior resistencia. De esa manera tratábamos de lograr que los trabajadores y los espectadores tomen conciencia de que existen diferentes modos de narrar y que ninguno es ingenuo (Remedi, 2005, entrevista personal).

Es menester señalar que los realizadores no renuncian a su propia mirada: a través del montaje incluyen su propia voz junto a la de los protagonistas.

A su vez el grupo *Alavío* trabajó con Zanón-Fasinpat en una experiencia de formación de realizadores audiovisuales. Los obreros recibieron una capacitación en varios aspectos que tienen que ver con lo audiovisual. Los talleres se dieron bajo una modalidad abierta, que significa que no hay una persona que tenga que aprender todo. Por el contrario se intenta generar rotación respecto a los trabajadores que participen de los talleres y que a la vez se transformen en formadores. Según propias palabras de los

obreros, los talleres además de formar, motivan y permiten la participación y la interpretación de las tecnologías. La metodología empleada es variada: en general hay lecturas grupales, visualización de materiales de referencia y prácticas intensivas con herramientas tecnológicas. Se les da conocimientos prácticos sobre uso de cámara, escritura de guiones, composición final, iluminación, sonido y sobre formas de relatos.

Para el grupo *Alavío* es muy importante la transferencia de saberes tecnológicos: esto es aprender a usar una cámara, el montaje, la composición audiovisual, usar una isla de edición. Por su parte los integrantes del grupo *Cine Insurgente* junto a los artistas del GAC hicieron talleres de formación en Claypole de los cuales surgió el establecimiento de un canal de televisión comunitaria que confluyó, junto a otros grupos en el canal Darío y Maxi, del que participan varios movimientos territoriales de zona sur.

Desde estas experiencias el documental militante intenta contribuir a la disputa sobre el sentido de la propia existencia con las formas institucionalizadas de representar y significar la experiencia que circulan a través de los dispositivos de la industria cultural como matriz de producción de relatos performadores de creencias y valores. Pero también, desde el audiovisual militante, se despliegan estrategias de *visibilidad*, tanto de forma interna como hacia "la sociedad".

¿Empalmes por corte? no, enlaces

Otra dimensión del trabajo de activismo audiovisual es contribuir a la consecución de solidaridades y transmisión de experiencias entre sectores y grupos de protesta de similares características.

Dentro de las producciones hechas en Fasinpat-Zanón, por los mismos obreros, hay diferentes formatos. Uno de los más interesantes es el de los recitales de León Gieco, Rata Blanca y demás músicos, que no se agotan en el evento en sí. Estos recitales se grabaron y posteriormente se realizaron proyecciones en puntos estratégicos de la capital provincial. Además se hicieron 500 copias de distribución gratuita. Esta es una experiencia inédita ya que tanto *Alavío* como los obreros actuaron como sello editor. Utilizaron los soportes digitales como DVD y CD que son de fácil copiado. El fin de este material es que cada uno se quede con una copia y que a través de estos recitales se obtengan solidaridades más amplias que las que pueden tener militantes de distintos sectores sociales.

Los documentales se han promocionado en la calle, en bibliotecas, en espacios públicos, donde también se han producido debates y charlas sobre las problemáticas tratadas en las piezas.

Otro ámbito de difusión del material ha sido el de las fábricas que están atravesando situaciones parecidas a las que les tocó vivir a los obreros de Zanon.

La Foresta es un frigorífico de acá de La Matanza (hoy recuperado por sus trabajadores). Estaba cerrado. Los compañeros lo habían tomado, estaban muy mal, ya llevaba mucho tiempo la toma, no cobraban... y fuimos algunos compañeros. Buscamos un lugar oscuro, porque era de día... y proyectamos *Construyendo resistencia* adentro del lugar de secado, que es el paso previo a las cámaras frigoríficas... ahí la carne se escurre. La pantalla estaba colgada de los rieles de las norias. Después los compañeros hablaron, se dieron ánimo entre sí. Y eso se filmó y luego se incorporó en otro corto (Fabián Pierucci, 2007, entrevista realizada por Fransoli).

Como puede apreciarse las organizaciones han trabajado con el dispositivo audiovisual no sólo como un medio de transmitir experiencias, sino también con el objetivo de replicarlas.

Además, tal como ya lo hemos trabajado, la práctica de la militancia audiovisual no se agota en la instancia de producción y elaboración textual, sino que también implica formas particulares de distribución y proyección. Incluso los lugares en donde se proyectan los videos cumplen una función militante. Aquí radica la importancia de las distintas formas de sindicalización que se dieron entre los colectivos de militancia audiovisual, tales como *Espacio Mirada Audiovisual* (1999), *ADOC* (2001-2002) y *DOCA* (2006) que les permitieron disputar y agenciarse recursos del Estado para la realización documental. También las distintas instancias de exhibición entre las que se cuenta la organización del Festival Latinoamericano de la Clase Obrera (FELCO) por parte de *Ojo Obrero*.

Alzar la voz, hacerse ver

La tercera dimensión del hacer del videoactivismo es la elaboración de una obra, un relato, desde el cual la organización o el grupo se presenta hacia la sociedad. Este momento implica una disputa (desigual) con los poderosos dispositivos de la industria cultural y las instituciones de la cultura. Los recitales en Fasinpat-Zanón son experiencias muy interesantes con varios puntos a analizar, entre ellos la visibilidad que les aseguran:

Canal 7 no mandaba cámaras cuando había recitales, entonces nosotros al final de cada recital, armábamos cortos y los llevábamos al canal así los pasaban. No pueden omitir un recital al que concurrieron 15 mil personas. Lo tenían que pasar. El noticiero no puede eludir la realidad. Esa es una de las políticas mas ingeniosas (Pierucci, 2007, entrevista hecha por Fransoli).

Y más aún el grupo *Alavío* decidió ceder sus imágenes sobre fábricas recuperadas al grupo de rock *Ataque 77* para que éste realizara, con los criterios de su discográfica, el video *Setentistas*. Y *La mancha de Rolando* (otro grupo de rock) encargó a *Wayruro* la realización de dos de sus videoclips. De esta manera las imágenes de distintas luchas locales circularon por cadenas transnacionales de videos, obteniendo así una gran visibilidad.

La experiencia en sí de los recitales y sus formas de registro es un ardid para lograr exposición y ocupar espacio en los medios a través de la producción de un evento. Es en ese sentido que el concepto de negociación aquí trabajado adquiere uno de sus significados.

Otra forma de negociación resulta de la obtención de visibilidad a través de la exhibición en los Espacios del INCAA, desde los cuales algunas de estas producciones han tenido una gran cantidad de espectadores.

Un ejemplo: el rostro de la dignidad

Un ejemplo de las tres dimensiones del trabajo de los videoactivistas, y de la construcción negociada de representaciones, puede encontrarse en *El rostro de la dignidad*, hecha por *Alavío* desde su militancia en los MTD. Como ya dijimos tiene la particularidad de que la edición final, así como muchas de las anteriores a ella, se aprobó en asamblea y fue incluida dentro de la trama de la película. El relato autorreferencial, ese metadiscurso dentro de la estructura del film, logra así poner de manifiesto las formas y procesos particulares a través de los cuales realizador y sujetos "construyen", juntos, en diálogo, la narración (Arruti, 1997). Sin embargo, el proceso de representación negociada no estuvo exento de tensiones, más aún, algunos integrantes del MTD quedaron disconformes con la edición final realizada por *Alavío*.

El rostro tuvo tres momentos distintos de producción según el objetivo político específico que tuviera. En primer lugar, filmar el espacio, el lugar donde se llevaría a cabo un corte de ruta. El pedido fue realizado por quienes organizan las tareas de seguridad en la organización para poder "visualizar con los miembros del corte el sistema de seguridad implementado". En segundo lugar, la evaluación del propio corte (cómo resultó, qué se hizo bien y qué mal, mostrárselos a otros integrantes de la organización para explicarles). Y tercero, lo que sería la "expresión pública del movimiento", el momento en que el film sale del circuito de exhibición en organizaciones y movimientos de lucha y se lo exhibe hacia afuera. A través del relato de *Alavío* se montan y editan pequeñas historias que confluyen en una sola voz: la voz del MTD de Solano, que decide en asamblea cómo debe terminar la película de la cual están siendo parte. Pero una sola voz hecha en el diálogo; una voz que muestra el mismo proceso de producción del audiovisual en esa discusión. La asamblea, parte fundamental en la organización del grupo político, pasa a ser, como anticipábamos también un elemento del proceso negociado de producción de representaciones. Y un elemento, además, narrado, que muestra la mediación.

El ejemplo del grupo *Alavío* nos resulta productivo debido a que a lo largo de este capítulo hemos intentado ubicar el juego de mediaciones desde las cuales, a través de los procesos de comunicación de los que forma parte el activismo audiovisual, se intenta:

- contribuir a la construcción del sentido de las prácticas intragrupal;
- conseguir solidaridades y transmitir experiencias intergrupales;
- dar disputas en la opinión pública.

No perdemos de vista que estas prácticas de representación audiovisual negociada se instituyen dentro de relaciones de poder y asimetrías de saberes y medios de producción para la realización audiovisual. Aún así intentan promover la articulación y acción política.

Notas

Tomamos parte de los datos de este apartado del trabajo de observación de Pitton y Urrutia (2006).

1 Este tipo de usos *desviados*, estas formas de apropiación y acumulación, la creación de un espacio propio desde elementos que los sujetos no han creado –las banderas de la propaganda política de Menem sirviendo como lomas al comedor del MTD– que en gran parte son los signos u objetos de su dominación, hubieran sido muy interesantes para de Certeau (1996).

2 Entiendo a la politización como un proceso contingente desde el cual un grupo se da el pasaje de grupo práctico a grupo instituido. Es un desarrollo procesual e interactivo que posibilita la acción grupal, tal como lo señalan Brubaker y Cooper (2001) respecto de las acciones de autocomprensión, solidaridad o grupalidad colectivos que posibilitan la acción social.

3 Para ampliar ver Dodaro y Vázquez (2008).

4 Es interesante ver la diferencia entre este video realizado con *Cine Insurgente* y otros en los que la mira partidaria impera de forma manifiesta en las producciones de *Ojo Obrero*.

5 Los emprendedores de la memoria son sujetos comprometidos con el recuerdo de un acontecimiento con la intención de generar acciones y

transformaciones en el presente (Jelin, 2002).

Bibliografía

- de Certeau, M.: *La cultura en plural*. Buenos Aires, (1999), Nueva Visión
- de Certeau, M.: *La invención de lo cotidiano I. Artes de hacer*, México. Universidad Iberoamericana (1996).
- Direse, A.: "Una realidad que pide (a gritos) ser representada", en www.boedofilms.com.ar. (2003) Visitado en 07.06.2004.
- Dodaro, C.: *Memorias de luz*, Buenos Aires Instituto de Investigaciones "Gino Germani", Facultad de Ciencias Sociales, UBA (2004).
- Dodaro, C.: *Cine político ¿cómo, cuando, donde y para quién?* Buenos Aires, Ponencia presentada en las 3ras jornadas de jóvenes investigadores del Instituto de Investigaciones Gino Germani, Facultad de Ciencias Sociales, UBA (2005).
- Dodaro, C., Vázquez, M.: "Representaciones y resistencias de grupos migrantes: entre el audiovisual y la organización política", "En Resistencias y mediaciones" Rodríguez-Alabarces comp., Buenos Aires (2008), Paidós.
- Eagleton, T.: *La idea de cultura* (2001), Buenos Aires Paidós.
- Echeverría, C.: "El cine sirve para desarticular el miedo", entrevista a Carlos Echeverría por María Iribarren, en revista *Cinecrópolis*, nº 6, Buenos Aires septiembre de 2005.
- Expósito, M. *Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo*. <http://eipcp.net/transversal/0407/expósito/es/print> (2006) visitado 11/10/06.
- Expósito, M.: *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca. Universidad de Salamanca (2001)
- Guitelman, P.: "La pregunta inagotable. Algunas reflexiones en torno a la última dictadura militar", La Plata, *Questión* (www.perio.unlp.edu.ar/question), nº 11 (2006).
- Gutierrez, E.: "Estética y política. El compromiso del artista de los '60 a los '90", Buenos Aires, *Herramienta. Revista de debate y crítica marxista*, nº 11 (2006).
- Hall, S.: "Notas sobre la deconstrucción de lo popular", en Samuels, R. (ed.): *Historia popular y teoría socialista*. Barcelona, Crítica (1984).
- Jelín, E.: *Los trabajos de la memoria*, Buenos Aires, Siglo XXI (2000).
- (2003). La escala de la acción de los movimientos sociales. En E. Jelin (Comp.) *Más allá de la nación: las escalas múltiples de los movimientos sociales*, Buenos Aires, del Zorzal.
- Longoni, A.: "Acciones de arte, acciones de violencia. La plástica en la Argentina de los '60", Buenos Aires, *El Rodavallo*. Revista de política y cultura, nº 2, año I, (1995) pp. 38-40.
- Longoni, Ana: "Tucumán Arde: encuentros y desencuentros entre vanguardia artística y política" en AAVV, *Cultura y política en los años '60*, (1997), Buenos Aires, Publicaciones CBC.
- Longoni, Ana: "La teoría de la vanguardia como corset", Buenos Aires, en revista *Pensamiento de los confines*, nº 18, junio de 2006.
- Longoni, A. y Mestman, M.: *Del Di Tella a "Tucumán Arde": vanguardia artística y política en el '68 argentino*. Buenos Aires El Cielo por Asalto, 2000.
- Mc Adam, D., Mc Carthy, J. y N.Zald, M.: "Oportunidades, estructuras de movilización y procesos enmarcadores: hacia una perspectiva sintética y comparada de los movimientos sociales", en *Movimientos Sociales: perspectivas comparadas*, McAdam, McCarthy y Zald (comp.), (1999), Madrid, Istmo.
- Melucci, A.: "Asumir un compromiso; identidad y movilización en los movimientos sociales". En: *Revista Zona Abierta* Nº 69, Madrid, ARCE, (1994)
- Reguillo, R.: Subjetividad, crisis y vida cotidiana. Acción y poder en la cultura. En A. Grimson (Comp.) *La cultura en las crisis latinoamericanas*, (2004), Buenos Aires, CLACSO.

CHRISTIAN ADRIÁN DODARO

Es Magíster en Comunicación y Cultura, Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, y doctorando en Ciencias Sociales, en la misma Casa de Altos Estudios.

Ha participado en varios grupos y proyectos de investigación relacionados con las acciones colectivas, los movimientos sociales y la cultura popular.

Ha publicado artículos en libros y revistas nacionales e internacionales y ha realizado varias actividades sea bajo la modalidad de ciclos o seminarios en distintas instituciones.