



FACULTAD LATINOAMERICANA DE CIENCIAS SOCIALES
-SEDE ACADÉMICA ARGENTINA-
PROGRAMA DE DOCTORADO EN CIENCIAS SOCIALES

Tesis doctoral:

**Arte y política a partir de los colectivos
culturales. Prácticas emergentes en el espacio político
de la Argentina entre 2003 y 2019**

Autor: Fabrizio Di Buono

Director:

Ezequiel Gatto

(UNSAM/CONICET)

Co-directora:

Daniela Lucena

(UBA-FADU/IIGG/CONICET)

Mayo de 2023

Resumen

El presente trabajo tiene como objetivo investigar las prácticas colectivas artístico-activistas en Argentina (específicamente en Buenos Aires y Rosario), entre 2003 y 2019. Este lapso nos permite investigar las prácticas entre momentos de movilizaciones y de estabilidad política de las instituciones representativas en la poscrisis. Este contexto nos permite examinar la consolidación, legitimación y reproducción de los colectivos, así como sus prácticas y formas alternativa de producción.

En esta investigación, empleamos una metodología cualitativa con estudio de casos múltiples y de carácter explicativo. Para ello, utilizamos entrevistas en profundidad no estructuradas y semiestructuradas, con el fin de analizar los recorridos biográficos de los casos, sus prácticas y producciones, identificando los momentos de consolidación y difusión.

Los casos de estudio que analizamos son las experiencias de Iconoclastas, Fabricio Caiazza e Inés Martino, y Eloísa Cartonera. Aunque cada caso presenta características distintas, comparten una historia en común que vincula las experiencias emergidas durante la crisis (2001-2003) con prácticas artístico-activistas que se consolidan en la poscrisis. Estos casos son de particular interés porque representan prácticas que definimos como emergentes y en movimiento que complejizan el panorama cultural y articulan un discurso alternativo a lo hegemónico. Por lo tanto, nos permiten analizar el movimiento entre fronteras espaciales y conceptuales, involucrando a una multitud de actores no convencionales.

Estas producciones se sitúan entre el arte y el activismo, revelando zonas de proximidades entre saberes mezclados. Por tanto, las analizaremos desde una perspectiva transdisciplinaria de la sociología de la cultura, con el objetivo de trazar un fenómeno fronterizo que se articula y dialoga con diferentes campos y territorios. A través del análisis de sus movimientos en el campo artístico, esta investigación examina cómo los tres casos impulsan la emergencia de otras subjetividades en el espacio, así como el trabajo de traducción que les confiere inteligibilidad y difunde las prácticas a otros territorios, en un movimiento que reconfigura el centro y la periferia del sistema-mundo a través del sistema de producción de una cultura en común.

Palabras clave: arte; política; activismo; Argentina; poscrisis.

Abstract

The aim of this study is to investigate collective artistic-activist practices in Argentina (specifically in Buenos Aires and Rosario) between 2003 and 2019. This timeframe allows us to examine practices amidst moments of mobilization and political stability of representative institutions in the post-crisis period. This context enables us to analyze the consolidation, legitimation, and reproduction of collectives, as well as their alternative practices and forms of production.

In this research, we employed a qualitative methodology with a multiple case study with explanatory nature. To accomplish this, we conducted unstructured and semi-structured in-depth interviews, to analyze the biographical trajectories of the cases, their practices, and productions, identifying moments of consolidation and dissemination.

The cases we analyze in this study are the experiences of Iconoclastas, Fabricio Caiazza and Inés Martino, and Eloísa Cartonera. While each case presents distinct characteristics, they share a common history, connecting the experiences emerged during the crisis (2001-2003) with artistic-activist practices that consolidate in the post-crisis period. These cases are of particular interest because they represent practices that we define as emerging and in motion, which complicate the cultural landscape and articulate an alternative discourse to the hegemonic one. They allow us to analyze the movement between spatial and conceptual borders, involving a multitude of unconventional actors.

These productions lie at the intersection of art and activism, revealing areas of proximity between mixed knowledge. Therefore, we will analyze them from a transdisciplinary perspective of the sociology of culture, aiming to trace a border phenomenon that articulates and engages in dialogue with different fields and territories. Through the analysis of their movements in the artistic field, this research examines how the three cases improve the emergence of alternative subjectivities in space, as well as the work of translation provides them its intelligibility and spreads their practices to other territories. This movement reconfigures the center and periphery of the world-system through the production system of a shared culture.

Keywords: art; politics; activism; Argentina; post-crisis.

Resumo

O presente trabalho tem como objetivo investigar as práticas coletivas artístico-ativistas na Argentina (especificamente em Buenos Aires e Rosário), entre 2003 e 2019. Esse período nos permite investigar as práticas entre momentos de mobilizações e de estabilidade política das instituições representativas no pós-crise. Esse contexto nos permite analisar a consolidação, legitimação e reprodução dos coletivos, bem como suas práticas e formas alternativas de produção.

Nesta pesquisa, utilizamos uma metodologia qualitativa com estudo de casos múltiplos e caráter explicativo. Para isso, utilizamos entrevistas em profundidade não estruturadas e semiestruturadas, a fim de analisar as trajetórias biográficas dos casos, suas práticas e produções, identificando os momentos de consolidação e difusão.

Os casos de estudo que analisamos são as experiências do Iconoclastas, Fabricio Caiazza e Inés Martino, e Eloísa Cartonera. Embora cada caso apresente características distintas, eles compartilham uma história comum que conecta as experiências surgidas durante a crise (2001-2003) com práticas artístico-ativistas que se consolidam no pós-crise. Esses casos são de particular interesse porque representam práticas que definimos como emergentes e em movimento, que complexificam o panorama cultural e articulam um discurso alternativo ao hegemônico. Portanto, nos permitem analisar o movimento entre fronteiras espaciais e conceituais, envolvendo uma multiplicidade de atores não convencionais.

Essas produções estão situadas entre a arte e o ativismo, revelando zonas de proximidade entre conhecimentos misturados. Portanto, iremos analisá-las a partir de uma perspectiva transdisciplinar da sociologia da cultura, com o objetivo de traçar um fenômeno fronteira que se articula e dialoga com diferentes campos e territórios. Por meio da análise de seus movimentos no campo artístico, esta pesquisa examina como os três casos impulsionam a emergência de outras subjetividades no espaço, assim como o trabalho de tradução que lhes confere inteligibilidade e difunde as práticas para outros territórios, em um movimento que reconfigura o centro e a periferia do sistema-mundo através do sistema de produção de uma cultura em comum.

Palavras-chave: arte; política; ativismo; Argentina; pós-crise.

Agradecimientos

A pesar de la solitaria firma que acompaña este trabajo de tesis doctoral, como si fuera un sello, un texto de investigación (social, además) nunca se escribe solitariamente, sino es deudor hacia mucha gente que, a lo largo de estos años, me ha generosamente acompañado y también financiado tanto económicamente como afectivamente. Por tanto, agradezco el sostén de CONICET por otorgarme el prestigio y el respaldo económico de una beca de finalización de doctorado, la cual me permitió disfrutar de un entorno de investigación propicio.

También quiero agradecer la generosidad, atención y bonhomía brindadas por mis dos directores, Daniela Lucena y Ezequiel Gatto, quienes, acogiéndome como extranjero y perfecto desconocido, me brindaron un apoyo incondicional por el cual estoy infinitamente agradecido.

Expreso mi agradecimiento al programa de doctorado de FLACSO Argentina, desde los administrativos hasta los directores del programa que me acompañaron en este proceso, así como a los y las docentes de seminarios y talleres. Agradezco también a mis compañeros/as de doctorado por los consejos y los aportes brindados en los talleres de tesis y en todas las instancias de vida tanto dentro como fuera de la academia.

Agradezco al equipo del proyecto UBACyT “Confluencias entre arte, moda y diseño en los 80” por su apoyo, cariño y las numerosas sugerencias en el desarrollo de este trabajo.

Mis agradecimientos van a todas las personas entrevistadas y encontradas en este camino, por su paciencia, colaboración y disfrute en los encuentros, así como por el trabajo que realizan, relacionando arte y compromiso político.

Otro agradecimiento va a la red de amigos/as que se generó en Buenos Aires, en particular a Noe, Ricardo y lo que fue la experiencia del Movimiento 138, fortaleciendo mi terruño con América Latina. Un gracias también al amigo Rocco que, con “reuniones comedoras” o buenos paseos, contribuyó a mantener vivo el idioma natal que se invisibiliza en el extranjero. Además, es imposible no agradecer todos los afectos que, desde lejos, nunca me hicieron faltar sus palabras: ¡gracias, amigos míos!

No puedo olvidar agradecer toda mi familia en Italia y a la que descubrí en Argentina. Por último, pero no menos importante, el agradecimiento por el

constante aguante hecho de amor a “che irú” naranjo en flor: su sostén en las buenas o en las malas fue imprescindible.

Finalmente, las migraciones y el doctorado corresponden a periodos de vida limitados: lo bastante, pero, para quitarnos esos afectos que llevamos dentro. Por lo tanto, este trabajo es dedicado a mis abuelas Maria y Argisa, quienes no pude saludar por última vez, y a la tía Rita, quien me recibió en Quilmes con todo el afecto que podía darme y no pudo verme finalizar este camino en la tierra que nos recibió a ambos.

Índice

<u>INTRODUCCIÓN</u>	1
1. PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	1
2. HIPÓTESIS DE INVESTIGACIÓN	11
3. JUSTIFICACIÓN DE LOS CASOS: LA ELECCIÓN DE LOS ACTORES Y DE LOS CORTES TEMPORALES.....	12
4. ¿QUÉ TIPO DE RELACIÓN HISTÓRICA HAY ENTRE ARTE Y POLÍTICA EN ARGENTINA?	15
4.1. LOS 90 ENTRE NEOLIBERALISMO, ARTE LIGHT Y ESCRACHES	22
4.2. 2001-2003: LA CAJA DE PANDORA DEL ACTIVISMO DURANTE LA CRISIS.	31
5. ESTADO DEL ARTE: ¿CÓMO SE HA ABORDADO LA POSCRISIS HASTA AHORA?.....	36
6. ESTRUCTURA DE LA TESIS	48
<u>CAPÍTULO 1 – BUSCANDO TEORÍAS, HACIENDO CAMPOS</u>	52
1. DEL MEDITERRÁNEO AL RIO DE LA PLATA	52
1.1 CULTURA Y DEPENDENCIA: ¿ESCAMOTEAR LO HEGEMÓNICO?.....	55
1.2. EN BUSCA DE UN RITMO PROFUNDO (O EFÍMERO)	61
2. DE LA CONSTRUCCIÓN DEL MARCO TEÓRICO A LA DEFINICIÓN DEL CAMPO 66	
2.1. DEFINICIÓN DEL CAMPO	70
3. METODOLOGÍA Y TÉCNICAS DE OBSERVACIÓN UTILIZADAS	78
<u>CAPÍTULO 2 – DE LA EMERGENCIA A LO POSIBLE</u>	82
1. INTRODUCCIÓN	82
1.1. CONTEXTO DE EMERGENCIA	89
2. ICONOCLASISTAS. UN DÚO CONECTOR DE GENTE	93
2.1. “LA SALIDA AL MUNDO”: EL ANUARIO VOLANTE Y LA COSMOVISIÓN REBELDE	96
2.2. TÁCTICA DE TÁCTICAS: EL MAPO COLECTIVO	101
3. ELOÍSA CARTONERA: LAS MÚLTIPLES IDENTIDADES DE UN PROYECTO ARTÍSTICO-SOCIAL-EDITORIAL.....	115
3.1. UN PROCESO QUE DERRUMBA DEFINICIONES E IMAGINARIOS.	123
4. PROYECTAR DESDE EL ARTE: FACA & INÉS.....	130
4.1. LOS LÍMITES DE LO AUTOGESTIVO Y EL ASCENSO DEL TRABAJO PROYECTUAL.....	137
4.2. BALDOSAS PARA MÚLTIPLES TERRITORIOS.....	143
5. MASH-UP: LO EMERGENTE DE ESTAS NARRACIONES.....	146
<u>CAPÍTULO 3 – EL CAMPO ARTÍSTICO Y LAS PRÁCTICAS EN LABORATORIO</u>	150

1. PARA ANALIZAR EL LABORATORIO.....	150
2. EL CAMPO DEL ARTE DESDE LA TEORÍA.....	155
2.1. EL CAMPO DEL ARTE ENTRE AUTONOMÍA Y HETERONOMÍA.....	159
3. EL CAMPO ARTÍSTICO BONAERENSE EN SU APERTURA A LAS COMPONENTES ACTIVISTAS	161
3.1. <i>ARTE ROSA LIGHT Y ARTE ROSA LUXEMBURGO: ENTRE ACUERDOS Y DESACUERDOS SE HACE CAMPO</i>	165
3.2. INVESTIGANDO EL FUNCIONAMIENTO DE LAS “NUEVAS FORMAS”: <i>MULTIPLICIDAD, TECNOLOGÍAS DE LA AMISTAD Y UNA FUERZA CON NUEVA ILLUSIO</i>	171
3.2.1. Relaciones internas y externas: entre amiguismo y comunidad	173
3.2.2. Métodos de financiación en la periferia del campo.....	181
3.3. LA DISEMINACIÓN DE NUEVOS ESPACIOS DE ARTE: AFECTAR LA INERCIA DE LA DIVISIÓN DEL TRABAJO.....	185
3.3.1. La escena de Rosario: de lo autogestivo a la reorganización institucional	189
3.4. A PARTIR DEL RENOVADO CONTEXTO: PREGUNTAS PARA SEGUIR INVESTIGANDO.....	190

**CAPÍTULO 4 – PRODUCCIONES EN MOVIMIENTO: CRUZANDO
FRONTERAS. 193**

1. EN EL AGOTAMIENTO HAY TRANSFORMACIÓN: HABITAR LAS FRONTERAS	193
2.1. TÁCTICAS DESDE EL MARGEN: COMO HABITAR EL ARTE ERRÁTICAMENTE	206
2.2. ICONOCLASISTAS: UNA GIRA PARA CRUZAR CAMPOS	209
2.3. PROYECTO ANDA: ENTRE INSTITUCIONES PARA UN ESPACIO COMÚN.....	216
2.4. ELOÍSA CARTONERA: CONSOLIDACIÓN DE UN PROYECTO BORDER	223
3. (DESEN)CERRANDO POSICIONES.....	235
APÉNDICE.....	241

**CAPÍTULO 5 - TERRITORIALIDADES Y SUBJETIVIDADES: (¿) LA
CREACIÓN DE UNA CONTRAHEGEMONÍA (?) 247**

1. PRÁCTICAS ARTÍSTICAS PARA DESAFIAR LO HEGEMÓNICO.....	247
2. ENTENDER Y POSICIONARNOS EN EL ESPACIO	255
2.1. ESPACIO Y PRÁCTICAS SOCIALES	258
3. PENSAR EL ESPACIO EN LA ARGENTINA: ENTRE COLONIALIDAD Y DESCOLONIALIDAD DEL PODER.....	261
3.1. EL TERRITORIO CARTONERO	268
3.2. DESCODIFICAR Y PRODUCIR EL ESPACIO A TRAVÉS DEL MAPEO COLECTIVO	276
3.3. PROYECTO ANDA: BALDOSAS Y TERRITORIALIDADES.....	283
4. TENSIONES ENTRE “PUEBLO” Y “MULTITUD” EN EL PROCESO DE DESCOLONIALIDAD	291

CAPÍTULO 6 – ¿LA GLOBALIZACIÓN CONTRAHEGEMÓNICA DE LAS PRÁCTICAS EMERGENTES?..... 297

1. TRADUCCIONES (Y) COMUNES	297
2. LA DIFUSIÓN GLOBAL DE LAS PRÁCTICAS	305
2.1. ELOÍSA CARTONERA VA POR EL MUNDO.....	305
2.1.1. La primera ola y las características de la constelación cartonera	307
2.1.2. La segunda ola de difusión cartonera: entre solidaridad y autoconciencia	314
2.1.3. Unas primeras (y finales) conclusiones acerca de la constelación cartonera.....	320
2.2. EL MAPEO COLECTIVO DE ICONOCLASISTAS FRENTE AL CHOQUE EPISTEMOLÓGICO	322
2.3. ANDA SIN CITA: VIAJE ENTRE REDES SOCIALES Y ESPACIO URBANO CON AFICHES Y BALDOSAS	337
3. APUNTES FINALES: ¿HAY POSIBILIDADES CONTRAHEGEMÓNICAS?.....	344

CONCLUSIONES **348**

BIBLIOGRAFÍA **364**

Índice de gráficos e imágenes

Construcción del campo.	75
Tapa, p. 8 y última página de Anuario Volante.	97
Elaboración gráfica del cuantitativo de talleres hechos por categorías desde 2008 hasta 2019	110
Analítica de los temas principales	111
Imágenes Pinche Empalme Justo 1, 2, 3, 4	199
Pinche Empalme Justo flyer 1	200
Pinche Empalme Justo flyer 2	201
Relaciones transfronterizas	205
Construcción capital simbólico de Iconoclasistas	213
Tendencia de los talleres por año	214
Temas tratados en espacios de Arte y Cultura	215
Actores involucrados en los talleres	219
Construcción capital simbólico Proyecto Anda	222
Temas tratados en talleres de mapeo colectivo con organizaciones y movimientos sociales	278
Temas tratados en talleres de mapeo colectivo en espacios de educación y pedagogía alternativa	279
Difusión de Eloísa Cartonera: primera ola.	310
Difusión Eloísa Cartonera hasta 2019	319
1. Resistencias populares a la recolonización del Continente	327
2. Despojo y extractivismo en América Latina.	327

3. Territorio y mal desarrollo.	328
4. Atlas del agronegocio transgénico.	328
1. Mujeres de Arte tomar.	329
3. Mi cuerpo, mi territorio.	329
4. Red de profesionales de la salud por el derecho a decidir.	330
1. Trabajadores Cirujas – La República de los “cirujas”.	330
2. E.Co. Encuentro de Colectivos de fotógrafos.	331
3. Centro de Documentación del MACBA.	331
4. Atlas colectivo de Santa Fe – Museo Rosa Galisteo.	332
5. Museo de la Solidaridad Salvador Allende.	332
Fotos taller mapeo colectivo 1 y 2.	335
Difusión de Sin Cita.	339

Introducción

*Esperad de mi espera, alto vuelo,
que habrá que hacer de nuevo la madrugada.*

(Subcomandante Marcos, *Supongamos que*)

1. Problema de investigación

Los inicios del siglo XXI fueron testigos de una crisis económica y política en Argentina, acompañada de intensas movilizaciones. Posteriormente, se produjo un periodo de reorganización de la sociedad que generó una estabilidad política desde los finales de 2003 hasta 2015. Sin embargo, en el periodo 2017-2019, vuelven a presentarse espectros de crisis del pasado, despertando múltiples movilizaciones en oposición a las políticas de un gobierno neoliberal que estuvo en el poder entre 2015 y 2019. La alternancia entre movilizaciones y periodos de estabilidad es lo que más captura nuestra atención. En particular, el aspecto creativo de una contracultura¹ que se organiza y moviliza, nos ofrece un panorama que va de la autonomía al cruce con la restauración de la política institucional y la innovación en el campo artístico. Estas producciones contraculturales se presentan con su creatividad no solo en las prácticas culturales y artísticas que proponen, sino también en la capacidad de aunarlas en torno a formas de micropolítica que, a diferencia de los años previos (como veremos), combinan lo cotidiano con una visión global, creando conexiones entre el campo científico, académico y la vida cotidiana.

La crisis que atraviesa Argentina entre finales de 2001 e inicios de 2003 señala un momento de efervescencia social, que, de acuerdo con Svampa (2005), distingue a Argentina como uno de los “laboratorios sociales” más novedosos de la periferia globalizada. Dentro de este contexto social surgen o adquieren un papel predominante colectivos artísticos como G.A.C (Grupo

¹ Entendemos bajo este término aquellas prácticas que se ponen en contraposición a las prácticas de una cultura dominante. En particular hacemos referencia a los grupos culturales que a partir de una manifestación pública colectiva -como el estallido de la crisis argentina- han realizado prácticas alternativas y/o de oposición (Williams, 1981) para la producción, exposición o publicación, dando vida a “una oposición activa frente a las instituciones establecidas, o (...) a las condiciones dentro de las cuales existen” (Williams, 1981; p. 60).

de Arte Callejero), Etcétera (que ya venían desde la escena de los años '90), Taller Popular de Serigrafía, En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas y las Chicas del Chanco y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires), Argentina Arde (luego Arde! Arte), entre muchos, que a lo largo del país representan una expresión política desde el arte (Longoni, 2009; Russo, 2008), activando procesos que se oponen al modelo de sociedad excluyente (Svampa, 2005) delineado en los años noventa, así como desafiando las representaciones políticas vigentes (Svampa, 2005; Fontana, Fontana, Gago, et al., 2002; Siganevich y Nieto, 2017). Estas experiencias que articulan la producción artística, la acción política y el legado de los movimientos sociales, sin embargo, van disminuyendo su intensidad con el declive de las movilizaciones, y entre 2003 y 2004 empieza una reformulación tanto de los colectivos como de sus articulaciones y prácticas.

Desde estas protestas emerge un nuevo actor como productor cultural, es decir, la sociedad civil, que, en paralelo al Estado y al mercado (García Canclini, 1995; 2010), reflexiona sobre los imaginarios sociales que afectan a las identidades, el espacio y las prácticas sociales. Lo que se puede observar es que, a través del estallido de prácticas artísticas y estéticas en las protestas, evidenciadas por varios colectivos que se articulan entre asambleas barriales, fabricas recuperadas, huelgas de trabajadores/as y movimientos piqueteros, surgen cruces entre diferentes “temporalidades históricas” (García Canclini, 1995) en las que se entrelazan la producción del activismo artístico, el papel de la industria cultural y las innovaciones dentro de las instituciones artísticas. En particular, el activismo artístico desborda en estos tres niveles en el intento de constituir formas de una vida en común (Rancière, 2016), donde se deconstruye la figura romántica del artista como alguien solitario e incomprensido, en favor de artistas que se reconocen en la multitud y comparten su saber para comprender la realidad. Esta multitud no se limita a ser simplemente consumidora de arte, sino que participa en la producción en su totalidad del proceso.

Sin embargo, las formas de organización artística y las prácticas de la protesta popular, si bien se desatan masivamente en medio de la crisis

socioeconómica, ya venían modificándose e innovándose desde la década de los 90. Como señala Giunta:

ambas fueron previas a la crisis, cuando no estaban marcadas por la misma urgencia. Algunos grupos de artistas carecían incluso una motivación social inmediata. Pero todas las formas de organización colectiva se intensificaron inmediatamente después de la crisis y, en ocasiones, se vincularon en un mismo espacio y bajo un mismo lema señalando un momento extraordinario de investigación sobre las redes de sociabilidad (2009, pp. 16-17).

Nuestra atención, por tanto, se fija en la época de estabilidad política con los gobiernos progresistas, entre 2003 y 2015, y en el periodo de regreso al gobierno de la derecha neoliberal, es decir 2015-2019. Nos enfocaremos en cómo estas realidades en movimiento, estrechamente relacionadas con una época de protesta, continúan su activismo y producción cultural para generar otros imaginarios sociales más allá de las movilizaciones. Geográficamente, nos ubicaremos en dos realidades que históricamente han demostrado un activismo artístico: Buenos Aires y Rosario. Específicamente, a través de las experiencias y las prácticas de Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Martino y Caizza, seleccionados como casos de estudio, prestaremos atención a cómo estas experiencias se han articulado entre los campos del arte y lo político, alcanzando diversas identidades, territorios y cuestiones sociales.

En el período que nos proponemos investigar (2003-2019), se alternan momentos de movilización con periodos de estabilidad política en las instituciones representativas. Este contexto nos brinda la oportunidad de investigar cómo varios colectivos se han reformulado en términos de su composición y prácticas de producción. En particular, las prácticas sociales de los colectivos culturales que iremos analizando proponen una crítica a los sistemas de representaciones sociales (Foster, 2001), actuando en un nivel microfísico (Foucault, 1997; Castro Gómez 2007), con prácticas que perduran en el tiempo, promueven formas de trabajo comunitario y reformulan identidades, cuerpos, prácticas y conexiones con el espacio público y lo político. Con “político” nos referimos a la acción que contribuye a la construcción de una comunidad (Negri, 2014), sin dar por asentado un significado preestablecido de comunidad.

Estas realidades emergentes generan procesos y convenciones diferentes en comparación con aquellas institucionales y hegemónicas en el campo de referencia. Sin embargo, lo hacen en un espacio distinto, que posiblemente involucre un público participante diferente. Esta efervescencia cultural nos invita a observar lo que ocurre entre estas dos modalidades de funcionamiento e identidad, así como a explorar las conexiones entre un saber cultural especializado y la vida cotidiana. Es decir, nos plantea la cuestión de cómo se resuelve esta separación a través de una práctica aparentemente heterogénea que, al mismo tiempo, afirma su autonomía como práctica y genera un territorio contrastante y con múltiples significados.

En este marco, tomamos como casos de estudio al dúo Iconoclastas (nacido oficialmente en 2006), la cooperativa Eloísa Cartonera (de 2003) y la obra de Faca & Ines. Estas tres experiencias, surgida en Buenos Aires (las primeras dos) y Rosario, nos permiten observar y analizar prácticas que se han difundido y articulado tanto en Argentina como en otras realidades latinoamericanas (y más allá, como veremos). Al mismo tiempo, nos permiten observar cómo los experimentos contraculturales surgidos en la crisis han evolucionado y creado articulaciones entre diferentes campos, países y subjetividades, repensando su propio cuerpo a través de prácticas y modos de producción. Lo que observamos es cómo las prácticas del activismo artístico cuestionan la autonomía de la cultura moderna dentro de la estructura social, interviniendo en esta diferencia de saberes entre lo profesional y lo público, que Bourdieu (1992) y Becker (1982) definen como una división técnica y social del trabajo.

Sin embargo, la cuestión se presenta un poco más compleja en relación a las teorías que consideran la autonomía del campo artístico como sistema independiente de política y religión, como exploraremos en el desarrollo del trabajo. De hecho, nuestra hipótesis es que las prácticas que analizaremos se insertan tanto en lo político como en el mundo del arte, proponiendo cambios en las convenciones que rigen el mundo del arte y desafiando las restricciones o límites que puedan encontrarse.

Nuestra atención se centra en las producciones que representan un modo de trabajo que comienza a surgir al final de los años noventa y en las movilizaciones que tuvieron lugar entre el 2001 y el 2003. Sin embargo, estas

producciones se definen como prácticas artísticas y sociales cuando encuentran una estética de reconocimiento y comienzan a actuar como *tácticas*. Según De Certeau (1990), esto significa que se convierten en un lenguaje presente dentro de la estrategia dominante, pero diversificando el mensaje. Mapeo colectivo, libros cartoneros, baldosas hidráulicas, afiches, generan formas de intervención que articulan espacios, identidades, museos, editoriales y territorios, manteniendo sus peculiaridades que las conectan con el mundo del arte.

Si bien las tácticas descritas por el sociólogo francés representan unos recursos inmediatos que no tienen capacidad de articularse, el objeto de esta investigación –hipotizamos nosotros– evidencia cómo se generan articulaciones que influyen sobre lo simbólico y cruzan fronteras: entre instituciones artísticas y organizaciones sociales, conectándose con realidades de otros países y continentes. Por lo tanto, en las próximas páginas podríamos hablar de *tácticas articuladas*, analizando la estructura de estas que se nos presentan como articulaciones.

El activismo poscrisis resulta interesante desde diversas perspectivas, ya que las intervenciones sociales artísticas van más allá de una estetización de la protesta, sino tienen un desarrollo en un período en el cual se instala un gobierno definido como progresista, que asume ciertos legados de las protestas del “¡Que se vayan todos!”. En particular, en el sector de la memoria y los derechos humanos, se replantea y utiliza el concepto de contrahegemonía cultural desde el Estado, generando una relación muy interesante entre el campo político y las agrupaciones sociales que caracterizaron las protestas del inicio del siglo. Desde el lado político, nos encontramos ante una lucha cultural contrahegemónica que necesitaremos aclarar en sus distinciones semánticas entre lo contrahegemónico desde el Estado y lo proveniente de los movimientos sociales. Por otro lado, las instituciones artísticas también se encuentran en proceso de remodelación, con la renovación de los museos, la apertura de nuevos espacios, procesos artísticos que se adentran en el espacio urbano (como Espacio Abierto), así como posiciones curatoriales de exposiciones que cuestionan el pensamiento dominante y la sociedad excluyente generada durante los años del menemismo.

La crítica de arte Andrea Giunta, en su *Poscrisis* (2009), destaca varios momentos (que más adelante observaremos) para definir el contexto dentro del cual se mueven estos colectivos. Asimismo, es importante destacar cómo los colectivos enfrentan una fase de transformación no solo en cuanto a su composición, sino en su autopercepción, en las prácticas y en la articulación con las instituciones artísticas y políticas.

El activismo artístico en cuestión se caracteriza por desarrollar prácticas colectivas visuales y editoriales que no solo están vinculadas a las movilizaciones sociales (en una primera etapa), sino que también surgen desde la proximidad de los cuerpos como subjetividades políticas, estableciendo diversas formas de territorializar un conflicto político. Todo ello, vislumbra un conflicto entre interpretaciones hegemónicas de la realidad social y problemas sociales a menudo marginalizados, representando voces y prácticas emergentes que exploran un desarrollo multiforme de lo cotidiano. En el análisis de los casos, de hecho, veremos cómo, por ejemplo, el mapeo colectivo permite relevar tanto los problemas sociales que afectan a diferentes sectores sociales como las resistencias que las personas ponen en práctica para hacer frente a dichos problemas, pensándose y organizándose como sujeto colectivo. El proyecto Anda de Faca & Inés, que consiste en la creación de baldosas hidráulicas para resolver problemas materiales en el espacio urbano, se transforma en un experimento laboral que activa subjetividades marginalizadas y subvierte identidades y espacios establecidos. Los libros cartoneros, a través de un proyecto editorial *sui generis*, participan en esta activación de subjetividades al agrupar identidades y estéticas en un proceso de producción cultural que difunde narraciones excluidas o inusuales en las producciones culturales hegemónicas. Estas prácticas parecen articularse, reproducirse y diseminarse en el tiempo y entre fronteras, generando un impacto tanto local como más allá de las limitaciones geográficas. Este desarrollo muestra diversas facetas en juego, generando una acción que surge en torno a demandas materiales y no solo artísticas.

De hecho, es una producción cultural que: redefine la manera en la cual los artistas buscan a su público en el proceso, obtiene reconocimiento en el campo artístico y abre a otras fronteras en ese sistema. Todo ello permite alcanzar circuitos territorialmente próximos a las personas, así como una

dimensión transnacional atraída por la producción, lo simbólico y lo estético. A tal propósito, Holmes (2008) nos habla de *transversalidad*, recuperando la noción elaborada por la escuela francesa de análisis institucional, con el objetivo de ayudar “a teorizar los agenciamientos heterogéneos que conectan actores y recursos del circuito artístico con proyectos y experimentos que no se agotan en el interior de dicho circuito, sino que se extienden hacia otros lugares”, basándose en la circulación entre disciplinas. Por tanto, lo que nos sugiere Holmes es observar no solo las transformaciones en y desde el campo artístico, sino cómo estas prácticas colectivas generan *investigaciones extradisciplinarias* que marcan una entrada y salida entre varios campos. Por tanto, la institucionalidad no puede ser reconducida solamente a la institución artística. Las prácticas afectan más disciplinas, complejizando los esquemas de análisis que limitan el cruce entre arte y política.

Otro problema que observamos en el análisis de las prácticas estéticas es la pluralidad de identidades que permite la movilización de la producción y del saber generado a partir de la acción colectiva, relacionando diversas perspectivas de pensamiento (e incluso de organización) del territorio y lo político. Por tanto, otra pregunta que nos ponemos es acerca de qué tipo de relación se genera entre producción laboratorial, sujeto y territorio. Hennion (2010) y De Nora (2003) nos enseñan que los objetos pueden habilitar los sujetos. De Nora sugiere que el uso del objeto puede *performar* al sujeto; mientras que Hennion nos dice que el uso que se puede hacer de un objeto puede escapar a la conciencia, confiriendo un poder imaginativo a los sujetos a través el uso del objeto. La producción artística de los casos de estudio nos direcciona hacia una relación entre los sujetos y los territorios: es una producción que performa o habilita los sujetos a partir desde la participación, la acción, o, finalmente, el uso que los sujetos hacen según el grado de compromiso con la producción en cuestión. Por tanto, desde estas habilitaciones pueden surgir convenciones en el utilizzo de estas prácticas que se convierten en herramientas que pueden ser utilizadas o desarrolladas en contextos y territorios distintos con respecto a los de origen.

El objetivo de la investigación será investigar cómo los colectivos presentados desarrollan sus prácticas en un espacio público, desplazando el eje de la política hacia una culturalización de la política (Valenzuela Fuentes,

2007; Capasso, 2014), es decir desde la institución política hasta la vida cotidiana, a partir de prácticas sociales y artísticas emergentes que desde 2003 hasta 2019, en distintas etapas, enfrentan un proceso de transformación, consolidación y difusión. De hecho, para enfrentar estos desafíos de la investigación, ha sido necesario identificar unos segmentos temporales que nos permitan distinguir entre las diferentes temporalidades históricas y transformaciones que atraviesan los colectivos artísticos, las prácticas y los contextos que les interesan y que ellos cruzan.

Nos encontramos con la necesidad de segmentar temporalmente el análisis de la producción artística y cultural –surgida en torno a varios colectivos y movimientos sociales (post 2001-2003)– en cuanto esta ha sido investigada específicamente en sus aspectos relacionados a las protestas y a la estetización de las movilizaciones. Sin embargo, encontramos vacancias en los procesos que se generan fuera de (y en alternancia con) las protestas y que se centran en la relación entre colectivo y sociedad. Desde las ciencias sociales se ha evidenciado en diferentes estudios que el origen de este fenómeno puede situarse en los años 90, mientras que se destaca una transformación de los colectivos protagonistas de las protestas en época de crisis hacia mediados de la primera década del nuevo siglo (Longoni, 2007; 2009; 2010). Sin embargo, en los estudios posteriores se ha prestado escasa atención a cómo las prácticas artísticas han sido reformuladas y cómo estas transformaciones han generado articulaciones artísticas, sociales y políticas, tanto en el panorama nacional como transnacional.

Otras cuestiones merecedoras de atención se refieren al carácter territorial y, al mismo tiempo, a la desterritorialización y articulación (en el sentido que le confiere Stuart Hall²) de un vínculo comunitario. Esto sitúa la producción y la acción en un marco transnacional, evidenciando una comunicación entre sujetos que pertenecen a distintos contextos sociales, que, empero, comparten prácticas e imaginarios en este caso en particular. Bargna (2011) evidencia que, a menudo, las investigaciones sociales sobre este tema pasan por alto los alcances territoriales de estas prácticas artísticas, que buscan generar comunidad. Por tanto, intentaremos observar, por un lado, los alcances

² Entendida como relaciones de correspondencia no necesaria y que se basan en la contingencia que “reactiva lo histórico” (Laclau, 1990).

territoriales de los actores y cómo la puesta de una cultura en común pueda impulsar la reinención de identidades y comunidades (Poviña en De Marinis, 2013); por otro lado, consideramos necesario reconstruir una red de experiencias a partir del uso de las prácticas artístico-activistas, para identificar cómo y qué tipo de imaginarios se construyen desde la sociedad civil para descolonizar el inconsciente y repensar las formas del poder.

Nuestra hipótesis principal será que la producción artístico-cultural de los colectivos investigados proporciona acceso a un espacio político alternativo mediante la creación de un imaginario social que aborda los problemas de la ciudadanía y abarca a figuras sociales excluidas por el discurso dominante de la representación política. Esto contribuye a la democratización de la sociedad (García Canclini, 2010; Santos, 2007) a través de la introducción de nuevos símbolos y significados (Sennett, 2011), así como una nueva articulación entre autonomía y Estado (Negri, 2014). Estos aspectos necesitan ser identificados, narrados y explicados en sus características.

Decidimos, arriesgándonos, conducir nuestro análisis en el intervalo temporal entre 2003 y 2019. Esto se debe a que el año 2003 sigue siendo significativo en términos de movilizaciones, pero también se dirige hacia una resolución de la situación política institucional a través del diálogo con sectores de las protestas. Por lo tanto, consideramos el año 2003 como un momento en el que la dispersión de las luchas busca una dimensión futura, que en ese entonces y tal vez también ahora, solo se puede comprender a través de los esquemas políticos e institucionales convencionales. Es necesario pensar en un futuro de "posibilidades plurales y concretas, utópicas y realistas al mismo tiempo", como escribe Santos (2010, p. 24). Finalizamos este recorrido en 2019, año que marca el fin de cuatro años de gobierno neoliberal, dejando a Argentina frente a otra crisis económica que se intensificó desde 2018. Específicamente, entre 2015 y 2019, los colectivos artísticos registran en un primer momento (2015-2017) un retroceso (con diferencias entre los casos, veremos), para luego, en paralelo al aumento de diversas protestas sociales, registrar un incremento de actividades (2017-2019).

Finalmente, resumimos aquí las preguntas y los objetivos que nos acompañarán en las próximas páginas.

Pregunta general: ¿cómo las prácticas artístico-activistas surgidas en la poscrisis se han desarrollado, consolidado y difundido en diferentes campos, países y espacios, reexaminando las prácticas colectivas y los métodos de producción?

Preguntas específicas: 1) ¿Cómo, por qué y cuándo surgen las prácticas colectivas artístico-activistas de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y de Caiazza y Martino?

2) ¿Cómo se relacionan los casos de estudio con el campo artístico local y cuál es el modo de producción que desarrollan?

3) ¿Cómo generan articulaciones y qué tipo de articulaciones producen estas prácticas que influyen sobre lo simbólico cruzando las fronteras entre campos artístico, político y educativo?

4) ¿Qué relación se destaca entre producción laboratorial, sujeto y territorio?

5) ¿Cómo se difunden territorialmente las prácticas analizadas y cuáles son los elementos de sus imaginarios contrahegemónicos?

Por lo tanto, nuestros objetivos serán los siguientes:

Objetivo general: analizar la emergencia de las prácticas colectivas artístico-activistas y su consolidación en el tiempo.

Objetivos específicos: 1) observar las condiciones del campo artístico que permiten la legitimación y el reconocimiento de las prácticas y de los actores elegidos como casos de estudio.

2) Analizar cómo los casos de estudio construyen su capital social, económico, cultural y simbólico respectivo.

3) Identificar las modalidades de articulación e intervención con múltiples subjetividades relacionadas con diferentes territorios.

4) investigar la difusión de las prácticas a otros territorios, grupos sociales y campos de saberes.

5) Relevar el desarrollo de las prácticas artístico-activistas en relación con el espacio público y la vida cotidiana.

6) Analizar los alcances territoriales de los actores colectivos y la construcción de una cultura en común fomentar la reinención de identidades y comunidades, reconstruyendo la red de experiencias que se delinea a partir del uso de dichas prácticas.

2. Hipótesis de investigación

Hipótesis general: Si en un principio las instituciones no habían prestado atención a estas “producciones desde los márgenes”, con el pasar del tiempo estas empiezan a ser buscadas y a cruzarse con espacios expositivos, académicos y del mundo laboral. Por tanto, como ya dicho al comienzo de este texto, nuestra hipótesis general es que la producción artística de los colectivos objetos de estudio se propone como un espacio político alternativo, aportando imaginarios sociales más anclados en la ciudadanía y cercanos a los actores y las cuestiones sociales que quedan excluidos/as por la producción material que constituye el orden social y político hegemónico.

En el específico, nuestras hipótesis serán:

1 – Las prácticas sociales exploradas permiten construir un sentido común contrahegemónico y difundirlo, democratizando el acceso al debate a través de la narración de relatos encubiertos y no socializados.

2 – Los acontecimientos políticos se reflejan en las prácticas artísticas de los casos, es decir estas prácticas empiezan su producción a partir de determinados momentos ligados a las decisiones de las instituciones políticas.

3 – Las prácticas artísticas cruzan las fronteras de los territorios y de las respectivas territorialidades; es decir, si bien reconocen las reglas impuestas en el sistema, como las *tácticas* en De Certeau, estas pueden habitar y ocupar el espacio dominado, generando puntos y momentos de incertidumbre. En la base de esto encontramos las diferencias identitarias de los actores en las prácticas que analizaremos, es decir tendremos actores que a través de su conducta legitimarán las prácticas emergentes permitiendo un espacio de acción (del cual tendremos que analizar su alcance).

4 – Las producciones culturales permiten repensar –con otros símbolos y valores– los territorios cotidianos y entrever otras posibles prácticas políticas con *potencia* de marcar un futuro anclado en el presente.

5 – Estas prácticas para obtener reconocimiento, si bien expresan otras dinámicas de hacer política, necesitan de una coyuntura política no sólo estatal, sino internacional, que favorezca un cambio de paradigma. Por tanto, nuestra hipótesis es que las prácticas emergentes se expanden tanto en el territorio argentino como más allá, articulándose en una o más redes

internacionales informales o no disciplinadas a través del trabajo de traducción.

3. Justificación de los casos: la elección de los actores y de los cortes temporales

Para llevar a cabo esta investigación, hemos elegidos las experiencias y las prácticas de Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca & Inés como casos de estudio. Estos nos permiten examinar la escena del activismo artístico rosarino y bonaerense en un arco temporal que abarca desde 2003 hasta 2019. Dividiremos este período en cuatro recortes temporales, que analizaremos en detalle, para comprender las génesis y prácticas de los colectivos mencionados. Después de haber explorado los diferentes actores que habitan el campo, consideramos que estos casos son ejemplares por diversas razones que explicaremos a continuación. Enfocándonos en la poscrisis, nuestro objetivo es analizar cómo se transita de la protesta y la teorización de la violencia hacia una disuasión o a una pacificación de la misma. Esta pacificación no implica abandonar las herramientas estéticas y contrahegemónicas, sino que implica un enfoque de planificación en el que se considera cómo articularse con las instituciones. En esta fase de transformación de sus propias vidas, los colectivos empiezan a repensarse y a experimentar nuevas herramientas que pueden ser compartidas y circular en situaciones alternativas a las movilizaciones. Si bien los tres colectivos presentan características muy distintas entre sí, especialmente en términos de sus prácticas, comparten una historia en común de replantearse en una situación cambiante y, al mismo tiempo, actuar como puente entre lo ya creado y las exigencias materiales que surgen en un contexto de estabilidad de las instituciones. Otros elementos que consideramos indispensables incluyen: las diferentes identidades que conforman estas experiencias; la reproducción y difusión de sus prácticas, lo cual nos permite reconstruir una genealogía de esta difusión que a menudo ha sido subestimada o dejada a margen de la literatura sobre el tema; la planificación prolongada por todo el período de investigación; las articulaciones cambiantes entre movimientos sociales, asociaciones de la sociedad civil e instituciones políticas, educativas

y artísticas; y, finalmente, el objetivo de producir conocimiento social colectivo en común.

Como veremos, los tres casos de estudio, a lo largo del tiempo, resultan ser referentes en el panorama del activismo artísticos, con sus debidas diferencias, gracias a su continuidad e innovación tanto en Argentina como en otros escenarios. Por tanto, en el periodo que nos proponemos investigar, emergen experiencias que nos permiten analizar las varias componentes de una práctica emergente para la construcción de una cultura en común y en movimiento (véase el esquema sobre el campo de investigación en el próximo capítulo).

Con el fin de analizar cómo este tipo de cultura en común ha ido formándose también fuera de las protestas y ofreciendo prácticas alternativas, necesitamos observar cómo los actores que elegimos se movieron y construyeron en el tiempo. Analizar la actividad de los casos, sin perder de vista los debates internos y externos que han producido cambios dentro de las formaciones, nos lleva a subdividir el periodo seleccionado de manera que podamos conectar los años que representan hitos importantes tanto para los colectivos como para el panorama político. Consideramos importante esta subdivisión porque la *transversalidad* de los protagonistas genera una fuerte conexión entre los acontecimientos políticos y sus acciones.

Identificamos una primera etapa temporal entre los años 2003 y 2006, en la cual se evidencia una dispersión de la protesta social, el surgimiento de nuevos colectivos, y la reorganización y fragmentación de otros. Nuestros casos, de hecho, piensan en su forma y estética, experimentando otras prácticas, sin desaparecer del espacio público. En lo específico, encontraremos la primera formación de Eloísa Cartonera (que se completa con los artistas Barilaro y Laguna, y el poeta Cucurto); las tentativas estéticas del dúo que, en 2006, será oficialmente conocido como Iconoclasistas; y las experimentaciones de Faca e Inés de diversas formas de estética relacional. Por lo tanto, se puede definir esta etapa como una fase de gestación, donde la experiencia de los y las protagonistas debe medirse entre la *capacidad* y la *posibilidad* de emprender un camino. Esta fase coincide con: la asunción del gobierno de Néstor Kirchner (2003), un clima aún forjado por las protestas,

políticas públicas que interceptan causas “movimientistas” y la desaparición de Julio López en septiembre de 2006.

Definimos una segunda etapa que va de 2007 a 2010, en la que se verifica un cambio de prácticas y formas de los colectivos elegidos, así como una modificación en la articulación de la red de relaciones de los casos de estudio. Eloísa Cartonera abre sus puertas de editorial cartonera –a través de su verdulería/galería/taller *No hay cuchillo sin rosas*– a cartoneros, estudiantes y otras personas que se incorporarán al proyecto y lo hará transformar en cooperativa en 2008. Iconoclasistas experimentará su práctica principal, es decir la del *mapeo colectivo*, con la propuesta de talleres sobre diferentes temas sociales en varios lugares de Argentina, y a expandir el uso de esta práctica colectiva. Faca & Inés empiezan a desarrollar sus proyectos *Sin Cita* (2007) y *Proyecto Anda*³ (2010) cruzando las ciudades de Barcelona y Rosario, y encontrando una continuidad sobre estos dos proyectos.

La tercera etapa, que abarca desde 2011 hasta 2015, representa la consolidación de los colectivos y de sus prácticas distintivas, que se convierten en una “marca” hacia el exterior. Al mismo tiempo, coincide con el segundo mandato de Cristina Fernández de Kirchner y con una política institucional que comienza a sufrir unos puntos de quiebre en términos de política económica (que podemos relacionar inicialmente con la recesión económica global) y en las relaciones con los movimientos sociales.

Finalmente, la cuarta y última etapa, de 2015 a 2019, en la cual los colectivos deben enfrentar un cambio importante en la estructura económica del país, con el cambio de gobierno y de orientación política, que marca una vuelta al neoliberalismo en la agenda política del gobierno Macri. A este período corresponde un nuevo crecimiento de las movilizaciones sociales a partir de 2017, pero, al mismo tiempo, un período de reflexión de estas prácticas⁴

³ Con proyecto *Anda* Faca & Inés construyen a través de talleres en colaboración con escuelas, asociaciones, instituciones políticas etc., baldosas hidráulicas para la construcción de espacio público, a través de las cuales generar relaciones entre comunidad y espacios comunes.

⁴ En base a los datos ya recogidos y analizados, se denota un primer momento de dificultad para estos colectivos que encuentran algunas dificultades de circulación o cambio en las estrategias: Iconoclasistas ve reducir el número de talleres para la construcción de mapeos colectivos en seno a las organizaciones sociales; Eloísa Cartonera registra un corte de actividad debido a la reducción del número de ferias del libro independientes; mientras Faca & Inés, concentrados mayormente en Rosario, dejan emerger otra situación de activismo que se articula con espacios creativos y colectivos en la ciudad de Rosario.

(2015-2017). A partir de 2017 (hasta 2019), el conflicto asume diferentes formas: la ola feminista de Ni Una Menos, las protestas para la educación pública, la desaparición y muerte de Santiago Maldonado que hace tornar visible la represión del Estado en los territorios mapuches, la persecución de los migrantes con la derogación del DNU en modificación a la Ley de migraciones, las movilizaciones y actividades a favor de la ley de Interrupción voluntaria del embarazo (IVE), las protestas contra los ajustes económicos y la contracción de la deuda con el FMI. Es a partir de este momento que se registra un retorno de las formas estéticas de la movilización y, al mismo tiempo, el desarrollo de una renovada ola de producción por diferentes colectivos.

4. ¿Qué tipo de relación histórica hay entre arte y política en Argentina?

El fenómeno que nos proponemos investigar no es algo reciente en la historia argentina. De hecho, esta es rica de hechos históricos que articulan la práctica artística con la experiencia política, sembrando un nuevo terreno tanto por las instituciones del arte cuanto por las maneras de habitar el campo político. Las prácticas artísticas entre 2003 y 2019, aunque destacan por su relación con el contexto nacional e internacional de su época, expresan una lógica artística y política que se desarrolla a lo largo del tiempo, mostrando analogías y diferencias. En varias instancias de la historia artístico-política argentina encontramos rupturas que afectan el campo del arte a través de una acción política, así como diversas transformaciones de estas que, desde el final de los años 60, se sitúan más allá de la frontera artística y representan hechos que contribuyen al desarrollo de las prácticas que capturan nuestra atención. Lo que podemos denotar, en el breve recorrido que estamos por hacer, es cómo el artista, si bien continúa actuando dentro del sistema artístico, a partir del final de los años 60, pasando por los 80 y llegando al período de nuestro interés, empieza a elaborar una posición mayormente independiente de este sistema. Más que hablar de vanguardias, empezamos a delinear una figura más activista y de artista fronterizo. Sin embargo, aquí no estamos considerando (solo) las biografías de los colectivos casos de estudio, sino las prácticas que a través del arte desarrollan una experiencia metapolítica.

Cuando pensamos en las rupturas en el campo del arte, nos viene a la mente de inmediato las vanguardias, como movimientos que desafiaban los límites del propio mundo del arte con nuevos mensajes y lenguajes. Néstor García Canclini (2008) sitúa las vanguardias dentro del marco de la modernidad, ya que cuanto a través de su intento de llevar al extremo la autonomía del mundo del arte, actúan una renovación y democratización de este mundo especializado, alcanzando una relación con movimientos sociales y políticos. Esta relación no siempre ha sido cordial, sino también de tensión, de entrada y salida del arte a otros mundos y de estos a lo del arte. Holmes (2008) señala que la lógica, el deseo y las necesidades que impulsan a los artistas a trabajar fuera de los límites de las disciplinas artísticas generan la incorporación de nuevos temas, medios y técnicas expresivas dentro de las instituciones artísticas. Siguiendo el razonamiento de García Canclini, los *happenings*, las *performances*, el arte corporal, el arte pop, el conceptual, produciendo rupturas en el marco disciplinar de las artes (Holmes), generan unos “rituales de rupturas”, que, parafraseando al sociólogo argentino, expresan formas subjetivas inéditas con el fin de expresar emociones primarias que las convenciones dominantes reprimen. La particularidad de estos rituales es que expresan un “ritual de egreso”, es decir la ruptura generada por estas prácticas determinan una renovación del campo que resulta ser incesante y repetidas constantemente: “para estar en la historia del arte hay que entrar saliendo constantemente de ella” (García Canclini [1990] 2008, p. 65). El efecto producido por estas rupturas continuas puede identificarse con el pensar nuevamente la eficacia de las innovaciones e irreverencias artísticas y una reorganización del campo artístico y de los patrones de legitimación y consagración (sugiere Annie Verger). El resultado es una nueva puesta estética constantemente bajo juicio por distintas instituciones que traspasan los límites marcados por las clásicas instituciones del arte, cuales museos, bienales, revistas, grandes premios internacionales, generando la que Bourdieu y Haacke (1994) califican como una red de dependencias en la cual intervienen presiones comerciales, económicas, espónsor, por ende, el mundo comercial y financiero a través del marketing y la publicidad masiva. Al mismo tiempo, Longoni y Mestman (2002) ponen el acento sobre cómo estas diversas prácticas vanguardistas, acomunadas por actividades previas y por

compartir ámbitos cotidianos –remarcando solidaridad y presencia en las acciones y en los conflictos generados–, problematizan la relación entre prácticas culturales y política, considerando las coyunturas del tiempo. Sin embargo, esto es solo un lado de la medalla, en cuanto los estudios desarrollados en Argentina acerca de los años 60, 80, 90 y, como veremos con más peculiaridad, en el año 2000, relevan el rol desarrollado por “no-instituciones” del arte, hasta la activación de prácticas que se construyen afuera o en las fronteras de este campo, para luego ser introducidas a través de canales de legitimación (no del todo convencionales) por los cánones artísticos hegemónicos. De hecho, señala García Canclini (1990), en los 80 los museos, los críticos, las bienales y las ferias internacionales de arte van perdiendo importancia en su tarea de gestores universales de las innovaciones artísticas. Según Sigal (1991, en Longoni y Mestman, 2002), es propio en este estallido, al final de los 60, que podemos distinguir entre dos fases en la relación de lo político y lo cultural: si en un primer momento lo político es un signo de reconocimiento público de los artistas y no un criterio según el cual clasificar las obras, a partir del *Cordobazo* (1969), el artista se identifica con su obra y comportamiento bajo la idea y la práctica de que *todo es político*. Podemos agregar que, todo ello, no es fruto inmediato que deriva por un solo hecho político, sino la sedimentación de varias experiencias en el pasado de un movimiento modernizador en el campo artístico directo hacia un sentido político de la obra y lo cotidiano de las personas. Experiencias como el Polígrafo, en los años 30, bajo influencia del muralismo, el manifiesto de Siqueiros “Un llamamiento a los plásticos argentinos”⁵ (Guadarrama Peña, 2010), la vanguardia de los concretos, vinculan la estética experimental con la militancia política, poniendo en tensión los límites del campo del arte para producir nuevas formas, reflexiones y debates (Lucena, 2015). También la experiencia del grupo Espartaco (1959), en su *Manifiesto por un Arte Revolucionario en América Latina*, piensa en la creación artística como reflexión sobre el “sometimiento económico y político de las mayorías” y sus luchas por la emancipación.

⁵ El manifiesto en cuestión llamaba a los escultores y pintores a pintar, esculpir, grabar abriendo el proceso total de la obra al aprendiz, y representando los hechos diarios y concretos.

Experiencias como la de Tucumán Arde, que caracterizan el '68 argentino y generan una triangulación a lo largo del territorio argentino entre Rosario, Buenos Aires y Tucumán, llevan a la ruptura con las instituciones que producían la vanguardia del campo artístico –en particular con el Instituto Di Tella. A través de una ruptura violenta que se instala dentro del mundo del arte, se innovan los actores de la producción cultural, la relación de pertenencia con el campo artístico, así como aparece un público más amplio que viene incluso en la acción (Longoni y Mestman, 2002). La idea de una revolución inminente inspiró varios colectivos artísticos que, como decía García Canclini (retomando la intuición de Ricardo Carpani), advertían la necesidad de socializar el arte, más que sociologizarla. Esta postura, que emerge hacia el final de los años 70 y comienzos de los 80, no miraba solamente a la integración de los y las artistas con organizaciones populares, sino a difundir ampliamente las obras, es decir, “redistribuir el acceso a la creación y elaborar con el pueblo y desde el pueblo” con el fin de instaurar una conexión que haría reconocer e identificar al público (Longoni, Cavajal y Vindel, en RdCS, 2012, p. 226). ¿Qué significa socializar el arte? En *Perder la forma humana* (RdCS, 2012) se hace referencia al planteamiento de Francisco Mariotti, quien sostiene que las propuestas estéticas ya “no tienden a la realización de obra única, comercial, coleccionable”, sino que deben entenderse “como actitud, como acción del momento y que, en algunos casos, hasta involucra el participante” (2012, p. 227). Por ende, se pasa de la obra de arte a la encarnación de modos de hacer y vivir.

En línea con este planteo, encontramos experiencias muy distintas entre ellas en la década de los 80, en los años de la postdictadura, que tendrán evoluciones distintas. Dentro del panorama de generar una lucha contrahegemónica, encontramos colectivos tales el GAS (Grupo Artistas Socialistas – Taller de Arte Revolucionario), transformado luego en CAPaTaCo (Colectivo de Arte Participativo Tarifa Común) que actúa por toda la década de los 80 y los primeros años 90. Estos privilegiaban la acción en la calle, durante movilizaciones masivas, en lugar del campo propiamente artístico, o la intervención en conflictos obreros y en ocasiones de actos de solidaridad internacional. La acción de estos colectivos intenta reconstruir un imaginario revolucionario en un contexto, pero, que, bajo la última dictadura

y el régimen de la Triple A, había cambiado notablemente las vinculaciones sociales y, por lo tanto, se habían generado proyectos políticos de diversos matices. No será más la revolución el objetivo final, sino la apertura de lo posible, es decir la capacidad de generar fracturas que difícilmente encajarán con un relato único.

La experiencia del *Siluetazo* (1983) como proceso de socialización del arte (Longoni, Mesquita, Vindel, 2012) se orienta en esta dirección. La acción colectiva ideada por los tres artistas Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Xexel, no fue una acción para difundir conciencia social, pero socializaba una herramienta visual generadora de un punto de encuentro entre personas en un mismo lugar por una causa en común. El proceso colectivo, la creación y acción deshacen las fronteras entre campos de pertenencia, en colaboración con los movimientos por los DD. HH y los partidos de la nueva izquierda, hasta olvidarse del origen del proceso artístico, “convirtiéndose en política visual de un potente movimiento social” (en *Perder la forma humana*, RdCS, 2012, p. 229). Esta forma de activismo artístico, especialmente en los años 80, ha tenido, según Roberto Jacoby (en Lucena y Laboureau, 2016), diversos matices, evidenciando un arte político más cercano a las instituciones partidarias y un arte definido impropriadamente como “light”. También este último se desarrollaba fuera o en los márgenes de las instituciones artísticas (a pesar de su formación en éstas) y políticas, componiendo implícitamente una red del movimiento *under*. Esta se caracterizaba por una estética precaria, colaborativa y festiva que irrumpiera en el clima de silencio y represión de la dictadura y del retorno a la democracia (Lucena y Laboureau, 2016). Los años 80, de hecho, representan la vida después de la dictadura con un aparato represivo aún vigente no solo a través de las fuerzas policiales, sino que también en las disciplinas del poder que seguían instaladas en la sociedad argentina. Mientras el ambiente se sumía en vestimentas uniformes en tonos grises y azules⁶, enclaustrado en la moda impuesta por los mandatos militares y en cuerpos disciplinados bajo conductas y apariencias dictadas para los jóvenes, las personas necesitaban desarrollar memoria y amnesia: memoria para no olvidar las atrocidades por

⁶ Cuenta Katja Alemann en Lucena y Laboureau (2016, p. 77).

las que Argentina había atravesado; amnesia para seguir adelante⁷. Por lo tanto, se necesitaban “guardias underground para Dionisio”⁸ (dice el Indio Solari) que permitieran salir de un ambiente callado y uniformado en una división patriarcal de la sociedad. La necesidad de una “estrategia de la alegría”, resalta Jacoby, nace al final de la dictadura, especialmente en el ámbito del rock. Esta coloca en el centro de la acción y expresión política la presencia del cuerpo, las resistencias moleculares y las formas personales de libertad, marcando una diferencia con las prácticas activistas emergidas en los años 60, cuando la coyuntura internacional era bien distinta y se enfatizaba la militancia que exigía alternativas políticas con programas de revolución social o liberación nacional (Longoni y Mestman, 2002, p. 38).

Al contrario, la estrategia de la alegría representó una puesta política y propuesta artística que se alejaba de las vanguardias de los años 60-70 en términos de militancia partidaria y compromiso basado en una narración totalizante de la sociedad. Esta estrategia desarrolló una micropolítica, es decir acciones que necesitaban atender el cuerpo para atender la mente (sostenía Federico Moura, líder de Virus), y elaboró un lenguaje a partir del cuerpo para experimentar las posibilidades corporales de resistencia al control del poder, considerado como angustia que condiciona los afectos. Los años 80, entre rock, punk, una moda y modo precario de construir y tejer nuevas vestimentas, y la efervescencia del *under* porteño, celebrado en lugares como Bar Bolivia (idea de Sergio De Loof), Parakultural, Café Einstein, Cemento, son caracterizados por una estética colaborativa precaria y de fiesta, evidencian Lucena y Laboureau (2016). Estas estéticas abrieron nuevas posibilidades de experimentación en busca de la colaboración entre artistas y locales, tanto por exigencias expresivas como por encontrar refugios de cuidado en un clima social que aún reprime los cuerpos en sus múltiples expresiones, existencias y disidencias. De hecho, con “estética colaborativa” las autoras hacen referencia a la producción de las prácticas que venía a ser compartida por factores que afectaban la escasez de recursos económicos y

⁷ El concepto de amnesia aquí mencionado viene utilizado por Manuel Hermelo en la entrevista en la obra ya citada de Lucena y Laboureau.

⁸ Expresión del Indio Solari reportada en la entrevista hecha por Daniela Lucena y Gisela Laboureau en su *Modo mata moda* (2016, p. 64).

los cuidados personales, y por temores de posibles censuras. La colaboración resultó ser una estrategia que permitía heterogeneidad y pluralidad. Con “estética de la precariedad” nos referimos tanto a las precariedades de las vidas de los y las artistas como a la de los medios y recursos de producción. Sin embargo, esta precariedad no tiene que ser entendida como un límite, sino como una puesta de libertad para experimentar –con lo que se tenía a disposición– y dar a lugar a la fantasía (narra Alemann en Lucena y Laboureau, 2016). La estética de la precariedad evidencia el reutilizo de prendas de rebajas o invendidas, así como el reutilizo de los deshechos tanto en la indumentaria cuanto en las instalaciones. A tal propósito, Sergio de Loof comenta que buscar en Cottolengo, entre las prendas invendidas, significaba comprar con poco para crear algo único. De hecho, no era un caso encontrarse con vestidos hechos con deshechos, como hacía Ana Torrejón (que integraba *Las inalámbricas* junto a Cecilia Torrejón, Paula Serrat, Jimena Esteve y Guillermina Rosenkrantz), o ver Batato Barea en versión ciruja, buscando elementos escénicos entre los escombros de la ciudad, y Manuel Hermelo (integrante de la *Organización Negra*) en una versión antecedente a los actuales cartoneros. Finalmente, la “estética de la fiesta” representa para las autoras la interrupción de la rutinaria normalidad, donde todos estos elementos se articulan, al fin de acercar los cuerpos en un disfrute colectivo. Características estas que encontraban su expresión en un circuito de locales cuales los ya nombrados, o en experiencias como el desfile de *Body art* en el *Paladium*.

El tiempo de la fiesta permitió inventar un tiempo futuro que, en los años postdictadura, aún no era posible vislumbrar (cuestión –esa de imaginarios futuros– que sigue siendo actual). La estética de la fiesta y la estrategia de la alegría abrieron la posibilidad de existir de otras formas y de establecer nuevas formas de sociabilidad, en contraposición al orden represivo y a las formas de la política institucional previamente establecidas. De hecho, tenemos que analizar estas experiencias como un cambio de perspectiva política que no miran a relatos totalizantes, sino a una emancipación en el nivel microfísico de la política cotidiana, como afectos alegres, escapando “a las ideas de revolución y compromiso militante de las izquierdas latinoamericanas” (Lucena y Laboureau, 2016, p. 28), y proponiendo una

nueva manera de actuar en la cotidianidad. No es un caso que en el centro de estas prácticas sociales estarán los cuerpos conectados entre ellos, alejándose de su relato como víctimas (discurso mayormente ligado a las organizaciones de Derechos Humanos y de los partidos de izquierda) o estigmatizante (discurso de los ambientes reaccionarios y represivos).

4.1. Los 90 entre neoliberalismo, arte light y escraches

Antes de pasar al estudio del arte de nuestro objeto de estudio en el periodo de investigación correspondiente, nos vamos a explayar un poco más, aquí, sobre los años 90 porque los acontecimientos de esta década influyen particularmente sobre el estallido que se tuvo a comienzo del nuevo siglo, tanto desde una perspectiva política como de una perspectiva del arte y de los movimientos sociales, sumando influencias para lo que vendrá después.

Todos los elementos estéticos apenas visto encuentran un *continuum* con la primera parte de los años 90 (cómo se evidenció también en el ciclo de seminarios desarrollados en la Casa del Bicentenario, con título *1989. Seminario público*, organizados por Daniela Lucena y Gisela Laboureau, en 2019). De hecho, los protagonistas y espacios de los 80 caracterizan la primera parte de los 90, influyendo sobre las convenciones del mundo del arte con nuevas prácticas y manera de hacer. Sin embargo, también el contexto político internacional influirá sobre esta supuesta continuidad, gracias a peculiares momentos que se desarrollan al final de los 80, desencadenando sus consecuencias en la siguiente década.

Según Ana Longoni, los años 90 representan un momento extremadamente importante para entender el estallido ocurrido en la crisis sobre el final del 2001, las prácticas y estéticas que habitan los mundos del arte de ese entonces. Para entender esto no debemos aislar las prácticas artísticas, las tendencias y cuanto ocurría en el mundo del arte desde el contexto social y político. Si políticamente representan una década bajo el signo neoliberalista del menemismo (1989-1999, en la cual gobernó Carlos Menem) y el auge del consumo, desde el punto de vista artístico podemos relevar una complejidad tanto en la periodización cuánto en la producción artística, relevando una entrada y salida por el circuito de las instituciones artísticas y una contaminación e intersección entre arte y movimientos sociales.

Si Fukuyama (1992), acerca de la geopolítica mundial, nos dice que los años 90 se abren con la consigna del “fin de la historia”, con la existencia de un único modelo cual el liberalismo económico y el desmoronamiento del bloque soviético que (simplificando) encarnaba el modelo del socialismo real, la realidad social aparece más compleja. La forma de organización estatal y la reestructuración de las relaciones sociales cambiarán las pautas de integración y exclusión, con el incremento de las desigualdades sociales. Al mismo tiempo, las *reestructuraciones* de los estados consistieron en el avance de las privatizaciones de las empresas estatales y las terciarizaciones de los servicios sociales, adelgazando el Estado de Bienestar y fomentando un discurso crítico respecto al rol del Estado, comenzado ya en los años 80 alrededor del consenso de Washington (Castel, 2003; Giddens, 1993; Santos, 2003; Bauman, 2002). Todo ello, en favor de una globalización que en las regiones del capitalismo periférico profundiza los procesos de transnacionalización del poder económico (Svampa, 2005, p. 9). Las políticas económicas del menemismo redujeron la autonomía política monetaria y evidenciaron de tal manera la dependencia estructural del país frente al mercado internacional: un sobresalto esto, explica Salama (2003, en Svampa 2005, p. 34), que no permitió desarrollar un nivel de competitividad suficiente en este nuevo escenario. Si en un primer momento parecen registrar un éxito con la contracción de la tasa de pobreza, estas tendrán como efecto el aumento de la desocupación (de 6% en 1990 a 18,8% en 1996, para subir al 21,5% en la primera parte del 2002), del empleo no registrado (de 26,5% en 1990 a 35% en 1999) y del subempleo (que en 2001 alcanzará el 16,3%)⁹, así como la pobreza ascendió hasta el 54,3% en 2002¹⁰. Al mismo tiempo, producen un cambio importante en la estructura económica del País, con una concentración del poder económico y político en Buenos Aires. De hecho, provincia y ciudad de Buenos Aires, registraron el 59% del entero producto bruto geográfico del País, en cuanto área de gran desarrollo económico donde la desindustrialización generó la concentración de la actividad económica en manos de grupos privados y multinacionales. Estas políticas de concentración hacia la capital y su conurbano puso las otras regiones de Argentina en

⁹ Datos contenidos en *La Sociedad excluyente*, Svampa (2005, p. 42).

¹⁰ Los datos están reportados en Svampa (2005, p.35).

subalternidad al centro económico, desarrollando un sistema que favorecía la concentración de riqueza y el endeudamiento o exclusión de los medianos y pequeños productores. Al mismo tiempo este sueño de florecimiento económico atraviesa también la planificación y remodelación urbana a través de los shoppings donde la tarea de lugar de consumo se comparte con la de socialización con consecuente gentrificación, es decir la expulsión de los barrios de los habitantes originarios que no podían más sostener el costo de vida al ser residente de una zona que cambiaba su capital social. Estas transformaciones imponen otra manera de mirar al ciudadano como sujeto de derechos: si históricamente la base de la organización social fue la figura del trabajador, en este momento, pasa a ser la del consumidor.

A esto, tenemos que añadir la posición del gobierno menemista sobre la última dictadura cívico militar, con la promulgación de la *ley de obediencia debida*, con la cual se suspendían los procesos por lesa humanidad a los represores y genocidas de la última dictadura. Esta modernización económica en el signo del neoliberalismo llevaba, por tanto, a un encubrimiento del reciente pasado de la historia argentina, una tentativa de olvidar las batallas políticas en favor de una levedad de la vida a través del consumo.

En este contexto, las estéticas precarias, colaborativas y de la fiesta, que caracterizaban las noches de los años 80 porteños, reformulan las convenciones (en los términos de Becker) del mundo del arte, afirmando su autonomía desde el exterior del campo artístico. De hecho, Cerviño (2012b) explica cómo este proceso se basa en el arte como transformación de la vida, ignorando las posibilidades del éxito o de profesionalizarse como artista. Por tanto, los artistas que vitalizaron la escena del *under* —con sus desafíos al orden sexual y estético dominantes— empiezan a transitar por lugares institucionales del arte que empezaban a emerger y legitimarse sobre el final de los años 80. En este caso nos referimos particularmente a la escena cultural desarrollada en Buenos Aires por el Centro Cultural Rojas, dirigido por el artista y crítico de arte Jorge Gumier Maier. Un lugar que, en aquel entonces, no figuraba entre los lugares que habitaban el centro del campo artístico, permitiendo de esta manera el desarrollo y la difusión de una experimentación constante del grupo de artistas que gravitaba alrededor de este circuito. De hecho, señala Cerviño (2012a, pp. 4-5), el Rojas representó una herejía con

respecto al centro del campo artístico que era representado por instituciones oficiales tales el Museo del Bellas Artes, el Museo Sivori, el Museo de Arte Moderno y el Centro Cultural de la Ciudad de Buenos Aires (hoy Centro Cultural Recoleta). Manteniendo una relación estrecha con la política cultural del gobierno, con el fin de promover la democracia, estas instituciones centrales proponían una política extensionista en términos de público, evitando el debate acerca de las estéticas y acabando con reforzar las jerarquías ya existentes. En esta ausencia de renovación del debate artístico que genera una problemática continuidad con el pasado de la dictadura, se hace espacio (y legítima) la propuesta de los *outsiders* a través de la sala del Centro Cultural Rojas, abriendo a un público distinto que conseguía legitimidad a través de agentes por el elevado capital simbólico.

Esta estética festiva, colaborativa y precaria hace que los jóvenes artistas se alejen de las prácticas dominantes del campo, para poner al centro de sus obras –y de la ruptura con el arte *mainstream*– elementos que llegan por el consumo, por los bazares del Once o directamente por los basureros, afirmando una efimeridad de la obra y un agenciamiento con objetos que en el uso cotidiano de los años 90 representaban un ornamento de arredo que podían encontrarse en cualquier casa de la clase media. Al mismo tiempo, otro elemento central era lo de la disidencia sexual y política.

Las prácticas generadas en el Centro Cultural Rojas serán etiquetadas como *arte light* o *arte rosa*. Si bien podemos leer la politicidad del arte light *a posteriori* y entrever su red de artistas y lugares, como señala Jacoby (en Lucena y Laboureau, 2016, p. 283), en aquel entonces, este tipo de arte fue leído como derivación de lo liviano y de lo frívolo. Como señala Lemus (2019), el término *light* identificó una época caracterizada por un contexto de apariencia y simulación, por tanto, el arte light representaba esta ficción y levedad generalizada, como expresó el crítico de arte López Anaya, comentando una exposición en el Espacio Giesso. Esta consideración excluía las implicaciones políticas de los actores y generaba una polarización con lo que se consideraba como arte político, sin tener en cuenta los cambios en la escena artística y manteniendo un imaginario arraigado en el pasado sobre lo que se entiende como lo político. De hecho, en este contexto, resulta

sintomática la idea de la política del *metro cuadrado* que sitúa en el centro del debate un nivel de acción microfísico.

La expresión acuñada por Marcelo Pombo, en el marco de una mesa redonda durante la exposición *906090* curada por Elena Oliveras, en un primer momento, puede aparecer como fruto del desinterés propio del período neoliberal hacia las cuestiones sociales y de la superficialidad del consumo. En realidad, representa una respuesta política a todo este contexto y la preocupación para los problemas más próximos. La definición del *metro cuadrado* de Pombo redefine el rayo de acción y de compromiso del individuo, que no disputa más su existencia en relación a un relato totalizante y en búsqueda de una revolución social, sino replantea los compromisos abstractos o lejanos, para expresar preocupación hacia la propia conducta ética y estar comprometido en primera persona. Esto marca una profunda diferencia entre los ideales que movían el activismo de los artistas de los años 60 y la realidad de los años 90, condicionada por la emergencia de la HIV, la estigmatización de la homosexualidad y las marginalizaciones, elementos que golpearon duramente los y las artistas que transitaban por el Rojas. Por tanto, el arte light corresponde un relato político que no camina sobre las sendas ya pisadas e instaladas en el sentido común dominante, donde lo macro sigue dominando sobre lo micro.

Las experiencias de los primeros años 90 dejan emerger cómo figuras periféricas del campo del arte pueden entrar y renovar este mundo, sin tener las convenciones ya establecidas y aportando elementos innovativos en el sistema, conocimientos que escapan al mundo tradicional del arte y cruzan otras esferas de lo cotidiano. Todo ello afirmando la autonomía de las distintas formas de arte producidas.

En la segunda mitad de los años 90, la acción micropolítica y la producción desde los bordes del campo artístico presentan la producción cultural y artística de determinados grupos como transformación de la vida. Si los años 90 se abren con la idea del fin de la historia, unos años después, por si aún había lugar a duda, fue más claro que la historia seguía con abundancia de narraciones. Si la historia había quedado con un relato hegemónico y totalizante, en varias partes del mundo se asiste a la emergencia de historias

en busca de autor (no obstante, ya tuviesen uno y más), con relatos contrahegemónicos, microfísicos y políticos.

La segunda mitad de los años 90 –y por supuesto los primeros años del nuevo siglo– se caracterizan por un mayor nivel de movilizaciones y protestas que construyen relatos micropolíticos, reuniendo una visión plural y macro regional, y abriéndose a un fermento global y en América Latina. En Argentina, estos generan un cruce entre movimientos sociales y colectivos artísticos (y culturales en general) con la construcción de prácticas activistas. En este cruce, de acuerdo con Longoni (2010, p. 1) se denotan “las contaminaciones, las intersecciones, las mutuas redefiniciones que entre el arte y la política se producen en momentos históricos cruciales”. Las integrantes del G.A.C. (2009) señalan cómo, en la primera mitad de los años 90, no aparecen grandes expresiones del conflicto “ya que las privatizaciones y el régimen de convertibilidad de la moneda lograron conquistar el consenso social” (2009, p. 26), mientras que en el mundo del arte predominaba el arte light¹¹. Es a partir de la segunda mitad de la década de los 90 que se visibilizan los efectos contradictorios de las políticas neoliberales y, de acuerdo con Svampa (2005, p. 202), comienza un ciclo de protestas con actores sociales emergentes que representan identidades producidas por la exclusión laboral de miles de personas, haciendo registrar un aumento significativo de personas bajo la línea de pobreza. Por tanto, en la primera parte de la década, el conflicto social ve como actores principales a los sindicatos, es decir aquellas figuras clásicas en el panorama social y político argentino. Además, la sociedad se moviliza en oposición a los indultos presidenciales en favor de los genocidas de la última dictadura militar. En la segunda mitad emergen formas de protestas y movimientos sociales que tienden a subvertir las fronteras políticas, es decir, comienza el cuestionamiento de los métodos de la política tradicional. Palomino (2004) y Rodríguez (2013) entre estas identidades emergentes identifican: los movimientos de desocupados denominados como piqueteros –que se manifiestan en 1997–, el movimiento

¹¹ En la mirada de las integrantes del G.A.C. el arte light, salvo algunas excepciones, “retrata a la elite del momento, evadiendo toda vinculación con las problemáticas sociales, excluyendo de su repertorio todo lo que tenga que ver con la coyuntura y al mismo tiempo vanagloriándose de esta posición. (...) la falta de visión crítica hacia de este mundo un claro reflejo de la época: una propuesta superficial afín al modelo de vida neoliberal” (2009, p. 26).

de las fábricas recuperadas que tiene comienzo alrededor del 1995¹² y, por fin, alrededor del 2000, el movimiento de las asambleas barriales.

Tenemos que agregar también el marco internacional y regional en el cual estos movimientos, en una cierta manera e indirectamente, se conectan: el levantamiento Zapatista en 1994¹³; el movimiento altermundista que se propaga desde Seattle, en 1999, durante las contestaciones al Summit de WTO y a su orientación neoliberalista; el levantamiento de los pueblos originarios en Bolivia y Ecuador; la victoria de Hugo Chávez en Venezuela en 1999; el auge de los Sem Terra en Brasil; y la creación del World Social Forum de Porto Alegre en 2001. A tal propósito, Silvia Federici (en Caffentzis, 2020) ve en estas respuestas la defensa y la introducción del concepto de *los comunes* en el movimiento social mundial, como el movimiento antiglobalización a las cuales se agregarán, al comienzo del nuevo siglo, “nuevas formas de comunitarismo (...) en términos de la creación de nuevas formas de reproducción” (2020, pp. 19-20), que tomaban inspiración por las nuevas prácticas que se desarrollaron en el contexto de las comunidades populares latinoamericanas.

Todos estos elementos, sumados a la creatividad de varios grupos artísticos y no artísticos, según Longoni (2009, p. 3), “propiciaron la conformación de un cuerpo colectivo y festivo que dio lugar a otras formas de la política”. De hecho, en esta efervescencia que se manifiesta a partir de situaciones materiales dramáticas, la escena artística se revuelca en las calles con prácticas que se contraponen a los criterios consagrados del campo artístico. A pesar de ocupar una posición periférica en el campo cultural, se demuestra que se puede hacer arte también desde otros lugares, sin pertenecer definitivamente al ámbito artístico, sino cruzándose con y hallándose en otros. A tal propósito, los y las integrantes de Etcétera evidencian:

en aquel escenario social posmoderno la necesidad de una resistencia artística se hacía urgente como un antídoto existencial contra el libre mercado. (...) a

¹² El movimiento de las fábricas recuperadas se consolida al comienzo del nuevo siglo, como demuestra también el interés internacional con la publicación del libro *Sin patrón* (2007) y del film-documental *The take* (2004), por manos y ojos de Naomi Klein y Avi Lewis.

¹³ En particular, como algunos entrevistados nos hicieron notar, este tendrá una importante influencia intelectual en los primeros años del nuevo siglo, con la circulación de los textos teóricos entre los varios colectivos.

pesar de los aires de frivolidad que se respiraban en avenidas y shoppings centers, los barrios producían sus protocolos de identidad (2016, p. 14).

Por lo tanto, este escenario permitirá a los artistas de distintos barrios ocupar el centro de la ciudad (Buenos Aires, en este caso) con música, teatro, arte, poesía. En diferentes textos, Longoni (2005; 2007; 2009) evidencia cómo estas prácticas surgen de la coyuntura entre movimientos por los derechos humanos y grupo de artistas que se desprenden de las instituciones artísticas para elegir la calle como lugar de actuación, retomando estéticas del reciente pasado para innovarlas en la emergente coyuntura. En particular, la emergencia de estos colectivos, a menudo, se vincula directamente con la protesta, figurando como elemento de la identidad generacional.

Las biografías de GAC (2009) y Etcétera (2016) evidencian cómo al centro de esta coyuntura, en Argentina, está el nacimiento del colectivo H.I.J.O.S.¹⁴, alrededor de la lucha por el “juicio y castigo” (recita uno de los iconos más conocidos del GAC) a los genocidas de la última dictadura cívico-militar, marcando la identidad de este momento tanto en las acciones como por razones generacionales. En esta coyuntura, una de las prácticas privilegiadas y que mejor representa este período es la del *escrache*, a través de la cual emergen la gráfica del GAC y las performances teatrales de Etcétera. Los escraches eran acciones que revelaban al público personas que querían pasar desapercibida, en estos casos el señalamiento de los genocidas y de sus viviendas. El escrache –así como lo entienden HIJOS–

busca una justicia basada en la condena social a los represores. Que los vecinos en el barrio los reconozcan y sepan que conviven con un torturador o un asesino, buscando que la conciencia social y el repudio se conviertan en su prisión (en Etcétera, 2016, p. 36).

Los escraches representan una práctica consensuada en un marco que involucraba varios colectivos y asociaciones, así como diferentes artistas y

¹⁴ “El entonces recién nacido organismo que nuclea a hijos de desaparecidos, exiliados y militantes (muchos de los cuales entraban a la edad adulta en ese entonces)” (Longoni en G.A.C., 2009, p. 9), resulta ser muy importante su nacimiento por representar una primera coyuntura entre arte activista y movimientos sociales, evidencian Longoni (2007) y Svampa (2005).

prácticas artísticas¹⁵, que preveían la señalación de las viviendas de los genocidas y/o de los ex centros de detención clandestina. El objetivo era subvertir el significado de las señales callejeras de uso y sentido común para revelar lo que había pasado y arriesgaba ser silenciado. De esta manera, los escraches se presentan como una acción colectiva y consensuada, donde cada colectivo tiene una función en el acto, cuales vehicular las personas hacia el lugar del escrache, capturar la atención de los policías (para evitar eventuales represiones) y permitir el cumplimiento del acto. Esta lucha por la justicia y la memoria no desvía del contexto político-económico de aquel entonces, sino a través de estas prácticas los colectivos abordan diferentes temas de relevancia social¹⁶. Esto permite establecer un vínculo con las prácticas y luchas de las vanguardias artísticas de los años 60, así como con las experiencias del *under* de los 80, la militancia, la fiesta –en su dimensión carnavalesca y creativa, evidencia Longoni (2009)– y los elementos del consumo en una estética precaria. Todo ello se agrupa para pensar las diferentes identidades como parte de una historia potente de prácticas invisibilizadas, no solo por el mundo institucional del arte, sino como relato en la sociedad. De hecho, estas prácticas “desdibujan las fronteras preestablecidas entre militancia y arte, y se proponen actuar con su trabajo sobre un contexto del que no quieren ni pueden escindirse” (Longoni en G.A.C., 2009, p. 10), dirigiéndose, por lo tanto, a la “señora que va a la carnicería changuito en mano” (señala Hacher en G.A.C., 2009, p. 5).

Los escraches pasan a simbolizar un modo de protesta y una intervención en lo cotidiano que resignifica el utilizzo de los objetos y espacios, lanzando mensajes y construyendo relatos a través de estos, llevando “el arte a las calles, a los contextos de conflicto social” para hacerlo resonar en “aquellos espacios donde permanecían silenciados: las instituciones culturales, los medios de comunicación masiva y los grandes eventos de la industria cultural” (Etcétera, 2016, p. 8).

¹⁵ Los escraches, de hecho, venían acompañados por el colectivo ACHA (Arte Como Herramienta de Acción) y la murga de Los Verdes de Montserrat.

¹⁶ Para conocer en el detalle todas las intervenciones y trayectoria de estos colectivos remandamos a *G.A.C. Pensamientos, prácticas y acciones*, escrito por las mismas integrantes en el 2009 (edición Tinta Limón) y a *Etcétera... Etcétera*, también escrito por sus mismos integrantes en el 2016 (por la editorial HEKHT Libros).

Estas experiencias resultan ser relevantes para nuestra investigación en cuanto: a) representan una riqueza heterogénea de herramientas del mundo de la cultura que durante el período de crisis estallan con el surgimiento de nuevos colectivos; b) mueven las fronteras del mundo del arte comenzando como prácticas invisibles (para ese mundo), pero vehiculando identidad y visibilidad social, y evidenciando los límites del mundo del arte en el momento en que la obra de estos colectivos viene canalizada e invitada a participar en el centro del mundo del arte; c) la producción artística se presenta como forma específica de militancia que trasciende las herramientas clásicas de la política y trata de “crear un espacio en donde lo artístico y lo político forman parte de un mismo mecanismo de producción” (G.A.C., 2009, p. 12); d) permiten la emergencia de relatos invisibilizados que pertenecen a diferentes identidades acomodadas por una condición de excluidos por el discurso hegemónico.

Los finales de los años 90 no representan una vuelta a un pensamiento y a una acción acerca de los grandes relatos ideológicos, como evidenciamos con referencia a los años 60-70 y algunos grupos de los 80, sino la construcción de relatos micropolíticos que vislumbran una visión plural y también macro-regional, vinculando un pensamiento transfronterizo con prácticas que generan agenciamiento a partir de estas producciones en lo cotidiano, es decir, a partir por los “metros cuadrados” diarios que habitamos y vivimos.

4.2. 2001-2003: la caja de Pandora del activismo durante la crisis

Con el periodo de la crisis económica, política y social, las fronteras que separan las esferas de la vida cotidiana, a través de las cuales hemos aprendido a movernos en la sociedad moderna, se hacen siempre más permeable. Por lo tanto, en este momento histórico de protestas, los hitos de la vida social y política pasan a mezclarse con las prácticas colectivas y estéticas de varios grupos de artistas. No se trata más de cambiar el campo del arte, sino de tomar parte en lo que sucede en las cotidianidades de distintos ámbitos sociales. Como señala Svampa (2005, p. 202) a partir de las jornadas del 19 y 20 de diciembre, a lado de la mayor visibilidad y crecimiento de las organizaciones de desocupados y de la estética piquetera, se consolidan en la escena otros actores sociales cuales asambleas barriales, fábricas recuperadas, ahorristas,

colectivos culturales, partidos de izquierda. Todos unidos bajo el lema “¡que se vayan todos!”. Esta coyuntura entre asambleas barriales, fábricas recuperadas, movimientos piqueteros y artistas genera una solidaridad transversal que, como indica el Colectivo Situaciones (2002) en una fotografía a caldo de la protesta, hace considerar las insurrecciones privas de autor. Sin embargo, de autores abunda el período en cuestión, y son autores plurales, agrupados en colectivos que instauran una doble colaboración: entre miembros del grupo para construir y transmitir una práctica/acción; con otras organizaciones e identidades con las cuales socializar las prácticas desarrolladas. Como evidencian Longoni, Carvajal y Vindel (2012), en *Perder la forma humana*, se genera la construcción de un “paradigma de contraesfera pública”, es decir se elaboran

formas de resistencias en la articulación entre la política y lo social más próximos al concepto de “multitud”, cuyo mayor desarrollo a nivel global tiene lugar a partir de los noventa de la mano de movimiento altermundista (2012; p. 228).

Hemos visto cómo el G.A.C. y Etcètera han articulado con los derechos humanos, produciendo una gráfica que pasa a ser un emblema de la lucha. Empero esta fue solamente una de las varias articulaciones que se generaron. De hecho, Longoni (2007) identifica en las revueltas de diciembre de 2001 una segunda coyuntura, donde aparecen muchos grupos de artistas plásticos, cineastas y videastas, poetas, periodistas alternativos, pensadores, editoriales alternativas, y activistas sociales que renuevan las formas de intervención y vinculación con los nuevos movimientos sociales. La expectativa que se proponen con sus acciones es “cambiar la existencia en Argentina”.

Longoni (2005) nos ofrece un paralelo con la experiencia del 68 de Tucumán Arde, evidenciando algunas fundamentales diferencias. Mientras los protagonistas del Tucumán Arde eran artistas reconocidos en el campo artístico que, pero, por rebelión decidieron colocarse afuera de las instituciones con un carácter rupturista, en el contexto de 2001-2002, los protagonistas son sujetos recién llegados al campo artístico que no poseen un capital específico de reconocimiento en el mundo del arte. Sin embargo, entre 2002 y 2006, sufrirán una importante exposición y proyección internacional.

A diferenciar este nuevo hito es la particular articulación entre colectivos de artistas y organizaciones sociales, así como la espontaneidad de algunas situaciones que se pueden calificar como *performances* (Longoni, 2005; GAC, 2009), aunque cuando no estén artistas directamente implicados¹⁷. De hecho, frente a la variedad de experiencias, Longoni se interroga acerca de cuáles puedan ser “los límites para definir si estas distintas prácticas callejeras son o no arte” (2005, p. 5). La investigadora pone los reflectores sobre los recursos socialmente disponibles que convierten la protesta en un acto creativo, donde el arte se focaliza no tanto en la obra en sí, sino en el proceso, es decir, inventar nuevas formas de vida y de vinculación, convertir la carencia, el dolor y la indignación en una llamada colorida, un momento de vértigo y creatividad social (Longoni, 2005, p. 6).

Ledesma y Siganevich (2007), GAC (2009) y Etcétera (2016) evidencian cómo las múltiples formas de cooperación entre grupo de artistas y movimientos sociales cruzan el panorama de las luchas y la necesidad de consensuar cada acción e imagen que acompañe el reclamo, sea de una fábrica recuperada (emblemático fue el caso de las trabajadoras de la fábrica Brukman), de un movimiento piquetero o de una asamblea barrial. Consensuar y ofrecer espacios de debate como en el caso del IMPA (fábrica recuperada por los trabajadores) que, más allá del trabajo, se transformará en un espacio de intercambio de debate entre activistas, investigadores/as, artistas y otras figuras participantes en la movilización. Fernández Vega (2004) evidencia cómo los varios colectivos mantienen diferencias específicas por características, historia y localización. Sin embargo, el proceso de cooperación hace que sus principios sean muy semejantes, resaltando el funcionamiento interno por consenso, una participación abierta y rotativa de los/las integrantes, acuerdos mínimos y un ideal de funcionamiento basado en articulación con otros grupos.

Longoni (2007) y Jacoby (2007) destacan otro elemento que caracteriza este periodo, es decir el aprovechamiento de los circuitos masivos y los dispositivos de comunicación alternativa que se transforman en un patrimonio

¹⁷ Algunos ejemplos, reporta Longoni (2005) pueden ser el *mierdazo* (28 de febrero de 2002), el *maquinazo* de las trabajadoras de Brukman en mayo de 2003, el apoyo a la fábrica recuperada de cerámica Zanón.

común de las nuevas modalidades de protesta, así como la vida efímera y anclada en la coyuntura de las movilizaciones sociales, generando experiencias que, principalmente, tienen vida entre 2002 y 2004. Por tanto, Longoni pone el problema de cómo estos colectivos se agotan o se transforman con el desvanecimiento de las protestas, el surgimiento de una estabilidad política que genera una institucionalización de las demandas de la protesta (en particular en las políticas de derechos humanos) y un cambio del discurso hegemónico del momento, así como la dificultad de aquellos colectivos que, de repente, se vieron catapultados de la calle al mundo institucional del arte local y, en particular, internacional¹⁸.

Siganevich y Ledesma, compiladoras de *Piquete de ojo* (2007), adoptando la perspectiva de la teoría de la cultura, cumplen un recorrido en el heterogéneo mundo del activismo artístico, relacionando la imagen y el diseño con lo político. Los varios ensayos intentan problematizar las formas de resistencia a la visualidad hegemónica, en cuanto producción discursiva que modifica lo representado. Las compiladoras evidencian cómo estas “nuevas formas” vienen incluidas rápidamente en la acción de los varios movimientos sociales, hasta insertarse como forma de trabajo dentro los mecanismos de mercado y de su comunicación (haciendo referencia, en particular, a los proyectos editoriales surgidos en las movilizaciones), o utilizando las nuevas redes sociales o los mecanismos de estas. De hecho, las autoras evidencian cómo estas producciones capturan la atención del campo artístico, representando un desafío para los estudios y para las mismas prácticas.

En este momento de fuerte crisis social y política, las articulaciones generan una cooperación que intenta generar nuevas formas de trabajo, dando lugar a varias maneras de experimentar la vida en una Argentina que enfrentaba un periodo rocambolesco. Jacoby, Laguna, Sáinz y Solaas (2007) a través de sus testimonios en el encuentro *La Periférica* y recogidos en el número 69 de la *Revista Ramona*, se concentran sobre la relación entre producción y cooperación y el arte como participación al juego para aportar a la vida cotidiana de cada uno. Este fermento, dice el sociólogo y artista argentino, comienza a partir de 1998, 99 y 2000, cuando surgen revistas, muestras,

¹⁸ Hacemos aquí referencia, en particular, a las experiencias de GAC, Etcétera, TPS y Arde!Arte.

talleres, clínicas, webs (como la experiencia de Bola de nieve), Belleza y Felicidad, la residencia Chacra 99, Trama, etc., y se consolida durante los primeros años del 2000, sorprendiendo a los visitantes del exterior. Todo ello es la demostración por Jacoby que el arte en Argentina no era solo comercio o más lugares de exhibiciones. El arte, lejos de ser una ocasión profesional, se hace, se construye y se explicita a través de los procesos de relacionamiento entre personas, donde, frente a la debilidad institucional y del mercado, los artistas intervienen en la formación de relaciones humanas. También Andrea Giunta (2009), en su libro *Poscrisis*, releva cómo el fermento artístico y cultural resulta ser anterior al estallido de la crisis y no está marcado por la misma urgencia de la protesta social. Sin embargo, inmediatamente después de la crisis, la organización artística colectiva pasa a ser un “intenso laboratorio de experimentación de formas cotidianas de invención” (Giunta, 2009, p. 17). Una creatividad que se intensificó en el campo del arte y en la escena social, permitiendo –a través de distintas modalidades– generar formas visuales capaces de inscribir el reclamo en el imaginario social y multiplicar las formas de respuestas frente a la crisis, desde la sociedad civil (2009, p. 26). En esta creatividad juega un papel importante lo colectivo, por tanto, la autora se pregunta qué tipo de relaciones interpersonales se construyen en aquel momento y cómo transforman los modos de producir cultura.

Jacoby pone el foco en el proceso creativo de estos colectivos, intentando evidenciar los elementos que permitían *funcionar en colectivos*, más que hacer funcionar los colectivos. Por tanto, releva que el motor de esta “vitalidad” podía encontrarse en el *amiguismo*, permitiendo mover el arte a través de las relaciones humanas. Esta producción/cooperación que se basa en la amistad escapa a las redes y conceptos del mercado del arte.

Fernanda Laguna (2007), creadora de *Belleza y Felicidad*, sostiene que en esto hacer juntos el arte se interpreta como juego, al cual se participa viviendo sin las presiones de la necesidad “deliberando juntos, haciendo poesía viva” (2007; p. 26). Sobre esta línea se ubican también Sainz y Solaas, narrando la experiencia de Proyecto Venus como comunidad de hacer y evidenciando otro aspecto de los colectivos que surgen al comienzo del nuevo siglo, es decir el uso de las redes real y virtuales. De hecho, Proyecto Venus nace como

red de artistas y no artistas que, a través de la puesta en comunicación virtual, se transforma en un intercambio de servicios y bienes materiales. El proceso artístico de Venus logra imaginar a través del arte una forma de vivir alternativa, frente a la implosión del sistema económico dominante, dotada de moneda propia, el billete Venus. Presentándose como experimento económico de microeconomía, según Solaas (2007; p. 63) “fue un recurso valioso para mucha gente en épocas en que realmente vivir en Argentina era una cosa muy complicada. Mucha gente (...) comió con moneda venus, pudo intercambiar trabajo por bienes muy concretos y necesarios”.

5. Estado del arte: ¿cómo se ha abordado la poscrisis hasta ahora?

Finalmente, llegamos al periodo poscrisis que será objeto de esta investigación, donde nuestra atención se concentra acerca del cómo el trabajo, la producción y la acción de estos grupos ha continuado, se ha transformado o ha sido interrumpido. La simple e inmediata pregunta que nos ponemos, después de haber visto las varias fases del arte activista en sus múltiples formas, es ¿qué sucede cuando las protestas se apagan? A esta agregamos: ¿Se pudo cambiar la existencia en Argentina, como se proponía hacer al amanecer de las revueltas? ¿Cómo estos colectivos se han transformado? ¿Qué tipo de producción el arte activista propone durante una estabilidad gubernativa y económica?

Obviamente, cuando nos aprestamos a construir una investigación vamos buscando vacancias sobre el tema o tenemos la tendencia de hacer *tabula rasa* de un argumento como si empezáramos desde cero, mientras que, como hemos podido ver ya, sobre el activismo artístico y la acción cultural política de diferentes colectivos se ha escrito mucho. De igual manera, encontramos trabajos relevantes que han intentado responder a las preguntas recién formuladas. Algunos al calor de las protestas, otros reservándose un poco de distancia temporal, cada autor/a con perspectivas distintas ha intentado abarcar el amplio universo generado por estos colectivos.

Una de las investigadoras más atenta e inquieta que ha abordado el tema es seguramente Ana Longoni, ya abundantemente citada hasta ahora, que, en diversas reflexiones, se interroga acerca de ese cambio de escena, cuáles han sido los factores que han hecho desaparecer o transformar las múltiples

experiencias surgidas entre 2002 y 2004. Longoni, en el texto *Tucumán sigue ardiendo* (2005), observa y analiza el fenómeno a partir de las diversidades o semejanzas en la organización y funcionamiento de los grupos. Examina la relación entre los diversos colectivos y las siglas partidarias u organizaciones sociales, considerando su grado de autonomía respecto a estas estructuras. Además, investiga la relación entre el arte y la militancia, explorando cómo se definen a sí mismos y a sus prácticas, ya sea como artistas o como una forma de militancia a través del arte. Por último, aborda la relación de los colectivos con el campo artístico, analizando cómo se define, en qué consiste y los desafíos que plantea tanto para los colectivos como para las instituciones.

Verónica Capasso (2014), en su investigación, aborda el tema a través de cinco cuestiones teóricas, analizando las prácticas artísticas como forma de militancia; el arte contextual y relacional; el rol del dispositivo; la emoción y la pasión como motor de la acción; el arte como sistema de fuerza y de relación. Para enfrentar estos desafíos teóricos revisa las categorías de colectivos de arte y de prácticas artístico-militantes e identificando tres períodos históricos, cuales: la crisis política e institucional de 2001 hasta los primeros años de estabilidad económico-política, en cuanto momento en el cual proliferan los sujetos colectivos en el espacio público urbano. Un segundo momento donde resalta la solidaridad entre colectivos de arte sujetos sociales emergentes. Y un último periodo en el que se verifica el repliegue de los colectivos de arte del espacio público urbano y sus acciones. Destacamos aquí la caracterización que hace la investigadora acerca de la *politicidad del arte*: esto no tiene que ver tanto con las temáticas de las prácticas artísticas, sino que con el modo de producción que propone una *culturalización de la política*, donde se mira, resiste y hace política desde la cultura, generando un desplazamiento desde la política hacia lo político a través de prácticas desarrolladas en la esfera de la vida cotidiana (2014, p. 21). De hecho, como evidencia también Longoni, desde el análisis de las prácticas artísticas-activistas, repensar el arte implica a su vez repensar la política: quebrando la ideología del arte autónomo y el lugar decorativo e ilustrativo que habitualmente se le asigna por la convención política; y entendiendo la política más allá de los métodos y espacios tradicionales e institucionalizados.

En un texto publicado en la Revista Ramona, *Encrucijadas del arte activista en la Argentina* (2007), Longoni nos sugiere unas importantes pistas de investigación, identificando tres causas a la base de una transformación de los colectivos y poniendo varios interrogativos sobre los cuales reflexionar. En particular, la investigadora se concentra sobre las experiencias de GAC, Etcétera, TPS, *Arde!Arte*, y el recién formato (en aquel entonces) dúo de Iconoclasistas.

Una primera sugerencia observa la institucionalización de la memoria por las políticas de derechos humanos del entonces flamante gobierno Kirchner (2003-2007), que genera una división entre y dentro los grupos que por diversos años habían colaborado codo a codo. La incorporación en la agenda de gobierno de algunas de las demandas surgidas en las protestas, durante la crisis, trasladan las luchas de un terreno de activismo opositor a políticas de Estado, con el resultado de englobar numerosos activistas en organismos, ministerios y dependencias del gobierno. Al mismo tiempo, se produce una fractura entre quienes mostraban confianza rotunda o moderada, expectativas y alegría frente a medidas concretas¹⁹, y quienes manifestaba desconfianza en estas acciones, considerándolas hilvanadas por la retórica del gobierno, en una tentativa de anclar la defensa de los derechos humanos en el pasado, ignorando las represiones por los conflictos actuales (2007, p. 33).

Este punto nos abre un interrogativo que consideramos opacado en las investigaciones sobre el tema y que en el desarrollo de esta investigación intentaremos abordar: raramente encontramos reflexiones acerca de una doble cultura contrahegemónica que se instala en la sociedad: una llevada adelante durante los gobiernos Kirchner (2003-2007; 2007-2011; 2011-2015), otra desarrollada por los movimientos sociales que no fueron cooptados por el proceso de institucionalización o se mantuvieron en una posición fronteriza entre apoyo y disidencia. Si bien las dos se dirigen contra un discurso hegemónico, estas vienen promovidas desde lugares distintos, por lo tanto, nos proponemos investigar los contenidos de estas visiones a través la producción/acción de nuestros casos de estudios.

¹⁹ En este caso, nos referimos a la reapertura de los juicios a los genocidas, la abolición de la ley del perdón y la entrega de la ex ESMA a los organismos de Derechos Humanos por parte del gobierno.

La sobreexposición internacional, para Longoni, representa otro motivo de transformación de estos grupos y de funcionamiento que, abriendo un nuevo escenario para los colectivos artísticos que privilegiaban la calle como lugar de acción, pone unos interrogativos acerca de cómo el repertorio de imágenes, performances, es decir toda “la producción en movimiento”, pueda insertarse en el contexto institucional del arte y, por tanto, qué sentido crítico puede activar en este territorio (2007, p. 39). Como ya hemos dicho, muchas de estas producciones difícilmente fueron percibidas por el mundo del arte como obras de arte. Sin embargo, a partir de 2003²⁰ el campo artístico local y, sobre todo, internacional otorgar invitaciones en bienales, alcanzando Europa, Asia, América y Oceanía. Esta nueva dinámica plantea interrogantes que se dirigen en dos direcciones: por un lado, interroga los colectivos internamente en cuanto a la modalidad de producción que ha funcionado en la coyuntura con los movimientos sociales y en movilizaciones, sin importar si lo producido se considera o no arte. Aunque las convocatorias internacionales representan una fuente de recursos importante para continuar produciendo, varios miembros de diferentes colectivos no se sienten cómodos en ese ambiente. Por otro lado, el interrogativo afecta la propia producción: ¿cómo llevar un trabajo colectivo surgido en la protesta en una bienal? ¿Cómo podía ser leída esas imágenes dentro de un contexto que no tiene nada en común con lo de origen? Este nuevo escenario para alguno marca el fin de la experiencia colectiva, para otros un rechazo de la experiencia en el mundo del arte, para otros más la necesidad de pensar en otra manera de comunicar, repensando prácticas y lenguajes, como evidencia Julia Risler (en Longoni, 2007).

Finalmente, una tercera causa se presenta como factor generacional, definida por Longoni como “nueva madurez”. Este factor evidencia un reflujo de las luchas que comporta un momento de reflexión, tanto en los grupos como en los movimientos sociales, acerca de cómo posicionarse, vincularse y articularse con las políticas del gobierno y nuevas demandas sociales e identitarias. Al mismo tiempo, Longoni evidencia como muchos de los

²⁰ Si bien es a partir del 2000 que se registra un interés del mundo del arte para estas producciones callejeras, como evidencia la biografía del GAC, es a partir del 2003 que se abre una nueva coyuntura entre el mundo del arte y estos colectivos que habitaban los movimientos sociales que encendían la lucha social.

recursos estéticos y creativos habían ya sido socializados e interiorizados en la protesta social. La poscrisis, dice Longoni, representa un agotamiento de la acción callejera como forma privilegiada o exclusiva de intervención y los varios protagonistas advierten la necesidad de desarrollar un trabajo más autónomo que no venga sometido a las urgencias de las coyunturas.

Por tanto, lo que relevamos y destacamos –por las entrevistas explyadas en el texto de Longoni– es que la poscrisis se transforma en un momento donde es necesario pensar nuevos métodos de comunicación y experimentar otra relación entre producción y acción.

Jacoby, Sainz y Solaas (en *Ramona*, 2007) ofrecen una mirada original sobre el agotamiento productivo y cooperativo de los colectivos después del estallido. El agotamiento es considerado entre fracaso y utopía, donde el fracaso es entendido como “supuesto de toda actividad humana” (2007, p. 21), un “principio productivo”. El agotamiento tiene su origen en la misma forma de cooperación y articulación entre varios colectivos en una fase agitada, donde se relacionan con estructuras organizativas de tipo político, en las cuales los grupos trabajan por objetivos específicos. Esto pone un límite a la libertad creativa, según Fernanda Laguna, mientras que Jacoby destaca la pérdida del carácter rupturista que caracteriza los varios grupos en sus comienzos, para obtener una acción y producción consensuada, que a veces ha comportado la modificación de contenidos, valores y propósitos iniciales que a lo largo del tiempo empiezan a no corresponder con las expectativas de los/as varios/as componentes de los colectivos. Sainz y Solaas hablan de “muerte” como último efecto de la reproducción, una condición necesaria que da “la oportunidad y el espacio para que surjan cosas nuevas y la reproducción sea real” (2007, p. 60). Por esto Jacoby habla también de la utopía junto al fracaso, como ilusión de los grupos que permite, en el agotamiento de un proyecto (o fase), mantener vivo el deseo.

Por tanto, las articulaciones de los varios colectivos, si por un lado representan una forma de agotamiento que lleva a una transformación, por el otro significan una expansión de prácticas y estéticas a lo largo de colectivos y del territorio argentino. Marilé Di Filippo (2016; 2019), en su investigación doctoral, amplía el panorama, analizando la difusión y uso de las performances, escraches y stencils, y la necesidad de renovación de estas

prácticas. Llevándonos al contexto rosarino analiza la experiencia del Frente Popular Darío Santillán (de Rosario), movimiento que nace en Avellaneda y se difunde en muchas zonas del país. Si bien hoy difícilmente lo citamos entre los colectivos artísticos, Julia Risler –en una de las varias entrevistas conducidas– nos señala al FPDS como un colectivo que nace con una impronta estética importante y difunde una carga política y simbólica que comienza en los alrededores de la estación de trenes de Avellaneda, la que actualmente es la estación “Darío Santillán y Maximiliano Kosteki”. De hecho, el FPDS representa uno de los casos de difusión de prácticas artísticas dentro de los movimientos sociales que se ocupan de derechos humanos, defensa de bienes comunes, problemáticas de género, reivindicaciones de los trabajadores, da apoyo a conflictos conducidos por otras organizaciones sociales, pedidos de justicia por el asesinato de militantes sociales, etc.

Di Filippo destaca que la renovación de estas prácticas se debe a una serie de transformaciones internas en la militancia y, considerado el descrédito en el que habían terminado las prácticas piqueteras, a la necesidad de recomponer el diálogo social para “generar la legitimidad del lugar de enunciación que, en tanto sujeto político, el movimiento comenzaba a construir en el nuevo ciclo de protesta” (2016, p. 13). El progresivo abandono del escenario de la protesta masiva, según Di Filippo, lleva a repensar la presencia del cuerpo: mientras que su uso se ve reducido, el cuerpo implica nuevos lugares y desafíos para la corporalidad política y las lógicas de la militancia. El cuerpo se transforma en un portador de mensajes en cuanto cuerpos intervenidos, a través de elementos estéticos como la pintura murguera o el uso de los pañuelos como territorio de circulación de un mensaje que se replica y comparte (renovando las diferentes funciones históricas y simbólicas que desarrolló en diversos momentos).

Otro elemento que destaca la autora es el uso de diversidades cromáticas: proponiendo nuevamente una carnavalización de la protesta, las diversidades cromáticas permiten actuar sincretismos simbólicos entre causas que añaden nuevos elementos estéticos y recomponen el imaginario colectivo. Lo que más resalta por el trabajo de Di Filippo es la introducción en la militancia/activismo de la problemática cultural, que permite recrear un repertorio de la protesta que se daba por agotado. Al mismo tiempo, esta

culturalización de la política nos lleva hacia la que Groys (2014) define como una obligación para el militante/activista de ser artista, sin la necesidad de verse en cuanto tal. El estado de renovación lleva Di Filippo sobre las posiciones de MacGregor (2009), considerando la política como estética que presupone un campo de visualidades y enunciabilidades. Siguiendo Ranciére, la dimensión estética, sin convertirse en práctica artística, tiene la habilidad de inventar nuevos espacio-tiempos que en este caso vienen enunciadas por sujetos colectivos cuales los movimientos sociales (Expósito, 2004).

Otro aporte importante es el estudio de Nicolás Cuello (2015), quien investiga las acciones poético-políticas llevadas a cabo por colectivos artísticos, grupos activistas feministas y lesbo-feministas, entre los años 2003 y 2013, a través del activismo artístico. El investigador basa su estudio en las dos coyunturas mencionadas por Longoni, a las cuales añade dos acontecimientos: la promulgación de la Ley de Matrimonio Igualitario en julio de 2010 y la Ley de Identidad de Género en mayo de 2012. Estos eventos complejizan el origen y la acción de los grupos de activismo artístico desde una perspectiva crítica de la política sexual. Cuello analiza las prácticas de grupos como Mujeres Públicas, Grupo de Reflexión Lésbica, Fugitivas del Desierto, Serigrafistas Queer y Cuerpo Puerco, examinando su difusión en todo el territorio argentino. Esto proporciona una visión federal del activismo artístico en cuestión, así como de la política de producción que estos grupos emplean. El autor destaca características comunes, como la ausencia de firma, la producción de múltiples y una socialización difusa que se apoya en la web. El trabajo de Cuello evidencia cómo este conjunto de prácticas abre “espacios de experimentación y posibilidad de nuevos modos de subjetivación disidente (Guattari y Rolnik, 2005) que subvierten el orden de las experiencias posibles” (2015, p. 25).

Magdalena Pérez Balbi, en su investigación (2019), recorre el activismo artístico que tiene como escenario la ciudad de La Plata. Focalizándose en las actividades y producciones de Ala Plástica, HIJOS La Plata y la Mesa de Escrache Popular, y LULI, la investigadora analiza cómo las prácticas de activismo artístico (en relación con el lugar del productor) se producen dentro y fuera el campo del arte. Examina, además, cómo los lenguajes y las estrategias artísticas intervienen en la política. Las prácticas que Pérez Balbi

analiza se relacionan con el territorio de la ciudad, “bioregional” y de la web, en un período que va desde los ’90 hasta 2016. El trabajo que mencionamos complejiza las prácticas artístico activista, no solo en relación con la estética en la movilización, sino también en las historicidades que marcan un proceso de elaboración en continuo movimiento de las prácticas dentro específicas coyunturas y territorios que se relacionan entre macro y microfísica.

Renovación de las prácticas en el activismo artístico y culturalización de la política aparecen en el trabajo colectivo *Activismo gráfico* compilado por Siganevich y Nieto (2017). El trabajo se inserta en un contexto más amplio, comenzado con el ya citado *Piquete de ojo*, curado por Ledesma y Siganevich (2007), y continuado con investigaciones²¹ que han monitoreado lo que sucedía en los colectivos gráficos (principalmente) y las incursiones de estos entre arte y política. A través de una serie de entrevistas dirigidas a las /los integrantes de El Fantasma de Heredia, C+D, Taller Popular de Serigrafía, Taller de Gráfica Popular, Mujeres Públicas, GRAPO, Iconoclasistas y ONAIRE, la investigación nos ofrece un compendio de prácticas colectivas protagonistas de la escena del activismo artístico post 2001. En particular, a través la narración de las/los artistas/activistas, nos permite observar la diversidad de prácticas, de intervención en el espacio y de relaciones que pueden instaurarse con diferentes subjetividades, así como la posibilidad de enfrentar distintos temas. Al mismo tiempo, estos relatos permiten orientarse acerca de cómo los colectivos se consolidaron, transformaron o acabaron su experiencia, pero dejando una impronta visual en las prácticas y en los imaginarios, además que en la escena artística.

Siganevich y Nieto se enfocan sobre las “nuevas modalidades de socialización en el espacio público” y la emergencia de nuevas subjetividades conectadas a temas de trabajo o situaciones producidas (2017, p. 10). El texto resalta la concepción del “ser político” del artista/activista que, yendo más allá de la profesionalización de su trabajo, interviene en los códigos del lenguaje cotidiano, a través de maneras de hacer, ver y entender el diseño

²¹ Las autoras ponen en evidencia los proyectos “La construcción de lo precario como modo de representación en el diseño gráfico” (2008-2010); “Estudio comparado de las semánticas de lo precario en Argentina y Brasil (2010-2012); “Diseño, Arte y Política en los colectivos gráficos” (2011).

como productor de sensibilidad y sentido en la comunidad (2017, p. 26). Las autoras nos ofrecen la posibilidad de reflexionar heterogéneamente sobre la relación entre los colectivos y las instituciones, y sobre la circulación de la producción. Nieto y Siganevich evidencian cómo estas producciones tienen una circulación limitada en la práctica, pero masiva al momento de tener en cuenta el papel que juega la difusión por internet y la adopción de *creative commons*, para la libre circulación y el uso del material. Al mismo tiempo, la circulación, a veces, es ligada a la disponibilidad de recursos económicos. Esto nos conduce, en parte, a abordar otro tema ya visto, es decir la relación con las instituciones evidenciando cuanto reportado por las entrevistas conducidas por Ana Longoni (2007) y la necesidad también de evadir por un exceso de procesos consensuales (que además se agotaron con el venir menos de los entrelazamientos generados durante las movilizaciones), como señalado por Jacoby, Laguna y los/las miembros/as de Proyecto Venus. Los relatos que emergen por las entrevistas de Siganevich y Nieto pertenecen a un momento histórico que va desde 2006 a 2011. Vinculándose a este período, las compiladoras evidencian cómo a una producción de bajo costo (más presente y común) se alterna la participación a convocatorias y concursos institucionales que permiten elaborar nuevas reflexiones y prácticas entorno a lo social (2017, p. 24). Por lo tanto, la articulación con las instituciones se transforma en un medio de elaboración y no de cooptación, para reflexionar y difundir herramientas y producciones que cuestionan el sistema dominante. Otro trabajo que destacamos es lo de Ana Wortman (2015) sobre los centros culturales en Buenos Aires y su rol en el escenario cultural, generando nuevas estéticas y apuestas. Wortman se interroga acerca de la democratización cultural no solo en relación de los consumos, sino también en seno a la producción que se advierte con la proliferación de los nuevos espacios culturales. La investigación de la autora analiza la emergencia y el trabajo de los centros culturales entre 2005 y 2015 y hace referencia al aspecto de la transformación de estos sujetos que, en varias ocasiones, han nacidos entre 2001 y 2005, como transformación de movimientos sociales en organizaciones sociales que gestionan espacios, donde lo cultural es concebido como espacio de socialización y de encuentro, más que ser algo que haga hincapié en la obra en sí misma.

El trabajo de López Cuenca y Bermúdez Dini (2018), interrogándose sobre *qué es esto* del arte activista y del activismo artístico en el contexto Latinoamericano, pone de manifiesto los cambios dentro del activismo artístico, haciendo un paso importante hacia el contexto político y evidenciando el surgimiento de gobiernos de izquierda o (cuanto menos) progresistas, una prolongada estabilidad política y un recién regreso de una ola conservadora neoliberal. Esto permite un enfoque macrorregional del fenómeno. Los investigadores destacan tres características a partir de un activismo artístico reformulado y que interesará también nuestros casos de estudio, condicionando la escena del nuevo siglo. La primera es que la *mención artística* es “una cualidad emergente”, es decir se determina en el proceso de desarrollo de sus actividades. De acuerdo con Longoni (2005) que evidenciaba la posición periférica de los artistas activistas, en este contexto los sujetos operan de manera indiferente con respecto a los debates del campo artístico (y también del activismo artístico). Según los autores esto permite intervenciones más impredecibles. La segunda diferencia se encuentra en que los actores “activan sus estrategias relacionales a través de demandas específicas de identidad cultural” (López Cuenca y Bermúdez Dini, 2018, p. 27). Esta característica plantea un problema en relación al antagonista, que ya no se identifica por una violencia explícita o las instituciones, sino que se estructura en torno a los consensos culturales aceptados institucionalmente, es decir, el sentido común dominante. Finalmente, los autores remarcan la acción política, la cual va más allá de los partidos políticos o de las afinidades militantes y hace referencia a las formas de organización, producción y circulación, que actúan en una situación de crisis en la vida cotidiana, cuales “corrupción, violencia política, racismo, machismo y hegemonía comunicacional” (2018, p. 28). Por tanto, indican una vacancia en el análisis del activismo artístico “en tensión entre la violenta explotación del tardocapitalismo global y gobiernos supuestamente progresistas” al cual nos sentimos de agregar, a partir de 2015, una ola de retorno del conservadorismo y de avance del neoliberalismo por América Latina (y no solo).

Un análisis, esto, que debería alejarse de las que Marcelo Expósito (2014) define como las inercias “artivistas” –donde se toman los movimientos sociales como lugar de exposiciones– e ir más allá de los enfoques

“contenedistas”, es decir no considerar la politicidad del arte en relación de sus contenidos (2014, p. 53). De hecho, lo que ocurre en estos estudios es la invisibilización o la marginal mención del desbordamiento extradisciplinario de las prácticas artísticas. A tal propósito, Expósito (2014) releva cómo el debate acerca del compromiso del arte en territorios disciplinados –por sus significaciones dominantes y que constituyen lo cotidiano– nos debería conducir hacia el análisis de los desbordamientos artísticos hacia política y activismo social, yendo más allá de la historia del arte, para enfrentar “la historia general de las luchas emancipatorias” (2014, p. 55).

De acuerdo con esta perspectiva de análisis, estamos convencidos que no podemos leer las prácticas, producciones y acciones del activismo artístico que iremos a analizar si las aislamos del contexto societal en el cual aparecen como proponentes de posibilidades, es decir elementos de resistencia y creación de espacios, donde puede ser posible resignificar las condiciones de vida cotidiana y modo de transformación de lo político. Expósito releva la importancia de algunas dimensiones que los estudios contemporáneos deberían tener en cuenta, cuales una estructura supraartística y el diálogo constante entre el aspecto micro y macropolítico. Según Expósito, estas experiencias de transformación radical no surgen aislada (como pudimos constatar por las varias narraciones aquí presentadas), por tanto, es importante analizar el modo de producción que caracteriza una obra y “su técnica de inserción articulada en un proceso general –supraartístico– que lo sobrepasa” (2014, p. 55). Micro y macropolítico relacionan dos aspectos cuales contracción y expansión del individuo en movimiento. Esto nos ayuda a comprender un laburo más íntimo en la lucha y uno que deriva de esta intimidad social que hace visibles “los ingobernables” (Expósito, 2014). De hecho, siguiendo el razonamiento de Expósito, los movimientos del ciclo de luchas intestinas al neoliberalismo configuran aspectos micropolíticos, cuales “relacionalidad solidaria, espacios de socialización terapéuticos y antinormativos, expresión de contraconductas” (2014, p. 56), y otros que son macropolíticos, es decir que intervienen a través de movilizaciones (situadas o globales) o empujan hacia políticas públicas o aspectos ligados a los bienes comunes, así como a una intervención en las estructuras económicas o del aparato estatal.

Las prácticas artísticas y activistas de este modo cruzan diferentes disciplinas (en el sentido que les atribuye Foucault) que, por lo tanto, determinan otras estructuras para nuestras vidas, relaciones y modelan los contenidos que utilizamos para orientarnos en los territorios que atravesamos cotidianamente. Este movimiento hacia otros campos exteriores, según Holmes (2008) construyen investigaciones extradisciplinarias, en cuanto representan “un intento de transformar la disciplina inicial, acabar con su aislamiento” para abrirse a “nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso” (2008, p. 4). La perspectiva que indica Holmes nos lleva a considerar otro factor de las prácticas emergentes que surgen en la poscrisis, es decir un elemento reproductivo que se disemina en otros campos, más allá del arte, experimentando usos espectaculares o instrumentales en el campo de la finanza, la geografía, el urbanismo, etc.

Yendo hacia una conclusión de este apartado e introduciéndonos a una definición del campo de estudio, podemos relevar algunas sendas menos batidas por estos estudios y sobre las cuales se encamina el presente trabajo de investigación. A menudo, la frontera entre arte y política no permite analizar el fenómeno en su plenitud: concentrándonos mayormente en los efectos que ese movimiento tiene hacia el campo del arte, se invisibiliza la vida que este “movimiento” produce, es decir su real objetivo. El activismo artístico genera una tensión y complejidad de análisis que mezcla los hitos de la vida social y política con la práctica artística. Por tanto, el objeto de estudio no es más comprensible dentro el mundo del arte, sino que debe tener en cuenta los territorios de las cotidianidades. Cuanto evidenciado por Expósito y Holmes pone de manifiesto cómo el campo de análisis está sujeto a una expansión donde debemos tener en cuenta factores extradisciplinarios y la relación con otras subjetividades, alternando el movimiento entre micro y macropolítico, y entre territorios de acción. Al mismo tiempo, notamos cómo gran parte de las investigaciones acerca del activismo artístico han tenido como período de análisis temporalidades sujetas a fuertes inestabilidades políticas y/o económicas, mientras no han tenido en consideración el desarrollo de estas prácticas durante largo periodos de estabilidad política y bajo un gobierno de matriz progresista que propuso, desde la institución, un relato contrahegemónico, complejizando los niveles de análisis hasta

entonces desarrollados que veían como contraparte dominante el aparato estatal e institucional en general.

Otra cuestión escasamente analizada es la articulación entre colectivos y difusión de la práctica desde lo local hacia lo transnacional. Este aspecto poco profundizado, de hecho, no ha permitido observar cómo se difunden las prácticas, se transforman de contexto en contexto y cuál son las premisas a la base de una eventual difusión. Esto permitiría analizar el alcance geográfico y social de varias experiencias que –bajo un régimen político estable y de marco progresista– se consolidaron y –nacidas en un territorio– se replicaron en otros contextos, creando lo que se nos configura como una red informal internacional orientada por valores y prácticas comunes en contextos distintos.

Longoni y Capasso han evidenciado la importancia de concentrarnos sobre el papel que cumple el dispositivo. Sin embargo, más que referirnos solamente en qué consiste la práctica, creemos sea un desafío enfocarnos sobre qué tipo de relaciones se generan a partir de los varios dispositivos y cómo estos cumplen una doble función, es decir la de ser una producción y al mismo tiempo una acción o si estos resultan ser dos momentos distintos.

Será alrededor de estas criticidades que nuestro trabajo intentará desarrollarse, con la esperanza de aportar una contribución, aunque mínima, en el campo de los estudios en materia, esclareciendo algunos aspectos que todavía no han sido profundizados.

6. Estructura de la tesis

Nos corresponde ahora aclarar al lector lo que encontrará en las próximas páginas y cómo pensamos la estructura de este trabajo. En el primer capítulo desarrollamos el marco teórico y la metodología de investigación que utilizamos para el trabajo de investigación. Abrimos el capítulo con un recorrido personal-teórico que nos conduce a indagar los colectivos artísticos en Argentina en el contexto de la poscrisis y de estabilidad gubernamental, entre batalla cultural y neoliberalismo. Aquí definimos el marco teórico definiendo las herramientas que utilizaremos para indagar el campo marcado por las producciones que definimos como laboratoriales y en movimiento, ideadas por Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Caizza y Martino.

En el segundo capítulo queremos introducir a los colectivos elegidos como casos de estudios, con el fin de dar voz, desde el comienzo de la investigación, a los protagonistas, analizando en qué consisten las respectivas prácticas artístico-activistas y comprendiendo cómo articulan su producción con lo político. Primero, explicaremos cómo nacen los colectivos de nuestro interés, investigando el contexto de pre-emergencia y por qué definimos nuestros casos como sujetos emergentes. Por tanto, seguiremos con la presentación de Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés en sus respectivos contextos, a través de sus historias (antecedentes) y sus producciones, observando cómo y cuándo nacen, y analizando las coyunturas de emergencia a través de sus trayectorias históricas, las exigencias artísticas, sociales y políticas que llevan a sus formaciones, identificando el por qué de sus fundaciones y cuáles son los objetivos que encontramos a la base de este nacimiento. Desde aquí, nos concentraremos en las prácticas construidas y consolidadas y cómo estas se articulan con diferentes campos, territorios e identidades. Para el desarrollo de este capítulo nos apoyaremos en la recogida de material bibliográfico acerca de los colectivos, el material de sus páginas web o alzado en las redes sociales, las entrevistas llevadas a cabo con expertos del tema y, en particular, las entrevistas hechas a los colectivos identificados. El objetivo del capítulo es esbozar una teoría social a partir de las experiencias (Santos, 2003) y observar la creación de una producción cultural que nace desde abajo para repensar nuevos vínculos dentro de la sociedad civil y nuevas prácticas que desafían el sentido común dominante y el discurso hegemónico. Otro objetivo será lo de explicitar y reforzar la justificación de la elección de dichos casos. Con el tercer capítulo nos proponemos analizar cómo funciona y se estructura el campo artístico. Apoyándonos en la teoría de los campos de Pierre Bourdieu, analizaremos el escenario artístico bonaerense y rosarino durante el periodo de movilizaciones recuperando tres momentos puntuales, cuales los debates “Arte rosa Light y arte Rosa Luxemburgo” (2003), “Multiplicidades” (2002) y “Tecnologías de la amistad” (2006). Esto nos permitirá comprender cómo el campo artístico local se presenta frente a la emergencia de actores emergentes que transitan desde posiciones periféricas por el campo en cuestión, manifestando una transdisciplinariedad que caracteriza las prácticas de esos actores. Entre autonomía y heteronomía, los

debates y la condición del campo artístico local nos permiten evidenciar la posición fronteriza de las prácticas de activismo artístico, introduciéndonos al capítulo cuatro, donde analizamos la emergencia, las tácticas utilizadas por Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés. De hecho, con el capítulo cuatro nos proponemos investigar cómo los casos de estudios se consolidan, legitiman y reproducen cruzando las fronteras de los campos de acción, la relación con las instituciones artísticas y políticas, y la construcción de sus propios capitales sociales, culturales, económicos y, sobre todo, simbólicos. Los dos capítulos nos permiten destacar el *nomos* que rige el campo artístico, la *illusio* propuesta (o que se desprende) por las prácticas de nuestros casos de estudio, la posición (en movimiento constante) de las que definimos “producciones en laboratorio” y el cambio del *modus operandi* que se registra desde una fase de producciones caracterizada por las movilizaciones sociales a una proyectual más dilatada en el tiempo.

En el quinto capítulo, ponemos el foco sobre cómo las prácticas artísticas pueden construir territorios y subjetividades, desafiando las fronteras del discurso hegemónico que define espacios e identidades marginalizadas. Considerando el espacio en su amplitud de sentidos (Lefebvre, 1975; Harvey, 2008; Sennett, 2011; Bachelard, 1957), analizaremos como cada caso desarrolla un sentido distinto de orden urbano, producción y estructura de las actividades socioeconómicas y político-culturales que se presentan en un espacio y cómo cada colectivo desarrolle una o múltiples territorialidades. Por tanto, en este capítulo analizaremos cómo las prácticas artístico-activistas de los casos de estudio, relacionándose con diferentes grupos sociales, intervengan en el espacio y en lo cotidiano, identificando características y finalidades. El análisis de las prácticas materiales nos lleva a considerar la relación entre espacio y subjetividades en el período de investigación, con el fin de verificar si las acciones desarrolladas logran la emergencia de un cambio en el imaginario social y en el sentido común.

En el sexto capítulo nos focalizaremos en la difusión de las prácticas en laboratorio desde su movimiento transnacional, es decir cómo los casos de estudio difunden sus prácticas en otros territorios y cómo estas pueden ser adoptadas por otros actores. Comenzando por la formación proyectual y la relación/tensión con el futuro, analizaremos la que definimos “una

constelación en movimiento”, es decir una articulación informal con experiencias y territorios de otras partes del mundo, en particular en Latinoamérica y en Europa. A la base de esta constelación encontramos el trabajo de traducción que se desprende a través de las producciones en laboratorio, cuales mapeo colectivo, libro cartonero y baldosas hidráulicas, observando la construcción de sus respectivas inteligibilidades. Analizando cómo, cuándo y por qué se verifica esta difusión de las prácticas, el estudio continúa focalizándose sobre las propuestas contrahegemónicas de esta articulación, indagando cuáles son las particularidades y las *posibilidades* que generan ideas de futuros frente a la fragmentación social, con el intento de poder delinear una geografía de las resistencias, a través de las redes generadas por los colectivos analizados.

Capítulo 1 – Buscando teorías, haciendo campos

*Vuelvo al sur,
El tiempo abierto y su después.
Quiero al sur,
Su buena gente, su dignidad.
Siento al sur.*

(Pino Solanas y Astor Piazzolla, *Vuelvo al sur*)

1. Del Mediterráneo al Río de la Plata

La idea de esta tesis empieza a tejerse en la calma de un pequeño pueblo de mar en la orilla mediterránea, en Calabria, durante un momento en el que se entrecruzaban lecturas de diversas naturalezas. Desde artículos de periódicos hasta libros y trabajos académicos, relacionados con las realidades latinoamericanas, hilvanando convicciones académicas, personales y políticas sobre la cultura y su papel en los varios procesos de transformación de las sociedades, su forma distinta de producción y difusión, así como la capacidad de unir en torno a proyectos que puedan construir –y tal vez afirmar– la alteridad. Todo ello mechado con prácticas diarias que se desarrollaban en la dimensión de callejones y plazoletas de un pueblo: es a causa de todo ello si los lectores en el texto se enfrentarán a los italianismos de quien escribe. Sepan disculparnos.

El trabajo que proponemos empieza a delinear su forma concreta y a crecer en una ciudad hecha metrópoli, dinámica, que empieza a extenderse a partir de las orillas del Río de la Plata para luego perder sus puntos de referencias centrales, de barrio en barrio, hasta conocerla en su vida porteña. Es en Buenos Aires que concretizamos esta idea.

El estudio de la sociología y de las sociedades periféricas y semi-periféricas, así como de las poscolonialidades, se entrecruzan con el trabajo en la pequeña asociación y galería Arci L'urlo del sole de aquel barrio histórico del pequeño pueblo – *cuyo nombre no quiero acordarme* – a través del arte y el activismo cultural que buscan una dimensión para estar y vivir en ello, crear esa vivacidad que sirve al espíritu y al ser humano para desarrollar sus vidas y construir espacios democráticos. Producciones heterogéneas, que cruzan las

fronteras del arte, que producen arte y algo más, difunden saberes y prácticas, modos de hacer. Al mismo tiempo, llaman y destacan el interés de las instituciones del arte que con la secularización han sido las custodias de la autonomía artística. Sin embargo, nos dimos cuenta de que, en una situación estancada y de desamparo social, era necesario buscar otras prácticas y dinámicas, capaces de tejer relaciones entre ciudadanía y bien común, con el fin de desafiar los problemas que atañan históricamente a las comunidades locales, determinando al final un abandono siempre más grande de estos pequeños centros que han constituido, por mucho tiempo, las bases de un pensamiento meridiano y de gran parte del Mediterráneo. Prácticas que sepan generar fracturas, puntos de rebeldía, cuestionamiento de la situación de despojo y abandono, mirar a su sociedad desde otras perspectivas y territorialidades creando comunidades conscientes de sus propios entornos. La historia reciente de Argentina y los estudios que la abordan ofrecen una oportunidad de investigación de fenómenos que atraviesan el arte con la política, desde distintos ángulos y perspectivas tanto teóricas como prácticas. Desde las vanguardias del '68 hasta la cotidianidad con identidades que se cuestionan a sí mismas como artistas o activistas, relevamos posibilidades políticas que se mueven a través de las creaciones culturales y entre las olas de las fronteras se difunden en distintos contextos.

Nuestro foco, como veremos, se encuentra en la relación que las prácticas artísticas y activistas desarrollan entre arte y política, y cómo estas puedan producirse desde un lugar que no implica su separación. ¿Por qué, entonces, mezclar arte y política? ¿Son dos ámbitos de la vida social distintos? ¿Si hablamos de uno no hablamos del otro? ¿Si hacemos una no hacemos la otra? No hace falta decir que no somos los primeros en fijarnos en este cruce. Ya Antonio Gramsci, Theodore W. Adorno y Walter Benjamin nos alertaban de la importante tarea del arte y de la cultura –en general– en la política, así como la larga bibliografía filosófica sobre la discusión de la estética. Estas aparentes divisiones serán tratadas más adelante. Por ahora, podemos decir que ambas influyen en nuestras relaciones sociales y difunden modelos para percibir nuestros entornos. Nos abren posibilidades.

El arte, en particular desde su perspectiva activista (Expósito, 2000; 2004; 2010), lo reputamos como lugar desde el cual experimentar maneras distintas

de percibir y habitar nuestros entornos, los espacios en que vivimos y cómo los imaginamos y pensamos. Por ende, nos ayuda a elaborar un imaginario social, por lo tanto, colectivo. Por esta razón, entendemos la política más allá del ejercicio del poder o de la lucha por el poder, sino como espacio cotidiano que se compone a través de decisiones en común.

Como evidencia Jacques Rancière ([2004] 2016), “la política es el conflicto mismo sobre la existencia de este espacio, sobre la designación de los objetos como concernientes a lo común y de los sujetos como provistos de capacidad de una palabra común” (2016, p. 33). En esta definición del autor francés encontramos cómo lo político actúa y construye el sentido común, es decir la manera de considerar y definir espacios y fenómenos que circundan el individuo. En esta designación de objetos y discursos sobre un espacio, el arte resulta ser una forma de intervención sobre espacios, tiempos, sujetos y objetos, es decir sobre lo común y lo singular. Lucy R. Lippard (1995) sugiere que el arte puede ser un catalizador en todos los ámbitos de la vida social, con el fin de modificar las relaciones de poder a través de formas culturales en emergencia y aún no reconocidas. Es decir, se puede actuar sobre el modo de producción y de distribución cultural. Por tanto, el arte nos hace interrogar y complejizar la construcción política de nuestro entorno, investigando los discursos que están detrás la denominación de un espacio y las prácticas que lo habitan, reconstruyendo símbolos e imágenes a partir de los cuales tejemos las relaciones sociales.

De este modo, al combinarlo con una serie de lecturas que se basan inicialmente en la sociología económica, nos permite desarrollar una forma de conciencia desde las periferias (o semi-periferias)²² y plantearnos: ¿será posible cambiar paradigma o reconocer nuevos? Y en estas *posibilidades*, ¿qué relaciones sociales y sistemas de producción podrían generarse?

²² Como veremos más adelante, nos referimos a estos términos en la acepción de la teoría del sistema-mundo de Immanuel Wallerstein y en la teoría de la dependencia de Raúl Prebisch y André Gunder Frank. Por lo tanto, nos referimos a aquellos territorios que sufren una relación de dependencia y posición subalterna respecto a los territorios que ocupan una posición central en el sistema-mundo. Annamaria Vitale (1998) aclara que la categoría de "periferia" es utilizada para leer la condición de marginalización de los países subdesarrollados.

1.1 Cultura y dependencia: ¿escamotear lo hegemónico?

Adoptar una perspectiva cultural nos ayuda a complejizar estas preguntas y a profundizar el tema. Por un lado, nos permite explicar que “los graves problemas sociales tienen menos que ver con el código penal y sí con la cultura” (Vich, 2013, p. 135). Por otro lado, nos permite observar “el funcionamiento global de las sociedades y la incubación de los acontecimientos” (Vilar en Portantiero, 1979, p. 2). Así, podemos descubrir la existencia de un entramado social sumergido que se mueve de manera diferente en comparación con un supuesto bloque cultural hegemónico. De hecho, siguiendo el ejemplo de Gramsci, necesitamos cumplir un análisis de las relaciones de fuerza, estas relaciones contradictorias que conocen en nuestra sociedad un desarrollo desigual en cada nivel de lo social, entendido como unidad de lo múltiple, es decir como síntesis de muchas determinaciones, que tienen base en sus respectivas historias. Esto nos lleva a complejizar y situar, en un contexto histórico, las experiencias que iremos a observar y analizar, descubrir sus territorios y las relaciones de fuerza en las cuales toman forma, relevando por qué y cómo los actores sociales se oponen y articulan entre sí y desarrollan su grado de organización y coherencia, como Juan Carlos Portantiero (1979) explica en relación a la coyuntura gramsciana. La necesidad que advertimos con este estudio es investigar con amplio respiro los procesos culturales que pueden desarrollarse desde la periferia, teniendo en consideración la posición geopolítica y geo-cultural (destacan Aníbal Quijano e Immanuel Wallerstein) del espacio de estas prácticas, qué tipo de prácticas se está construyendo y cuáles pueden ser sus alcances. De hecho, los estudios y el activismo se entrecruzan con la voluntad de narrar las periferias de comunidades que explican y construyen visiones, posibilidades o simplemente intentos que piensan realidades más justas y democráticas. Suely Rolnik (2019) evidencia cómo el nuevo tipo de insurrección tiene dispositivos que se mueven entre el macro y el micropolítico para hacer frente a la “seducción perversa sobre el deseo” (2019, p. 28) ejecutada por el régimen colonial-capitalístico, en su versión financiarizada. Pero, esta seducción no se vincula solo a la economía, sino que —en palabras de la autora brasilera— “la fuente de la cual el régimen extrae su fuerza deja de ser exclusivamente económica para serlo también intrínseca e indisolublemente

cultural y subjetiva” (2019, p. 28), generando mecanismos del poder más sutiles y difíciles de contrastar. Por tanto, los estudios que analizan la subalternidad económica a menudo olvidan considerar el bloque cultural que permite instaurar y hacer funcionar tal estado de subalternidad, focalizándonos mayormente en los fundamentos económicos del proceso. Como hacía notar Andréas Papandreu (1977), juntos a las reglas económicas, debemos tener en consideración las estructuras culturales que conectan los países dentro del capitalismo mundial, en cuanto estas reproducen el carácter periférico de un territorio. De hecho, enfrentar el problema de la subalternidad y del encubrimiento del otro desde una perspectiva cultural y de la sociología del arte, nos permite observar dentro cuales procesos sociales nos movemos y participan nuestras sociedades. Encontrar alternativas teóricas y políticas al mercado que, como nos avisa Edgardo Lander (2000), encuentra su defensa más coherente en el neoliberalismo que nos conduce a mirar más allá de la economía. Por lo tanto, el mercado tenemos que considerarlo en calidad de modelo civilizatorio, es decir como “una extraordinaria síntesis de los supuestos y valores básicos de la sociedad liberal moderna en torno al ser humano, la riqueza, la naturaleza, la historia, el progreso, el conocimiento y la buena vida” (Lander, 2000, p. 5).

A tal propósito, Quijano (2000) destacaba cómo la industria que se desarrolla en los países periféricos no tiene base en la economía local, sino que representa una componente importante que genera una “industrialización dependiente”, con el fin de sustituir las importaciones de consumo de la clase burguesa y profundizando una estructura colonial de las sociedades, a través de la concentración de los medios de producción, una distribución de ingresos desiguales que limita el mercado interno y la exclusión de vastos sectores de la sociedad (Gunder Frank, 1969). La producción cultural por tanto representa una componente fundamental de reproducción del bloque histórico dominante que reitera la “colonialidad del poder”, la cual no permite expresar relaciones sociales, políticas y culturales autónomas distintas de las que pertenecen a la clase dominante, y que identificamos, consideramos y definimos banalmente como “la normalidad”, evitando debatir acerca de su construcción. Normalidad detrás de la cual encubrimos la reproducción de aquella codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados

en la idea de raza, y la articulación de las formas históricas de control del trabajo, de los recursos y de los productos conocida como capitalismo. Sin embargo, dentro de esta normalidad, que parece homogeneizar las experiencias y prácticas diarias, existen otros modos de hacer, otros sentidos, imaginarios y prácticas de enfrentarse a lo cotidiano. Como sugiere Michel De Certeau (1990), existen “variantes diferenciadas”. Esto significa que un usuario o consumidor en sus acciones diarias construye miles de prácticas a través de las cuales se reapropia de un espacio que viene organizado por los “técnicos” de la producción cultural. En particular, De Certeau se refiere a los “escamoteos” que la cultura (popular) adopta a diario, y que el sociólogo francés define como “tácticas”. Estas representan la búsqueda de fines diferentes a los establecidos por los cánones hegemónicos que metaforizan el orden dominante, haciéndolo funcionar con otro registro. Ya que el lugar viene definido a través de la “estrategia tecnocrática”, en este se desarrollan prácticas que lo habitan de manera diferente: lo des-colonizan, creando otras territorialidades que difieren con la idea de espacio organizado y creado por quien lo domina. De Certeau nos sugiere que, dentro de un lenguaje impuesto, el mensaje que el dominante busca transmitir puede encontrar otras expresividades por medio de un “intervalo” que se identifica con la creatividad, Esto puede generar efectos inesperados, a pesar de que se mantenga dentro del mismo espacio establecido.

En consecuencia, estas reflexiones y análisis nos invitan a repensar prácticas deconstructivas en nuestra acción local, identificando las componentes dominantes y enfocándonos en las posibilidades de crear escamoteos que puedan intervenir en lo cotidiano, sacudiéndolo. Por lo tanto, nos preguntamos: ¿podrían estas prácticas de escamoteo tener la capacidad de entrelazarse entre sí, articulándose en una red y entregándonos un abanico de posibilidades que reimaginan lo cotidiano? Esta labor de deconstrucción debe interpretar su posición en el sistema-mundo, tener conciencia de su carácter periférico o semi-periférico, para competir o subvertir los centros, o simplemente moverse y articularse en la escena global.

En este caso, intentamos ampliar la visión de Wallerstein, yendo más allá del centro geográfico, haciendo referencia a los centros que totalizan la cultura, estos centros de territorialidades que puedan experimentar otredades.

Cultura y dependencia, cultura y subalternidad, cultura y periferia, han sido los ejes que han acompañado nuestras reflexiones personales académicas y las tímidas medidas activistas para repensar el contexto de entonces.

Como veremos en las siguientes páginas, relacionando los campos del arte – descritos en la sociología por Pierre Bourdieu (1992), Williams (1977; 1981), Theodor Adorno (1970; y Horkheimer, 1988), Howard Becker (1982)– y los otros que se pueden entrecruzar con ese, con las teorías de la dependencia y de los movimientos sociales, nos permitirá observar cómo la actividad artística puede desarrollar sentidos comunes distintos a los dominantes. Textos como los de Santos (2003), Gramsci (1949), Benjamin (1936), Gunder Frank (1969; y otros, 1990), Wallerstein (2004), Enrique Dussel (1994), han hecho de trasfondo a este camino. La cultura en ellos es entendida como motor de transformación y estructura de la sociedad; es analizada a partir de las redes que expresan una narración contrahegemónica y componen otra manera de ser y hacer globalización; o es utilizada para explicar la construcción de la subalternidad y de las periferias desde una perspectiva histórica y económica.

Todo esto nos alerta de que hay una reproducción del encubrimiento del otro. Estos encubrimientos hoy no se refieren a una simple cuestión geográfica, sino a prácticas y maneras de pensar el mundo, por ende, nos hablan de un encubrimiento de lo que Marx definía como *Weltanschauung*. Por lo tanto, estas herramientas sociológicas nos acompañan en el proceso de deconstrucción de los imaginarios dominantes. Las reinterpretemos como herramientas de análisis, formulación de coyunturas y activismo en contextos periféricos, incluyendo aquellos del Mediterráneo, como el sur de Italia, así como de América Latina, para repensar prácticas y conceptos desde una perspectiva Sur-Sur.

Si bien las citadas teorías de la dependencia y del sistema-mundo se basan en los ciclos económicos geopolíticos a lo largo de la historia (eurocéntrica y que intentan desmontarla), debemos preguntarnos: cómo este modelo se rige, cómo es posible su reproducción y en particular cómo se pueden generar alternativas. La “colonialidad del poder” descrita por Aníbal Quijano (2000), Walter Mignolo (2015) y Arturo Escobar (2004), así como “la sociología de las emergencias y ausencias” por Santos (2007; 2010), nos ayudan y sugieren

otras vías, más allá de la teoría económica, llamando nuevamente a la totalidad del proceso productivo de la industria cultural, y al rol central que la cultura tiene y desarrolla dentro de este proceso. Haciendo referencia a la cita precedente de Víctor Vich, la cultura y las políticas culturales van más allá de los así dicho “eventos culturales”, porque tienen que ver con cuestiones cotidianas de nuestras vidas. Por tanto, el sistema-mundo de Wallerstein, más que ser un modelo único (Osorio, 2015) puede ser interpretado en estas circunstancias como modelo productivo hegemónico, que, a través de la colonialidad del poder –con referencia al modelo/proyecto eurocéntrico– sigue reproduciendo un “encubrimiento” de las formas, propuestas, prácticas culturales y políticas que se concretizan y manifiestan en los territorios periféricos o semi-periféricos.

Las sociedades en las que vivimos se fundamentan en una clasificación social de la población mundial que encuentra su justificación en la noción de raza²³, así como en la estructura del capital y el mercado mundial como mecanismos de control del trabajo (incluyendo recursos y productos). Esto nos indica la construcción del poder mundial arraigada a una concepción eurocéntrica de la historia –y de los procesos sociales– cuyo efecto es el encubrimiento de lo cotidiano y su respectiva colonización del espacio y del tiempo. Como resultado, se desacreditan y niegan las historias y los procesos sociales que ya existieron, clasificándolos como formas tradicionales que supuestamente ya no existen o por su aparente exotismo.

A menudo, la rigidez de los esquemas teóricos nos enjaula en una falta de alternativas. Por tanto, nos preguntamos si dentro de estos modelos dominantes, hegemónicos o definidos como único, no haya alguna posibilidad de construir alternativas. Evitando perseguir el enésimo encubrimiento, nos interrogamos cómo, dentro de un sistema civilizatorio eurocéntrico y centrado en el mercado, puedan construirse y existir otras dinámicas, prácticas y maneras de hacer. Como nos señala Ticio Escobar:

una cultura hegemónica presupone un conflicto intercultural que no es una imposición forzosa ejercida por un polo dominante sobre uno dominado, sino

²³ Que, de acuerdo con Quijano, definimos como construcción mental que se basa en la dominación colonial y permea las dimensiones del poder mundial, es decir es una construcción eurocéntrica del mundo.

un conjunto de procesos que incluyen tanto la capitulación, el repliegue y la pérdida como complejos juegos de seducción, estrategias de resistencias y movimientos de negociación y acuerdo. ([2011] 2013, p. 8)

Para insinuarnos dentro de este conflicto intercultural y analizar acuerdos y desacuerdos, Santos nos invita a observar que en un mundo globalizado se generan alternativas que van en contra de las tendencias hegemónicas, hipotetizando globalizaciones contrahegemónicas que implican una “cultura política transnacional unida a nuevas formas de pensar al sujeto y a la sociedad” (2007, p. 194). Según el sociólogo portugués estas alternativas se basan en la cultura social y política de diversos grupos sociales que a través de prácticas nacida por garantizar la supervivencia se transforman “en fuentes de innovación, creatividad, transgresión y subversión”²⁴.

El plural que se impone a “globalización” evidencia cómo esta sea un proceso de múltiples series de relaciones sociales sujetas a cambios. Estas transformaciones influyen también sobre la globalización, poniendo en relieve su multiforme existencia. Las tácticas que generan otras territorialidades, otras significaciones y usos de un espacio, de acuerdo con Santos, representan una acción local que desafía lo hegemónico en un encuentro y desencuentro entre localización y globalización, e intenta reducir las tendencias de exclusión social, abriendo espacios para la participación democrática. Así que nos encontramos con las formas de “globalización contrahegemónica”²⁵, definidas como “movimiento democrático transnacional” (2007, p. 194) que pretenden limitar las exclusiones sociales, conformar comunidades, por ende, abren a formas de participación que van más allá de las (que podemos definir) dominantes y que constituyen el panorama político clásico. Estas formas representan un substrato de activismo que se mueve a través de otra lógica de entender la política, haciendo hincapié en lo político como actitud cotidiana que afecta los espacios que habitamos.

²⁴ De Sousa Santos sostiene que, a la globalización hegemónica, que se desarrolla a partir de los centros del sistema-mundo, responde el potencial de las globalizaciones contrahegemónicas que él denomina como “siglo americano de nuestra América, que se basa en el potencial emancipatorio de la idea abstracta del *ethos barroco*, entendido como “arquetipo cultural propio del sujeto y la sociedad de nuestra América” (2007, p.194).

²⁵ El autor portugués las define como “cosmopolitanismo y patrimonio común de la humanidad”, identificándolas con iniciativas regionales, organizaciones locales, movimientos populares, redes transnacionales de promoción de causas sociales, o nuevas formas de expansión internacional de grupos de trabajadores.

Sin embargo, se complejiza el esquema de análisis de lo que aparece como un activismo local que puede cruzar fronteras, a través de micropolíticas diarias que se intersecan con causas que podemos encontrar en otros lugares del globo. Además, los procesos de formación de estas alternativas políticas se conforman en maneras distintas y construyen distintos tipos de relaciones sociales, así como distintos son los puntos de fracturas sociales por los cuales nacen y se reproducen en el tiempo y en el espacio.

1.2. En busca de un ritmo profundo (o efímero)

Cuando analizamos estas posiciones de fractura o posibilidades, caemos juntos a otros sociólogos o filósofos en el uso de la palabra y concepto de “comunidad”, o pensando en la construcción de relaciones sociales, que, como sugiere Bauman (1999), tienen que ver con sensaciones y necesidades de proximidad entre los actores sociales. Así tenemos un abanico de varias opciones, palabras mágicas y conceptos, que nos atraen a explorar distintas posibilidades tales “tribu” (Maffesoli, 1988), “conviviales” (Illich, 1973), o la “comuna” (Negri y Hardt, 2000) o la trascendencia de una multitud “constituida por una red de singularidades” (Negri, 2014). Todas estas son experiencias que evocan una relación humana cálida. También en el recorrido teórico anterior, sin mencionar estos conceptos, podemos hablar de comunidades. De hecho, como aclara De Marinis (2019) podemos hablar de comunidades mientras estamos describiendo y analizando las culturas nacionales, “el desarrollo, la modernización, la dependencia, el imperialismo, la democracia, el neoliberalismo, la globalización, etc.” (2019, p. 58).

Sin pretender abarcar todo el debate acerca de este importante concepto, creemos necesario aclarar cuales son los varios significados y porque se inserta en esta discusión, para entender a qué tipo de comunidad nos referimos y adonde nos llevan estas construcciones. La teoría social nos enseña que podemos referirnos a varias dimensiones de nuestra sociedad con la voluntad de comunidad, con la distinción que cumplimos cuando hacemos referencia a los conceptos de *Gemeinschaft* o de *community*. Pensando en uno de los clásicos de la sociología como Ferdinand Tönnies, con comunidad nos referimos a algo bien delimitado, que hace referencia a un lugar específico y a un modelo de relaciones sociales que parecen desaparecer, por tanto, se

presenta como elemento dicotómico a la sociedad (*gesellschaft*). El sociólogo alemán propone este concepto como contraparte de la *socialidad convencional*, es decir la condición efímera de las relaciones sociales fugaces que se producen en una sociedad. Para Tönnies, la comunidad se desarrolla en la lentitud de los pueblos que se contraponen al proceso de industrialización y que se caracteriza por el poseso en común, la inclusión, la comprensión, el *sentir común*, la concordia e identidades firmes que determinan diferencias. Tönnies identifica también unas posibles formas de la comunidad, cuáles de sangre, de lugar y de espíritu. Si en las primeras dos formas encontramos dimensiones que se reconocen en una vida desarrollada en un espacio bien delimitado, con la tercera, Tönnies cumple un salto que posiciona una tipología de comunidad capaz de mantenerse en territorios distintos, que trascienden los lugares físicos, ofreciendo una “conexión de la vida mental, como forma propiamente humana y más elevada de comunidad” ([1887] 1979, p. 57)²⁶. En consecuencia, la comunidad se desengancha desde lo que puede ser una cuestión de proximidad física, abandona la sola idea de pueblo y va más allá de una relación dicotómica con la sociedad. Es junto a esta idea que también nosotros nos alejamos de las exigencias biográficas por las cuales habíamos comenzado este camino y nos acercamos un poco más hacia la a-valoración aconsejada por Weber en las ciencias sociales, con todos los límites de esta definición, y al objetivo de esta investigación que busca analizar prácticas que aúnan más allá de los territorios.

A la interpretación de comunidad como *Gemeinschaft*, que ve al individuo parte de una totalidad de la vida social, hace de contrapunto la tradición de la Escuela de Chicago con el concepto de *community*. Como destaca De Marinis (2010; 2019), con *community* se considera la comunidad en términos parciales, donde el individuo participa de algo, pero a intermitencia, es decir admite una separación entre su vida y lo social y entre ámbitos sociales. Los tiempos modernos –definición quizás abusada– y posmodernos nos obligan a releer los clásicos de la sociología –que se enfrentaban a las dimensiones de la comunidad y de la sociedad– no más en clave dicotómica, sino como tiempo y espacio que alternamos en lo cotidiano, tiempos y espacios que

²⁶ Traducción de quien escribe desde la edición del texto en italiano.

alternan sus existencias en las nuestras, y quizás nos direccionan hacia una micropolítica de la acción colectiva y singular.

Dentro de estas posibilidades que pueden abrirse y que vamos a investigar, la construcción de las relaciones sociales lleva consigo un imaginario que se adentra y desafía al sistema de producción. Según Lippard (1995) y Lacy (1990) el arte, una vez que establece redes de colaboración y participación, se transforma en una práctica de diálogo e intercambio, un proceso creativo que cataliza la reclamación y la reapropiación de un lugar, es decir la construcción de una comunidad. Este acento sobre la comunidad se debe a la idea de que el arte pueda ser una forma de trabajo capaz de oponerse al alejamiento entre naturaleza y personas en la cultura dominante, con el fin de reinstaurar una dimensión mítica y cultural de la experiencia “pública” y, al mismo tiempo, concientizar a los individuos de las relaciones ideológicas y construcciones históricas que constituyen un lugar (Lippard, 1995, p.70).

Añadimos otro pedacito más al tema. ¿Alrededor de qué se deberían construir estas relaciones sociales y por qué? Una respuesta parece ofrecerla Rancière (2016) que ve en la micropolítica (metapolítica) un cambio de escena que emerge desde los movimientos subterráneos, instaurando un conflicto para otra configuración de lo común. Esto es entendido como un sentir común que propone un modelo de vida que no conoce la separación entre esferas de experiencias específicas. Por tanto, desde una perspectiva de los estudios de los movimientos sociales, como explica Melucci (1996), deberíamos fijarnos en los ámbitos de acción, los medios a disposición, las relaciones entre actores, las líneas del conflicto y las rupturas de los límites, así como en la construcción de una identidad colectiva que permite construir una homogeneidad alrededor de una idea.

La ruptura de los límites alrededor de una configuración de lo común, desde la producción del activismo artístico, nos lleva a intensificar más adelante, la discusión apenas empezada acerca de las relaciones sociales que generan las prácticas que investigaremos. Si Lippard y Lucy hacen referencia a situaciones de proximidades inmediata, acá consideramos más territorios, diferentes identidades, múltiples espacios y prácticas micropolíticas que amplían los alcances geográficos y hacen desvanecer o ponen en tensión las proximidades físicas.

En este caso nos referimos a algo que necesita reflexionar acerca de lo que se está haciendo, de cómo seguir, de qué construir, algo que no se preste al efímero, que, aunque en su fugacidad, sepa ver más allá de los brotes de rebeldía y no deje atrás las personas, no genere subalternos, o que incluso pueda ser la voz de los subalternos. Rebeldía y rupturas de los límites nos hacen pensar a las revoluciones históricas que han sacudido las bases de los estados o los órdenes sociales preestablecidos. Considerando cuanto antes dicho acerca de la colonialidad del poder y las disciplinas que permiten a esta reproducirse, las formas micropolíticas podrían crear fracturas que pueden ser de paradigma o que aparecen en contra de los sistemas hegemónicos, dando vida a un conjunto de prácticas cotidianas que plantean otros límites, otras narraciones emergentes. Las micropolíticas podrían coincidir con fracturas sociales que imponen la reconstrucción de un tejido social, resignificando un territorio cuyo riesgo es pasar desapercibido o ser enjaulado nuevamente en construcciones sociales ya rotas.

Encontramos en el “pensamiento meridiano” cómo la ruptura de los límites es guiada por prácticas que reflexionan en el profundo acerca de los límites y de lo común. Albert Camus escribía:

la rebeldía es un período desregulado que corre a las más locas amplitudes porque busca su ritmo profundo. Sin embargo, este desarreglo no es completo. Se mueve alrededor de un perno. En el mismo momento que sugiere una natura común a los hombres, la rebeldía pone en luz la medida y el límite que están al principio de esta natura (1956, p. 291).

El filósofo franco-argelino evidenciaba unas características de estos “momentos rebeldes”, cuales los límites que se cruzan y las medidas que recrean; la reivindicación de libertad para todos, borrando la distinción entre amo y esclavo y rechazando el mundo de uno y del otro; la afirmación de una unidad identitaria que en seguida reconoce la imposibilidad de esta (el hombre en rebeldía afirma la imposibilidad de la libertad total en el acto mismo en que reclama por sí la relativa libertad, necesaria para reconocer esta imposibilidad); y, finalmente, la búsqueda de su ritmo profundo.

En un mundo donde las identidades se hacen y deshacen, mientras que los vínculos próximos pueden coincidir con otros lejanos, la rebeldía nos permite

hablar de construcciones que nacen en un lugar y que pueden diseminarse en otras latitudes, pensando desde la periferia, los márgenes o los límites en una *cultura en común*, a través de prácticas que reformulan las relaciones sociales en el sistema de producción. Este ritmo profundo quizás sea para nosotros la traducción de conceptos, espacios, identidades y territorios que encuentran en la cultura y en las prácticas artísticas una modalidad de acceso de los/as ciudadanos/as a la participación política. Una participación que le permita construir y localizar sus experiencias en relación con problemas y panoramas locales cuanto globales. Como destaca Víctor Vich (2013, p.135), “el objetivo último, insisto, es intentar activar procesos de cambio utilizando la potencia de los símbolos y haciéndolos circular bajo nuevos criterios curatoriales”.

Yendo hacia el problema que nos ponemos en esta investigación, la actuación de procesos de transformación social, a través de la producción cultural, nos pareció rica de ideas y prácticas en el escenario suramericano. En particular, el caso argentino se transforma en una usina de prácticas sociales contra el neoliberalismo –como la define Svampa (2005)– y, al mismo tiempo, nos genera varias inquietudes acerca de lo que sucede con el fin de las protestas en la poscrisis y el surgimiento de una estabilidad democrática y gubernamental.

Dentro del activismo de las protestas que se desatan en el panorama argentino a partir del diciembre de 2001, en particular en los centros metropolitanos del país, el lema “que se vayan todos”, que unía un poco todas las almas que participaban, en realidad, desvelaba no solo una estética de la protesta que iba innovándose, sino una serie de prácticas de producción cultural que más que hablar de política empujaban hacia lo político, es decir a prácticas diarias que encontraban –o intentaban encontrar– respuestas a los problemas más próximo que sectores de la sociedad vivían. El cruce entre historia recién, políticas económicas, problemas sociales, figuras sociales emergentes en el panorama urbano parece confluir en una producción cultural y prácticas desde el arte que construyen un entramado social alrededor de símbolos e imaginarios. Las protestas parecen acercar el ciudadano a un hombre estético, es decir, como sugiere Rancière (2011) citando Marx, hombres y mujeres producen al mismo tiempo objetos y las relaciones sociales que permiten su producción. Sin embargo, las protestas representan un lugar de articulación,

pero también destinado a desaparecer. Pero quedan los imaginarios, un comienzo de algo, una historia que se enriquece y continua. ¿Cómo? ¿Quiénes son los actores? ¿Cuáles prácticas? ¿Qué generan? Y así siguiendo con las preguntas que seguiremos poniéndonos más adelante.

García Canclini (2010; 1990) nos explica que la producción cultural se concentra –en algunas realidades– en el mercado, mientras en otra hay también intervención estatal. Pero ¿qué sucede si en este esquema se suma como productor la sociedad civil? ¿Qué tipo de producción podría generar? ¿Cuáles contenidos y características tendrían? Según el autor, esto nos lleva a repensar los vínculos entre estas producciones literarias, artísticas, los medios, con el Estado y la sociedad civil. Producciones que parecen escapar al mercado y a las relaciones de producciones dominantes, así como parecen construir otras dinámicas entre actores que participan en el trabajo artístico y nos invita a observar qué tipo de trabajo se desarrolla y cómo, desde lugares que no parecen ser centrales en la sociedad, es decir no llevan consigo una carga simbólica e imaginaria dominante, sino comienzan desde múltiples iniciativas de la sociedad civil. Estas subalternidades nos llevan a observar los procesos desde los márgenes, focalizándonos sobre los productores alternativos o emergentes que surgen en la producción cultural y artística, y la propuesta de procesos colectivos y democráticos que estos actores proponen desde el lugar del arte y la producción cultural.

2. De la construcción del marco teórico a la definición del campo

“La idea del genio incomprendido que se consume sobre un lienzo en un sótano es un cuento deliciosamente insensato. Y es gracias a la vida del señor Van Gogh si este mito ha estallado en la órbita”. Es con estas palabras que abre la película sobre Jean Michelle Basquiat y nada puede ser más acertado para una sociología del arte y el análisis de las obras de arte –y para todas aquellas componentes que estructuran el mundo del arte y las producciones culturales. De acuerdo con Wolff (1997) el arte debe ser entendido como producto social y no como obra de un genio aislado de su entorno. La cultura, de hecho, no puede ser entendida como algo aislado del mundo social, sino debe ser observada como elemento estructurante y estructurado de la sociedad, es decir profundamente interconectado con asuntos económicos y

políticos, capaz de actuar en ellos y de expresar las tensiones que se desarrollan en su campo.

Desde la sociología del arte, sostiene Giunta (2002), se busca poner en relación las obras y el medio de producción, con el fin de desarrollar interpretaciones “que permitan comprender el funcionamiento de la relación entre el arte y la sociedad” (en Lucena 2018, p. 152). Por tanto, según la autora, la sociología del arte estudia los sujetos, los objetos, las instituciones ligadas al arte. Sapiro (2010) sostiene que el hecho artístico desde una perspectiva sociológica debe ser estudiado como un hecho social, por lo tanto, se necesita observar las instituciones y los individuos que producen, consumen, juzgan las obras y la inscriben en las representaciones de una época, haciendo referencia a lo social (Capasso, Bugnone, Fernández, 2020, p. 9).

Bugnone, Capasso y Fernández (2020), siguiendo el análisis de Zolberg (2002), indican que, para analizar objetos y prácticas artísticas desde los estudios sociales del arte, hay dos grandes perspectivas históricas: una interna o humanista, que García Canclini (1979) define como “humanista tradicional”, y una externa o sociologista. La primera perspectiva analiza el arte a partir de una concepción idealista del arte, concentrándose en el análisis de los estilos, las implicaciones filosóficas, para considerar el arte como un campo autónomo. De tal manera, el análisis de la producción cultural no tiene en cuenta los aspectos socioeconómicos y sociohistóricos en los que se origina, lo que implica una premisa elitista. Según Marcuse (1965), una “cultura idealista” considera la producción artística como una cultura de minorías, evidenciando la fractura que está a la base de esta concepción entre la obra y el mundo material, donde la materia resulta estar

vinculada más al no ser que al ser y que se vuelve realidad solo en la medida en que participa del mundo “superior”. [...] Toda la verdad, todo el bien y toda la belleza puede venirle solo “desde arriba”: por obra y gracia de la idea. Y toda actividad del orden material de la vida es, por su propia esencia, falsa, mala, fea (1965, p. 48).

Esta posición elitista contribuye a una “despreocupación idealista” (Marcuse, 1965), donde todo lo que está relacionado con los procesos materiales de la vida no afecta el campo de la cultura.

La perspectiva externa (o sociologista) intenta obviar los problemas de un análisis internalista, contextualizando el arte en un tiempo y en un lugar. Desde esta perspectiva, se propone analizar una práctica artística a partir de las instituciones, la formación personal, el apoyo económico, la política, la ideología, es decir todos aquellos elementos que forman parte de una producción artística. A diferencia de la internalista, esta perspectiva ofrece una tendencia materialista que cuestiona las cualidades especiales de un/a artista y del arte, poniendo los sujetos en relación con otros (Capasso, Bugnone, Fernández, 2020, p. 12). Zolberg releva algunos límites de esta perspectiva cuales la reducción del arte a los procesos sociales, resultado de interacciones que deja a lado las entidades específicas de las obras. Según Williams y Benjamin, tal enfoque reduce el arte a ser reflejo o epifenómeno de las relaciones de producción.

Capasso, Bugnone y Fernández relevan una tercera perspectiva que intenta abarcar la complejidad de los fenómenos artísticos. Se trata de una perspectiva transdisciplinaria que, según Nelly Richard (2014), representa una zona fronteriza donde se reflexiona en torno al arte gracias a un régimen flexible de proximidades y traspasos entre saberes mezclados (2020, p. 16), con el objetivo de resistirse a la separación entre áreas del conocimiento y del saber, y a las autoridades de un dominio específico. A tal propósito, la autora destaca aquellos estudios que sabotean las divisiones entre saberes, así como rescata los aportes en materia de la teoría feminista que permite desenmascarar las pretensiones falaces de objetividad e imparcialidad del conocimiento universal, para reformularlo a través de un debate que se estructura sobre las fronteras de las disciplinas, indican Capasso, Bugnone y Fernández. En particular, Hall (1979) destaca algunas contribuciones fundamentales que la perspectiva feminista ha aportado en los estudios culturales, cuales la centralidad de los cuerpos, a través del lema “la gente es política”, una expansión radical de la noción de poder que va más allá del dominio público, concentrándose sobre el género y la sexualidad, y, finalmente, repone al centro de la disciplina las preocupaciones por el sujeto

y las subjetividades. Hall destaca también las contribuciones de una perspectiva a partir de la raza, que se concentran sobre la experiencia de lo real, complejizando la estructura de la sociedad ligada a la crisis social y del estado, así como a los medios y a sus estructuras jerárquicas, que distribuyen, refuerzan y reproducen las ideas dominantes.

Sin embargo, la transdisciplinariedad presenta algunos inconvenientes cuales la recolección de “préstamos disciplinarios” y citas descontextualizadas con respecto a sus contextos de origen político-intelectual. También Cerviño (2018) nos alerta del riesgo que marcos teóricos muy originales pueden generar incoherencias cuanto metodológicas que de contexto. En particular, la investigadora pone en relieve los límites metodológicos de los marcos nacionales para el análisis de obras o actos artísticos. Por tanto, Cerviño, apoyándose en la tesis de Boschetti (2010) –acerca de la necesidad de una transnacionalidad del sistema de la ciencia en materia²⁷– sostiene que no podemos entender las producciones culturales si no consideramos el carácter transnacional de la formación, lecturas, influencias y saberes específicos que se han introducido en el debate. El problema sería no poder comprender las interrelaciones que componen la vida intelectual.

Un aporte importante en los estudios de la sociología del arte en América Latina arriba por García Canclini, en los años setenta, que piensa en el arte como proceso de producción y reproducción. El sociólogo argentino evidencia tres problemas que se verifican cuando nos acercamos al análisis de fenómenos artísticos: “el determinar el contexto con el que se relaciona el arte, el conocer el carácter de esta relación y el explicar en qué consisten las semejanzas y diferencias de los hechos artísticos respecto de los demás hechos sociales” (Capasso, Bugnone y Fernández, 2020, p. 27). Por tanto, el sociólogo argentino piensa en una *teoría de la sociedad* que pueda ubicar el arte y definir sus relaciones con las actividades que rodean el fenómeno. Todo

²⁷ Boschetti sostiene que dar un carácter transnacional al sistema científico, permitiría establecer condiciones que favorezcan un intercambio entre investigadoras/es de distintos recorridos, nacionalidades, tradiciones y disciplinas, con el fin de establecer parámetros comunes que puedan aportar a lo que la autora define como “un comparatismo reflexivo”. Cerviño destaca que tal perspectiva había sido propuesta también por Bourdieu (2002), con la cual evidenciaba la necesidad de un programa de investigaciones para una ciencia de las relaciones internacionales en materia de cultura, en la tentativa de corregir malentendidos que pueden ocurrir en los intercambios internacionales.

ello para evitar de caer en posiciones idealistas, análisis marcados por una metodología cuantitativa —es decir por una perspectiva positivista que descuida técnicas cualitativas como observación participante, entrevistas— y las interpretaciones globales. Lucena (2018) evidencia cómo el aporte de García Canclini haya introducido en estos estudios la obra de Bourdieu, entendiendo la obra como el resultado del campo artístico, es decir el complejo de personas e instituciones que condicionan la producción de los artistas y median entre la sociedad y la obra. Los estudios más recientes intentan complejizar el campo dentro de una teoría más general de la acción social, es decir pensar en “el arte como sociedad”, preguntándose por los diversos productores de visiones del mundo, sea que estas surgen como imaginarios dominantes que, en particular, sean “potenciales constructores de visiones disruptivas” (Rubinich en Lucena, 2018, p. 157).

Sin dar muchas vueltas, hagámonos la pregunta final: ¿por cuál perspectiva optaremos con el fin de enfrentar el desafío que nos proponemos con esta investigación? La premisa que nos sentimos de hacer es que no hay marcos teóricos preinscripto en particular cuando los casos de estudio y el objeto se presentan como fenómeno fronterizo que se articulan con varios campos y territorios. Por tanto, analizaremos los casos de estudio desde una perspectiva transdisciplinaria. Esto porque, como hemos dicho y como veremos, las prácticas generadas por colectivos como Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, no pueden considerarse solo en relación con el campo artístico, sino que se articulan con otros actores, identidades, subjetividades y territorios, y otros contextos. Por ello, reputamos imprescindible definir el campo de investigación. Por lo tanto, pasamos a observar preguntas, dudas y génesis a la base de la construcción de un marco teórico que nos pueda ayudar de la mejor manera posible en este trabajo.

2.1. Definición del campo

La investigación que vamos a desarrollar se focaliza en la acción colectiva y producción cultural desarrollada entre 2003 y 2019 por el dúo Iconoclasistas, la (actual) cooperativa Eloísa Cartonera y el dúo Faca & Inés, observando en qué consisten las diferentes producciones, cómo se consolidan, con qué sectores de la sociedad e identidades se articulan los actores, la génesis de

formación que oscila entre los momentos de movilización y el período de estabilidad.

Las prácticas de Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca & Inés nos llevan a observar distintos contextos, espacios, métodos y actores. Sin embargo, los tres casos hacen parte del campo cultural y tienen su pasado en la movilización. Al mismo tiempo, analizamos producciones que no podemos entender como simple producción de mercancía, sino como, nos sugiere Williams, un modo de cooperación social y específico conocimiento social. ¿Cómo hemos llegado a esta elección y qué buscamos a través la observación de ellos? Nuestro interés, al comienzo de este recorrido, era en torno de los procesos sociales que se activaron en manera masiva y explosiva (si bien ya existían algunos de ellos en los años 90) durante la crisis argentina que estalló al final de 2001, de sus éxitos (o no) y de cómo siguieron sus actividades después de la protesta. Este interés, en un primer momento, tuvo para nosotros algo exótico, una característica, esta, que es mejor evitar cuando nos preparamos a cumplir una investigación en ciencias sociales para no caer en un exceso de énfasis, alteraciones de la realidad, distopía con respecto a los hechos sociales y no reconocer los actores que protagonizan un contexto y sus dinámicas sociales. Además, el riesgo era y es caer en una mitificación de los actores sociales, por lo tanto, fue indispensable adentrarnos en el contexto del activismo artístico y de su dinámica de producción material. De hecho, quien escribe llega al contexto argentino, específicamente de Buenos Aires, desde una de las periferias de Europa e Italia, donde el ritmo es mucho más pausado y las dimensiones de la vida social son considerablemente más pequeñas. Sin embargo, existe un particular interés en comprender cómo este escenario de movilización, que ha tenido repercusiones globales, ha persistido mientras se consolidaban las instituciones democráticas y las movilizaciones se iban apagando. Las preguntas que nos poníamos eran ¿Qué produjo este fermento cultural? ¿Encontró un espacio político? ¿Qué efectos tuvo? ¿Cuál era su misión y si cumplió con esa? ¿Habían definitivamente terminado o cómo se desarrollaron entonces? ¿Siguen en actividad, han cambiado forma, o cómo han cambiado? Imprescindible fue, por tanto, entender lo que había sucedido, y cómo el estallido social representó también el escenario donde pudieron desatarse procesos culturales novedosos.

El estudio de la situación política y económica de la época y su desarrollo poscrisis han sido el primer paso para adentrarnos en el campo de estudio. Además, hemos puesto especial atención en observar los movimientos sociales y su producción cultural y estética, centrándonos en las relaciones entre los grupos artísticos y los grupos movilizados. Paralelo a este estudio, ha sido fundamental el encuentro con investigadores que se ocupan de activismo artístico y de la escena cultural contemporánea de Argentina, para entender la tarea desarrollada por los colectivos artísticos y activistas, la relación de ellos con los movimientos sociales, las instituciones artísticas y académicas, así como con las instituciones políticas. Las lecturas citadas en la introducción, las entrevistas a figuras clave en los estudios sobre activismo artístico y producción cultural de los movimientos sociales (cuales Ana Longoni, Daniela Lucena, Marilé De Filippo, Julia Risler, Ezequiel Gatto, a los cuales sumamos los valiosos aportes de Mariana Cerviño y Tania Diz, gracias a las instancias de debate organizadas por FLACSO en el marco del doctorado, y las contribuciones de Verónica Devalle e Isabella Cosse durante los talleres de tesis, así como de los compañeros y compañeras de doctorado, entre varios) nos han proporcionado un panorama complejo de una historia en pleno desarrollo. Además, la participación en encuentros de grupos de investigación sobre el tema (como aquellos organizado por el grupo “Arte, cultura y política en la Argentina Contemporánea” del Instituto de Investigación Gino Germani y el grupo de “Arte, moda y diseño” UBACyT-FADU en el que participé con continuidad en el tiempo) y en seminarios *ad hoc* han enriquecido nuestra comprensión.

De hecho, estos activistas o colectivos artísticos han experimentado una transformación como resultado de un nuevo panorama político, demandas laborales y profesionales, así como cambios generacionales. Esto pone en evidencia cómo los contextos sociohistóricos y socioeconómico juegan un papel importantísimo. Podemos decir que los mismos protagonistas, entre 2003 y 2006, empiezan a preguntarse: ¿Cómo seguimos nuestro trabajo afuera de las protestas? En un momento en el que parece haber una apertura de la política hacia instancias sociales avanzadas en las protestas, pero al mismo tiempo persisten cuestiones sin soluciones, esta gestación nos lleva a observar un replanteamiento identitario y práctico que se refleja en los

métodos utilizados. Diversos colectivos se articulan con las instituciones políticas, cubren un papel de referentes en el campo artístico, reivindican su autonomía y por fin expanden sus prácticas no solo en Argentina, sino comienzan a difundirse regional y globalmente. Por tanto, al fin de entender como esta producción cultural sea posible, delineamos un marco que pueda resultar adaptado para estos actores.

Haciendo eco al pensamiento de Benjamin (1955), la cultura, y en particular la producción artística, forma parte y contribuye a la transformación de una sociedad, desempeñando un papel que no podemos separar del entramado social y que trasciende la superestructura, desde una perspectiva marxista. En el caso argentino que nos aprestamos a observar, relevamos cómo los colectivos culturales elaboran, o intentan elaborar, una “cultura en común” (Williams, 1981), es decir una cultura producida por y comprometida con más personas y en oposición a una cultura idealista entendida como distanciada por los procesos materiales de la vida. En los términos del Centro de Estudios Culturales de Birmingham, una cultura en común hace referencia a la creación de una condición en la que las personas son sujetos activos en la elaboración de significados y valores, y en la decisión entre cuáles significados y valores adoptar. Por tanto, necesitamos de una teoría que analice el arte y la cultura no como derivación de un carácter de la sociedad, sino como constituyente de y constituido por un proceso social. Para acompañar esta postura, ocurre remarcar que los productores de cultura, en este caso, no son los clásicos productores culturales cuales el Estado o al mercado, sino que resalta la que García Canclini (1995) considera como una tercera posición, es decir, el papel de actores de la sociedad civil.

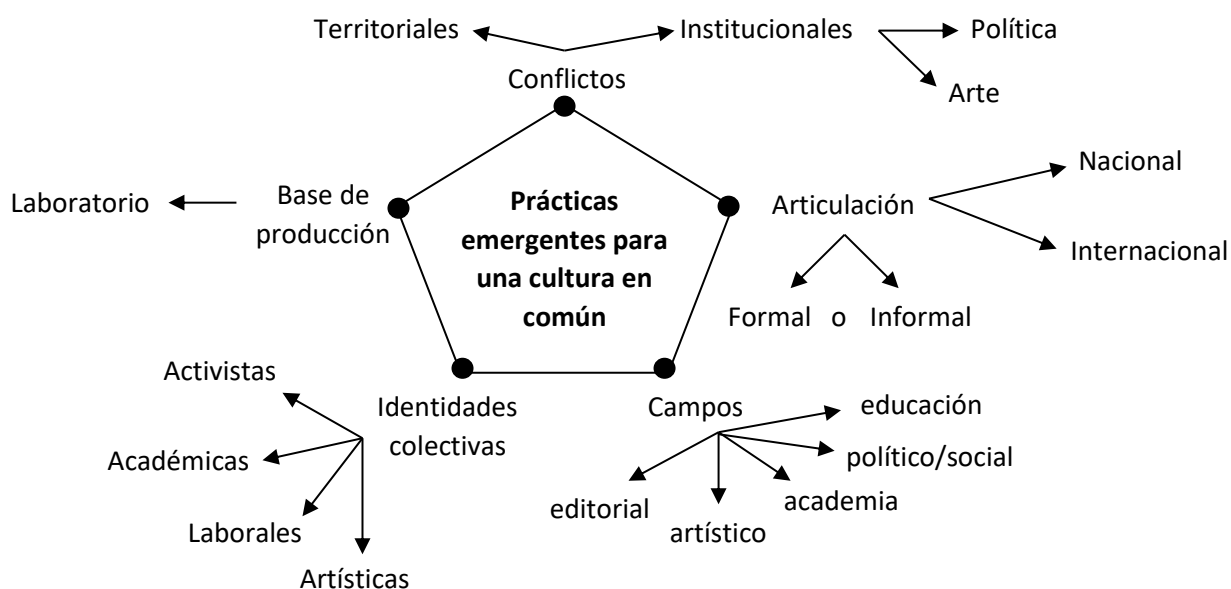
Los intentos de construcción de una cultura en común nos llevan a reflexionar sobre cómo y por qué surgen. Desde esta perspectiva, nos concentramos acerca de los que Santos (2006) define como “elementos emergentes” en la cultura de una sociedad, en contradicción con los hegemónicos. Por tanto, como dice Edward Said, “la cultura es el campo de batalla en el que las causas se exponen a la luz del día y luchan unas contra otras” (1993, p. XVI). De este modo, la cultura es entendida como un todo social (Gramsci, 1949) e instrumento de descubrimiento, interpretación y lucha (Hall, 1979 y 1996; Williams, 1981; Thompson, 1965; Said, 1993; Di Marco, 2003).

Los actores que encontramos en esta construcción de una cultura alternativa pueden ser identificados dentro del activismo artístico, categoría con la cual nos referimos a “aquellos modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte que es consustancial al pensamiento de la modernidad europea” (Expósito en RCdS, 2012, p. 43). En el activismo artístico, por tanto, encontramos prácticas propias del campo tradicional de las artes y prácticas “no especializadas”, que abarcan formas de saber no oficialmente reconocidas o desprovistas de una narración que goce de un reconocimiento o reputación dentro de las instituciones clásicas. El activismo artístico permite no separar la vida cotidiana de las formas del arte, generando prácticas estéticas que llevan a la incertidumbre dentro de un sistema cultural y político dividido por esferas. Rancière (en Di Filippo, 2016) sugiere cómo esta incertidumbre se puede instalar a partir de la constitución de espacios públicos olvidados que transforman los espacios materiales de circulación de personas y bienes, a través de objetos que manifiestan una contradicción; o mediante experiencias igualadoras que descomponen el esquema de distribución de funciones y roles sociales.

Estas prácticas disidentes comportan procesos de cooperación no convencionales, es decir desde los márgenes, que aportan significados que luchan en (y por) un espacio político, expresándose en una acción colectiva que, de acuerdo con McAdam (en Altamirano, 2002), podemos definir como una nueva forma de hacer política con otros medios por parte de subjetividades desprovistas de poder. Al mismo tiempo, importan elementos nuevos, tanto en el campo artístico como en lo político, que instalan una innovación dentro de un espacio ya socializado, es decir que se gestiona con mecanismos convencionales y dominantes.

Un esquema nos puede ayudar a delinear cuales son los desafíos para investigar, con el fin de descubrir cómo estos elementos emergentes puedan manifestarse, articularse y reproducirse.

Construcción del campo



La diversidad de prácticas y campos nos conduce a tener en consideración las múltiples identidades que pueden participar a estos procesos emergentes de una cultura en común, así como los diferentes territorios que estas prácticas pueden habitar. Si nos limitamos únicamente a analizar el conflicto que estas prácticas generan, perderíamos de vista el proceso de legitimación dentro de un contexto dominado por “coordenadas” (o, más precisamente, sentido común) diferentes a las que las prácticas en cuestión proponen y construyen. Entonces, resulta necesario observar y analizar los territorios y las articulaciones, porque, como la mirada estructural-constructivista de Bourdieu nos enseña, es importante observar cómo estas prácticas adquieren una legitimación y los capitales dentro del sistema (o dentro de los varios sistemas), a través de las redes de cooperación de las que necesitan.

En esta investigación, por territorio se entiende una construcción cultural, objeto de representaciones sociales, consecuencia del devenir histórico. Es decir, se concibe como una serie de puntos virtuales que se configuran a través de una red de elementos que habitan este espacio (Spíndola Zago, 2017). Siguiendo cuanto dicho por Deleuze y Guattari, el territorio en sí, como realidad espacial, viene cargado de cronotopos, generando distintos lugares de enunciación que interponen fronteras simbólicas entre estos. Harvey (2008), desde una perspectiva materialista, observa que las prácticas

materiales de la reproducción social conforman la objetividad del tiempo y del espacio, es decir que, de geografía en geografía, de historia en historia, encontramos diferentes construcciones del espacio social. Según Harvey tocará a la teoría estética reflexionar sobre el espacio porque se trata de pensar cómo los procesos de cambio social y la experiencia humana se relacionan con el espacio y cómo las prácticas estéticas pueden representar este flujo (Harvey, 2008, p. 231). El espacio posee un valor material, físico y simbólico donde se generan mitologías fundantes para los lugares y las personas.

Por lo tanto, a estos territorios corresponden sujetos que se apropian del espacio que los contiene a través de una normativa, un sentido ritual en su especificidad. Como sostendría De Certeau, los que habitan los territorios, conciben estos como lugares propios dentro del cual hay una racionalidad – en correspondencia al espacio construido– que permite al sujeto moverse siguiendo normas y convenciones. En este caso, el espacio es apropiado, ocupado y dominado por un grupo social, donde se ponen las bases para su reproducción y satisfacer sus necesidades materiales y simbólicas. Si las prácticas emergentes representan un todo social y expresan una unidad entre vida cotidiana y arte, al mismo tiempo estas son narraciones que se ubican en un “todavía no” (Bloch en Santos, 2006), es decir que no están realizadas totalmente. Entonces, será oportuno tener en cuenta los distintos espacios o territorios que se atravesarán, y observar la producción de efectos y cómo se entrecruzan en ellos.

Para la construcción de un espacio, Foucault y Castro Gómez (2007) hacen referencia a dos niveles de generalidad del espacio que dependen por distintas representaciones: la jerárquica y la heterárquica. Mientras que la primera presupone una forma de pensar en vertical y en escala macrosocial, las heterárquicas están construidas y construyen lo local, es decir que hacen referencia a una escala microsocial. Nuestra posición es investigar estas prácticas materiales que De Certeau definiría como “formas clandestinas adoptadas por la creatividad dispersa, táctica y transitoria” (en Harvey, 2008, p. 239) de sujetos que aún se encuentran dentro de un ordenamiento simbólico que reproduce perspectivas hegemónicas. Es decir, nos situamos en una línea

de frontera que experimenta sus prácticas y sus diferencias en un espacio construido y significado por el poder.

Finalmente, necesitamos observar, para describir en plenitud (o en la plenitud más accesible) el fenómeno, las articulaciones que estas prácticas y actores a lo largo del tiempo parecen tejer. Santos (2007) se interroga sobre el por qué no pueda existir una globalización contrahegemónica y por qué damos a las prácticas alternativas únicamente carácter local. El sociólogo portugués hace notar como a los procesos globales y hegemónicos de exclusión se han contrapuesto diferentes formas de resistencias, cuales iniciativas regionales, organizaciones locales, movimientos populares, redes transnacionales de promoción de causas sociales, grupos de trabajos, todos con el objetivo de contrarrestar las tendencias de exclusión social y abriendo espacios para la participación democrática. Estas redes, en el caso argentino, parecen existir, pero quedan inobservadas. La atención que con los años se puso sobre la experiencia de los movimientos sociales y la estética en Argentina, si en primer momento favoreció la circulación de una narración de los hechos, en seguida, los mismos activistas-artistas, a través de sus prácticas, empezaron a recorrer distintas partes del globo. Al mismo tiempo, se encuentran bajo transformación sus propias identidades, necesitando una redefinición entre aspecto activista y aspecto artístico. Estas cuestiones se hicieron evidentes durante la búsqueda de los casos, especialmente por las diferentes formas que iban adoptando con el transcurso del tiempo. En los casos de estudio de Iconoclastas, Eloísa Cartonera e Inés & Faca, esta tendencia de movimiento y articulación nacional como internacional, se evidencia desde el comienzo por la ductilidad de las prácticas propuestas y también por la dificultad de contacto que tuvimos con ellos a causa de estos movimientos. Por lo tanto, los casos de estudio nos hacen interrogar acerca de cómo ocurre este movimiento transfronterizo, y nos conducen hacia un mapeo de sus recorridos globales y de una red de apoyo tejida con otras organizaciones, instituciones o proyectos. Este movimiento merece ser observado y analizado por su alternancia con espacios, regiones, niveles nacionales e internacionales, proceso de difusión de las prácticas y sus adaptaciones y reproducciones en otros contextos.

Una vez delineado el marco en el cual se desarrollan las prácticas emergentes o contrahegemónicas de los colectivos que lo habitan, pasamos a describir cómo los analizaremos.

3. Metodología y técnicas de observación utilizadas

Como se habrá entendido, para llevar a cabo esta investigación adoptamos el enfoque de “estudio de casos”, vinculado a un método cualitativo, como definido en los clásicos manuales de metodología, en cuanto nos permite contestar a preguntas tales “cómo” y “por qué” las prácticas de colectivos artísticos se introducen en lo político a través de la cultura, restituyéndole su dimensión total (como explican en sus teorías Adorno y Gramsci). Además, permite focalizarnos en la comprensión de las dinámicas que se presentan dentro de escenarios particulares (Eisenhardt, 1989). El estudio de caso será de tipo “múltiple y de carácter explicativo”, como sugiere Yin (1994), en cuanto nos permite establecer e identificar las relaciones de asociación entre las variables bajo estudio en los casos. Este tipo de enfoque permite combinar métodos de recolección de datos, en particular entrevistas, consultas de archivos y, en alguna ocasión también, observación participante.

Los casos, como hemos visto, expresan distintas modalidades de trabajo en el espacio, que permiten un análisis de las experiencias desde una perspectiva “microfísica y mesofísica” (Castro Gomez, 2007). De hecho, para alcanzar estos objetivos, observamos las líneas de conflicto en la base de una acción y producción, la utilización de medios y acciones, la construcción de redes de relaciones y las articulaciones (Hall, 1996; Santos, 2007) llevadas a cabo en el tiempo, la narración de identidades y la utilización del territorio (Rajchenberg, Héau-Lambert, 2007; Spíndola Zago, 2017), dentro de un marco emergente (Santos, 2007; 2010).

Para tener un control sobre cuanto observamos, analizamos y detectamos, hemos hipotetizado tres niveles de control que nos permiten “ir al campo” con unas ideas un poco más esclarecidas, evitando repetir preguntas a los actores que pueden haber sido hechas en ocasión de otros estudios o aburrir la conversación y relación que se construye en el diálogo, comprometiendo la información que deberíamos obtener. El primer nivel, para adquirir informaciones y construir el campo de investigación, ha sido revisar la mayor

parte de las entrevistas en diarios, revistas o libros con una autoridad reconocida en el campo de investigación, y materiales publicados acerca de los varios colectivos que se han articulado con las movilizaciones, tanto sobre los casos como de otras experiencias que no han tenido continuidad (interrogándonos sobre el por qué no la tuvieron). A estos hemos agregado la visión de video-entrevistas o video conferencias conducidas por algunos de los casos, como en particular Eloísa Cartonera²⁸, en distintas ocasiones. Interesante ha sido descubrir y recorrer la plataforma boladenieve.org.ar (que asume el nombre de la técnica de recolección de datos), ideada por Roberto Jacoby en el post 2003 como plataforma de intercambio y archivo (similar al más conocido *myspace*) donde tener registro de artistas (activistas o no) que componen el panorama contemporáneo. Desde esta plataforma, por ejemplo, pudimos recuperar informaciones acerca de algunos componentes de varios colectivos artísticos, participantes en diferentes instancias del fenómeno social que vamos observando, y que, en particular, fueron protagonistas de los años 90 que, al fin de nuestra investigación, resultaron importantes. De hecho, en las entrevistas preliminares conducidas (y que hacen parte de este primer nivel de estudio de los casos), este periodo resulta extremadamente importante, porque nos permite contextualizar nuestra investigación en una historia y observar la condición del campo de estudio que antecede nuestro período de investigación, permitiéndonos entender cuáles son los límites que los actores intentan romper o ponen en tensión a través de sus prácticas.

Una vez leído el material preliminar recolectado, visionado las entrevistas a los actores del campo y entrevistado a expertos en el campo de investigación, pasamos a formular entrevistas, construyendo “entrevistas en profundidad” (Alonso, 1998) “no estructurada” (Burgess, 1984; Fideli y Marradi, 1996; Valles, 1999; Brenner, 1985) y “semiestructurada” (Combessie, 1996; Merton y Kendall, 1946; Fideli y Marradi, 1996). Estos tipos de entrevistas fueron pensadas para momentos distintos y dentro de un ciclo de entrevistas de uno o dos meses en el cual hemos encontrado los actores en dos momentos.

²⁸ Sobre Eloísa Cartonera parece existir un documental nunca publicado, del cual se encuentran en la red unas partes, que graban la experiencia editorial cartonera en su primer momento, que podemos localizar en nuestra primera franja temporal elegida (es decir la que va de 2003 a 2006).

En particular, las entrevistas no estructuradas han sido utilizadas en una primera instancia, para construir un ambiente de confianza e intimidad (Rosenblum, 1987), mientras que las semiestructuradas en segunda instancia, con el fin de aclarar y profundizar aspectos surgidos durante la lectura del material de exploración y en la primera entrevista.

Estas entrevistas han tenido la función también de identificar otros actores que habitan el campo, por tanto, con la técnica “bola de nieve” (Piovani, 2007) pudimos ampliar el grupo de figuras que podían resultar clave para la investigación, así como encontrar nuevo material. De hecho, después de estas entrevistas hemos podido acceder a participantes de la acción colectiva y consultación de archivos personales sobre la propia producción (como en el caso de Iconoclasistas y Faca & Inés), conocer otras experiencias similares y encontrar otros miembros del colectivo, así como delinear una genealogía de la propia experiencia (como en el caso de Eloísa Cartonera).

Si en un primer momento pensamos desarrollar mucha observación participante, en realidad, profundizando el campo de investigación y entrevistando los actores, esta idea iba achicándose, porque el método de planificación de la acción y producción colectiva no sigue hitos temporales determinados, sino se construye en fases alternas, como en el caso de Faca & Inés y de Iconoclasistas, o, si bien se releva una continuidad, como en el caso de Eloísa Cartonera, cambió de forma con respecto a su origen que hacía hincapié en reuniones y momentos colectivos constantes. A esto hay que sumar el momento de nuestra llegada tanto en Argentina como en el campo (julio 2016), que nos permite observar cuanto ya acaecido a través archivos, textos, fotos, videos y entrevistas a los actores sociales participantes y expertos del campo, con el intento de alcanzar una descripción que sea lo más completa posible y no reciba solo las positividades.

Sin embargo, la observación participante se ha revelado una herramienta útil en momentos específicos, como por ejemplo, para seguir unos talleres de mapeo colectivo de Iconoclasistas en distintas situaciones (taller en institución y organización cultural, y en situaciones de protesta), en cuanto permitió esclarecer aspectos de la construcción y de la acción de un mapeo colectivo. Esto nos permitió alcanzar una comprensión más profunda de éstas, observar acciones que no habían emergido por el relato de los actores y de los

participantes, o aún mejor, ver cómo momentos y aspectos de esta práctica vienen reconsiderados durante y luego de los talleres. De acuerdo con Rivera Cusicanqui (2015), desde una perspectiva de la sociología de la imagen, nos permitió problematizar algunos aspectos de la práctica tomando distancia con la que ya conocemos o entró en nuestra rutina. Además, nos permite evitar que las voces de las narraciones y los marcos teóricos no se confundan, con el riesgo que este último pueda prevalecer, desviando o alterando la realidad social.

Un tercer ciclo de entrevistas se realizó mientras la investigación avanzaba para describir y analizar las articulaciones entre colectivos e instituciones, y asentar los aspectos del proceso de producción cultural. En este caso se formularon preguntas sobre cuestiones puntuales, para aclarar, profundizar y reducir las dudas que la investigación pueda contener. Esta parte fue desarrollada en el momento de pandemia covid-19, vía telefónica, por lo tanto, se agradece la disponibilidad de los colectivos interesados.

El crecimiento en el tiempo de las experiencias de estos colectivos nos lleva a reconstruir una genealogía de la difusión de estas prácticas, identificando lugares e interconexiones con instituciones, organizaciones y experiencias derivadas, observando las características (o clivajes) que marcan una diferencia o una continuidad con el caso originario. Esta construcción *in fieri* nos ayuda a reconstruir los aspectos del campo y de la articulación en la construcción de la que hemos definido con Santos como una globalización contrahegemónica, pero, también a analizar cómo parte de los sistemas reaccionan a estas experiencias, a veces premiándolas, otras veces usándola como práctica innovativa, y aún más ocupando espacios institucionales de primer relieve como –para cerrar con unos ejemplos– el centro Pompidou de París, el Reina Sofía de Madrid o el MALBA y el MAMBA de Buenos Aires, o el MACRO de Rosario.

Capítulo 2 – De la emergencia a lo posible

El camino para la realización de un trabajo liberador ejecutado por el liderazgo revolucionario no es la “propaganda liberadora”. Este no radica en el mero acto de depositar la creencia de la libertad en los oprimidos, pensando conquistar así su confianza, sino en el hecho de dialogar con ellos.

(Paulo Freire, *Pedagogía del oprimido*, p. 68)

1. Introducción

Presentar los casos de una investigación que abarca un período específico, en este caso entre 2003 y 2019, puede resultar complicado y laborioso. El nacimiento de los fenómenos sociales en pocos casos es un elemento dado, que de repente surge, se fija una fecha y allí está, allí comienza. Sino que consideramos el nacimiento de los elementos, de los sujetos que aquí presentaremos, como momento de una transformación social que permite la “emergencia”, diría Santos (2010), de subjetividades existentes que, pero, entran en un círculo emancipatorio. Todo ello presume tener en cuenta una condición previa de los sujetos que se articulan entre los “campos”, entendidos en los términos de Bourdieu²⁹, en los cuales los actores se mueven, generando nuevas formas de ocupación y movimiento dentro de ellos. También implica analizar las transformaciones que provocan un proceso de descomposición y reordenación de las características de los actores sociales. Por lo tanto, en este capítulo observaremos cómo las experiencias de los colectivos artísticos se han transformado en la poscrisis, a través de un análisis de la génesis de los colectivos de nuestro interés y sus diferentes prácticas artístico-activista, hasta llegar al planteamiento de sus modalidades de intervención y consolidación identitaria.

Antes de seguir, es necesario justificar qué entendemos con emergencia de subjetividades y por qué la definimos emancipatorias. Encontramos pertinente la observación hecha por de Sousa Santos –el cual retoma el pensamiento de Ernst Bloch– acerca de un momento y de subjetividades en

²⁹ Nos explayaremos sobre la teoría de los campos de Bourdieu en el próximo capítulo.

continua transformación y crisis de las condiciones hegemónicas. En particular, cuando hacemos referencia a la creación de los colectivos que aquí analizaremos. 2003, en Argentina, es un año en que la *dispersión* de las luchas –empezadas en las protestas del 2001 y que marcan una criticidad en la sociedad argentina– busca una dimensión futura que en ese entonces es imposible ver si no a través de los esquemas políticos e institucionales convencionales. Por tanto, Santos sugiere sustituir el vacío del futuro con un futuro de “posibilidades plurales y concretas, utópicas y realistas al mismo tiempo” (2010, p. 24).

En 2003, se produce un encuentro entre un Estado que va recuperando su estabilidad institucional y sujetos comprometidos (no solo Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca & Inés, que analizaremos aquí) que buscan encontrar lo que falta y proponer soluciones para superar esta carencia. Nos encontramos, por lo tanto, ante un futuro enraizado en un presente construyente e investigador, en un momento que aún no ha adquirido una forma definitiva y, por lo tanto, conlleva incertidumbre. Pero, al mismo tiempo, evidencia el sociólogo portugués, manifiesta capacidad y posibilidad, que se basan en un conocimiento parcial de las condiciones que se pueden concretar, es decir investiga el futuro inmediato con una propuesta –una “potencialidad”. Sin embargo, estas condiciones han tenido solo una exposición inmediata en los años previos de 2003 y una fase de preparación en los últimos años del XX siglo (como vimos en la introducción). Por ende, es un momento de fuertes cambios y tensiones entre lo posible y lo potencial. Es dentro esta tensión cebada por las emergencias que encontramos una forma de emancipación de ellos, por la creatividad manifestada por aquellos actores que han caracterizado las formas estéticas de la rabia popular de 2001 y 2002, y la investigación acerca de las posibilidades de generar un nuevo porvenir. En esta crisis de comienzo de siglo, que abarca todos los sectores de la sociedad, esta masa “sin sujeto”³⁰ se articula con colectivos de artistas que

³⁰ Hacemos nuestra la definición dada en la obra colectiva “19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social”, por Fontana, Fontana, Gago, Santucho, Scolnik y Sztulwark (2002), en cuanto, definen los autores, en esta insurrección no encontramos autor, a causa de “la cantidad de historias personales y grupales” y “la mezcla de consignas hizo reaparecer en el presente las luchas del pasado: contra la dictadura, la guerra de Malvinas, la impunidad de genocidas, la privatización del patrimonio público [...] Al mismo tiempo, en todas las calles aparecían los contemporáneos métodos piqueteros de las barricadas, incendiadas, cortando

estallan en la escena popular, hace notar Longoni (2009), reclamando un cambio rotundo en el sistema político, pasado a la historia con la consigna “¡Que se vayan todos!”. Sin embargo, esta rebelión irá disgregándose de paso con una encontrada estabilidad política y económica por la asunción del gobierno de Néstor Kirchner (a mediados del 2003). La disgregación no marca el fin de las prácticas sociales desarrolladas, sino hace pensar nuevamente en su organización en respuesta a la nueva estabilidad. La “caja de Pandora” abierta al final de 2001 hace emerger unos sujetos que quieren repensar la sociedad, no conformándose con una restauración de lo institucional. Es esto que definimos emancipación.

Zibechi (2017, p. 47) nos habla de emancipación colectiva cuando se hace referencia al grado más alto alcanzado en una lucha social y nunca a lo que es posible conseguir³¹. En las palabras de Renate Siebert (2010) el carácter emancipatorio es dado por la respuesta que se da a una constricción impuesta. Con el declive de las manifestaciones y la reducción del activismo callejero, se genera un debate interno a las experiencias que articulan la producción artística, la estética de las movilizaciones y la acción política. Este debate lleva los artistas activistas a repensar su tarea y su posición dentro de un contexto influenciado por un gobierno progresista y el modelo neoliberal de los años 90.

Las experiencias de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y la de Faca e Inés, presentan –como veremos– trayectorias y procesos de formación distintos entre ellos, que, pero, encuentran su gestación dentro de una fase pre-emergente hecha de protestas, experimentación cultural y política. Cada colectivo aporta una reflexión al proceso emancipatorio visibilizado con el estallido, es decir formulan una nueva propuesta de elementos ya presentes que iban apagándose, en cuanto se busca otra manera de consolidar un proceso de cambio que ya había comenzado. Una reflexión acerca de cómo continuar varios procesos colectivos que expresan una posición subalterna dentro de la política y de la cultura. Estas experiencias, que son protagonistas de la presente investigación, nos permiten indagar acerca de la política y de

arterias urbanas” (2002, p. 33). A estos legados podemos añadir un pensamiento descolonial que se manifestó cerca de las estatuas de J.A. Roca, Colón, y otras estéticas.

³¹Zibechi considera como “lo posible” el Estado, el partido, las instituciones existentes.

la cultura, de este estrecho vínculo que hay entre ellas y llevan actores sociales a elaborar prácticas que se insertan dentro ambos campos de la vida social diaria. Simone Weil (2017) sostenía que el sistema capitalista se consolida profundizando la distinción entre trabajo material y trabajo intelectual, evidenciando como “la degradante división del trabajo en trabajo manual y trabajo intelectual es la base misma de nuestra cultura, que es una cultura de especialistas” (2017, p. 11). Dentro de esta separación encontramos un desbalance en la concentración de la participación, donde solo unos pocos tienen un mayor protagonismo en la toma de decisiones políticas. Encontramos en el trabajo desarrollado por los tres colectivos aquí mencionados la tentativa de superar esta fractura capitalista de una cultura especializada o de la especialización, donde el método, los engranajes de los procesos sociales, en lugar de ser omitido, son compartidos y accesibles a las/los demás y transforman a los pocos intelectuales en muchos y orgánicos, en cuanto reflexionan sobre método y condición. Esto nos lleva a considerar una cultura dominante y hegemónica a la cual estos colectivos presentan una alternativa como pequeñas “tácticas”, tomando a préstamo los términos y conceptos de De Certeau, que se muevan dentro de espacios ya significados y nombrados, reconocibles por códigos, símbolos y convenciones.

De hecho, los mapeos colectivos de Iconoclastas, los libros cartoneros de Eloísa Cartonera, los manifiestos y las baldosas de Faca e Inés se insertan dentro del campo del arte de una manera particular, no convencional, que ya hace tiempo es práctica reconocida y, a menudo, objeto de exposiciones o intervenciones. Al mismo tiempo, se presentan como prácticas que proponen un discurso colectivo y alternativo dentro de la hegemonía cultural, capaz de crear conexiones entre territorios a través su reproducción y re-creación.

Las prácticas se insertan en un orden cultural tensionado por dominación y conflicto. De hecho, los elementos de un orden cultural, como evidencia Quijano (1980), están estructuralmente articulados dentro de relaciones de jerarquización, subordinación, convergencia y conflicto, es decir estamos en presencia de una estructura heterogénea e incongruente entre los varios elementos que la componen. Quijano (1980; 2020) resalta cómo, en el contexto de una cultura global, los elementos no se integran en un mismo nivel, sino “forman núcleos estructurados que se subordinan los unos a los

otros, compiten entre sí o convergen” (2020, p. 672). Por tanto, las experiencias que aquí iremos investigando expresan una batalla cultural en la cual las prácticas permiten desafiar al orden cultural, a sus contenidos y a las prácticas hegemónicas. Batalla, esta, que no solo se expresa en la cultura, sino en otros ámbitos de la existencia social, con otras narraciones, que no pelean para un mayor acceso a la cultura dominante, sino evidencian que la cultura –en realidad– es una cultura entre muchas, deteniendo un papel hegemónico. En los términos de Williams (1977) podemos decir que se generan hegemonías alternativas o de oposición, donde con hegemonía alternativa se entiende la conexión de diferentes formas de lucha, incluso de aquellas formas que no resultan fácilmente reconocibles por carencia de características consolidadas reconocidas como “políticas” o “económicas”. Estas prácticas, que operan desde el campo de la cultura, desbordan en otros ámbitos societarios, ya que no son un “reflejo” de la sociedad. Más bien, son prácticas que destacan la totalidad del complejo proceso de la producción material, es decir el conjunto de leyes, valores, modos de cooperación social, aplicación y desarrollo de un cierto cuerpo de conocimiento social, que produce la satisfacción de nuestras sociedades y las nuevas necesidades y definiciones de necesidades (Williams, [1977] 2019).

Sin embargo, ¿cómo pueden hacer todo esto los talleres de mapeos colectivos, los libros cartoneros, y los talleres de baldosas? Son prácticas reales que no se posicionan en un solo mundo, no son simple reflejos de la realidad, sino producen realidad propia, representan un proceso social total, aunque desde una posición particular. Williams sostiene que “todas las iniciativas y contribuciones que pueden ser consideradas alternativas o de oposición, en la práctica se hallan vinculadas a lo hegemónico” (2019, p. 151). Esto se verifica, según el sociólogo inglés, porque la cultura dominante produce y limita a la vez sus propias formas de contracultura. Como demuestra Becker en *Los mundos del arte* ([1982] 2008), las “convenciones” son difíciles de superar porque representan un modelo consolidado, difundido, producido y socializado entre los miembros de estos mundos. Sin embargo, destaca el autor, pueden ser desafiadas con otras convenciones que, pero, presentarán varios obstáculos como de tiempo, dinero, alcance, difusión, reproducción, aceptación en la comunidad, etc. De hecho, de acuerdo con Williams, “ningún

modo de producción y por lo tanto ningún orden social dominante ni ninguna cultura dominante jamás en realidad incluye o agota toda la práctica humana y toda la intención humana” (2019, p. 166).

Por esta razón las prácticas culturales emergentes afloran continuamente y, junto a las residuales –nos recuerda Williams– representan “una necesaria complicación de la supuesta cultura dominante” (2019, p. 167). Como dijimos, ninguna hegemonía, por dominante que sea, resulta totalizante y definitiva. El surgimiento de alternativas políticas y culturales minan la dominación. Sin embargo, la hegemonía intenta controlar, transformar o incorporarlas, a través de una construcción de la sociedad y de una cierta tradición, y a través de una socialización predispuesta por formaciones e instituciones que pueden direccionar nuestra manera de entender, percibir y concebir relaciones y espacios sociales. Es este recorrido que analizaremos a través de nuestros casos de estudio: observando el pasaje y los modos de legitimación entre campos, a través de sus disidencias e inconformidades.

Por tanto, lo emergente se traduce en prácticas que miran a la sociedad de manera distinta, ofreciendo una complejidad de lo cotidiano no indiferente que afecta su construcción y oportunidad de construcción. Es decir, se pueden escribir, hacer, crear relatos diferentes utilizando prácticas culturales que se intersecan y acomodan dentro espacios ya existentes. En la teoría de Williams, lo emergente se compone de esos elementos del proceso cultural que son alternativos u opositores a elementos dominantes. Estos se dirigen hacia la creación de otro sistema o, como diría Marx, hacia la formación de una nueva clase, a través de la producción de nuevos valores e instituciones culturales, aunque estos se encuentren subordinados o con un desarrollo desigual e incompleto respecto a los elementos dominantes.

El mapeo colectivo, el libro cartonero, las baldosas hidráulicas se realizan utilizando un lenguaje ya existente y un espacio construido y significado por el poder, pero, en cuanto escamoteos nacidos por la creatividad en lo cotidiano, permiten reflexionar y accionar dentro de ámbitos de la sociedad ya formados y construidos que, obviamente, pueden transformarse de varias maneras. Los tres colectivos desarrollan prácticas, modos de hacer, que surgen a partir de una nueva interpretación tanto del campo cultural como de lo político. Sin embargo, las prácticas nos aparecen tanto fragmentarias como

articuladas en distintos contextos sociales, aunadas bajo la misma hegemonía cultural.

En el arco temporal al cual nos referimos, las condiciones del campo artístico y de la política, así como la sociedad en general, han sufrido diferentes transformaciones que permitieron experimentar “tácticas” que podemos definir “emergentes” y “articuladas”. Como las tácticas ilustradas por De Certeau (1990), las prácticas que analizamos se mueven dentro campos con reglas propias ya establecidas y dominantes, pero llevan consigo elementos emergentes (Williams, 1977): sobre una base social ya existente aportan elementos que pueden resultar alternativos (u opositivos) al lenguaje y a las prácticas dominantes. Al mismo tiempo, estas resultan articularse en dos sentidos: por un lado, con otras prácticas similares de otras realidades sociales como difusión de métodos o manera de hacer; y por otro lado, se articulan entre campos como el artístico, lo político, lo económico y lo social, desarrollando distintas funciones tanto de innovación como de transformación. Obviamente, como hemos en parte ya visto con el capítulo introductorio –y estamos afirmando en esta sede– las prácticas que nos aprestamos a analizar no surgen de la nada, ni menos son inmediatas, sino dependen de unas adaptaciones de formas. Williams la define como “pre-emergencia” (2019, p. 168). Esta actúa e influye, se articula entre finito e indefinido, aunque (y en cuanto) no está plenamente articulada. De hecho, en el pasado reciente de las revueltas a finales de 2001, las experiencias alternativas que han ocupado las calles (y en seguida el campo del arte), así como la restauración política por mano de un gobierno progresista, si bien representan una discontinuidad del proceso, sientan las bases para explorar nuevas prácticas capaces de construir narrativas distintas y disidentes, y reflexionar sobre el propio camino en un marco político y económico cual fue el neoliberal de los años 90. En estos dos momentos históricos, encontramos elementos de oposición al modelo neoliberal, la identificación de la cultura dominante y relevamos propuestas alternativas, tanto dentro como fuera de las múltiples instituciones.

A partir de 2003, las instituciones artísticas prestan mayor atención a lo que venía desarrollándose dentro de lugares autogestionados, a la producción callejera. Contemporáneamente, las instituciones políticas comenzaban a

incluir dentro de sus aparatos demandas sociales de las protestas y figuras de las organizaciones sociales, dando espacio a una producción institucional que iba en dirección contraria a la que hasta entonces había sido producida. Es decir, parece ser un momento propicio para la elaboración de nuevas prácticas. Además, lejos de quedarnos en un nivel meramente teórico e ir más allá de las instituciones, los colectivos culturales recuperan y hacen emerger parte de aquellos elementos que han sido silenciados por las instituciones dominantes o no han sido cristalizados en una forma pasada. De hecho, lo que los tres casos de estudio hacen es elaborar prácticas y narraciones que no solo emergen por elementos invisibilizados, sino que fijan y dan forma constante y presente a elementos que surgen por las coyunturas históricas que atraviesan: visibilizan (y quizás emancipan) temas de clase, género, raza, ambiente, que con el nuevo milenio ganarán siempre más espacios y público. Por tanto, en este capítulo veremos la formación de cada una de estas prácticas, cómo se relacionan con los varios campos y actores y cómo se fortalece su “aceptación” en la sociedad o parte de sociedad, que de hecho las ponen a nuestra atención.

1.1. Contexto de emergencia

Las prácticas y producciones que Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, proponen sus propias historicidades, es decir, como sugiere De Certeau (1990), están contextualizadas en una(s) historia(s) que permite entender la tensiones que producen, la roturas entre los campos y los propios límites. Para entender de dónde viene un fenómeno tenemos que dar movimiento a sus historicidades, es decir ubicar estas prácticas en el momento en el cual modifican sus fronteras, y cómo todo ello se introduce en las prácticas que aquí investigamos, reorganizando este contexto en el cual toman vida. El movimiento artístico y activista en el cual ubicamos estas prácticas tiene sus anclas en la escena activista y cultural de la segunda mitad de los años 90, donde se experimentan prácticas políticas que no encajan con las modalidades tradicionales de los partidos institucionales, sino contienen una heterogeneidad tanto en las prácticas como en las subjetividades, representando una complejidad de los sujetos que los cánones tradicionales no tenían en consideración. Al mismo tiempo, estas prácticas que

experimentan estéticas cotidianas desbordan por el campo artístico, reformulando el tradicional escenario de la institución arte entendida en cuanto separación del arte con la vida cotidiana. A tal propósito, como hemos vistos el capítulo introductorio, Ana Longoni identifica dos coyunturas que renuevan la escena política y artística, a través de prácticas artístico-activistas: en la primera (segunda mitad de los años 90) el activismo se vincula con los derechos humanos, con el surgimiento de H.I.J.O.S; en la segunda (a partir de las revueltas de diciembre de 2001) emergen nuevas formas de comunicación política a través de la acción que se estructura alrededor de asambleas populares, fábricas recuperadas, movimientos piqueteros, entre otros. A partir de esta última coyuntura, según Machado (en *Compartiendo Capital*, 2008), el post 2001 registra un estado creciente de disgregación y aislamiento que conduce a una expansión de las iniciativas independientes que surgen día a día, con propósitos heterogéneos en el marco de la construcción de una alternativa contrapuesta a los modelos canónicos y que no remiten a un modelo central. Según Machado (2008, p. 60) este esfuerzo independiente tiene que ser interpretado a partir de la crisis general de las instituciones del arte como museos y galerías que responden principalmente a necesidades turísticas y al consumo cultural de las clases medias y acomodadas, así como a la ideología política que sustenta dichos proyectos. A esta crisis debemos sumar la transformación de los conceptos de obra de arte, la noción de autor y de autoría, con el incremento del uso del *copyleft* y de los códigos abiertos –como veremos más adelante– y la figura de la audiencia. De hecho, estas prácticas emergentes desarrollan microcosmos de tensiones múltiples que interrogan y proponen nuevos desafíos. En particular, ponen el foco en la transformación de la vida cotidiana, comenzando por la importancia que ocupan los nuevos medios audiovisuales y de comunicación. De hecho, estos vienen considerados como medios que fomentan la individualización y debilitan los procesos de relación colectiva en nombre de una democratización cultural (García Canclini, 2010; *Iconoclastas*, 2006). Por lo tanto, los artistas activistas surgen como conectores sociales que reclaman el derecho a estructurar las relaciones espaciales y sociales con el público, para discutir, cuestionar y generar alternativas.

Otro elemento que ocurre evidenciar y que se conecta con la primera coyuntura, es decir la de un activismo artístico y político renovado, es el nuevo curso político que comienza al final de 2003 con un periodo de aparente estabilidad política. Entre 2003 y 2019 tenemos un marco político que crea tensiones y oportunidades, que serán, según nosotros, la base para el desarrollo de experiencias autónomas de producción artísticas, capaces de repensar la sociedad desde el arte. Un arte que no es político por los mensajes que contiene, sino por la posibilidad de generar formas que pueblen el espacio y administren el tiempo (Longoni en Di Filippo, 2020). La estabilidad política de doce años de gobiernos progresistas (antes con Néstor Kirchner de 2003 a 2007, luego con Cristina Fernández de Kirchner de 2007 a 2015), la constante presencia del neoliberalismo como modelo hegemónico global y local, la aparición de un gobierno neoliberalista –de clara marca conservadora– de 2015 a 2019, son coyunturas con los cuales nos cruzamos constantemente en las experiencias de estas formas de *posibilidades*.

Según Piva (2018), el post 2003 se caracteriza por dos líneas transversales: por un lado, la reconstrucción del consenso hacia las instituciones políticas (incorporando demandas obreras y populares); por el otro, la reestructuración neoliberal del capital y del Estado. A tal propósito, es interesante resaltar los tres ejes sobre los cuales se apoya el neoliberalismo, identificados por Iconoclastas en un texto de 2008: a) la hegemonía de los medios masivos de comunicación; b) el declive del hombre público hacia un rol de consumidor y no de ciudadano; c) el espacio público como área de paso y no de acción/intervención. Estos ejes han representado una aceleración inculcada a partir de la década de los 90, con efecto tanto en la economía y en la cultura, así como en las subjetividades siempre más influenciadas por el mercado. Puntos en común a estos tres ejes son la acción de los medios de comunicación masivos y el fortalecimiento del capital financiero que actúan en favor de una desarticulación del tejido social a través de relatos verticalistas. Por tanto, para hacer frente a estas características que fortalecen la cultura hegemónica neoliberal, surgen formas de resistencias múltiples que hacen hincapié en la articulación de medios de comunicación alternativos y contrahegemónicos, en articulación con los movimientos sociales, y creando experiencias políticas fuera de la burocracia de los sindicatos y de los partidos

tradicionales (Iconoclastas en *Compartiendo Capital*, 2008). En esta etapa, estas articulaciones no deben pensarse como algo fijo en el tiempo, sino, de acuerdo con Hall (1996), como un encuentro entre dos elementos diferentes y bajo determinadas condiciones. Por lo tanto, estas articulaciones generarán distintas constelaciones que podrían –o no– encontrarse entre ellas (profundizaremos esta cuestión en el capítulo seis).

Respuestas a este escenario llegan también por el Estado, con el fin de recomponer la legitimidad de sus instituciones, generando propuestas contrahegemónicas desde una perspectiva macropolítica y dentro una coyuntura latinoamericana que ve, en la primera década del siglo XXI, gobiernos progresistas en gran parte de los países de América Latina. Si bien veremos este tema mayormente en los próximos capítulos, aquí nos limitamos en señalar que también desde las instituciones estatales se generó una batalla contrahegemónica, en particular a partir de 2008 (hasta 2015). No es un caso que entre 2004 y 2005, como releva Longoni (2007), numerosos/as activistas comenzaron a trabajar en distintos organismos, ministerios y dependencias de gobierno, promoviendo actividades parecidas a las que impulsaban desde un circuito independiente, en particular en el sector de la memoria y de los derechos humanos. Sin embargo, estas propuestas mantienen un carácter verticalista que intentan relacionar lo macro con lo micropolítico.

Las prácticas emergentes que nos proponemos investigar intentan rearticular el tejido social frente a una ciudadanía que se retira en el consumo y encuentra refugio en el espacio privado, criminalizando aquellas subjetividades excluidas, los reclamos y protestas. Esta desarticulación del tejido social, según Hito Steyerl, conduce hacia “la demolición de un horizonte de entendimiento común, reemplazado por historias artificiales, estrechas, paralelas, verticalistas, recortadas y sesgadas” (2018, p. 33). Frente a este escenario, la filósofa y artista alemana se pregunta:

¿Qué se puede hacer al respecto? ¿Hay un diseño que se oponga, un tipo de creación que asista a formas de vida horizontales o pluriformes, y que pueda ser comprendido como parte de una humanidad compartida? (2018, p. 34).

Iconoclastas (en *Compartiendo Capital*, 2008, p. 49) releva como posible método –para oponerse a estos relatos hegemónicos– el trabajo en laboratorio.

De hecho, las prácticas que aquí analizaremos, cuales mapeo colectivo, libros cartoneros, baldosas hidráulicas, tienen en común este ser “laboratorio”, desplegándose en distintas maneras, con el objetivo de alternar la potencia imaginativa de la subjetividad con el terreno del imaginario social en el cual se encuentran, y donde pensar un mundo que tenga espacio para los que hayan sido expropiados de su propia potencia.

2. Iconoclasistas. Un dúo conector de gente

Iconoclasistas es un dúo formado por Julia Risler y Pablo Ares. Un dúo que habla varias formas de comunicación, lenguajes visuales y narrativos, y representan un volcán de ideas que quiere derribar las fronteras en las cuales vivimos. La actividad creativa ha valido para el dúo una serie de reconocimientos internacionales en el curso de los años, como el BID12 de la Bienal Iberoamericana de diseño (Madrid, 2012), donde gana el primer premio en diseño gráfico y comunicación visual, y el *Curry Stone Designe Prize* de 2017, en Bend (Estados Unidos). Yendo más allá de las premiaciones, Iconoclasistas hoy en día es uno de los colectivos artísticos más conocidos y reconocidos en Argentina, por su manera de trabajar a través del uso del *mapeo colectivo*, los recursos libre fácilmente accesibles y los trabajos que narran las sociedades desde una perspectiva contrahegemónica. Todo ello reconocible por su estilo gráfico.

Decir cuando nace Iconoclasistas no es un hecho que podemos dar por asentado. La web de Iconoclasistas nos dice que oficialmente el dúo nace en 2006, así como relatan en las entrevistas conducidas por Siganevich y Nieto (2017), y López y Cervetto (2017), o comenta el texto de Thomaidi (2010), relatándonos que “Iconoclasistas empieza a trabajar en el ámbito de la creación simbólica relacionada con la política a partir del año 2006”. Sin embargo, Fuentes (2010) en su artículo reporta el año 2003 como fecha fundacional del dúo. Para aclarar este aparente desacuerdo entre autores/as – e incertidumbre de nacimiento– recurrimos a cuanto nos comenta el mismo dúo: el primer trabajo de Iconoclasistas aparece efectivamente en 2006, sin embargo, Risler y Ares ya venían experimentando material gráfico y comunicacional, y derivas hace unos años. Como nos explica Risler, el hecho de ser también pareja confunde un poco las fechas, pero, al mismo tiempo,

marca otro aspecto de Iconoclasistas, es decir un proyecto que deriva de un encuentro entre dos ideas y modo de hacer que convergen hacia una misma dirección, y de un recorrido de vida. En particular, este desacuerdo nos permite hablar de un proceso de nacimiento que se articula entre 2003 y 2006. Como ya explicado en el capítulo introductorio, los protagonistas del activismo artístico, en los años posteriores al estallido social, advierten un agotamiento de la acción callejera como principal forma de intervención, así como la necesidad de no estar más sometidos a “las urgencias de la coyuntura o al calendario revolucionario” (Longoni, 2007, p. 41). A tal propósito, Julia Risler –en diálogo con Ana Longoni– evidenciaba cómo aquel entonces fuera un “momento reflexivo, de introspección en los grupos y en los movimientos sociales acerca de cómo se posicionan, cómo se vinculan con el gobierno y demás”. Por tanto, emergía “una necesidad o una demanda (...): buscar nuevas formas de comunicar” (en Longoni, 2007, pp. 41-42). Es desde esta necesidad que surge Iconoclasistas como un laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónico. Un dúo que nace desde la reorganización, en este desarmar y armar sujetos colectivos, frente al desafío de cómo llevar adelante una acción que sepa contar, identificar y resaltar las condiciones de los sectores populares, así como las organizaciones y las resistencias puestas en acto por los actores que normalmente vienen ofuscados por las narraciones dominantes, sufriendo las decisiones de las políticas.

Un nacimiento a partir de la reflexión de cómo crear un nuevo lenguaje comunicativo, que sepa reflexionar y hacer reflexionar, en diversas direcciones: acerca de las cuestiones, dentro de los grupos, entre el público, debajo y por encima del techo del sentido común, entrando y saliendo de los museos y de las instituciones artísticas y educativas. De hecho, nos explica Risler, el dúo empieza a trabajar junto poco antes de 2006, cuando, desde 2004, empezaron a realizar unas intervenciones urbanas por un interés lúdico (al comienzo), pero siempre intentando guardar y buscando una idea política o social a su raíz, vislumbrando matrices de organicidad con el contexto social y político.

Antes de esto, Risler y Ares muestran trayectorias distintas, quizás, destinadas a cruzarse y complementarse, como la palabra y la imagen, para una comunicación que necesita todos tipos de soportes visivos. El recorrido de los

dos sigue caminos distintos que, pero, pasan por el laboratorio creativo y callejero que empieza en diciembre de 2001. De hecho, Risler llega del mundo de la cultura libre, la docencia y la investigación y fue una de las fundadoras del Potlach. Un perfil académico-activista podríamos definirlo, que hace hincapié en la comunicación hecha por recursos abiertos, comprensible y compartible, y en la investigación sobre “arte, cultura y política y sus procesos sociales”³² (y que hoy la ve desempeñar la tarea de docente en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA). Mientras que el trayecto de Ares es marcado por el dibujo y la gráfica. Artista gráfico que viene de diversas experiencias editoriales y de experimentaciones gráficas y animación, así como desde el ambiente de intervenciones urbanas y del trabajo con organismos de derechos humanos, Ares es atento en sorprender cualquier entrevistador/a: diseñador autodidacta con la pasión de los Atlas, un conocimiento vasto, que cruza historia, música, arte, lo popular, la política y lo político y se articula en mapeos para que la lectura sea accesible. En su biografía resalta su pertenencia al GAC, entre 1998 y 2005, con el cual ha realizado “gráficas para intervenciones urbanas, señaléticas para el *Parque de la Memoria* de Buenos Aires, cartografía para la Bienal de Venecia en 2003, entre otras”³³. La cartografía será el elemento que acompañará y caracterizará el trabajo de Iconoclasistas a partir de 2008, expresando una síntesis entre las características individuales del dúo.

Es desde esta mezcla que surge Iconoclasistas, nombre que deriva de *iconoclasta* que, pero, en lugar de referirse a la destrucción de íconos religiosos, el objetivo del dúo es dismantelar ideologías opresivas a través de la gráfica y las artes visuales, haciendo emerger los conflictos entre clases: explotación laboral, desalojos, violencia policial y de género, discriminación racial (Fuentes, 2010). Este objetivo se alcanza a través de tácticas compartidas, es decir trabajando con movimientos y organizaciones sociales para elaborar material que puede usarse en público y ser difundido otras y otras veces.

Cuando el dúo prepara la base para la creación de Iconoclasistas, lo que iba buscando era el diseño de herramientas para pensar nuevas estrategias de

³²Texto extraído por el sitio internet de Iconoclasistas.

³³ *Ibidem*.

acción y resistencia: “como vengo de la cultura libre, a mí me interesaba cómo liberar los recursos, hacerlo de códigos abiertos, hacer una buena comunicación, un buen web, yo ponía mucho énfasis en esto” nos comenta Risler (entrevista, Florida, octubre 2017). Sin embargo, el mapeo colectivo llegará más tarde y con el tiempo, construyéndose sobre las herramientas que se elaboraban mientras tanto. Julia Risler –en una de las primeras ocasiones en que la encontramos– nos cuenta que uno de los hobbies preferido del dúo es recorrer los barrios de la ciudad:

nos gusta ser turistas en nuestras ciudades, entonces queremos muchos caminar, vamos a un barrio y lo vamos interpretando con sus signos, sus síntomas, le ponemos un esquema, construimos una razón de por qué surgió esto, nos interrogamos sobre lo que habrá pasado acá (entrevista, octubre 2017).

Todo ello permite practicar las lecturas situacionistas de la deriva y de la psico-geografía. A estas prácticas del “deambular”, diría Debord (1958) en sus escrituras situacionistas, se intenta aportar un análisis con “un lenguaje comunicacional y político renovado, [...] no desde cero, sino retomando y derivando metodologías, herramientas y recursos propios de la educación popular y las pedagogías críticas, espacios de investigación y reflexión colectiva” (Cervetto y López, 2017)³⁴.

2.1. “La salida al mundo”: el Anuario Volante y la Cosmovisión

Rebelde

“La salida al mundo”, como dice Risler, es en el mayo de 2006, con el *Anuario Volante*: 16 flyers en blanco y negro, con los cuales “se miraba a reconstruir la situación de Argentina del 2005, a partir de datos estadísticos” (Risler, entrevista, octubre 2017). El volante alternaba dos comunicaciones: si por un lado había los datos duros, es decir los datos estadísticos oficiales de INDEC, Ministerio de Salud, APDH/UNICEF/Ministerio de Trabajo, CORREPI, por el otro, estos se suportaban con dibujos y gráficas populares

³⁴ Extracto desde una entrevista directa al dúo, conducida por Renata Cervetto y Miguel López, y contenida en el libro *Agítense antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*, publicado por TEOR/ÉTica y MALBA, Costa Rica/Buenos Aires, 2017.

que acompañan la explicación. La decisión –comenta Risler– fue empezar por una temática general, enfrentándose a la traducción y comunicación de los datos a las personas. Los flyers, arreglados bajo forma de un talonario, fueron impresos en blanco y negro con el objetivo de reducir los costos y hacer algo que la gente pudiera disfrutar o tirar. Así que fueron distribuidos en la calle a los pasantes “y la gente podía arrancarlo o tenerlo y sacar copias” (otra razón –la difusión y reproducibilidad– por imprimirlos en blanco y negro).

Tapa, p. 8 y última página de Anuario Volante

CADA 2 DIAS UNA MUJER ES ASESINADA EN LA PROVINCIA DE BUENOS AIRES, EL 70% A MANOS DE CONOCIDOS: ESPOSO, AMANTE, NOVIO O EX PAREJA

DISCRIMINACION LABORAL
Somos el 40% de la fuerza laboral, la mitad estamos en negro y las que trabajamos en blanco ganamos un 35% menos que los hombres, por igual trabajo y con la misma formación.

DESIGUALDAD HOGAREÑA
Además de trabajar fuera de casa realizamos el trabajo doméstico y estamos a cargo del cuidado de los niños. Sólo 3 de cada 10 hombres comparten con nosotras las tareas vinculadas al hogar.

TAOS TOCA A NOSOTRAS

"EDUCACION SEXUAL PARA DECIDIR, ANTICONCEPTIVOS PARA NO ABORTAR, ABORTO LEGAL PARA NO MORIR"
La principal causa de muerte femenina está derivada de problemas en el embarazo, parto o por abortos en malas condiciones higiénicas y de atención, siendo las más perjudicadas las mujeres pobres.

ANUARIO VOLANTE
TRABAJO-REPRESION-POBREZA-SAQUEO
DATOS SOCIALES, POLITICOS, ECONOMICOS DEL ULTIMO AÑO EN LA ARGENTINA

PARA FOTOCOPIAR 16 FLYERS - 4 POR HOJA CADA

PARA MULTIPLICAR LOS VOLANTES

1 Avanzó un volante (o varios) y hace 4 fotocopias de la mejor calidad que consiga.

2 Recortó las fotocopias de manera tal que el volante ocupe un cuarto de hoja office.

3 Pagó los 4 volantes recortados sobre una hoja office de manera que quepan perfecto en ella.

4 Cuando seque los volantes copios como discos. A \$0,10 la copia, con \$10 tendrá 400 volantes.

5 ¡Hacer el! Es hora de salir a repartir, dejar sobre un mostrador o pagar en una cartulina.

VARIANTES PARA LA DISTRIBUCION

Autoservicio 1
"Número de terno"
Hació un agüero en la esquina de todos los volantes fotocopiados, embolsados en plásticos, arrancados y colgados donde quieras.

Autoservicio 2
"Guimolda callejero"
Enterró una cinta adhesiva gruesa tipo de embalaje desde una pared hasta un árbol o un cable, a \$200 m de sueldo, y pagó lo veniente y en fila los donos de los volantes.

Ampliar sin miedo!
Los volantes están distribuidos para que cuando sean fotocopiados pierdan la menor legibilidad posible. También se pueden ampliar tecnológicamente para hacer un afiche de tamaño doble carta (A3).

El talonario ofrecía a las personas una instantánea de la situación socioeconómica de Argentina en torno a trabajo, represión, pobreza, saqueo, violencia y desigualdad de género. El trabajo permite identificar un discurso dominante que estigmatiza determinadas figuras sociales y los números reales que deconstruyen el relato dominante –profundizado por los “medios masivos de comunicación”³⁵–. Esta primera salida resulta configurarse como una intervención callejera, donde la calle, al ser transitada/habitada de manera normativa, entreabre una grieta entre un “ambiente codificado por el sentido común” y “las potencialidades subversivas de la maraña de nuevas imágenes significantes que circulan a partir de diverso formatos, acciones y puestas en escenas” (Iconoclasistas en *Compartiendo capital*, 2008, p. 30). El resultado es la “imagen como vínculo” (Risler, entrevista 2017), es decir una imagen en un espacio no pensada para albergarla que genera comunicación donde había silencio. Este vínculo socializa conocimientos, saberes y prácticas, que funciona con y gracias a “la lógica de compartir, de la entrega, del dar” (2008, p. 30) potenciando la circulación de un mensaje. Como hace notar Riegue (en *Compartiendo capital*, 2008), las imágenes permiten a las estadísticas que pasan desapercibidas, finalmente, de hablar y ser:

fagocitadas, desmenuzadas en un proceso antropófago y devueltas en estímulos, asociaciones irónicas, en guiños que conocemos muy bien, pero que esta vez no sólo piden nuestra complicidad, sino que movilizan a ser crítico y consecuente (2008, p. 35).

El segundo trabajo se construye a partir de derivas urbanas de inspiración situacionista cumplidas por el dúo, dando vida a la *Cosmovisión rebelde*, “que se centraba en el tema de la alienación, de los grupos económicos, de cómo una zona se va acomodando en la ciudad y de cómo van generándose las subjetividades en base a esto. [...] Unas investigaciones y reflexiones propias” nos cuenta el dúo (entrevista, octubre 2017). La *Cosmovisión* ve su publicación en 2008 como fanzine para luego convertirse también en una muestra ambulante de afiches que Iconoclasistas preparaba en cualquier barrio para hablar con las personas. Un fanzine con el cual el dúo muestra situaciones aisladas de lo cotidiano de una ciudad posmoderna como Buenos

³⁵ Se lee en el Anuario Volante en la décima hoja.

Aires, utilizando una serie de “construcciones arquetípicas que permitan revelar intersecciones”³⁶ (Mesquita, 2012, p. 123). El trabajo abre con una imagen y una serie de palabras claves que acompañarán Iconoclasistas en su experiencia: un muchacho observa un mapa que se sobrepone a otros y de ahí: “relevar, develar, revelar y rebelar” (Cosmovisión Rebelde, 2008). De hecho, con Cosmovisión Rebelde el dúo se focaliza sobre el paisaje urbano en el intento de indagar la relación entre ideologías dominantes y ciudad, cómo se difunden y construyen por el entramado urbano, cómo estas se repercuten sobre la constitución de la subjetividad ciudadana, cómo se difunden a través de los medios masivos de comunicación, la publicidad y el consumo, y cómo esta difusión y penetración en la ciudadanía genera ganadores y perdedores, dentro de una sociedad siempre más polarizada propio por estas acciones de las ideologías dominantes.

Por tanto, las ocho páginas que componen el fanzine, a través de una cadena de relaciones sociales, investigan y ponen bajo la lupa los efectos de las políticas neoliberales de los años 90 en el momento de producción (2008). En particular, vislumbra cómo el orden hegemónico se traduce en la ciudad y ve en el consumo, en la publicidad y en los medios masivos de comunicación los elementos que vehiculan la incorporación de los ciudadanos en la ciudad. Como bien relatan Iconoclasistas³⁷, el consumo se difunde a través de la publicidad que, al mismo tiempo, difunde una creencia sobre el mundo, incitando e invitando a las personas hacia una forma de vida. A difundir la publicidad son los “medios masivos de comunicación” que, según los autores, alimentan y hacen parte de la articulación/producción/difusión de un imaginario social del mundo. El poder de la imagen consolida el pensamiento dominante que las utiliza para construir un espacio de representación que va desde el consumo (definido como “amable”) y el prototipo del ciudadano consumidor a la interiorización de la dinámica competitiva del capitalismo. Iconoclasistas, por tanto, identifica en este recorrido los efectos de estos mensajes que fortifican un modelo hegemónico: contaminación y desechos, pobreza y naturalización de la pobreza, precarización laboral y de vida, y el derrame de la ideología de la inseguridad, generando el abandono del espacio

³⁶ Traducción desde el portugués por quien escribe.

³⁷ <https://iconoclasistas.net/cosmovision-rebelde/>

público como disfrute colectivo. El relato de Iconoclasistas, de hecho, evidencia cómo para invisibilizar la pobreza se construyen countries, barrios privados y shoppings, mientras que las remodelaciones de los barrios expulsan a sus residentes originarios (gentrificación). Todo ello acompañado por la emergencia de fuerzas de seguridad privadas. De este modo, el espacio público se construye según un lenguaje que disciplina los lugares y los pasantes. Por tanto, el modelo del *quadrillage* foucaultiano se traspone del espacio urbano a la subjetividad de los ciudadanos, creando y definiendo identidades que, cuando no respetan el lenguaje establecido en el espacio, figurarán como desechos para el modelo hegemónico, es decir serán excluidas por la sociedad. *Cosmovisión Rebelde* ayuda a revelar cómo el espacio público viene construido para un uso exclusivo, accesible para el ciudadano consumidor y criminalizador de aquellas figuras que lo transitan por un uso distinto, no clasificable por categorías de consumo.

Estos dos trabajos resultan importantes para el desarrollo sucesivo del mapeo colectivo. Datos estadísticos, derivas urbanas y la emergencia de los relatos invisibilizados representan la base para la elaboración de un dispositivo comunicacional colectivo que permita narrar los territorios, las identidades y los cuerpos que habitan y transitan el espacio. Estamos hablando de la herramienta que caracteriza el dúo: el mapeo colectivo.

Distintas investigadoras (Thomaidi, 2010; Montes, 2013) han subrayado la importancia de otro elemento por el trabajo de Iconoclasistas que no podemos olvidar de mencionar en esta instancia inicial, es decir el sitio web del colectivo. Es el mismo dúo que evidencia la importancia de su propia web: tanto en los varios encuentros aprovechados para discutir sobre su activismo, cuanto en algunas conferencias como (*Re!*)*parar* (organizado por Territorio Tolosa en septiembre del 2020³⁸), Risler y Ares subrayan el rol de un buen sitio web como archivo virtual, para que el material sea disponible en todas sus partes y permita a las comunidades de encontrar herramientas (y descargarlas), ideas y ponerse en contacto con ellos. De hecho, el mundo de internet representa otro espacio público para habitar, donde es posible difundir el material elaborado, entrar en conexión con otras organizaciones y

³⁸ https://www.youtube.com/watch?v=aI0AW_OcYpY.

seguir recibiendo, elaborando y actualizando con nuevos datos. Montes (2013) resalta cómo el sitio web de Iconoclasistas produce “flujo comunicativo, sujeto-tecnología-sujeto”, poniendo en contacto el dúo con la totalidad social, es decir barrios, comunidades latinoamericanas. Esto resalta relatos propios y no mediados, a través de “concreciones icónicas, narrativas estéticas” en las cuales se da cuenta de imaginarios sociales y memoria colectiva de aquellos sectores populares invisibilizados y reducidos al silencio por los relatos hegemónicos.

La red produce un doble movimiento hacia la concretización popular y la difusión icónica y estética, potenciando e interconectando mutuamente las varias experiencias. Un espacio, además, donde los *creative commons* resultan ser la práctica hegemónica en la que se enmarca el material elaborado por Iconoclasistas. Con esto hacemos referencia a una producción que se puede copiar, descargar y difundir libremente, entendida de manera plural en cuanto creación colectiva, donde varias personas han realizado una puesta en común de sus conocimientos y experiencias. Por tanto, otros agentes “comunes” pueden seguir en el camino de esta lógica, haciendo propio el material presente en la web del dúo.

2.2. Táctica de tácticas: el mapo colectivo

“De aquí la gente nos venía conociendo, ya teníamos estas dos muestras, dos años de existencias, un reconocimiento por la gráfica, y empezamos con el mapeo, que al principio no teníamos idea de lo que podía llegar a ser” nos cuenta Risler (entrevista, octubre 2017), acerca de cómo se llega al mapeo colectivo, la herramienta que caracteriza el trabajo de Iconoclasistas. De hecho, el dúo ya estaba trabajando en dispositivos pedagógicos con el fin de elaborar investigaciones territoriales y colaborativas. Esta elaboración analizaba con atención a las coyunturas del momento no solo en Argentina, sino en toda la región. El estímulo que lleva a profundizar el conocimiento del territorio en sus varios aspectos, con problemas y resistencias, surge también con un viaje del dúo realizado entre 2005 y 2006 por algunos países de Latinoamérica y observando las victorias electorales de Evo Morales en Bolivia en el 2006, la de Correa en Ecuador y la reconfirmación de Chávez en Venezuela. Todo ello constituye por el dúo una “inspiración hacia una

patria grande, hubo una radicalización de sentir más propio nuestro terruño, una crítica más fuerte hacia los procesos de colonización de cuerpos y territorios”³⁹. A esto se agrega el deseo de narrar (y hacer narrar) las propuestas llevadas a cabo por los movimientos campesinos, los pueblos originarios, generando un espacio que relate las maneras de vincularse con la naturaleza y la otredad de mirada acerca de ella. Elementos como el barroco americano, los rituales y símbolos sobre la Virgen, el tema de la Madre Naturaleza, la Madre Tierra, la Virgen como montaña de los pueblos andinos, de fascinar al dúo, pasan a condicionar la iconografía que caracteriza su trabajo⁴⁰.

Gracias a la red de contactos madurada en el tiempo, el dúo empieza a proponer en varios espacios los materiales expositivos creados, para luego armar talleres donde poner en práctica la nueva herramienta y crear espacios de análisis y discusiones. En 2008, se concretiza la práctica del mapeo colectivo, la cual viene presentada como “un trampolín que potencia la construcción colaborativa y dinamiza el proceso, incorporando una dimensión estética y simbólica al trabajo” (Iconoclasistas, 2015, p. 14), y recupera la idea de un arte de hacer, ubicada entre *ars* y *techné*.

Pero ¿de qué habla Iconoclasistas cuando dice mapeo colectivo? ¿Qué es un mapeo colectivo? Según Iconoclasistas, “el mapeo es un medio no un fin”. Es decir:

debe formar parte de un proceso mayor, ser una “estrategia más”, un “medio para” la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas, el intercambio de saberes, la disputa de espacios hegemónicos, el impulso a la creación e imaginación, la problematización de nudos clave, la visualización de las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder, entre muchos otros (Iconoclasistas, 2015, p. 7).

³⁹ Nos comenta Julia Risler durante la entrevista de octubre 2017.

⁴⁰ Un ejemplo tópico es la obra “Cosmogonía indio-afro-latino americana” del 2007, donde los brazos abiertos en el manto de la Virgen de Caa’cupé o de Guadalupe son substituido por las largas trenzas de la Pachamama, la madre del universo, del mundo, del tiempo e del lugar, que “engendra la vida, la nutre y la protege”, que une en la diversidad, en la lucha y la resistencia todos los reconocibles íconos de una América Latina rebelde para su descolonización. El todo resumido en el nombre de “Nuestra Señora de la Rebeldía”.

Es un proceso de creación que subvierte el lugar de enunciación, la voz de subjetividades desconocidas, con el objetivo de desafiar los relatos dominantes, basándose en los conocimientos y experiencias cotidianas de quienes participan en el proceso. El mapeo permite destacar las realidades existentes en un territorio, así como sus acciones y proyecciones, con el fin de identificar problemas y reflexionar sobre la interrelación con otros temas, buscando encontrar alternativas. Para Montes (2013, p. 60), la propuesta de Iconoclasistas recupera la idea de un arte de hacer y resistir popular, con un saber comprometido con la transformación social, a través de instrumentación y difusión de estrategias de resistencia capaces de desmentir y desarticular la construcción de la realidad generada por el proyecto neoliberal.

Como sostiene De Certeau acerca de las tácticas, también por el mapeo se trata de liberar las prácticas materiales de creatividad y resistencia. Por ende, el mapeo se presenta como una práctica tanto material como un proceso que permite brindar espacio, elaboración y visibilidad a las prácticas materiales de los actores que viven de y en un territorio, lo que permite la construcción de un relato colectivo común, sin aplanar las diversidades (Iconoclasistas, 2015). Por tanto, debemos preguntarnos qué significa mapear y mapear colectivamente. Los mapas en lo cotidiano representan “un asentamiento totalizador de observaciones” (De Certeau, 2000, p. 132): estandarizan distancias, recorridos, lugares, colonizan los espacios y se alejan de la heterogeneidad de los contenidos que los territorios poseen. Ensamblar mapas desde el poder hegemónico significa construir representaciones cartográficas que imponen una visión y difunden un imaginario específico (Iconoclasistas, 2011). A través de estos mapas el poder dominante busca establecer su ordenamiento territorial y demarcar fronteras para identificar ocupaciones y recursos naturales, así como implementar “estrategias de invasión, saqueo y apropiación de lo común” (Iconoclasistas, 2013).

En el caso del mapeo colectivo, el mapa se presenta como cercano de los mapas medievales, o de los portolanos, es decir un espacio para indicar recorridos, indicaciones performativas cumplidas principalmente por los que un tiempo eran los peregrinos. Estos mapas permitían mencionar etapas, particularidades de los lugares, de los caminos, de las costas, narrando la propia experiencia de viaje. Como señala De Certeau, más que ser mapas

geográficos se parecían a libros de historias (2000, p. 134), en los cuales se entrecruzaban apuntes de viajes cotidianos con ilustraciones que facilitaban el recorrido para los otros viajeros o navegadores –si tomamos el caso de los portolanos. Iconoclasistas (2015) nos advierte que “los mapas son representaciones ideológicas”, por lo tanto, realizan una sistematización de lugares geográficos que ya no están conectados por “los relatos de espacio de la cultura cotidiana” (De Certeau, 2000, p. 134). De esta forma, el mapeo colectivo se convierte en un medio mediante el cual los relatos cotidianos pueden crear y fabricar espacio, desafiando las “representaciones hegemónicas funcionales al desarrollo del modelo capitalista” (Iconoclasistas, 2015, p. 5) a través de un enfoque crítico de la cartografía.

Si con el *Anuario Volante* y la *Cosmovisión Rebelde* se visibilizan los efectos neoliberales en el espacio urbano y sobre las subjetividades que lo atraviesan, el uso de mapas y cartografías se difunden paralelamente con el fin de los grandes relatos que condicionaron el discurso hegemónico de los años 90. Estas técnicas permiten relevar y visibilizar la nueva multitud de relatos que se desarrollan por la mano de movimientos sociales, campesinos, pueblos originarios que representan un renovado activismo político y protagonismo social. La emergencia de subjetividades hasta entonces encubiertas que iban articulándose entre ellas y entre fronteras, (quizás el caso más evidente fue durante el Foro Social Mundial de Porto Alegre, 2001) impulsan el descubrimiento de prácticas que estimulan comunicación, narración y visibilidad desde las periferias del relato dominante para una esfera contrahegemónica muy heterogénea.

A tal propósito, ocurre remarcar la importancia de otras obras realizadas por Iconoclasistas en un periodo que corresponde con el lanzamiento de la práctica del mapeo colectivo (2007-2010), es decir: *Cosmogonía Indo-Afro-Latino Americana* (2007)⁴¹, *El arbolazo – Una genealogía de las revueltas*

⁴¹ <https://iconoclasistas.net/cosmogonia-indo-afro-latino-americana/> véase nota 13.

populares en la Argentina (2009)⁴², *La Trenza Insurrecta* (2010)⁴³. Estos tres trabajos destacan unos puntos nodales que permiten establecer una genealogía de las acciones colectivas de resistencia y rebeldía ante la realidad, ofreciendo un contesto plural para las diversas prácticas sociales que vienen relatadas en un mapeo colectivo. Aunque las prácticas de resistencia que surgen en un mapeo colectivo parecen no tener una historia en la cual situarse, estos trabajos plantean un hilo histórico común a nivel nacional y subcontinental entre estas experiencias, actores y subjetividades. El efecto resultante es el de hacer posible un encuentro entre puntos de convergencia social compartidos por encima de lo particular y lo privado.

Volviendo a cómo nace la idea del mapeo colectivo y a sus peculiaridades, Risler y Ares nos aclaran una breve génesis de las prácticas de mapeo.

Cartografía colectiva, cartografía crítica, siempre hubo sobre todo en lugares como México, Colombia y Brasil. Sin embargo, estos tenían otra impronta: una impronta más desde el Estado a través de fundaciones que iban a territorio para relevar, hacer un diagnóstico participativo con la gente y llevarlo (eso) al Estado, para que ese bajara recursos. De este tipo de trabajo desde arriba hacia abajo hay varios, en particular, con comunidades campesinas y pueblos originarios, donde no hay alfabetización, o, mejor dicho, no hay alfabetización en la lengua hegemónica (entrevista octubre 2017).

Sin embargo, lo que propone Iconoclasistas es un cambio de perspectiva de esta práctica, que, a los verticalismos estatales, prefiere una horizontalidad comunitaria, generando una instancia colectiva consensuada y no impuesta. Por lo tanto, para establecer una distinción clara entre la herramienta elaborada por el dúo y las prácticas cartográfica más comunes, fue necesario pensar en un nombre que expresara su distinción, su particularidad y

⁴² <https://iconoclasistas.net/genealogia-a-40-anos-del-cordobazo/> En este trabajo en ocasión de los 40 años desde el Cordobazo, les Iconoclasistas recolectan y narran las revueltas populares que ocurrieron en Argentina desde 1969 hasta febrero 2010, es decir desde el Cordobazo hasta el Andalgalazo (movilización contra la instalación de la minería Agua Rica, que se resolverá con un fallo judicial que parará la actividad de explotación contaminante). El objetivo de esta obra, hecha en colaboración con el colectivo Historia Vulgar, es evidenciar una historia rebelde en la Argentina, que tiene raíces (las raíces del Arbolazo, de hecho) en experiencias históricas que marcan hitos de la historia global.

⁴³ <https://iconoclasistas.net/cronologia-anti-colonial-latinoamericana/> en el trabajo se resume una cronología que va desde la Conquista hasta el Pachakutí, donde emergen los levantamientos, sublevaciones, rebeliones y resistencias, cumplidas por las poblaciones indio afro latino americanas, reivindicando su ser mayorías en el subcontinente.

peculiaridad, en cuanto surgente desde abajo y por la autogestión. De hecho, el dúo aclara: “nos dimos cuenta que el nombre no podía quedar igual, nuestro trabajo no podía estar bajo de esta categoría. Tiene otra impronta, otro estilo, otra manera, y entonces decidimos por mapeo colectivo. Este nombre lo inventó Iconoclasistas” (entrevista, octubre 2017).

Oslender (2017) explica que la cartografía social tiene dos objetivos: uno intrínseco a la comunidad participante y otro externo. El primero es hacer conocer a la comunidad participante su propio territorio; el segundo es conocer el territorio en su diversidad afuera de la comunidad, “un proceso externo de articulación y comunicación de sus territorialidades” (Oslender, 2017, p. 255). Si bien los estados usen estos recursos, ellos lo hacen con una lógica de control y disciplina. Sin embargo, el trabajo de Iconoclasistas se presenta con un espíritu totalmente contrapuesto: es un proceso que nace a través de la horizontalidad para descubrir los conflictos sociales y las alternativas propuestas, a través de “un marco de reflexión colectiva, de saberes populares, saberes cotidianos, saberes que nos hablan a través de la experiencia del territorio”, nos dice el dúo (entrevista, octubre 2017).

Sin embargo, ¿cómo se construye un mapeo colectivo? Obviamente a través de un trabajo grupal, en una instancia bajo forma de talleres, en los cuales el dúo ayuda y suporta el trabajo de grupo e interviene con dinámicas que facilitan la comunicación. Los talleres son una herramienta de la educación popular y comunitaria que, como sostienen Risler y Ares (en López y Cervetto, 2017), cumplen con dos objetivos generales: por un lado, permiten trabajar territorialmente con metas consensuadas entre organizadores; por el otro, permite socializar el mapeo colectivo, estimulando su apropiación y experimentación. Las dinámicas del taller permiten comprometer cualquier perfil de persona, porque el objetivo es buscar los saberes más próximos a una comunidad o territorio. Todo ello a través de dinámicas lúdicas, de las cuales el dúo ofrece una recopilación en el sitio web y en el *Manual de mapeo colectivo*, editado por Tinta Limón en 2013, consultable y descargable libremente por la web. Sobre este tema, de hecho, la postura política de Iconoclasistas es muy clara: todo el conocimiento generado debe circular de manera accesible, especialmente entre aquellas personas que día a día

participan en prácticas de resistencia y no cuentan con recursos económicos significativos.

Mapeo colectivo y talleres cumplen en la historia de Iconoclasistas un proceso de propuesta y perfeccionamiento que empieza a través de las redes de contacto del dúo. El primer taller de mapeo colectivo se llevó a cabo en Resistencia del Chaco, durante el Encuentro Nacional de Mujeres, con la participación de maestras y maestros de educación primaria. En esta primera instancia totalmente innovadora, el dúo abordó el proceso de manera experimental, contando con la colaboración de un amigo del Espacio de Justicia y Memoria de los Derechos Humanos. A pesar del nerviosismo –nos comentan– del dúo, por ser la primera presentación pública de esta herramienta, el taller suscitó muy buenas sensaciones entre los participantes, los cuales evidenciaron cómo durante el taller pudieron profundizar o conocer temáticas desconocidas o poco estudiadas y que consideraban marginales en sus trabajos profesionales. El resultado final fue la construcción de una poética a partir de elementos que los participantes desconocían, utilizando la iconografía como relato gráfico. Esta primera experiencia resultó muy alentadora por el colectivo.

Con el seguir de los talleres, el mapeo colectivo comenzó a difundirse y a utilizarse como herramienta pedagógica, activista y militante, por distintos grupos de personas:

la gente que más se enganchó fueron estudiantes universitarios que tenían organizaciones territoriales. Esto se puede decir que fue nuestro público de entrada: gente muy joven, que militaba en la facultad y que, pero, tenía otros contactos con distintas experiencias sociales y territoriales. Nos invitaban, nosotros viajábamos y ellos convocaban a la gente y ellos tenían acceso a un público muy heterogéneo en los espacios de organizaciones sociales, culturales, militantes sueltos, artistas (entrevista, octubre 2017).

Como una bola de nieve, el mapeo colectivo comienza a expandirse, tejiendo –de boca en boca– otra red de contactos. Esto lleva a las primeras invitaciones para el dúo, encontrándose con públicos bastante heterogéneos en los espacios de diferentes organizaciones. A través de esta difusión y de los comentarios recibidos al final de cada taller de mapeo colectivo,

Iconoclasistas va articulando las secciones que hoy en día conforman los diferentes elementos de la herramienta. De hecho, nos explican:

al principio el mapeo era sobre problemas, nada más. Era como un mapeo de denuncias. Después que hicimos los primeros dos o tres así, la gente salía del taller deprimida –nos comenta irónicamente– porque de repente te encontrabas con un panorama lleno de problemas por cualquier lado. Entonces decimos que era el caso de complementarlo con una parte sobre la gente que se organiza, como se junta, que redes hay, (...) y *todo ello* nos permitió construir un mapeo direccionado, pensando en lo que hay o puede haber después de un mapeo: se queda, así, como herramienta, como la quieren retomar (entrevista, octubre 2017).

El proceso de sistematización del mapeo colectivo permitió la expansión a través de *mapeos derivados*, un modo que ayuda la socialización de la herramienta y su difusión. Los mapeos derivados –nos explica el dúo– son los mapeos que surgían luego de las primeras socializaciones de la herramienta: una persona de un grupo podía llevar la experiencia del mapeo colectivo a otro espacio para fabricar más narraciones. En esta primera etapa de experimentación, Iconoclasistas llegó a contar hasta treinta mapeos derivados, brindando asistencia a distancia. De esta forma el mapeo colectivo empieza a caminar también sin el soporte presencial del dúo: “el mapeo se usa mucho en barrio, en escuelas, en universidades. De vez en cuando googleo ‘mapeo colectivo’ y entonces me aparecen muchas cosas porque se expandió tanto, pero queda nombre y concepto originario, el nuestro de Iconoclasistas” nos comenta Risler (entrevista, octubre 2017).

La expansión del mapeo colectivo evidencia algunas criticidades de gestión. El crecimiento exponencial de los mapeos derivados comenzó a dificultar el seguimiento de todos los trabajos que una gran diversidad de personas desarrollaba de manera autónoma. Al mismo tiempo, la legitimación social del trabajo generó un aumento en las demandas a las cuales hacer frente. A estos problemas se sumaba la necesidad de garantizar la sostenibilidad económica de cada actividad, especialmente cuando Iconoclasistas vio finalizar su período de creación subsidiado. De hecho, el trabajo de los talleres con diversas organizaciones fue posible gracias al acceso a un subsidio que

permitió al dúo desarrollar y experimentar el mapeo colectivo, sustentando económicamente los diferentes movimientos por el territorio.

Esto conduce el dúo a seleccionar las varias propuestas de colaboración recibidas en base al interés que las propuestas suscitaban en ello (no es de extrañar que, en los varios encuentros, Ares y Risler nos evidencien cómo un mapeo debe ser de inspiración para ellos también); y en relación con la sostenibilidad económica y temporal que un mapeo requiere, es decir la posibilidad de moverse de un lugar para el otro (que representa por el dúo un desgaste de energías físicas e intelectuales) y la duración de un proyecto.

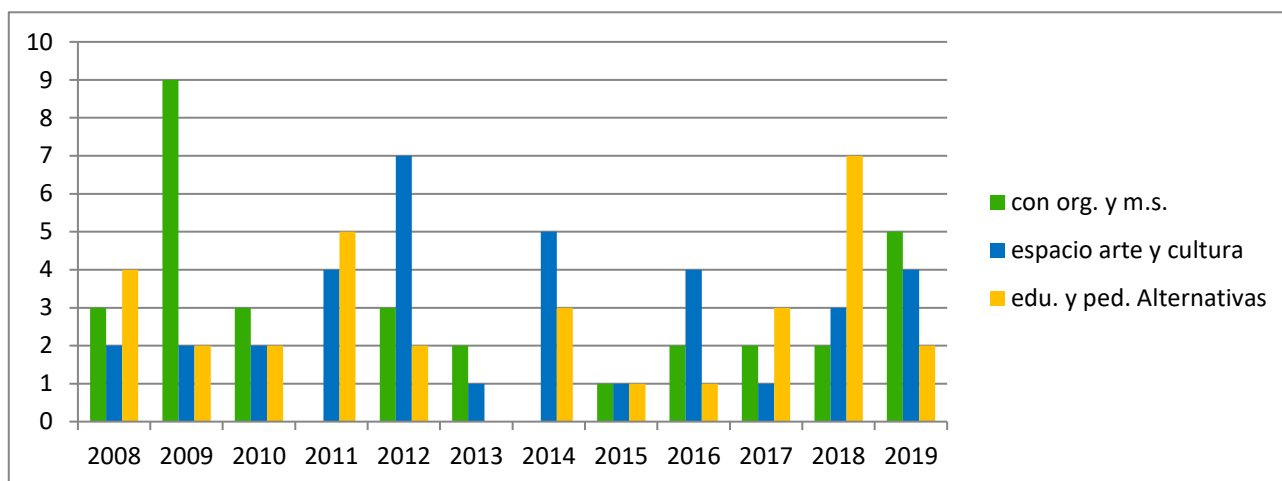
Como en todo tipo de trabajo, posibilidad, inspiración y sostenibilidad juegan un papel fundamental. Esta serie de cuestiones llevan el dúo hacia otro paso en la difusión y la autogestión de la herramienta. “Analizando las crónicas de los talleres, las herramientas utilizadas –nos relata el dúo– empezamos a compartir el material para que lo haga otra gente también”. Esto permitió tomar conciencia del alcance que tenía la herramienta elaborada. Por tanto, en 2013, se concretiza la primera edición del ya nombrado *Manual de Mapeo Colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*, que guarda adentro las herramientas gráficas elaboradas, los despegables y afiches, los pasos a seguir para coordinar un taller y organizar un mapeo, es decir todo aquel material que puede utilizarse a la hora de habilitar un mapeo colectivo. El manual es fruto de una sistematización de la experiencia acumulada en estos primeros cinco años de mapeos colectivos y socialización de la herramienta. Este soporte permitió dialogar acerca de muchas propuestas y alcanzar distintos territorios. La característica de recurso abierto permitió –en ese entonces y sigue permitiendo hoy en día– desarrollar talleres sin la presencia física del dúo.

Desde 2008, Iconoclasistas condujo talleres con movimientos sociales, colectivos culturales, instituciones universitarias, museos, escuelas de varios grados no sólo en Argentina, sino moviéndose por toda América Latina y viajando también por Europa⁴⁴, realizando 100 talleres hasta 2019. En los talleres la idea es:

⁴⁴ Veremos en los próximos capítulos más detalladamente la extendida red de contactos y articulación que Iconoclasistas ha tejido en el tiempo, alcanzando una notable internacionalidad tanto como dúo que por su herramienta. De hecho, a partir de 2008,

construir un relato colectivo que se organiza en torno a lo común y se despliega a través de la iconografía, con el fin de situar quiénes están organizados, qué hacen, dónde podemos encontrarlos, o también qué les gustaría hacer y qué pueden hacer, qué posibilidades hay, con quién pueden asociarse [...] Siempre teniendo como horizonte común la construcción de alternativas de transformación (en López y Cervetto, 2017).

Estos talleres han sido realizados en colaboración con distintos contextos, catalogados por Iconoclasistas en tres categorías: organizaciones y movimientos sociales, espacios de arte y cultura, y espacios de educación y pedagogías alternativas (que resumimos en la siguiente gráfica, dividiendo los talleres por año y espacio de actividad)⁴⁵.



Elaboración gráfica del cuantitativo de talleres hechos por categorías desde 2008 hasta 2019

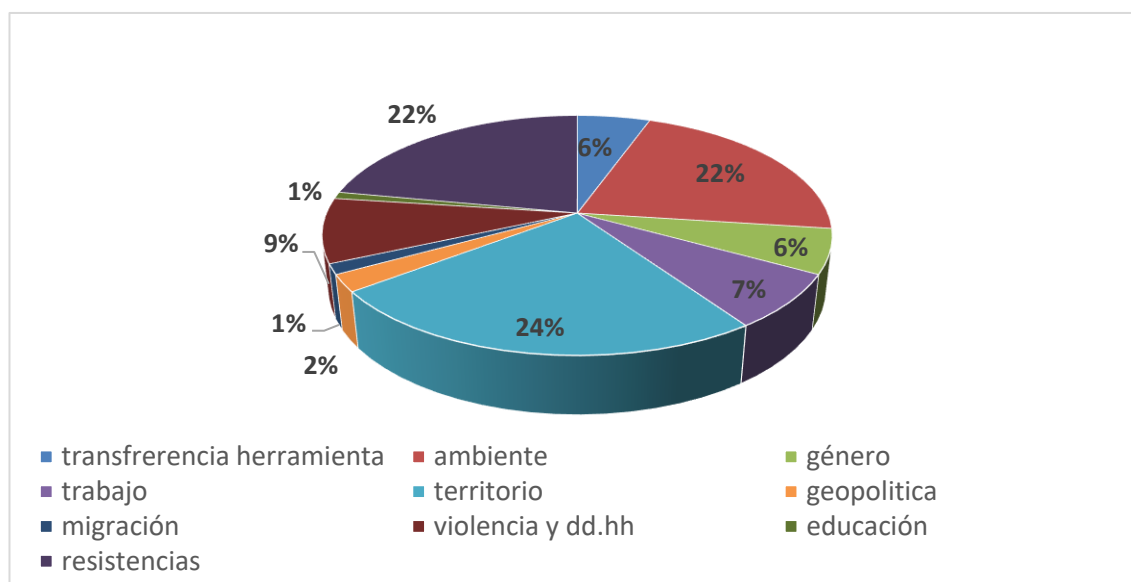
Los temas abordados en los talleres y visibilizados con el mapeo colectivo han sido muy heterogéneos, generando instantáneas de los varios territorios y subjetividades que dan cuenta tanto de los problemas como de las resistencias organizadas y prácticas que existen en cada lugar. Desde una mirada global y de síntesis al trabajo desarrollado en los varios talleres (que veremos en lo específico en los próximos capítulos), relevamos algunos de los temas

Iconoclasistas ha sido invitado por organizaciones e instituciones de Argentina, Chile, España, Brasil, Colombia, Ecuador, Paraguay, Perú, Venezuela, México, Portugal, Austria, Alemania y Uruguay. A estos viajes materiales tenemos que agregar la difusión y uso de la herramienta en otros países, de los cuales hay rastros gracias a los/as varios/as participantes de cada taller –a menudo con distintas proveniencias– y a las redes sociales, donde los diversos actores mencionan a Iconoclasistas –a través de los tags– compartiendo los múltiples trabajos en los que se utilizó el mapeo colectivo.

⁴⁵ En los próximos capítulos retomaremos este gráfico para interrogarnos acerca de las coyunturas con los varios espacios de colaboración, y de las variaciones de la cantidad de talleres en determinados momentos.

principales que adquieren una voz y una narración en los talleres: ambiente, género, trabajo, territorio, geopolítica, migración, violencia y violación de derechos humanos, educación, resistencias y prácticas alternativas que las varias organizaciones adoptan frente a un problema.

Analítica de los temas principales



Como releva esta síntesis gráfica, muchos de los trabajos funcionan también para transferir la herramienta, es decir los mecanismos de funcionamiento y construcción de la herramienta resultan ser un eje importante en diversos talleres. Sin embargo, los porcentajes aquí resumido no deben engañarnos. Este tipo de relevación cuantitativa esconde un problema: en distintas ocasiones, los varios talleres resaltan en un solo mapeo más problemas y temas entrecruzados entre ellos, así como múltiples estrategias de resistencia o prácticas alternativas, entregándonos una complejidad temática mayor respecto a la que un gráfico típico de la metodología cuantitativa pueda resumir⁴⁶.

Relatar acerca de estos problemas permite expresar una función de fundación de espacio, es decir autoriza a un mundo (hasta entonces) invisibilizado de concretizarse, darle una dimensión de su existencia. Tomando prestadas las palabras de De Certeau (2000, p. 137), el relato “‘da ‘espacio’ a las acciones

⁴⁶ La realización de este gráfico a torta ha sido posible gracias al uso de los resúmenes de cada taller que Iconoclastas ha archivado en su sitio web. Cada resumen ha permitido relevar los temas principales de los talleres, realizando, de esta manera, pequeñas elaboraciones gráficas que permiten comprender sumariamente cuales temas han sido prevalentemente enfrentado y narrados, y, como se verá en los próximos capítulos, cuales temas han sido tratados con relación al contexto organizativo del taller.

que se van a emprender (...) Abre un ‘teatro’⁴⁷ de legitimidad para ‘acciones’ efectivas”. El mapeo, haciendo emerger estos relatos situados, pone de manifiesto una contradicción sistémica entre lo que es (el espacio producido por el relato dominante) y lo que es posible (la práctica), donde distintas prácticas entran en una interacción generadora de espacio. Los temas relatados permiten, de esta manera, multiplicar las fronteras, es decir producen mayores interacciones entre un espacio invisibilizado y un espacio normativizado.

La narración de resistencias y alternativas que los varios mapeos visibilizan es un intento de modificación del espacio y de las normas que les confieren un significado dominante. No es casualidad que a la base del significado de Iconoclasistas está el sentido de romper con una imagen hegemónica instituyendo un contrapunto simbólico capaz de visibilizar un “mensaje” oculto mediante “estrategia del derrumbe” (en *Compartiendo Capital*, 2008, pp. 47-51). Ruptura, esta, que se configura (contrariamente a lo que se puede pensar) como un puente que actúa una transgresión del límite, que, sugiere De Certeau, concretiza una “desobediencia a la autoridad del lugar, representa la partida, el perjuicio de un estado, la ambición de un poder conquistador, o la fuga de un exilio, de cualquier forma la ‘traición’ de un orden” (2000, p. 140).

La sobreposición de relatos comparte y disputa la construcción de un espacio. Es esto que nos permite definir el mapeo colectivo como una *táctica de tácticas*, por la cual se desprende una función proxémica que pone en evidencia aquella contradicción entre práctica dominante y práctica diaria de las personas o de grupos de personas. De hecho, si bien “estas herramientas no producen transformaciones por sí mismas”, relevan Iconoclasistas (2013), el mapeo colectivo se presenta como un escamoteo frente a los mapas o planos cartográficos dominantes que nos muestran el territorio de manera estandarizada, con fronteras funcionales al orden simbólico y a las estrategias de dominación y control, así como un escamoteo en el mundo del arte, en el cual el dúo se inserta recuperando maneras de hacer subterráneas o desclasada por la ficticia separación entre arte y artesanía. Un “escamoteo”,

⁴⁷ El concepto de teatro es entendido por De Certeau en óptica de campo, es decir de escenario donde se autorizan “prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (De Certeau, 2000, p. 137).

dice De Certeau, permite hacer “‘jugadas’ en el campo del orden construido” (2000, p. 31) es decir, permite aprovechar de una herramienta “para sus propios fines, sin ilusiones de que vaya a cambiar de pronto” una condición social, económica o política que sea. “Mientras sea explotado por un poder dominante –continúa De Certeau–, o simplemente negado por un discurso ideológico, aquí el orden es *engañado en juego* por un arte” (2000, p. 31) que implica una reciprocidad que el mapa de partida no contempla y no calcula. De hecho, comenzando por estos mapas, el trabajo que se desarrolla en los talleres permite generar y reflexionar sobre otros territorios y territorialidades, otras fronteras, que se construyen a través del intercambio de saberes, imprimiendo de este modo “prismas particulares a la creación” (Iconoclastas, 2013) que nacen desde las diversas miradas operantes en un espacio (Spíndola Zago, 2016). La realidad que se presenta como estática y estandarizada se manifiesta en su permanente dinámica de movimiento, de transformación a través de los relatos que se construyen sobre al mapa. Las narraciones que surgen desde el trabajo colaborativo producen una conexión con territorio y subjetividad que no aparece en las cartografías catastral, actuando en un “espacio construido, escrito y prefabricado” (De Certeau, 2000, p. 40).

Sugún De Certeau, las tácticas no están definidas por el lugar, no pueden contar con un lugar propio, ni por tanto con una frontera que distingue al otro como una totalidad visible, sino se insinúan en el espacio del otro y mantienen la otredad constantemente cerca, expresando deseos diferentes. Por lo tanto, las tácticas adoptan el lugar creado por el poder dominante, pero lo relatan a través de una narración que no respeta la codificación dada por modelos abstractos que producen, cuadriculan e imponen. Estas narraciones despiertan una pluralidad de maneras de utilizar el lugar. El lugar, según la teoría de De Certeau, es definido por la “estrategia”, es decir:

el cálculo (o la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula un lugar susceptible de ser circunscrito como algo propio y de ser la base donde administrar las relaciones con una exterioridad de metas o de amenazas (...) toda racionalización “estratégica” se ocupa primero de distinguir un “medio

ambiente” lo que es “propio”, es decir, el lugar de poder y de la voluntad propios (De Certeau, 2000, p. 42).

El mapeo colectivo resalta este insinuarse de las formas de organización y resistencia en un espacio reglamentado con otros fines y objetivos. Además, las formas de organización alternativa y de resistencia evidencian las fallas del espacio dentro del cual se mueven, es decir, aquellas “fallas que las coyunturas particulares abren en la vigilancia del poder propietario” (De Certeau, 2000, p. 43). Las fallas se generan con la expansión del poder, por tanto, la táctica insinúa el rasgo de formas diferentes que replantean una sociedad en el lenguaje de un lugar y para impresionar al destinatario. La esperanza de la táctica está en la hábil utilización del tiempo. El mapeo colectivo cumple esta ubicación a través de los relatos de las experiencias en constante desarrollo y movimiento, que, si bien no pueden “darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo” (De Certeau, 2000, p. 43), pueden contar con unas redes de organizaciones espacialmente o idealmente cercanas.

Como señala Montes (2013), la acción de Iconoclastas no solo constata lo existente, sino que también hace emerger las posibilidades latentes en el arte y su potencial crítico y político. El cruce entre política y cultura que surge del mapeo colectivo pone de manifiesto un horizonte común en el que la estética y lo político se entrelazan como una apertura y una reubicación de lo perceptible, cuestionando y desafiando los lugares establecidos de lo dado y convirtiéndose en una posible praxis social (Rancière, 2010). Esta praxis, por un lado, recupera la capacidad de hablar y permite moverse más allá de los límites. Por otro lado, reconoce también que este enfoque no es típico del arte considerado como autónomo, sino que abre hacia lo nuevo a través de prácticas que operan en “condiciones desiguales y límites compartidos por los artistas y quienes no lo son” generando una “estética de la inminencia” Montes (2013, p. 59). En otras palabras, se presenta como una práctica política y artística que desestabiliza las totalidades, estableciendo una circularidad productiva entre la comunicación, la propuesta de intervención social, la praxis comunitaria y los relatos de carácter colectivo.

Este trabajo conduce hacia una propuesta creativa que articula formas de luchas locales en un conjunto de acciones de resistencia que obtienen

visibilidad tanto en la web como en las articulaciones entre campos que esta práctica multidisciplinaria logra crear –también con el centro del campo artístico. La práctica del mapeo colectivo, sea como herramienta artística que activista, permite la narración de perfiles excluidos, a pesar de que ellos habiten el espacio programado por el poder. Estos perfiles excluidos pueden ser aquellas personas que no resisten al continuo entrenamiento o identidades estables y/o múltiples que la sociedad exige, dentro de un mecanismo preocupado mayormente por el control de la economía global. Sin embargo, siguen tejiendo localmente narraciones y, a menudo, respuestas a esta exclusión o repulsión que el poder demuestra a la hora de gobernarlos. Como diría De Certeau, reinterpretando Wittgenstein, “estamos sujetos al lenguaje ordinario, aunque no identificados con él” (2000, p. 15). Ocupamos un lugar, un espacio, un campo, pero al mismo tiempo lo atravesamos con prácticas inusuales o no dibujadas para ese mismo rincón.

3. Eloísa Cartonera: las múltiples identidades de un proyecto artístico-social-editorial

Si Iconoclastas se apoya en los lugares de los demás, la experiencia de una (entonces) insólita editorial tiene su epicentro en Buenos Aires: es Eloísa Cartonera. A pesar de su inconformidad, “la Carto”⁴⁸ sigue dando vuelta por ferias, museos y talleres, hasta diseminar otras editoriales cartoneras, generando un fenómeno capaz de poblar Latinoamérica, para llegar a otros continentes, con su carga de colores y literatura diferente, y con cartones para hacer libros “de otra manera”, como nos dice Alejandro Miranda, uno de los integrantes de *la Carto*.

Pasamos diversas tardes en compañía de Eloísa Cartonera, a veces en el kiosquito de la Avenida Corrientes haciendo compañía a Alejandro Miranda, entre el bullicio del tráfico y de los trabajos callejeros; otras veces en el taller por la calle Venezuela, en Alamgro, mientras Alejandro preparaba tapas para futuros libros; otras veces más solitariamente, por cualquier rincón de Buenos Aires, leyendo los libros de *la Carto*.

⁴⁸ Apodo utilizado por María Gómez, Alejandro Miranda y los integrantes de Eloísa Cartonera.

Desde que Eloísa Cartonera empezó a desplegar las primeras tapas de cartón ya han pasado más de quince años, celebrados en una noche de diciembre (de 2018), con su vuelta al barrio de Almagro (Boedo esta vez), en el taller que podemos encontrar en la calle Venezuela a la altura 3892. Desde 2003, Eloísa Cartonera ha andado mucho por el mundo, muchísimo por Latinoamérica y sigue siendo un punto de atracción para los que se acercan a esa otredad de hacer libros. Revistas, diarios, academia, todos y todas han tenido en sus páginas algo que decir sobre la realidad empezada al calor de las revueltas y de esos años movidos que fueron para Argentina el final de 2001 y comienzo de 2002. Y aún seguimos escribiendo sobre esa manera de hacer (no sólo) libros de cartón. Libros que incluso llegan a ser exhibidos en museos, lugar insólito para un producto que está destinado a la lectura. Libros que en el mercado resultan como “libro barato, *pero* libre, *que* contiene literatura que no se consigue en otras partes”⁴⁹ al cual hay que agregar el valor del trabajo manual –argumenta Miranda (entrevista, Buenos Aires, agosto 2018).

Javier Barilaro (2009), artista visual entre los fundadores de Eloísa Cartonera, se refiere a esta producción de libros como poco convencional para las sociedades capitalistas. Eloísa Cartonera la podemos definir en distintas maneras, como nos dice Alejandro Miranda: “es un proyecto que puede tener distintas definiciones y ninguna de estas es equivocada”⁵⁰. Miranda nos ofrece unas: “es una pequeña editorial. Una editorial cooperativa”. Y aún: “somos una editorial de difusión sobre todo” (entrevista, agosto 2019), en el sentido que *la Carto* desarrolla un trabajo de divulgación de una literatura a veces subterránea.

En 2019, el Museo Reina Sofía de Madrid, en ocasión de un taller de tres días con *la Carto* donde se agotaron todas las plazas disponibles, la presenta como “una cooperativa gráfica editorial argentina que difunde literatura latinoamericana editando libros hechos con cartón comprado en la calle a los recolectores informales denominados ‘cartoneros’, con el objetivo de producir libros asequibles para el público”⁵¹. Definir lo que es Eloísa Cartonera puede incluir distintas perspectivas, debidas también por su

⁴⁹ Bastardillas mías.

⁵⁰ Entrevista hecha el 29 de agosto de 2019.

⁵¹ <https://www.museoreinasofia.es/actividades/suenos-carton>

recorrido histórico personal de colectivo a cooperativa. La misma María Gómez, miembro de *la Carto* desde 2004, cuando la entrevistamos en el octubre de 2019, nos explica que a pesar de ser parte de Eloísa Cartonera hace mucho tiempo, viene pensando bastante en lo que es *la Carto*. Gómez comenta que:

cuando *la Carto* nació se definía como un proyecto artístico y social, había una tensión, porque Barilaro venía del palo del arte, Cucurto de la literatura, y Cucurto siempre lo que quería hacer era generar trabajo, quería que los libros generaran trabajo, y Barilaro también, entonces fue muy lindo porque a través de sus dos miradas lograron hacer una síntesis (entrevista, Buenos Aires, octubre 2019).

Con el tiempo, sigue diciéndonos Gómez, acabó ganando un poco de protagonismo más la parte productivista, dando al proyecto un sentido más editorial. Así que Eloísa Cartonera, según este relato, podría definirse como un proyecto artístico editorial, aunque Gómez sigue con esta inquietud de seguir preguntándose si *la Carto* sea solo esto, o esta definición sea la más apropiada.

Yendo más allá de las definiciones, desde su fundación la historia de Eloísa Cartonera, en su organigrama, acoge a distintas identidades. Cuando nace en 2003, aún la crisis económica y social no había terminado. En este contexto, las preocupaciones de Barilaro y Cucurto –dos de los fundadores del proyecto– vertían alrededor de cómo innovar el sector editorial, cómo reducir los costos de producción para que la obra sea económicamente sustentable, cómo fuera posible crear un proyecto artístico original y replicable, dentro de un panorama que iba quebrándose. En aquel entonces, el fenómeno de los cartoneros venía ampliándose, la población en pobreza alcanzaba el 47%, mientras que la desocupación y la subocupación afectaba a 5 millones de personas⁵². Es dentro de esta mezcla identitaria que se encuentra la matriz fundante de Eloísa Cartonera. Heterogeneidad que puede encontrarse en los varios relatos que, casi como mito fundacional, fueron escritos a tal propósito. Ksenija Bilbija (2010) relata la fundación de Eloísa como un encuentro entre

⁵² Mauro Sebastián y Rossi Federico M., “Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional”, en Malamud Andrés y De Luca Miguel, *La política en tiempos de los Kirchner*, CABA, Eudeba (2015), p. 167.

Javier Barilaro, Washington Cucurto y Hernán Bravo, es decir, un artista y dos poetas, que, después de haber compartido una milanesa, se pusieron a hablar sobre las trabas que encontraban las editoriales que querían publicar poesías. Es en este paseo que encuentran una persona en situación de calle que no quería limosna, sino que le compraran lo que él podía ofrecerles, es decir una chapa de cartón. De esta compra, Cucurto juega con el cartón, doblándolo como si fuera una tapa de un libro. Entre los chistes, la idea quedaba clara a todos: producir libros con tapas de cartón podría solucionar los problemas editoriales que los tres protagonistas encontraban hasta pensar en algo más.

Otro cuento acerca de la fundación de Eloísa está en el manifiesto de *la Carto* escrito por la gente de la editorial, donde el nombre Eloísa es en honor de una “bella dama descendiente de bolivianos” que capturó el corazón de Barilaro y se fue. El manifiesto fija en el tiempo dos momentos fundamentales de la historia de la editorial cartonera: el nacimiento de la editorial en un marco preciso hecho por acontecimientos personales y colectivos, como todas las historias (2003); su transformación en cooperativa (2007-2008). En el primer momento, los dos amigos (Barilaro y Cucurto) hacían libros coloridos y de poesía, sin embargo, llegó la crisis y el papel y todos los gastos aumentaron, mientras las personas con los changuitos llenos de cartones poblaban las calles de Buenos Aires. Por tanto, en 2003. Eloísa Cartonera ve su comienzo cuando a Barilaro y Cucurto se les suma Fernanda Laguna, artista que venía de experiencias como *Belleza y Felicidad* y que participaba en espacios artísticos y sociales que intentaban pensar otra Argentina en medio de un estallido social que dejaba muchas personas desamparadas. En la primavera de 2003 nace así Eloísa Cartonera con su taller *No hay cuchillos sin rosas*, en Almagro, donde los libros se mezclaban a verduras y afiches: es una síntesis de lo que pasa en la sociedad argentina en aquel momento, donde diferentes identidades convergen hacia un proyecto y la creatividad diferencia cada experiencia en la tentativa de generar trabajo o manera de sobrevivir a la crisis.

De acuerdo con Gerbaudo (2020), podemos afirmar que la experiencia de Eloísa Cartonera opera en cuatro órdenes:

Incorpora a los cartoneros como agentes centrales de un espacio de producción de bienes culturales; defiende la lógica del trabajo cooperativo; transforma tanto el valor simbólico del cartón recogido en la vía pública (...) como la representación convencional del objeto “libro; convierte a ciertos consumos culturales expandidos en los sectores populares en sello de identidad de una nueva modalidad de producción y de circulación editorial (2020, p. 262).

La editorial cartonera subvierte el orden simbólico consolidado en el campo literario con una renovada manera de hacer. Esto implica el proceso de construcción del libro cartonero a través de su sistema de producción. Los escritores, de hecho, ceden gratuitamente el texto a la editorial, para una pequeña escala de producción que acerca el libro a las clases más populares. El libro que propone Eloísa es un objeto único que resalta el valor artesanal a través de las tapas en cartón pintadas a mano con estética colorinche y que se avalora del *stencil* como soporte gráfico. El orden simbólico viene desafiado también a través de la literatura promovida por *la Carto*, transformando las condenas sociales en bandera política, en consigna identitaria y activista (Gerbaudo, 2020, p. 263). A estos elementos debemos agregar la publicación de textos que representan la heterogeneidad de Argentina y de América Latina, a través de personajes marginalizados (o del todo invisibilizados) en la literatura de la grande distribución y del uso lingüístico de los idiomas fronterizos que habitan también el territorio de la capital porteña. Con estas características que le confieren su propia inteligibilidad Eloísa Cartonera ha consolidado su posición y reconocimiento en el campo artístico (veremos más detalladamente en el capítulo cuatro) y ha difundido esta “manera de hacer” en otros territorios (veremos más detalladamente en el capítulo seis).

Aquí nos proponemos analizar cómo se ha consolidado internamente la experiencia de Eloísa Cartonera, las dificultades enfrentadas y los antecedentes históricos del libro cartonero.

En sus primeros tres años, el colectivo intenta mejorar su definición y en manifestarla al externo, en particular en la sociedad. Cómo explica Barilaro (2009), en esta etapa fundacional hay dos visiones identitarias cuales la de co-creadores (sostenida por Barilaro) y de trabajadores (sostenida por Cucurto). El proyecto, de hecho, observa con atención a las experiencias de las fábricas recuperadas, como en el caso de la fábrica Brukman, donde las obreras bajo

la dirigencia de la empresa ganaban 5 pesos, mientras que en autogestión lograban alcanzar 60-70 pesos, demostrando que existía otra manera de trabajar (Bilbija, 2010). No es un caso que el manifiesto de Eloísa remarque este aspecto a menudo: “¡ideamos un sistema de trabajo muy sencillo. Fabricar un libro cartonero, es de las cosas más fácil de este mundo”; “Aprendimos todo de cero. Aprendimos el trabajo ¡y hasta lo inventamos!” (en Bilbija y Carvajal, 2009). Sin embargo, releva Barilaro (2009), en esta primera etapa, estas posturas se difunden en el público a través una lectura distorsionada que considera la experiencia de Eloísa como una “ayuda laboral” y no como una experiencia apta a generar y “compartir trabajo”. Así el proyecto hará hincapié sobre su artísticidad y en el mirar al arte como espacio que permite buscar soluciones a la crisis socioeconómica, compartiendo el momento de trabajo y apropiándose de un libro creado con parámetros no estandarizados. En este momento, el proyecto goza de la ola de las movilizaciones, es decir del fermento callejero a través de una copiosa circulación de personas por el espacio *No hay cuchillos sin rosas*. María Gómez recuerda:

el comienzo de la Carto era una época especial donde había mucha influencia de los movimientos sociales, asambleas, la crisis que no se terminaba (...). Era un lugar muy lindo (el taller): siempre caía mucha gente, poetas, artistas, escritores, lectores, era un lugar realmente lindo. (...) en el que te sentía bien, iba y tenía mucha buena onda, había gente trabajando siempre, todos los días, incluso los sábados (entrevista, octubre 2019).

Gómez y Laguna nos dicen que el taller se poblaba de mucha gente, aunque esta no fuera de la rama de la literatura o de las artes: trabajadores, cartoneros que pasaban solo a vender el cartón y otros que se quedaban a trabajar por un tiempo que no resultaba ser muy largo. El resultado, dice Laguna (entrevista, septiembre 2019), fue lo de generar trabajo real y sobre todo intercambio, donde se juntaban distintas clases sociales, rompiendo barreras entre cartoneros y literatura, cartoneros y arte, para construir algo en común, de todos. Esta separación en el sentido común dominante entre cartonero y literatura/arte viene derrumbada por Eloísa Cartonera en este instante, donde los cartoneros, en este primer momento de la experiencia de la Carto, resultan ser proveedores del material para fabricar una parte del libro, productores de literatura y también vendedores. Esto porque, nos explica Laguna, la idea era

que las personas que trabajaban en el día, en el taller, fueran remuneradas por el trabajo hecho. Sin embargo, se enfrentaban a la escasez de recursos económicos, por lo que se formó un grupo que se quedaba en el taller produciendo libros, mientras que otro grupo salía a las calles como vendedores para obtener ingresos que permitieran remunerar a las personas involucradas.

Barilaro en *And there is much more*⁵³ explica cómo pensar un proyecto que cruce la creación de libros, con la venta de verduras y exposiciones de arte plástica, significaba crear algo *polifocal*, algo que resultaba ser “enérgico, artístico y fresco”, fuera de lo académico (2009, p. 47). Por lo tanto, se evidencia una convergencia plural entre arte, literatura, cartones y verduras (en los primeros seis meses), que resaltan una identidad múltiple y abierta de los sujetos que componen el proyecto, así como diferentes campos de pertinencia de los protagonistas. En las palabras de Hall (1994), las identidades son nombres que damos a las diversas maneras en la cual nos posicionamos o venimos posicionados por las narraciones del pasado. Por ende, en este relato, artistas, escritores y cartoneros cumplen una redefinición en el marco de un proyecto que se presenta como editorial y que, en realidad, desplaza las fronteras de esa categoría.

La circulación de estas figuras por *No hay cuchillos sin rosas*, entre 2003 y 2006, llega a un punto de inflexión; en particular el flujo de las movilizaciones sociales empieza a reducirse, así como tiene que ver con la peculiaridad del flujo cartonero en la ciudad. De hecho, Gómez y Miranda relevan algunas dificultades en mantener un grupo fijo de trabajo. Gómez subraya que *la Carto* trabaja con cartoneros que no estaban organizado, es decir independientes, y esto significaba para ellos pasar con familias o quedarse en otros lugares para cartonear lejos del taller. Por lo tanto, existían dos aspectos problemáticos: el pasaje ocasional, no constante o esporádico por el barrio, y la precariedad en el contacto con estas personas debido también a la pérdida de teléfono o cambios de número. Este factor dificultaba la creación de relaciones duraderas.

⁵³ En Bilbija Ksenija y Celis Carbajal Paloma, *Akademia Cartonera: a primer of Latin American Cartonera Publishers*, Madison-Wisconsin, Parallel Press, 2009.

Miranda evidencia un problema económico de fondo para los cartoneros lo cual dificulta que las personas se sumen a Eloísa durante largos períodos. Esto se debe a que la capacidad de pagar a los trabajadores depende de cuántos libros se logran vender, mientras que la venta del cartón a las papeleras es algo que ocurre diariamente, lo que garantiza una entrada de dinero inmediata para los cartoneros, a pesar de que Eloísa pagaba un precio tres veces más alto por el kg de cartón (1,50 pesos) respecto a una papelería (0,5 pesos en aquella época inicial).

La circulación constante de personas que se sumaban al proyecto por breves periodos, así como la exigencia de respetar el propio trabajo con un salario que sea para todas las personas que trabajaban, hacen emerger la importancia de cooperativizarse. Gómez destaca la mixtura entre informalidad y seriedad en Eloísa Cartonera: la responsabilidad del trabajo que portaba a una elevada producción y hacia un pleno compromiso con la idea de Eloísa se nutría de una organización informal, que si por un lado construía un compromiso espontáneo con el proyecto, por el otro resultaba débil en reconocer el trabajo desarrollado por cada persona, en cuanto a ser pagados eran solo quienes hacían las tapas de los libros, con un sueldo por hora y que era destinado para los que tenían exigencias más inmediatas en el día. Esta organización del trabajo hace emerger –en opinión de Gómez– una división entre trabajo manual y trabajo intelectual. El proceso de transformación comienza en manera gradual a partir de 2006, con el objetivo de demostrar que era posible lograr un compromiso en todas las tareas, evidenciando el espíritu de intercambio con lo que nace Eloísa Cartonera, es decir aprender más tareas laborales, participar de las decisiones colectivamente y tener más responsabilidades. Miranda, que se sumó al proyecto en 2006, de hecho, recuerda ya un ambiente de trabajo muy cooperativista, relevando al mismo tiempo las dificultades de este pasaje, que representan un compromiso mayor con el proyecto. Al mismo tiempo, esta postura marca una fractura importante con el imaginario dominante que algunos medios de prensa habían instalado acerca de Eloísa Cartonera, considerándola como una “ayuda laboral”.

No obstante, estas dificultades, vale siempre lo que dijo Cucurto: “más editoriales cartoneras para que la gente viviera mejor” (Bilbija, 2010, p. 100).

La transformación de Eloísa Cartonera en cooperativa corresponde a una vinculación del proyecto artístico con la figura del trabajador y del cartonero, generando una síntesis entre territorialidades. Como releva Barilaro (2009) el pasaje a cooperativa no toca la individualidad artística y tiene el mérito de resolver un stress individual, pensando el proyecto como grupo de trabajo colectivo, tanto en relación a los métodos de pago como a un esquema de trabajo y laburantes. Al mismo tiempo, esta transformación se inserta en un marco más amplio que afecta la reorganización de otros colectivos artísticos y culturales (como vimos anteriormente). Si 2006 marca un año de reorganización interna experimentando la forma cooperativista, 2007 y 2008 fueron años de aprendizaje y choque con la burocracia, acabando este período el 18 de diciembre de 2008 con la obtención de la matrícula. De esta manera, el grupo quedó conformado en esta nueva forma, encontrando una estabilidad organizativa. Es desde este camino compartido que el manifiesto de Eloísa Cartonera afirma:

Pero lo mejor que nos pasó, además de conocerlos a ustedes, fue convertirnos en cooperativa. al principio nos costó despertarnos, darnos cuenta (...). Con el cooperativismo aprendimos que el trabajo es lo mejor que nos puede pasar. Convertimos el trabajo en parte de nuestra vida y nunca una obligación, algo desagradable; convertimos el trabajo en un sueño, en nuestro proyecto. Aprendimos a confiar en el otro, a ser mejores compañeros, a esforzarnos por un objetivo en común, por algo más que nuestro propio ombligo (en Bilbija y Carvajal, 2009).

3.1. Un proceso que derrumba definiciones e imaginarios.

El encuentro con los/las cartoneros/as representa un desafío con el sentido común, haciendo emerger a través de los libros de cartón y su estética – definida como cumbiera– aquellos temas a veces invisibilizados y otras veces estigmatizados. Temas que desafían la cultura hegemónica y que expresan un pensamiento que surge desde Latinoamérica.

Barilaro (2009) y Bilbija (2010) invitan a ir más allá del mundo del libro que es el objeto terminado y material del trabajo del proyecto, sino a mirar a las figuras laborales que cotidianamente proveen a sacar ese material de las calles. Esto porque, el proyecto de Eloísa Cartonera nos ofrece una reflexión

extendida sobre el término cartonero y de libro. Cuando el proyecto surge, el proceso de producción artesanal y artística se basa en pintar con una estética cumbiera las tapas de cartón que se compran a los cartoneros. Desde esta compra –que advenía yendo en contra de las relaciones clásicas de compraventa entre cartoneros y papelerías que reciclan el material–, el cartón que estaba en su proceso final se encuentra como objeto que recomienza su ciclo productivo: representa la fuente de regeneración del trabajo. Según Bilbija (2010, p. 111) se trata de un proceso de *postproducción*, es decir se da al producto otro lugar y otra colocación simbólica. De hecho, como nos dice Miranda, “un libro de cartón no es algo común, pero igual es un libro para leer y que todo pueden ensamblar”⁵⁴, así como es un libro que contiene literatura excluida a veces por los circuitos editoriales hegemónicos, con anexo el valor del trabajo manual artístico y artesanal.

Del cartón (que permite reducir los costos de producción de un libro) al cartonero es otro pasaje que cumple Eloísa Cartonera, es decir la posibilidad de sumarse al trabajo de la editorial para los cartoneros reposicionan de esta manera la misma figura. Como señala Barilaro, a esta composición entre artistas, escritores y cartoneros, varios diarios dieron el nombre de “artistas cartoneros”, mientras que a ser artístico es el proyecto en su totalidad.

Lo que el trabajo de Eloísa Cartonera cumple es una construcción de cultura de abajo y en común directa a toda la sociedad que no teoriza la pobreza y ni se propone como “estética de la pobreza”. ¿Cómo se construye esa cultura en común? Podemos identificar en este caso dos líneas de construcción: una primera que corresponde al trabajo cooperativista de la editorial cartonera; una segunda que corresponde a los contenidos del catálogo que Eloísa Cartonera propone. El trabajo de la cooperativa tiene su base en la idea que el trabajo pueda ser digno, y, como afirma Cucurto, “es compartir la alegría [...], dar a entender que lo que hacen es un producto cultural, que no se trata de un recurso económico de gente en situación de pobreza”. Por tanto, el arte de Eloísa representa una participación en la búsqueda de una salida de la crisis socioeconómica, generando puestos de trabajo, usando la cultura para propósitos extraculturales y creando capital cultural accesible a todos y todas

⁵⁴ Entrevista hecha entre noviembre y diciembre (2018).

(Bilbija, 2010, p.101). Si el primer punto se refiere al proceso productivo y al acceso al producto final, la segunda línea que proponemos se refiere a la propuesta editorial. Es decir, no solo un capital accesible a todos/as por precio, sino un capital cultural que sea original y asuma la forma de un dono para la editorial como para el lector. El sistema que Eloísa Cartonera privilegia utilizar para sus publicaciones es también aquí lo del *copyleft*, es decir el texto resulta ser una donación del escritor a la editorial. Los contenidos propuestos representan una fuerte relación con Latinoamérica, no solo porque es una producción que se ubica en una determinada latitud del mundo, sino que habla de la condición latinoamericana con violencia y amor, poniendo todas las categorías que componen esta sociedad en el rol de protagonista.

Por tanto, lo que emerge, no es una negación absoluta de las leyes y lógicas de mercado, sino mira a llegar a los lectores que no pueden pagar los precios en aumento constante de las grandes editoriales y pensar una nueva manera de hacer libro y de escribir, abandonando el campo del copyright y construyendo un mensaje social a partir del cartón y su reutilizo.

Lo que cumple Eloísa Cartonera es una innovación de uno de los campos en el cual la podemos ubicar, es decir el campo literario. Robert k. Merton (en Parini y Grande, 2014) describe los innovadores como aquellas personas o grupos que el sistema considera desviados con respecto a los medios utilizados para alcanzar los objetivos socialmente compartidos y dominantes. En el caso específico estamos en frente de medios y objetivos generales que no pertenecen propiamente al sistema económico dominante, sino se presentan como prácticas emergentes (como la definimos en la introducción de este capítulo), es decir, ellas actúan no solo en la venta de libros, sino se dirigen a una producción que teje relaciones, pensamientos e imaginarios sociales existentes y potenciales. A pesar de ser una realidad que ya existe hace más de quince años, y que se replicará en otros contextos, no podemos no definirla como emergente y potencial, frente a tiempo y espacio de la consolidación del paradigma dominante en el cual estas experiencias toman posición y forma.

Un libro cartonero, de tal manera, pasa a ser un medio de difusión dentro un sistema que impone unos límites. Frente al “poder de la inercia” (Becker,

1982) el cartón se presenta como una manera de reducir los costos, pero al mismo tiempo de producir para una escala de distribución menor, con el efecto de reducir también el alcance geográfico del libro. Sin embargo, veremos (en el capítulo seis) cómo la difusión de las editoriales cartoneras, en particular en un primer momento, se desprende por un contacto fortuito con una publicación de Eloísa Cartonera fuera de Argentina. El “precio” de la innovación, calculado en términos de desventajas por el sistema dominante, se desinteresa por el valor agregado de los libros cartoneros que en parte aquí estamos desarrollando. De hecho, veremos más adelante en manera más extendida y detallada, como Eloísa a veces ha sido objeto de exposiciones dentro museos, algo que genera paradoja: ¿cómo puede un libro ser objeto de una exposición o motivar la creación de un stand en una Bienal de arte? Por eso resulta necesario analizar cómo se desarrolla todo el proceso de legitimación que va más allá de un sistema dominante que condiciona la capacidad de “inercia” de un “campo”. De esta manera, podemos observar cómo, a pesar de la desigualdad en los medios de producción entre el modelo de Eloísa Cartonera y una grande editorial, Eloísa no innova solo un sector, sino que genera otras territorialidades dentro fronteras que aparecen como estables e imponen su poder simbólico, influenciando las realidades que participan en ellas.

El nacimiento y la innovación de Eloísa Cartonera pone nuestra atención también sobre otro aspecto, es decir sobre la importancia de los elementos residuales de un proceso cultural. Williams (1977) con residual se refiere a elementos de una cultura que han sido formados en el pasado y puede hallarse aún en actividad. A tal propósito, Williams evidencia cómo estos residuales pueden “presentar una relación alternativa e incluso de oposición con respecto a la cultura dominante” (Williams, 2019, p. 162). De hecho, si buscamos experiencias editoriales que marcaron una distinción en la manera de fabricar libro, encontraremos que la idea de libros con tapas de cartón tiene varios precursores. Un primer antecedente puede identificarse con la edición de *Los poemas de Sydney West* por Juan Gelman, que la editorial Galerna (Buenos Aires) publicó en 1969 con una edición en tapa de cartón. Otra experiencia en la cual podemos tropezarnos es la idea editorial de Elena Jordana quien creó Ediciones Mendrugo en México, publicando obras de Ernesto Sábato,

Octavio Paz y Nicanor Parra, en los años 70. Siempre en los 70, cabe destacar el antecedente guaraní (Canosa, 2017, p.13) por mano de Carlos Martínez Gamba, poeta guaraní hablante que publicó sus poemas con tapas de cartón. Otros antecedentes, señala Mora (2013), se pueden encontrar en Chile y en Cuba. El primero, en plena dictadura, es decir en el 1983, con la publicación de *Bobby Sands desfallece en el muro*, primer libro de Carmen Berenger, la cual utiliza la producción artesanal para evitar los permisos del entonces Ministerio del Interior, pasaje obligatorio para obtener la autorización a ser publicado. Mientras que el caso cubano nos ofrece un paralelo con el contexto de surgimiento de Eloísa Cartonera, es decir un contexto de crisis. En este caso hablamos de la crisis del 1991 y de las Ediciones Vigía. Sin embargo, es diferente la dirección tomada por el proyecto en el tiempo. La experiencia de Alfredo Zaldívar ve sus libros de cartón adquirir un valor en la estética y en el diseño que capturan la atención como “libros-objeto” (Mora, 2013, p. 5), es decir el diseño de la tapa pone en segundo plano el contenido del libro, transformando el libro en un objeto buscado por coleccionistas⁵⁵.

La experiencia de Eloísa Cartonera tiene en consideración este pasado editorial que cruza distintos escenarios políticos y cuestiones sociales, en las cuales también *la Carto* se reconoce. El escaso acceso de poetas y/o escritores emergentes al mundo editorial, un contexto de crisis económica, social y política que dificulta el acceso a los medios de producción por el aumento de los precios y las escaseces económicas de las personas, así como la necesidad de divulgar otros contenidos literarios capaces de repensar y regenerar América Latina, marcan el contexto en el cual el proyecto de Eloísa Cartonera surge. Sin embargo, estos obstáculos iniciales vienen enfrentados construyendo una realidad que, como ya dijimos, se inserta no solo en el campo editorial, sino en el campo de las artes con sus propias características, hasta llegar a ser un punto de referencia para aquellos otros sujetos que nacerán en Argentina como en el resto de Latinoamérica.

⁵⁵ Esta cuestión, en algunos momentos pasa también a Eloísa Cartonera, en particular cuando se trata de muestras organizadas por museos, que los/as mismos/as integrantes de *la Carto* no consideran como buen método de difusión de sus libros, a menos que en esta exposición no es contemplada la idea de poder tener el libro entre las manos y leer el contenido y que sea posible su económica venta, lo cual podemos mencionar entre los objetivos principales de la editorial.

Javier Barilaro (2009) define Eloísa Cartonera como proyecto artístico que incluye diversas figuras a su interno y que se preocupa de hacer cultura a través de un proceso artístico que no es el libro como producto final. Sin embargo, al comienzo de la historia de Eloísa, la condición de precariedad que el término “cartonero” inspiraba en el sentido común dominante, hacía aparecer el proyecto como algo para soportar económicamente a través un acercamiento caritativo y no participativo. Barilaro (2009), Bilbija (2010), Mora (2013), evidencian como esta manera de acercarse al proyecto (manera desde la cual vislumbra una visión política acerca de los problemas sociales) no era aceptada por el colectivo. Al contrario, si alguna institución o persona quería acercar su ayuda a Eloísa Cartonera, podía hacerlo con donaciones de medios de producción o yendo a trabajar en el taller de *la Carto*. De este carácter han sido las colaboraciones con la Embajada de Suiza y del Centro Cultural de España en Buenos Aires, las cuales donaron al proyecto nuevas herramientas. Es decir, no una ayuda económica caritativa, sino un apoyo material concreto.

Los y las integrantes de Eloísa, evidenciando la falacia de esta separación entre cartonero y cultura, subrayan cómo una componente importante del trabajo y del proyecto en su totalidad de Eloísa Cartonera sea su *estética colorinche* (Mora, 2013) o cumbiera. ¿Cómo surge esta estética y qué efectos tiene sobre el proyecto? Fernanda Laguna identifica el surgimiento de esta estética en la manera de trabajar que está en la base de Eloísa. La artista, de hecho, evidencia que los cartoneros no eran solo empleados en el proyecto, sino que aportaban también con toda una estética que resultaba sumamente importante: es la estética de la cumbia, una estética que no es solo musical, sino que se presenta casi como una forma de vida, más popular. La creación de una estética cumbiera en el modo de trabajar y fabricar libros “era una ida y vuelta, que venía por los dos lados”⁵⁶: los artistas que integraban Eloísa Cartonera que ya tenían una fuerte tendencia a la cumbia, y por los cartoneros como elemento más espontáneo y común.

Como veremos, el elemento popular y artístico permitirá al colectivo infiltrarse en eventos centrales del campo artístico bonaerense e internacional,

⁵⁶ Fernanda Laguna, en entrevista realizada en septiembre de 2019.

como Arte BA y la Bienal de São Paulo, destacando tres específicas cuestiones: el debate sobre qué es lo artístico en Eloísa; el mecanismo de red; la expansión del proyecto a otros territorios. El primer punto hace referencia al proceso creativo que se realiza desde una perspectiva artística a través de las fases de realización y recepción de la producción (Felshin, 1995). Poner el foco en el proceso evidencia cómo los modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad antepone la acción social a la exigencia de autonomía del arte (Expósito, Vidal, Vindel, en RCdS, 2012, p. 43), dentro de los lugares institucionales del arte. Por tanto, podemos evidenciar a través del trabajo de Eloísa, dentro de la institución como fuera, las características de un arte activista cuales: a) el proceso de creación que se antepone al resultado final; b) el método colaborativo en la ejecución práctica, donde resulta “central la investigación preliminar y la actividad organizativa y de orientación de los participantes” (Felshin, 1995, en Blanco, Carrillo et al., 2001, p. 74).

La construcción de sus propias redes pone en relieve la importancia del capital social y simbólico para el colectivo editorial, y de una identidad bien delineada a través la práctica y su narración. La heterogeneidad interna a Eloísa Cartonera permite alcanzar distintos ámbitos y figuras sociales, cuales artistas, escritores, curadores y gestores de espacios artísticos, y organizaciones sociales, transitando desde museos hasta ferias de editoriales alternativas, independientes, provinciales y municipales, y asociaciones literarias no solo latinoamericanas. Por ende, se teje una red poliédrica, que conjuga los varios matices identitarios del proyecto y aumenta el capital social y simbólico de una experiencia nacida en el medio de una crisis multifacética. El crecimiento del capital social se debe también al acceso a estas obras y a la literatura propuesta por *la Carto* capaz de habitar el espacio urbano.

Complementar a la formación de una red es la expansión del proyecto, realizado por otros colectivos y editoriales emergentes, alcanzando casi toda Latinoamérica, Europa, África y Asia. El proceso de entrada y salida de Eloísa Cartonera con respecto al mundo institucional del arte sigue en el tiempo estas características que proponen un sistema de trabajo como eventos, que pueden durar por la temporalidad establecida o puede seguir en

el tiempo, cruzándose con otras realidades. Robando la mirada de Holmes, observamos la necesidad de un proyecto artístico de desarrollar otras experiencias sin perder su pertenencia al campo del arte, abriendo a “nuevas posibilidades de expresión, análisis, cooperación y compromiso” (Holmes, 2007)⁵⁷. *La Carto* en su historia utiliza más lugares posibles, institucionales o no institucionales, para seguir difundiendo su idea y su lucha. Lo que más se destaca desde esta perspectiva de movimiento transformador “es producir acontecimientos que condensen los procesos de cooperación pre-existentes detonando a continuación el poder del cambio colectivo” (Expósito, Vidal, Vindel, en RCdS, 2012, p. 54-55). La práctica emancipadora de Eloísa Cartonera, en este flujo de entrada y salida entre institución y calle, forma legalizada y estética colorinche, pone en relieve cómo los saberes menores y una visión de la sociedad igualitaria, y del trabajo sin jerarquías, adquieren un rol protagónico, así como las modalidades para una reproducción que no contrastan con la idea originaria.

4. Proyectar desde el arte: Faca & Inés

La amplia producción desarrollada por Fabricio Caiazza e Inés Martino (Faca e Inés) desde Rosario nos parece sumamente interesante para observar cómo desde el arte se pueden crear prácticas que repiensen los entornos cotidianos y las subjetividades políticas, completando este cuadro entre activismo y producción artística. Artistas afirmados y reconocidos en sus largas trayectorias, la producción de Faca e Inés coloca en el centro la intervención del arte en el espacio público como un instrumento de la comunidad para reconstruir el espacio común. El arte es entendido como una nueva oportunidad para desarrollar redes, enlaces comunitarios y cooperativistas. En particular, la propuesta de Faca e Inés se inclina a desarrollar la transformación de la actividad política y la vida cotidiana a partir de los medios de comunicación, en la tensión que estos generan entre lo físico y lo virtual, a través la producción de contenidos que hacen hincapié en el código abierto, el *copyleft*, el *creative commons*. La producción de Faca e Inés se caracteriza por la capacidad de proyectar por largos periodos acciones

⁵⁷ *Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones*, en <http://eipcp.net/transversal/0106/holmes/es>.

específicas como *Anda*, *Sin Cita*, *Compartiendo Capital*, *Pinche Empalme Justo*, entre muchos, que hacen de la cooperación y de la(s) comunidad(es) el centro de estos proyectos, articulando con distintas identidades en diferentes coyunturas.

El proyecto más reciente de Faca e Inés es *Anda*, el cual se enfoca en la producción de baldosas hidráulicas para la construcción del espacio público. Esta producción se lleva a cabo con distintas instituciones, colectivos e identidades en el contexto de reflexionar sobre el entorno social y económico. El proyecto busca brindar oportunidades, defender y/o acceder a derechos, a través de un proceso creativo y colectivo que mira a la subjetivación de aquellas identidades que la cultura dominante tiende a estigmatizar.

Sin embargo, la trayectoria artística y activista de Faca e Inés viene desde lejos, comenzada en la carrera de Bellas Artes de Rosario y se construye a partir de la investigación de experiencias anteriores, para innovar y buscar prácticas que puedan intervenir en el cotidiano. Encontramos la raíz de este activismo artístico en la renovación de lo que fue el arte latinoamericano de protesta tradicional que, según Caiazza, iba desvaneciéndose en los años 90.

De una propuesta artística construida a partir de la defensa de derechos o de denunciar algo grave que ocurría en la coyuntura, se va hacia un modo de trabajo más asambleario, donde los artistas activistas se encuentran con las personas que están involucradas en el problema. Por lo tanto, de la denuncia se pasa a la búsqueda de soluciones a corto plazo, aunque estas puedan resultar efímeras, sostiene Faca. De aquí hay líneas de fracturas y de recupero de las viejas prácticas, pero con foco en la transformación política que comience por el nivel cultural, construyendo otros modos de habitar, vivir, y pensar la política. Por un lado, encontramos esta necesidad de cambio en la militancia de los jóvenes en los años 90, la cual se desarrolla con –o en articulación a– las organizaciones de derechos humanos, en cuanto estaban conformadas por personas de diferentes vertientes ideológicas. Faca nos explica⁵⁸ que esto sucedía porque el sector de los derechos humanos, y en particular con la emergencia de H.I.J.O.S., tenía una función de refugio ideológico donde muchos jóvenes se encontraban en la ausencia de un partido

⁵⁸ Entrevista a Fabricio Caiazza e Inés Martino en diciembre 2019.

político fuerte con el cual identificarse, a menos que no fueran espacios políticos dispersos. Por otro lado, esta transformación experimenta un mayor impulso con el estallido de la crisis social, económica y política a finales de 2001. Esto genera una masa crítica que explora una serie de herramientas políticas fuera de las instituciones, no solo cuestionándolas, sino también a través de la creación de agrupaciones y asambleas que evidenciaban la necesidad de reunirse y poner el cuerpo en acción.

Esta primera fase de la experiencia del dúo rosarino, que abarca aproximadamente desde finales de los 90 hasta 2006, se caracteriza por articulaciones constantes con distintos sujetos emergentes, como Arte en la kalle (formado por un grupo abierto de 20-30 personas, entre los cuales se encuentran también Martino y Caiazza) e HIJOS, por ejemplo. Se presta una particular atención a la renovación del lenguaje que implica el papel cada vez más central de la web y la emergencia (en aquel entonces) de las primeras redes sociales. Entre las varias producciones destacamos *Pinche Empalme Justo* (2002/2005), *Pinhole Copyleft Camara* (2005), *Not for Sale Ediciones* (2005), *Compartiendo Capital* y *Vodkaniel* (2005 y 2006 –y repetidos en el tiempo)⁵⁹. Estos momentos permiten relevar algunos puntos teórico-prácticos e influencias que resultan centrales en los proyectos de Faca e Inés. A través de estas producciones se cumple una problematización, nos cuenta Inés Martino, de la comunicación que se daba en el ámbito digital, pero trasladándola a otros campos que no sean estrictamente digitales. Resulta ser una obra de traducción que permite entender cómo los códigos abiertos, los *creative commons*, y el *copyleft* pueden ser utilizados en lo cotidiano.

Esta discusión y experimentación pudo darse en el espacio y debate público en cuanto –según el dúo– se había potenciado con la efervescencia social entre 2001 y 2003, en particular con experiencias como la del *Potlach* (donde además entran en contacto con Iconoclastas). Además, permitió elaborar prácticamente los análisis sobre los medios de comunicación de Umberto Eco y Roland Barthes, (lecturas que influenciaban tanto Faca e Inés como otros

⁵⁹ Para ver la producción completa de Caiazza y Martino, aconsejamos consultar los sitios: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/135/caiazza-fabricio>, <http://www.boladenieve.org.ar/artista/136/martino-ines>, <http://www.fabriciocaiazza.com.ar/>.

colectivos que habitaban esta dimensión), habitar el mundo de la contracultura, que venía como herencia del situacionismo de los años 60 y de lo que ocurrió en los años 80 e instalar la cultura del archivo. Todo ello, permitió reinterpretar territorialmente lo que era en realidad un acontecimiento global.

Experiencias como la de *Piquete way* (2002) y *Pinche Empalme Justo* (PEJ) se desarrollan en el marco de una “guerrilla comunicacional”, dentro el espacio rosarino de Planeta X y con el soporte del equipo Cateaters. En particular, *PEJ* nace como un espacio de intercambio de conocimiento acerca de formación teórica y de prácticas que pertenecen a otras épocas y a otros países, con el fin de señalar alternativas a aquellas prácticas corrientes de consumo propuestas por el mercado. En términos concretos, *PEJ* se presentó como un *mix* entre sitio web, piezas gráficas, *merchandising* y un stand (en Rosario y en Buenos Aires) instalado por cuatro días en la vía pública. Esto permitía recrear la ilusión de la que fue definida (con ironía) como “la primera empresa de TV por cable 100% gratuita y autoinstalable”⁶⁰.

Con *Pinhole Copyleft Cámara* el dúo mira a trasladar el concepto de copyleft hacia un objeto físico, con el fin de incentivar la experimentación a través de un proceso que fuese capaz de generar un espacio donde compartir con otras personas. “Cuál es el objeto físico más fácil de construir y que no tendría sentido que tenga copyright?” se preguntan Faca e Inés durante la entrevista en Rosario. Pues, la respuesta para ellos es una cámara *pinhole*: “entonces armamos los planos de este, subimos a las redes para compartir e instamos a otras personas que suban también sus prototipos y compartan los planos” (entrevista, diciembre 2019).

La experiencia de *Not for Sale* de Inés Martino, a través del copyleft y del lema “la creación se defiende compartiéndola”⁶¹, vuelve a la experimentación y a la necesidad de archivar lo cotidiano de lo creativo, de lo estético/político

⁶⁰ <https://pinchecable.wordpress.com/> como veremos en el próximo capítulo acerca de las relaciones del activismo artístico con las instituciones, esta producción artística generará una confrontación judicial (2005-2009) con el mundo comunicacional, en este caso con la empresa Multicanal (grupo Clarín), que se resolverá en favor del dúo después de cuatro años de juicio y un fallo que sentencia que “la ironía no es un delito”. Este hecho resulta importante también por la conexión que se genera con las instituciones artísticas que contribuirán a la tutela de la producción del dúo.

⁶¹ <https://urbananotforsale.wordpress.com/>.

militante y contracultural, que se concretizó en Rosario a partir del 24 de marzo de 1996 hasta la crisis de 2001. Por tanto, *Not for sale* se presenta como un proyecto editorial que recopila los espacios afectivos de la artista para crear una genealogía que se encontraba (y creaba) en un “campo en común”, es decir un relato construido con la complicidad de comunidades de sentido compartido. Desde este campo en común, la intención de Martino es relevar la idea contagiosa del hacer y la alegría de los cuerpos que se manifiestan, en cuanto material que pueda proyectar en futuro otras experiencias.

Copyleft, códigos abiertos, archivos, experimentación de campos en común, nos conducen a las experiencias de *Compartiendo capital* y *Vodkaniel (elixir de código abierto)* que trasladan la sola relación de conectividad virtual a una relación que es tanto *peer to peer* como *face to face*. *Compartiendo Capital* surge como proyecto colectivo que tiene a su interno distintas actividades, por tanto, se presenta como una plataforma donde los y las participantes podían “hacer contenidos” e ir subiéndolos de persona entre personas. Como evidencian Faca e Inés:

era como en la red, para compartir informaciones, pero trasladándolo al plano físico. Era como regresar al plano físico y redescubrirnos en una comunidad que intercambia conocimiento, habiendo pasado por el filtro de lo digital, habiendo experimentado el intercambio digital que facilitaba y navegaba sobre el imaginario de esta época, donde depositábamos una cierta dosis de confianza (entrevista, diciembre 2019).

Por lo tanto, el objetivo es trasladar en una propuesta artística lo que se estaba desarrollando en modalidad virtual, es decir no perder esta conexión comunitaria corporal, sino regenerarla a través del libre intercambio de conocimientos y procesos. *Compartiendo capital* se transforma también en una publicación, en 2008, en la cual se pueden encontrar diversos relatos de las personas, artistas, activistas que dinamizaron las distintas situaciones que podían encontrarse en este proyecto. Como releva Martino (2008, p. 4), *Compartiendo capital* multiplica las plataformas de cruces, que incluye proyectos con diferentes particularidades, “complejidades, temporalidades y puntos de encuentro” explorando los “posibles”,

donde convivan experiencias diversas, parte todas de un mapa cuyas coordenadas de tiempo y espacio se suman a las modalidades de sus prácticas artísticas y nos orienta por un territorio que se adentra en el uso de la web 2.0 (Martino, 2008, p. 4).

Vodkamiel se transforma en una “rama” de *Compartiendo Capital*, como expresión del compartir e inspirándose en el software libre. El trago de vodka y miel es utilizado como vehículo para escuchar música, dialogar, conocer gente, valorar el contacto con el otro⁶², sin que este momento sea intermediado por las leyes del mercado, un momento que se desarrolla en un tiempo no productivo, donde es posible compartir con una comunidad de personas y una pluralidad de conocimientos.

Estas experiencias, que abarcan un período de transición hacia una modalidad más proyectual –como modo de hacer del dúo (y no solo)–, miran a pensar y contagiar las posibilidades de formas y prácticas que se reconocen en una “ecología generadora” (como las define Martino [2008, p.4]), es decir una escena que atraviese distintos campos de la sociedad que evidencia el “poder de las redes”. Definición esta que remanda a las “ecologías culturales” de Laddaga (2004), con la cual nos referimos a experiencias estéticas que funcionan como caldos de cultivo y programas de acción.

A este período corresponde también una específica temporalidad en la cual surge *Compartiendo Capital*. Como resalta Pagola (en *Compartiendo Capital*, 2008), estamos acostumbrado en pensar en un capital que se acumula en lugar de compartirse. Estas posibilidades de intercambio, de circulación de ideas y de legitimación como sujetos políticos que buscan transformaciones en el futuro (2008, p. 12), se generan en el marco de un sistema económico y social que estimula la posesión individual y exclusiva de los objetos y de un mundo proyectado hacia el acceso a las tecnologías digitales, considerado como método de acceso también a la información (Betta en *Compartiendo Capital*, 2008, p. 18). Dicho contexto, sostiene Betta, evidencia algunas peculiaridades de *Compartiendo Capital*, cuales la filosofía *open source* ligada al *software* y los valores de libertad, del trabajo colaborativo y la organización en red, que se trasladan de lo virtual a las artes visuales. En particular, trabajar con

⁶² Desde la descripción del proyecto en <http://www.boladenieve.org.ar/artista/136/martino-ines>.

códigos abiertos en este entonces resultaba ser más que innovativo, en cuanto a ser abierto no era el resultado, sino el proceso creativo, que aparecía como una política experimental, es decir sentaba las bases para otros escenarios “que propicien sujetos de nuevas prácticas” (2008, p. 18). De esta manera, *Compartiendo Capital* genera una innovación en el campo de las producciones culturales y en la información. Por un lado, se amplía el espectro de los productores culturales: respecto a los sujetos que usualmente regulan la producción cultural, cuales mercado y Estado (como sugiere García Canclini), aquí nos encontramos con un circuito abierto y democrático de producción cultural. Por tanto, en el lugar de espectadores o consumidores, estamos en presencia de productores de un procesos estético y poético. Esto quiere decir que la producción no está sujeta a su consumo, sino a la práctica emergente que representa –como releva Groys (2014)– su dimensión política. De hecho, señala Betta (2008), las comunidades artísticas involucradas conforman una red de autogestión que pone en evidencia el elemento de la reproductividad y reproducibilidad del proyecto en el tiempo, funcionando como disparador de acciones más que como repositorio de información. *Compartiendo capital* mira a construir un flujo de informaciones que transfiere habilidades y sentidos con el fin de organizar el capital digital (su plataforma *on-line* que agrupa todos los proyectos) al servicio de las prácticas sociales, por ende, de la comunidad en torno al proyecto (Betta en *Compartiendo Capital*, 2008, p. 19). El flujo de informaciones produce un espacio que conduce el “artista a renunciar a la exclusividad de la autoría” (Groys, 2014, p. 47), en función de un proceso en común entre participantes. Este factor recuerda la acción de los constructivistas rusos. Como explica Gan, en el manifiesto del constructivismo, el objetivo no es reflejar, representar o interpretar la realidad, “sino construir y expresar realmente las tareas sistemáticas de la nueva clase” (en Groys, 2014, p. 29). En el caso de Faca e Inés, como veremos más adelante con el proyecto *Anda* y el homenaje a la artista Stepanova, se trata de resignificar las subjetividades a través del proceso productivo artístico, explorando las muchas posibilidades de construir futuros.

4.1. Los límites de lo autogestivo y el ascenso del trabajo proyectual

La reproducibilidad y reproductividad de la experiencia de *Compartiendo Capital* encamina la actividad del dúo hacia posibilidades de producciones culturales con distintas comunidades y subjetividades, marcando un cambio en la manera de actuar de los artistas. De hecho, la experiencia que acabamos de analizar representa un momento importante entre una primera fase caracterizada por distintas experiencias con arco temporales más agotados y una segunda que nos conduce a investigar las experiencias de *Sin Cita* y *Anda*. ¿En qué consistió este cambio? Según Faca e Inés, el caos de 2001, marcado por la aparición de agrupaciones, asambleas y momentos que evidenciaban la necesidad de encontrarse y reunirse, generó una masa crítica que experimentó en términos políticos. Todo ello, tenía algo de efímero, aunque en este diálogo las distintas subjetividades volvían a encontrarse y a poner el cuerpo en acción. A este periodo “movimientista y movimentado” (lo define Faca) sigue un periodo de estabilidad política, en el cual el gobierno Kirchner comienza a asumir algunas causas sociales de ese periodo desde las instituciones, transformándolas en “causas institucionales” y consolidando estas demandas desde el Estado. Es en esta fase que se consigue un cambio, proyectando por canales que permiten expandir y reproducir procesos productivos culturales. A partir de 2006 y 2007, se abren posibilidades de contacto con instituciones formales, las cuales ampliaron los canales de acceso a fondos nacionales, en el caso específico se hace referencia al Fondo Nacional de las Artes que, hasta entonces, preveía un número limitado de becas anuales.

Sin embargo, para acceder a estas becas los colectivos tuvieron que aprender a redactar proyectos. También en este camino de aprendizaje resalta el trabajo colaborativo, compartido y en red, con el objetivo de superar aquellos límites que los dos artistas consideran característica del autogestivo: “el autogestivo tiene un límite físico, real, de cuerpo, hay que encontrar una reproducción que permita la innovación” –nos comentan Faca e Inés (entrevista, diciembre 2019). Este aprendizaje e intercambio permite pensar en proyectos extendidos territorialmente y con tiempos de realización y experimentación más dilatados. En el caso específico del dúo, el proyecto *Sin Cita* ideado por Caiazza, por ejemplo, se produce, renueva y reproduce entre 2007 y 2011, tocando diferentes lugares de América Latina y con varias etapas también por

Barcelona, relacionándose con diferentes subjetividades, desde colectivos y espacios autogestionados hasta museos.

Sin Cita se experimenta por primera vez en Barcelona, en 2007, por una idea parida a partir de la visión de *La Cinoise* de Godard y que se apoya en la inspiración suscitada por el trabajo gráfico de artistas y diseñadores que utilizan la tipografía. Como nos explica el mismo Faca, creador del proyecto, *Sin Cita* consistía en “pensar las redes sociales como un espacio público, antes de que se transformen en lo que vivimos actualmente, pensarlo cómo un espacio público y, de modo arbitrario, trasladar los textos que ahí circulaban a un espacio físico”. Los textos venían así instalados en el espacio urbano a través de unas herramientas básicas (“un mínimo de tecnología”, como las define Faca), es decir, papel, madera, plástico, “nada suntuoso y nada sofisticado” (entrevista, diciembre 2019). Los textos sin autorías de la web fueron instalados por Faca en el espacio urbano, poniendo en contacto dos espacios públicos a menudo interpretados como espacios para consumidores. Este acto que toma prestados textos e imágenes nos conduce nuevamente hacia una cuestión que es *leitmotiv* de la producción del dúo: los códigos que regulan la propiedad intelectual, releva Gradin (en *Tuitear en futuro*, 2012). Este interés nace en los años 90, cuando la fascinación de Caiazza y Martino por los medios de comunicación los acompaña en la investigación de cómo estos pueden transformar el modo de comprender la actividad política, la vida cotidiana y el espacio público cuando es intervenido. *Sin Cita* toma inspiración por las primeras redes sociales que venían desarrollándose, cuales Fotolog, Facebook, Outlook, casi como un Instagram *ante litera* transportado en las calles sobre carteles.

La experiencia de *Sin Cita* permite cuestionar el uso normativizado del espacio virtual y urbano. Rancière (2010) destaca cómo las prácticas estéticas pueden generar incertidumbres a través de experiencias igualadoras que rompen con el esquema de distribución de funciones y roles sociales o con la transformación de espacios materiales, gracias a la introducción de objetos que puedan resultar incongruentes. En el caso de *Sin Cita*, encontramos ambas prácticas: por un lado, la introducción de estos mensajes provoca una perturbación del espacio, con citas que parecen estar fuera de contexto; por otro lado, esta intervención rompe con los roles sociales que el espacio urbano

construye o prevé, interrumpiendo la normalidad a la que estamos acostumbrados al transitar por un lugar. Sin embargo, el círculo no se cierra aquí, en cuanto el proyecto *Sin Cita* se compone de una parte virtual: a través de videos y fotografías, el mensaje viene devuelto a la blogósfera, generando otra interrupción del flujo de palabras presente en la web, para volver a interrogar en el mundo virtual. *Sin Cita* resulta ser una acción interrogante tanto en la web como en lo urbano.

Ultima cuestión sobre la cual nos detenemos acerca de este proyecto, es intentando mostrar cómo se sostuvo en el tiempo (y analizaremos más detalladamente en el capítulo cuatro). *Sin Cita*, de hecho, no ha cruzado solo las calles de distintas ciudades, globalizadas por los mismos mensajes, sino que ha sido presentes en los espacios de diferentes museos, del MACRo a Espacio Rojo, pasando por el Museo Can Palauet Mataró en Catalunya. Pero, explican Faca e Inés, el proyecto fue realizable también gracias a la posibilidad de viajar dando talleres, haciendo capacitaciones sobre la utilización de las redes sociales para organizaciones sociales (Caiazza y Martino, durante la entrevista, reflexionan sobre este tema que hoy en día lo consideramos muy común, pero, en aquel momento, no era tan claro, como trabajar a través de estas plataformas que iban surgiendo). Al mismo tiempo, el proyecto ha sido sostenido y legitimado en el tiempo por varias instituciones artísticas. En el cierre del mismo libro editado por Caiazza (*Tuitear en futuro*, 2012), que recopila el repertorio de *Sin Cita* por el mundo, el autor resalta la tarea de esta red museal e informal que permitió el desarrollo del proyecto en todas sus formas: desde el libro co-producido gracias al *crowdfunding* de financiación colectiva, hasta el sostén de la Beca del Fondo Nacional de las Artes.

Siguiente a *Sin Cita* es el proyecto *Anda*, citado al comienzo de esta narración acerca de la experiencia de Caiazza y Martino. *Anda* es un proyecto que comienza a ocupar la vida del dúo a partir de 2010, constituyendo un nuevo sujeto llamado Estudio Valija –un proyecto de proyectos desarrollado por Faca e Inés⁶³. A través de la creación de mosaicos hidráulicos, *Anda* propone

⁶³ Como denota la web de Estudio Valija, <http://estudiovalija.com.ar/new/>, el proyecto elabora otras instancias proyectuales a través del arte, la educación y el diseño, entre los cuales encontramos *Anda*.

un modo de hacer “urbanismo participativo”⁶⁴ con distintas comunidades que participan en el diseño de baldosas que formarán parte de la pavimentación urbana de sus lugares cotidianos. Desde sus inicios, Anda ha sido replicado en al menos veinte ocasiones, adaptando sus objetivos, modalidades, subjetividades y lugares de trabajo. La producción de baldosas ha servido como método para sanear veredas y cuidar los lugares, además de brindar nuevas oportunidades socioeconómicas, ser una actividad productiva y promover la defensa de los derechos y la contención social.

La idea de base –nos cuenta el dúo– nace para intervenir en el espacio público que resultaba estar deteriorado y abandonado tanto por las instituciones como por los vecinos. Este abandono resultaba más visible en las baldosas de las veredas en la ciudad de Rosario. Los inicios de Anda presentan la práctica como una acción simbólica que mira a señalar ese deterioro con baldosas diferentes en el color y que representaran, al mismo tiempo, una toma del cuidado del espacio en común. Por tanto, la primera acción de Anda resulta ser una instalación simbólica con algunos vecinos, en Rosario, que acompañaron las instalaciones frente de sus casas, para luego adoptar, por ende cuidar, estas pequeñas obras que visibilizaban un problema y un recupero, valorando estos nuevos elementos en el espacio público. Desde la primera experiencia, Caiazza y Martino denotan que este modo de intervenir en el espacio urbano resulta ser también un “modo de reparar la relación que las comunidades establecen con los espacios comunes” (Martino y Caiazza, 2014). El dúo hace propio, de esta manera, el pensamiento de Bourriaud, es decir el arte resulta ser un estado de encuentro, donde distintas subjetividades pueden “juntarse para pensar, diseñar y construir (...) inventar en ese gesto un lugar en un tiempo y un espacio de y para todos” (Martino y Caiazza, 2014).

Sin embargo, ¿por qué la elección del dúo cae sobre una baldosa hidráulica? Cuando surge la idea de crear baldosas, la primera dificultad con la que se embate el dúo es la falta de un manual que explicara como construirlas. Por lo tanto, se recurre al elemento que resulta predominante en estas experiencias, es decir investigar el argumento, recuperando el concepto de

⁶⁴ Como el dúo define el proyecto en el Dossier de Anda editado en el 2018, en el cual están resumidas todas las varias declinaciones de Anda, desde el 2011 hasta el 2018.

código abierto: investigar lo que se desconoce, desarrollarlo y comunicar con otras personas el desarrollo de la investigación. Ese trabajo de investigación lleva el dúo a encontrar y entrevistar a maestros baldoseros, e investigar los modos de fabricación tradicionales de baldosas. Es con este trabajo preliminar que se encuentran con una técnica tradicional para crear “un módulo decorativo de cemento pigmentado para uso interior y exterior. Se inventó en el Sur de Francia a mediados del siglo XIX, alcanzando su mayor desarrollo en Bélgica, España, Italia y Portugal” (Caizza y Martino, 2014). Este método de trabajo llegó en el Siglo XX en el continente americano, utilizado por su bajo costo y ofrecer un efecto vistoso, sin embargo, fue desplazado en los años 60 por otros materiales industriales de menor costo. Al mismo tiempo, esta técnica, nos comenta el dúo, se desarrolló en India también, pero sin máquinas, gracias a una la elaboración semi-industrial. Construir estas baldosas presupone un cuantitativo de tiempo a disposición, planificar las operaciones de diseño y rellenar cada espacio con los colores elegidos, para luego dejar endurecer el cemento en veinte días.

Por tanto, “en este mix entre lo tradicional, lo industrial y la forma artesanal de producción en la India armamos un método de trabajo”⁶⁵. Como se puede leer en el manual elaborado por el dúo sobre *Anda*, esos procesos estudiados fueron adaptados con elementos y procedimientos más contemporáneos y comunes, para que el desarrollo de las baldosas fuera lo más accesible a todas las personas, más sencillo de replicar y poder trabajar a través de talleres.

Como en las experiencias de Iconoclasistas y Eloísa Cartonera, también para Faca e Inés, especialmente en el proyecto *Anda*, los talleres resultan fundamentales en cuanto permiten:

poner en marcha una acción de saneamiento centrada en el vínculo que se establece (...) con los actores involucrados. Porque es preciso tomar partido en el diseño de aquello que nos rodea, opinar, discernir, incidir en el territorio que habitamos. El taller es un dispositivo, una herramienta de construcción para diseñar el propio entorno. Es una máquina de invención social (Martino y Caizza, 2014).

⁶⁵ Extracto de la entrevista hecha a Martino y Caiazza en diciembre 2019.

De tal forma, los talleres resultan ser una herramienta que permite transmitir el conocimiento tanto sobre el espacio a intervenir, como sobre las técnicas y el diseño a utilizar. También permite abordar la historia del diseño que podría aplicarse a un espacio específico, lo que genera autonomía en caso de replicar el proyecto por parte del grupo.

Definidos los métodos de trabajo, el dúo comienza una Gira Nacional en 2013, que ha sido posible –también en esta ocasión– gracias a la capacidad de proyectar, obteniendo las Becas Grupales del Fondo Nacional de las artes en 2010 y 2012. La Gira Nacional permitió al dúo explorar la potencialidad del proyecto en distintos contextos, cuales Córdoba, Chaco, Bahía Blanca, San Juan, y con diferentes comunidades, como jóvenes, vecinos, universidades, y comunidades de urbanizaciones de autoconstrucción. Si la beca fue el sustento económico para viajar de un lugar a otro, el sustento social, para que *Anda* pudiese realizarse en otros lugares, deriva principalmente por la red de contactos del dúo –como se verificó también en las experiencias de Iconoclasistas y Eloísa Cartonera. Al mismo tiempo, varias demandas llegaron tanto por una red de relaciones consolidadas construida en el tiempo por Martino y Caiazza, como por instituciones (que veremos con mayor detalle en el capítulo cuatro, relevando positivities y negatividades de las varias experiencias). En el mismo año de Gira Nacional (2013), *Anda* viene declarado de interés cultural por la Secretaría de Cultura de la Presidencia de la Nación. Esta legitimación, junto a la importante articulación del trabajo en red, permite replicar *Anda* en contextos como lo de Barcelona y Madrid, encontrando apoyo en comunidades y asociaciones locales que proporcionaban lo necesario (desde los recursos hasta los permisos) para intervenir en el espacio público.

En este caso de demandas, notamos una profunda semejanza con cuanto narrado también por Iconoclasistas: a una inflación de demanda corresponde la elaboración de herramientas que permitan desarrollar *Anda* también sin la presencia de los creadores. En este caso Inés y Faca comienzan a ofrecer capacitaciones presenciales para luego seguir con un asesoramiento a distancia. A estas modalidades se suma la herramienta del manual *Proyecto Anda. Baldosas hidráulicas para la construcción de espacio público*. Inspirado en los viejos manuales de los 70, recorre el proceso de investigación

desarrollado por el dúo, en el cual se encuentran las etapas históricas de la técnica a utilizar, las herramientas, los consejos, los pasos a seguir y apuntes para la realización del diseño que deberá contener la baldosa. A este primer manual, editado bajo licencia *Creative Commons*, y descargable desde la web del proyecto, han seguido otros manuales y la elaboración de una web. Esta última permite explorar todos los proyectos realizados y entrar en contacto con distintos tipos de capacitaciones dirigidas a profesionales, aficionados de todas las edades, ONG y entes públicos, es decir formaciones diversificadas para distintos perfiles. Los demás manuales publicados siempre bajo licencia *creative commons* y descargables desde la web, son: *Lo que puede un triángulo. Módulos para el co-diseño de espacios públicos* (2016); *Baldosines para juego. Paso a paso para construir juegos en relieve* (2017); y *En relieve. Señalética para innovación ciudadana. Es un proyecto de Anda junto a Civics, mapa de innovación ciudadana* (2018). Estos manuales permiten explorar otras técnicas de diseño y de creación de baldosas, así como documentar experiencias como la realizada en Madrid junto al grupo *Civics*.

4.2. Baldosas para múltiples territorios

Después de la gira, el dúo denota que *Anda* es un proyecto que puede asumir múltiples formas, recuperar espacios y construir identidades. Coordinando workshops, seminarios y espacios de experimentación que llevan el dúo en diferentes ciudades de Argentina y España, *Anda* es un proyecto que en cada instancia se fortalece de un trabajo en red, involucrando distintos actores detrás de cada acción. Esto consiste en encontrar un respaldo en el lugar de acción por una asociación que se ocupa de los trámites hasta dialogar con varias instituciones (desde municipalidades hasta ONG, Secretarías y programas sociales) que, en más de una ocasión, figuraron como actores involucrados en los varios proyectos. Esta diversidad organizativa ha sido un factor importante en la larga experiencia de *Anda*, que ha visto espacios, identidades y objetivos cambiar de situación en situación.

El recupero del espacio común parece generar un vínculo con la comunidad de tránsito, tanto entre personas como con la producción del espacio. Patios escolares, paradas de autobuses, señalamientos urbanos, espacios para el juego representan el fin de un recorrido social que evidencia el tejido de

relaciones sociales generadas desde el trabajo en común y una planificación social compartida y horizontal. De hecho, *Anda* pasa constantemente del recupero de los lugares a la creación de comunidad y cooperativas, donde recuperar un espacio significa generar una oportunidad laboral para sectores vulnerables, garantizando derechos sociales y económicos.

En las próximas páginas analizaremos experiencias puntuales que resultarán emblemáticas para nuestra investigación: el trabajo con jóvenes en Rosario dentro del marco del programa “Nueva Oportunidad”; con mujeres en situación de violencia familiar en Santa Fe; con grupos marginalizados en Paraná (Entre Ríos) y en Barcelona en el barrio Hospitalet; el proyecto *Baldosas cívicas*, desarrollado en Rosario, Santa Fe y Madrid.

Después de haber recuperado un patio escolar en colaboración con la comunidad escolástica, a través de (lo que Martino define) “un trabajo titánico” debido a los desafíos temporales y espaciales de la intervención, el dúo piensa que *Anda* ya completó su ciclo. En realidad, el proyecto inició un nuevo ciclo que permitirá la difusión de esta forma de trabajo y de pensar en la construcción del espacio común. A través de una prueba piloto que implicó la renovación de paradas de autobuses, el proyecto involucró a jóvenes que se encontraban en situaciones de violencia o extrema pobreza. En un período de seis meses, el dúo logró formar un grupo de jóvenes a quienes se les transmitió el conocimiento necesario para fabricar las baldosas, acompañándolos en el proceso de reflexión sobre el espacio común y la producción. Debido al éxito de la prueba piloto, el proyecto obtendrá un espacio en la zona oeste de Rosario, donde se instalará una estructura para el trabajo de empresas sociales conformadas por jóvenes que viven en el mismo barrio. El objetivo es transformar su entorno a través de esta iniciativa, como nos cuentan Martino y Caiazza.

Este trabajo de capacitación, en dos años, conduce a la formación de dos empresas sociales capaces de producir diseños propios para diferentes proyectos. Estas dos experiencias experimentan una planificación no solo urbana, sino económica, a través de convenios con entes públicos para recuperar patios, plazas, paradas de ómnibus, que representaban un territorio que iba más allá del propio barrio de pertenencia. Estos jóvenes pudieron producir economía a partir de lo que habían aprendido. Esta experiencia hoy

es un espacio de coworking público, llamado “Parada Oeste”, que se presenta en su dimensión pública como una empresa con un nombre, mientras que, dentro del espacio, este bloque unitario está conformado por tres colectivos comprometidos con repensar y reconstruir el espacio público.

Situación parecida se verifica en la experiencia santafesina con un grupo de mujeres en situación de violencia familiar, que necesitaban recomponer su vida económica. Comenzando la experiencia con un taller de capacitación surge la idea de armar un emprendimiento sostenible en el tiempo: también en este caso será una cooperativa con personas capacitadas para recuperar el espacio público. La experiencia en Paraná (Entre Ríos) subraya cómo a la transformación del barrio corresponde una transformación de la subjetividad que actúa en ese contexto. En un barrio de pescadores, nos relata el dúo, las baldosas hidráulicas, con su diseño y pensamiento sobre el espacio que se habita, se transforman en un “disparador de transformación”, es decir en prácticas de contención social y actividad productiva, así como de transformación de la sociedad en una micropolítica de los lugares.

Por tanto, la experiencia de los talleres tiene una función de educación estética, es decir a través del arte se intenta “construir nuevas formas de la vida en común” (Rancière, 2016, p. 58), produciendo –desde una perspectiva marxista– objetos y al mismo tiempo relaciones sociales en las cuales éstos son producidos (Rancière, 2016, p. 51).

El efecto de *Anda* sobre las subjetividades nos invita a reflexionar acerca de lo que es una subjetividad y cómo esta se forma y transforma. Rolnik (2019) indica que la capacidad “personal-sensorial-sentimental-cognoscitiva” produce la experiencia de la subjetividad como “sujeto”, la cual nos permite ubicarnos en la vida social, es decir descifrar las señales de las formas que nos permiten existir socialmente (2019, p. 46). Un acto esto que será marcado por los hábitos culturales que nos orientan en lo cotidiano. Otro aspecto de la subjetividad es el que el sujeto proyecta hacia el exterior. Deleuze y Guattari lo identifica en los “perceptos”, entendidos como “atmósfera que excede a las situaciones vividas y sus representaciones” (Rolnik, 2019, p. 47), y los “afectos”, considerados como lo que nos toca, nos perturba, sacude y alcanza. Por lo tanto, sobre la subjetividad actúan experiencias ajenas y familiares al sujeto que pueden desestabilizar el contorno de la subjetividad y las imágenes

que ella tiene de sí misma y del mundo –sostiene Rolnik. Las experiencias de *Anda* tendrán el mérito de actuar en la micropolítica, es decir en lo cotidiano de estas subjetividades, poniendo en tensión el interior y el exterior del sujeto. Además, permiten cuestionar los parámetros habituales que actúan sobre el sujeto en su entorno y cómo el entorno actúa sobre él. La actividad desarrollada en el marco de *Anda*, con su actividad colectiva de resignificar el espacio a partir de la intervención y del cuidado, desencadena una política del deseo que deja emerger la potencia del sujeto en cuanto “ser”, capaz de narrarse de forma distinta, a través de una micropolítica individual y colectiva que ofrece una visión de “posibilidad” que lo incluye como “productor” de espacio común.

5. Mash-up: lo emergente de estas narraciones

Las experiencias de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y de Faca e Inés, si bien evidencian una producción heterogénea entre ellas, construyendo diferentes redes, señalan elementos comunes temporales y de producción, cuya base común resulta ser el “laboratorio”. A esto debemos agregar las articulaciones que estos colectivos generan a partir de sus relaciones con diferentes subjetividades e instituciones. Estas, en el tiempo, construyen y legitiman los “posibles” que prefiguran. De hecho, no debemos olvidar que estas experiencias reformulan y actualizan aquellas inquietudes y contradicciones surgidas durante el estallido social que caracterizó el comienzo del nuevo siglo en Argentina. Una condición que, si observamos atentamente los quiebres económicos globales, resulta ser compartida con otras partes del mundo, evidenciando, de tal forma, las fallas del sistema neoliberal financiero, político y social.

En este recorrido recién cumplido, podemos destacar diversas fases organizativas que afectan los modos de producción de los tres colectivos. En la primera fase, que se desarrolla entre 2003 y 2006, los colectivos buscan y definen sus prácticas artísticas colectivas, enfocadas en la comunicación y activación de sentidos, y se dirigen a aquellas subjetividades invisibilizadas, minoritarias y estigmatizadas, permitiendo la emergencia de saberes contrahegemónicos. En esta fase los colectivos actúan sobre el impulso movimentista que aún es presente en la sociedad y que, pero, al mismo

tiempo, se va contrayendo en el año 2005. Por tanto, es un periodo que nos conecta con las formas de acción del pasado recién y se interroga sobre el futuro inmediato.

Como vimos, hay diferentes variantes. Iconoclasistas, en este periodo, aún no está conformado de manera definitiva (sino que alcanzará ese estadio entre 2005-2006), aunque sus integrantes están inmersos en articulaciones que intentan y buscan reflexionar y redefinir prácticas y lenguajes. Eloísa Cartonera surge en el flujo de las movilizaciones, atrayendo a un gran número de personas que se acercan al taller de *No hay cuchillo sin rosas*. A través de esta heterogeneidad, logra construirse como sujeto que se relaciona con el campo del arte. A pesar de que estos años están caracterizados por la volatilidad de los actores sociales que la integran, Eloísa logra activar su proceso de legitimación artística (en 2004 con ArteBA y en 2006 con la Bienal de San Pablo) y editorial (en 2006-2008, cuando se transforma en cooperativa). La experiencia de Faca e Inés, entre 2003 y 2006, se caracteriza por un vértigo de articulaciones con distintos actores en medio de las movilizaciones, en busca de fijar prácticas y lenguajes capaces de entrecruzar tanto lo virtual como las calles, y constituir una alternativa a un estado de emergencia y precariedad social.

Identificamos un segundo periodo entre 2006 y 2008, en el que los colectivos definen mayormente su propia organización, pensando en cómo percibirse en contextos menos movilizados. En este periodo se definen las prácticas y la manera de trabajar más proyectual, es decir los colectivos van asumiendo una propia identidad. Sin embargo, es necesario relevar que esta fase de transición y definición de prácticas y colectivos se define mientras se consolida una estabilidad de gobierno, la cual, como hace notar Di Filippo (2019), comporta una “governabilidad compleja”, donde se cruzan nuevas dinámicas de gobierno, procesos sociales y políticos que cuestionan el modelo neoliberal y proponen una ampliación de derechos.

Entre 2008 y 2015 se abre otro ciclo, donde relevamos una consolidación de las experiencias: Iconoclasistas y el mapeo colectivo; Eloísa Cartonera devenida cooperativa; Faca e Inés con una proyectualidad más extensa. Estas experiencias se consolidan a través de una articulación que va desde la red de contactos de cada colectivo hasta las instituciones artísticas, cruzándose con

organizaciones sociales y fondos de financiación estatales que permiten planificar y sustentar el trabajo. En esta fase asistimos a una difusión de los mapeos colectivos, los libros cartoneros, Sin Cita y baldosas hidráulicas no solo en América Latina, sino en Europa también. Encontrando sus raíces en la exigencia de repensar las inquietudes arriba mencionadas y en el fermento activista desde los finales de los años 90 hasta 2003-2005, destacamos cómo las prácticas miran hacia una “futurabilidad”, es decir hacia “la posibilidad hecha emerger que redefine el mapa de lo posible, incluido en él lo proyectado” (Gatto, 2017, p. 30), para establecer un nuevo punto de inicio que permita pensar colectivamente en el presente lo que vendrá.

Identificamos un último periodo entre 2015-2019. Este resulta ser caracterizado por la asunción de un gobierno nacional neoliberal. En este momento registramos unos cambios que veremos más detalladamente más adelante, que, pero, aquí ocurre mencionar. Desde una lectura analítica de las experiencias propuestas, es posible notar cómo, con la asunción del gobierno de derecha, se genere una reducción de las propuestas laboratoriales. Iconoclasistas registra, en 2015, una contracción de los talleres (cómo fue posible ver en el gráfico), manifestando una tendencia que volverá a invertir (en particular en relación con las organizaciones sociales) con un nuevo ciclo de protestas en contra de las políticas neoliberales del gobierno. Eloísa Cartonera registra una circulación inferior en el circuito de las ferias, debido a la falta de financiamientos estatales destinados a las ferias de libros. En el caso de Faca e Inés registramos una variación de tendencia donde entra en juego la especificidad de la realidad política y social del contexto rosarino. De hecho, si en 2015, el dúo desarrolla actividades del proyecto Anda en España (2) y en Argentina (3), estas registrarán un incremento de proyectos a partir de 2017.

Lo común a estas experiencias diferentes entre ellas es –sin lugar a duda– el “laboratorio” como espacio de creación colectiva y flujo de personas e ideas. Los laboratorios de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, permiten pensar la cultura como actividad material de la sociedad, donde se elabora un modo de vida común que incluye significados y valores que la organizan. La función del “laboratorio” nos remanda a las palabras de Gramsci, según el cual todas las personas son intelectuales, pero no todos los hombres desarrollan

en la sociedad una función intelectual. En el “laboratorio”, por lo tanto, se desarrolla aquel intelectual orgánico capaz de suportar y aportar al desarrollo progresivo de una “nueva clase”, que puede formar sus significados y valores, alrededor de los cuales organizarse. Estos significados y valores se posicionan frente al “conjunto de prácticas y de expectativas sobre nuestra vida” (Williams en Cevasco, 2013, p. 108), que representan el proceso de producción y reproducción de la cultura de una sociedad.

A través de los tres relatos, pudimos observar cómo se generan tácticas que piensan nuevamente en el espacio que se habita o donde ellas toman vidas (De Certeau). Estas permiten repensar (o liberar) las subjetividades (Rolnik, Deleuze y Guattari) a partir de esta producción (o del “laboratorio”) y ponen en acto formas de resistencias, es decir la emergencia de visiones alternativas respecto al modelo dominante.

Finalmente, otros factores que resaltamos son los procesos de articulación, tanto informales como formales. Las articulaciones informales parecen constituir la base de difusión de las prácticas en el inmediato, mientras que la articulación que se genera a partir de la relación con las instituciones artísticas permite adquirir una legitimidad en el campo del arte y social, resaltando simbólicamente un funcionamiento sincrético que une y contrapone las alternativas al modelo de sociedad dominante, así como el intelectual orgánico en contraposición a la figura del intelectual tradicional (identificada por Gramsci). Al mismo tiempo, la forma de articulación representa una táctica dentro de un espacio que detiene sus códigos de acceso y legitimación adentro del mismo campo.

A estas formas de legitimación, ocurre agregar el acceso a fondos de financiamientos estatales, los cuales permiten fomentar el proceso de reproducción y diseminación de lo que en esta parte final hemos definido como “laboratorio”, es decir la posibilidad de producir colectiva y horizontalmente significados, valores y subjetividades alternativas.

Capítulo 3 – El campo artístico y las prácticas en laboratorio

*Le dimos alimentos al poder
y ellos nos hicieron creer
que éramos dueños.*

*Ahora tenemos ollas vacías
y la mirada turbia en cada frontera.*

(Ricardo Piña, *Monstruos inocentes, o el tercer
Encantamiento del señor Bielsa*, 2005)⁶⁶

1. Para analizar el laboratorio

Las palabras finales del capítulo anterior nos remiten a un concepto que consideramos fundamental para el funcionamiento tanto de los colectivos como para la producción y difusión de las prácticas. Es el concepto de “laboratorio”, definido por Iconoclasistas en *Compartiendo Capital* (Martino & Caiazza, 2008, pp. 49-50), el cual representa un “lugar” en común para las prácticas de los colectivos. El laboratorio es definido como un “espacio de fantasía, de despliegue imaginativo, activismo e intervención; a partir del cual pensar-proyectar-accionar posibles prácticas de respuestas a situaciones que surgen de la deriva diaria por la ciudad”. El laboratorio, continúan Iconoclasistas, no es solo una praxis, sino es también “una instancia del no-ser-todavía” capaz de alternar “la potencia imaginativa encarnada en la subjetividad con el terreno del imaginario social en el cual estamos insertos” (2008, p. 50). Esta instancia permite contestar a necesidades concretas que interpelan los colectivos, pero, en particular, permite visualizar aquellas necesidades opacadas o que se perciben como próximas a estallar. Por tanto, viene definido también como espacio de “investigación/reflexión”. Este espacio de producción colectiva evidencia no solo una forma de producir en conjunción, sino que manifiesta también una cultura que se comparte. Por ende, el laboratorio es un espacio para hacer circular y difundir ideas, producciones y reunir lo que, a primera vista, no parece estar conectado y no resulta tan homogéneo.

⁶⁶ En Ricardo Piña, *Sentimiento Bielsa* (2005), Eloísa Cartonera, primera edición en la *Colección Nueva Narrativa y Poesía Sudaca Border*, 2016.

Las experiencias demuestran que el laboratorio no tiene que ser entendido como una figura o lugar estático, sino en movimiento e *in fieri*. Observamos los casos para entender lo que sucede y los problemas que emergen al momento de analizarlos. Los casos pueden denotar, a pesar de las diferencias entre prácticas, la comunión de la idea. Como hemos observado, el mapeo colectivo viene definido como “un medio” y no como un fin en sí mismo. Por lo tanto, los talleres de Iconoclasistas, donde se construye el mapeo colectivamente, socializan esta herramienta en una múltiple diversidad. Iconoclasistas ha realizado más de cien talleres, junto a organizaciones y movimientos sociales, espacios de arte y cultura, y de educación y pedagogía alternativa. De esta forma, se han establecido relaciones con Ni una menos, Fundación Rosa Luxemburgo, La Toma (de Rosario), el Frente Popular Darío Santillán, Red de agricultores orgánicos, bibliotecas populares, universidades, bachillerados populares, centros culturales populares e institucionales, HIJOS, museos, museos de la memoria. Es decir, a través de los talleres, se han conectado espacios y subjetividades diferentes.

El caso de Eloísa Cartonera ha difundido una manera de producir libros en distintos contextos, desde espacios de arte como *Belleza y Felicidad* al Malba, ha transformado instancias del arte institucionales cuales ArteBA y la Bienal de San Pablo en momentos de creación, producción y compartición; ha tejido redes con otras realidades cartoneras que iban surgiendo cuales Sarita Cartonera (en Perú), Dulcinea Catadora (en Brasil), Yiyi Yambo (en Paraguay) –solo para citar algunos casos–, así como ha sido presente en espacios como la Universidad de Wisconsin-Madison y su biblioteca, la Biblioteca popular de Santiago de Chile, el Reina Sofia de Madrid, y ferias cuales la Feria internacional del libro de Buenos Aires, la FLIA, las ferias provinciales y las independientes. Es decir, el laboratorio ha asumido distintas formas y contextos reproduciendo el libro cartonero en espacios heterogéneos.

La experiencia de Faca e Inés, a través de la construcción y planificación de las baldosas, lleva a la organización de talleres y diseño con actores muy diferentes entre ellos, desde los vecinos de un barrio hasta proyectos con ministerios de educación, secretarías de desarrollo social, municipalidades, fundaciones, centros culturales, organizaciones sociales, escuelas y grupos de

jóvenes. El laboratorio de estas diferentes experiencias manifiesta procesos de construcción cultural y social en movimientos, que entrecruzan campos, espacios, subjetividades e identidades, donde prácticas y producciones se des-territorializan para luego re-territorializarse con otras coyunturas y diseños particulares.

El laboratorio conduce hacia lo que Deleuze y Guattari definen como “innumerable”, es decir, enfatiza la conexión entre conjuntos y permite que diferentes “líneas de fugas”⁶⁷ se encuentren. Por ende, distintas maneras de desestabilizar el *statu quo* entran en contacto, yendo más allá de su propia territorialización en favor de una posible articulación.

El concepto de laboratorio nos entrega una producción hecha en cooperación, que difiere de los tiempos y de los fines de la producción y del mercado. Por tanto, como destaca Expósito en sus *Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos* (2014), se desprenden una serie de preguntas acerca del espacio de producción en el cual se crea siguiendo unos parámetros extraños para la lógica económica. Al mismo tiempo, permite interrogarnos acerca de “qué tipo de infraestructuras y servicios necesita la multitud para producir más cooperación, más libertad, más autonomía, más creatividad, más alegría colectiva” (2014, pág. 53). Emerge, de esta manera, una complejidad de análisis acerca de cómo estas prácticas pueden reproducirse y legitimarse socialmente. De hecho, el activismo artístico, al priorizar la acción social sobre la tradicional exigencia de autonomía del arte, nos enfrenta a una complejidad derivada de su propia heteronomía. Todo ello porque, a través de sus prácticas y producciones, atraviesa distintos campos. Por tanto, estas formas de producción rechazan o chocan con la tradicional separación del arte con el resto de la sociedad –característica propia del pensamiento de la modernidad europea– desplazando el eje del problema: no es la autonomía del arte, sino la autonomía de la práctica y de los sujetos con respecto a la institución (que sea artística o política), en cuanto estos actores responden a criterios extrainstitucionales –señalan Expósito, Vindel y Vidal

⁶⁷ Deleuze y Guattari, con “líneas de fugas” entienden aquellos momentos de transición histórica de un *socius* a otro, de un estado estable a otro, donde se produce un estado inestable que permite la propagación de flujos que se escapan de las causalidades y se mueven en la dimensión micropolítica de los actores (Hirose, 2021, pp. 66-68).

(2012, p. 44)– y también *transdisciplinarios*. A pesar de que el activismo artístico, en los años 60, surge para romper con la autonomía del arte (como veremos más adelante), las prácticas artístico-activista que analizamos cruzan múltiples campos gracias a sus propios modos de producción. Es decir, desde las coyunturas con movimientos y organizaciones sociales, los colectivos instalan relaciones también con las instituciones artísticas, culturales y sociales que, como evidencian Expósito, Vindel y Vidal, tienen el fin táctico de “obtener recursos materiales o simbólicos” (2012, p. 44) que permiten reproducir las prácticas y los contenidos emergentes⁶⁸.

Este cambio se puede también leer a la luz de las transformaciones sociales de la posmodernidad. De hecho, como evidencian López Cuenca y Bermúdez Dini (2018), el antagonista –al que se enfrentan estos colectivos– no es más identificable por una violencia explícita o en una institución bien definida, sino se estructura en torno a los consensos culturales aceptados institucionalmente, los códigos dominantes en los distintos espacios sociales que constituyen nuestra cotidianidad.

De esta manera las producciones en laboratorio (y en movimiento) parecen seguir trayectorias particulares para legitimarse y reproducirse social y artísticamente. Como hemos visto en el capítulo anterior, el campo artístico ocupa un lugar importante –si no central– para las producciones emergentes, en particular para su legitimación y reproducción. Por ende, esta forma colectiva de producción, en laboratorio, en términos de análisis nos plantea la pregunta de cómo estas producciones logran habitar un campo como el artístico, que suele presentar una producción acabada y no *in fieri*, y que

⁶⁸ En el trabajo de los tres autores mencionados, se hace referencia a las características del activismo artístico latinoamericano de los años 80. Los autores evidencian que las articulaciones con las instituciones tenían también la función de medida de protección frente a la represión de dictaduras o en situaciones aún delicadas de regímenes de transición. De este modo era posible alcanzar distintas finalidades, cuales: extender la agitación política al máximo en otras esferas de la sociedad; cambiar/subvertir la política artística de las instituciones o lanzar críticas a otras instituciones que regulan la vida social; utilizarlas como caja de resonancia o centros de irradiación de circuitos comunicativos o de incidencia política andando más allá del ámbito simbólico (Expósito, Vindel, Vidal, 2012, p. 44). Como veremos en las próximas páginas, estos aspectos de la articulación con las instituciones serán repensados durante un periodo de estabilidad política con un gobierno progresista, así como la obtención de legitimidad artística dada por la institución artística, en varios casos, representará una forma de garantía para la libertad de expresión.

manifiesta una red de relaciones, articulaciones y cruces entre diferentes campos, incluyendo el propio campo artístico.

En este capítulo, por tanto, lo que nos proponemos es analizar el concepto de campo de la teoría de Bourdieu, para luego reconstruir el campo artístico de nuestro interés, con el fin de observar cómo los actores se mueven entre los campos y cómo encuentran espacio las producciones colectivas. Al mismo tiempo será importante analizar cuáles son las respectivas historicidades que permiten la entrada de estas producciones en movimiento y de los agentes emergentes *en(tre)* la institución artística y los movimientos sociales.

El análisis y la reconstrucción del campo artístico argentino –en el cual transitarán las producciones y los colectivos que investigamos– nos consentirá observar las condiciones que permiten la emergencia de los nuevos agentes. Como hemos visto parcialmente en el capítulo introductorio, las transformaciones en las vanguardias, las relaciones de colectivos artísticos con las instituciones artísticas, el movimiento *under* de los 80, la emergencia del Centro Cultural Rojas con sus artistas, el activismo artístico de final años 90 y el estallido de 2001, han introducidos innovaciones y renovaciones en el mundo del arte, tanto independiente como institucional. Por estas razones reputamos imprescindible analizar cómo y por qué el activismo artístico poscrisis encuentra un “lugar en movimiento”, es decir constantemente en tránsito y nunca fijamente estable, en el campo del arte, evidenciando los momentos, los debates y los actores del campo que actúan en estas transformaciones y emergencias.

Es por estas razones que un análisis de los campos nos permite obviar a algunos problemas que ocurren cuando se analiza un fenómeno como el activismo artístico. De hecho, según Bourdieu, entre una perspectiva *internalista*⁶⁹ y una *externalista*⁷⁰ del mundo del arte y político, hay siempre

⁶⁹ Los sostenedores de la perspectiva internalista, escribe Bourdieu (2012), sostienen que para comprender el derecho, la literatura, etc. es suficiente leer las producciones de referencia sin hacer referencia al contexto en el cual esas han sido pensadas y producidas, en cuanto las producciones (textos, leyes, obras, etc.) son autónomas y autosuficientes, por tanto, no necesitan estar relacionados con factores externos.

⁷⁰ Desde una perspectiva externalista se subraya la necesidad de poner en relación las producciones con el contexto en el cual han sido producidos. Bourdieu sostiene que esta perspectiva tiene reputación de ser sacrílega, “mal vista por la casta de los comentaristas, de los lectores, de los ‘sacerdotes del comentario’ que detienen el monopolio del acceso legítimo al texto sagrado” (Bourdieu, 2012, 51% -traducción del italiano al español por quien escribe). A estas dos perspectivas, Bourdieu propone como alternativa el concepto de campo, un

un universo social que nos arriesgamos olvidar: es decir los productores (Bourdieu, 2012). Por tanto, el campo nos permite nombrar este microcosmo, este universo social no vinculado a ciertas constricciones que caracterizan el universo social global. Al mismo tiempo, si bien este microcosmo detenga un *nomos* suyo, esto no es del todo independiente por las leyes externas. Por tanto, debemos tener en consideración la tensión que se genera entre autonomía y heteronomía de un campo, en cuanto no se puede comprender lo que sucede dentro de un campo solo a través del conocimiento del ambiente externo. En nuestro caso, analizar el campo artístico es sumamente importante porque nos permite comprender las transformaciones y reproducciones de nuestros casos de estudios, así como entender cómo estos agentes operan dentro del campo artístico y cómo lo transitan.

2. El campo del arte desde la teoría

En *Free Exchange* (1994), uno de los textos quizás secundario de la larga bibliografía de Pierre Bourdieu, el sociólogo francés junto al artista alemán Hans Hackee, discuten acerca de los actores y los hechos sociales que pertenecen al campo artístico a través ejemplos que cruzan la biografía de ambos. El discurso de los autores releva ya en las primeras páginas una “red de las dependencias” que se articula de la siguiente manera:

los artistas necesitan exponer en los museos con el fin de vender sus obras en el mercado o recibir público reconocimiento. Los museos necesitan ser reconocidos por las autoridades públicas con el fin de obtener sponsors. Todo ello crea un conjunto de intersecciones de presiones y dependencias que, aunque haya resistencias, continúan a existir⁷¹. (Bourdieu & Hackee, 1995, p. 11)

De este breve párrafo, podemos ya destacar una serie de actores y objetivos que habitan el campo del arte, cuales artistas, museos, mercado, público, público reconocimiento, autoridades públicas, reconocimiento de la autoridad, sponsors. Sin embargo, no es solo una cuestión de fama, sino que

universo social vinculado a un número de restricciones que caracterizan el universo global. De hecho, Bourdieu, si bien remarca la independencia de un campo respecto a otro, evidencia como los campos no lo sean del todo y que -como veremos más adelante- depende del grado de autonomía o heteronomía de un campo.

⁷¹ Traducción del inglés a castellano por quien escribe.

hay otras cosas en juego. En efecto, según Bourdieu, muchos productores autónomos no prestan atención al mercado artístico, ya que necesitan otros tipos de apoyos para sobrevivir, como subsidios públicos. Esto destaca la importancia de las políticas culturales a la hora de ingresar al juego del campo del arte. Es aquí, según el sociólogo francés, que se verifican las antinomias de las políticas culturales, ya que los subsidios (siguiendo las lógicas de comisión y clientelismo) no necesariamente garantizan la autonomía de los artistas y favorecen a los productores mayormente autónomos. A desarrollar esta función de patronaje está también el sector privado –escriben Bourdieu y Hackee– que compite en la acreditación de los agentes en el campo, en un juego que mira a la conquista de aquellos capitales que el sociólogo denomina simbólico, económico, cultural y social. Es dentro de esta competición que se afirman reglas y posiciones, es decir “distinciones” dentro el mundo del arte. Esta pequeña premisa a través las palabras de *Free Exchange* nos ayuda a hacer emerger conceptos y actores (o *agentes*) que habitan un campo social. Es decir, qué es un campo, cómo se mueven los actores en él y por qué lo hacen. Desde una perspectiva estructuralista constructivista, Bourdieu construye su teoría pensando en las relaciones que mantienen unidos a los sujetos. Estas relaciones se desarrollan –a través de bienes materiales y esquemas mentales incorporados que recíprocamente se influyen– en diferentes universos o mundos sociales que Bourdieu define como campos. El concepto nace desde la revisión de la teoría weberiana como instrumento que permite pensar y anatomizar empíricamente la estructura social, entendida como espacio, y a través del cual colocar en determinados contextos las diferentes relaciones sociales. Por lo tanto, es un espacio donde es posible analizar la componente social junto a su componente simbólica, ya que el espacio social sin el espacio simbólico no podría ser un lugar de confrontación entre esquemas de percepciones y evaluación (Bourdieu, 2009). Por ende, un campo es un microcosmo, un pequeño mundo social, que se considera autónomo porque desarrolla sus propias reglas –*nomos*– que detienen internamente los principios y la regla de su funcionamiento. Estos espacios sociales son habitados por personas relacionadas entre ellas y que están obligadas a actuar, es decir deben ser activos y operantes (Cerulo en Bourdieu, 2012). Las personas que habitan un campo son definidos por

Bourdieu como *agentes*, los cuales están conectados entre ellos por relaciones de fuerzas. Por tanto, los campos son espacios de luchas y fuerzas, donde se estructuran posiciones e interacciones objetivas concentradas en la producción, distribución y apropiación de un capital –explican Bugnone y Capasso (en Capasso, Bugnone y Fernández, 2020).

Objetivo de estas luchas en el campo es la apropiación de un capital específico o la redefinición de ese capital. La acumulación de los capitales determina las fuerzas en juego en un específico campo, es decir construye posiciones jerárquicas en los microcosmos sociales donde la detención de capitales resulta ser desiguales. Esta desigualdad genera posiciones dominantes y dominadas. Cuando se participa al “juego”⁷² en un campo, se aceptan también los vínculos y las posibilidades inherentes al juego que permiten una mayor o menor “pretensión a la existencia” (Cerulo en Bourdieu, 2012). La pretensión de existencia genera tensión entre las posiciones, determinando de tal manera las transformaciones que derivan de las luchas (simbólicas) que tienen lugar en un campo. Pero, luchar en un campo ¿qué significa y por qué Bourdieu pone el foco en esas luchas? Los agentes luchan por obtener autoridad, la fuerza (o los capitales) para indicar a los otros agentes la visión dominante que se debe adoptar dentro de un campo, siguiendo la *illusio*, es decir, la creencia que el juego merece ser jugado, que valga la pena invertir en el juego para alcanzar un objetivo y competir con otros actores, gracias a las reglas que forman y estructuran el campo (Cerulo en Bourdieu, 2012; Bugnone y Capasso, 2020). La *illusio* y la visión dominante –es decir, aquellas categorías dominantes que permiten la percepción y la evaluación de la realidad social– logran hacer comprensible y habitable cada campo solo a los agentes que pueden participar al juego. Por tanto, cada campo posee un código específico que permite vivir, actuar, luchar y ser reconocidos dentro un particular microcosmo.

Luchas, posiciones y fuerzas de los agentes en un campo son debidas a la distribución de capitales específicos. Bourdieu considera los capitales como recursos y bases de cualquier poder, que, en la teoría del sociólogo francés, integra la teoría marxiana en la weberiana, identificando diversas formas de

⁷² La metáfora deportiva resulta central en la teoría de Bourdieu.

capital que irán a constituir un espacio de las diferencias dictado por el poseso y el acceso a los capitales económico, cultural, social y simbólico (Santoro, en Bourdieu, 2009). Por tanto, los diferentes capitales representan los recursos que los agentes utilizan en la competición social, con el fin de obtener una mejor posición en el campo. Brevemente, podemos resumirlos en la siguiente manera: el capital económico es el conjunto de los recursos materiales de los cuales un agente dispone; el capital social representa las relaciones que un agente instaura de manera más o menos institucionalizadas y que permiten el reconocimiento de los agentes como miembros del campo y de una posición, es decir determina pertenencia e influencia en un grupo; el capital cultural representa las competencias y los conocimientos de un agente⁷³. Finalmente, el capital simbólico: un capital intangible, inmaterial, que, pero, representa el prestigio y la autoridad que detiene un agente. El capital simbólico es el conjunto de las características materiales e ideales que hace único y diverso un agente de otro. De este modo, representa el resultado de las otras formas de capital.

Por tanto, el espacio social se compone de relaciones entre las diversas posiciones sociales de los agentes; la toma de posición (las elecciones) que los agentes llevan a cabo en el campo con sus decisiones; y de las disposiciones durables y transferibles que funcionan como principios generadores y organizadores de prácticas y de representaciones. Esta componente importante del campo y de la teoría de Bourdieu viene definido como *habitus*, entendida como la capacidad de los actores de adaptarse a las situaciones sociales, evitando de caer en un caos cognitivo. Santoro (en Bourdieu, 2009) define el *habitus* como el sistema de disposiciones adquiridas por el agente en el curso del tiempo, un efecto de su exposición existencial a un determinado conjunto de condiciones y condicionamientos sociales. Esta exposición permite interiorizar las estructuras sociales como estructuras mentales. De tal manera, será posible clasificar el mundo y conferir capacidad de acción: se actúa como si existiese una regla, aunque

⁷³ Bourdieu distingue entre tres tipologías de capital cultural: incorporado, se refiere a los conocimientos y cultura de un sujeto, es decir lo que se ha aprendido; objetivado, es decir los objetos culturales en su materialidad; institucionalizado, pues el capital cultural es reconocido, legitimado, por la institución.

cuando esta no existe, pero se actúa en conformidad a lo que se espera “el mundo” por el agente, a pesar de que esta elección sea consciente o inconsciente. El *habitus* es así una brújula interior que se construye y nos construye constantemente⁷⁴, que permite reproducir el “juego”, así como crear rupturas o discontinuidades que puedan resultar innovativas. Por tanto, resulta ser una estructura de conexión entre el mundo social global y un campo, en la cual se interiorizan tanto las condiciones económica y social, como la posición y la trayectoria en el campo.

2.1. El campo del arte entre autonomía y heteronomía

Hemos visto cómo los agentes toman posiciones en un campo, y cuáles capitales necesitan para adquirir poder simbólico, es decir la legitimidad, el reconocimiento y la autoridad, en un campo. Esto nos permite entender un poco más la ya nombrada red de dependencias de los actores en el campo artístico. Como hemos visto, Bourdieu, en su conversación con Hackee, habla de productores autónomos y de las influencias de los sponsors sobre galerías, artistas y producciones, así como de la necesidad de subsidios para los productores que, sin embargo, a menudo no son destinados a aquellos productores realmente autónomos. Es esta la cuestión central que los autores enfrentan en *Free Exchange*.

El problema de la autonomía de los productores nos conduce a observar las polarizaciones que se pueden crear en un campo. Bourdieu (2012) aclara que cada campo tiene a su interno las leyes de funcionamiento del grande universo social del cual hace parte. El sociólogo francés nos alerta diciendo que cada microcosmo social está conectado con un macrocosmo social por una relación de homología, es decir una semejanza estructural que reproduce lo macro en lo micro. Sin embargo, cada microcosmo es dotado de una autonomía relativa que es posible comprender a través de las prácticas y de las obras que se generan en un campo. Es decir, los campos construyen leyes propias que permiten el funcionamiento de manera independiente de la forma en que lo

⁷⁴ Bourdieu lo define como estructura estructurada y estructurante, es decir que depende tanto por las relaciones objetivas en las cuales los agentes están involucrados, que por las percepciones personales a través de las cuales cada uno de nosotros incorpora las situaciones sociales en las cuales vive y acciona dentro de ellas.

hace la economía. Por tanto, las leyes del campo artístico desarrollan el interés por el desinterés económico. Es este principio que marca la constitución del campo artístico en el XIX siglo, con el intento de derrocar la ley económica en favor de mecanismos propios que puedan regularlo (Bugnone y Capasso, 2020). De esta manera, el campo del arte se ubica en el campo del poder, expuesto a las presiones del campo económico y político. Por tanto, desarrolla una “mediación específica” entre las determinaciones externas y la producción cultural.

Es por estas razones que Bourdieu analiza en los campos el grado de autonomía: para comprender lo que sucede en un campo es necesario conocer qué tipo de posición ocupan los agentes en el campo, si es una posición más autónoma o mayormente heterónima. La heteronomía, de hecho, denota una escasa autonomía: los agentes que ocupan similar posición denotan una tendencia a confluir en otros campos, perdiendo la autenticidad que confiere su campo de pertenencia. Sin embargo, aunque (la autonomía) sea débil, no es posible comprender lo que sucede dentro de un campo con el solo conocimiento del ambiente externo. Es posible leer las transformaciones del campo analizando cómo cambia la correlación de fuerzas de las posiciones en el espacio. Los agentes que componen el campo artístico tienen diferentes *habitus* y se pueden resumir en dos polos: los intelectuales, artistas y productores; y los empresarios de la industria y de comercio, y el Estado.

Bourdieu en *Las reglas del arte* (1992), analizando las condiciones de producción de la obra de Flaubert y la emergencia del campo literario, reconstruye el contexto histórico y social previo a la obra del escritor francés. Este trabajo permite evidenciar la polarización que hace emerger las distintas lógicas que pueden habitar ese campo. Por un lado, encontramos los intelectuales que se presentan ricos de capital cultural y pobres de capital económico, y que remarcan el interés por el desinterés frente a la demanda del mercado; por el otro lado, están los empresarios que detienen mayor capital económico y menor capital cultural, presentándose como fautores de un inmediato éxito en dependencia a la demanda del mercado. Por tanto, el concepto “el arte por el arte” afirma que la obra obedece solo a las reglas que ella misma se da, sin estar interesada en las exigencias del mercado o de otras cuestiones, remitiéndose al juicio de los pares, los cuales clasificarán o

marcarán los límites de una obra. Sin embargo, el campo está habitado por agentes que influyen el reconocimiento a través de otros capitales y prácticas, e influyen sobre la determinación de las posiciones dominantes en el campo.

Finalmente, la teoría de los campos nos indica que para analizar el campo artístico es necesario: a) relevar las condiciones sociales de producción y de recepción de la obra, es decir, analizar el espacio social donde se forma la visión del mundo del artista; b) comprender la génesis social del campo, el *nomos* que rige en él, los intereses y las apuestas materiales y simbólicas que ahí se generan; c) buscar la lógica del campo resaltando su recorrido histórico y transhistórico (Bugnone y Capasso, 2020). En nuestro caso específico, observaremos cómo el campo artístico argentino se presenta frente a las prácticas de activismo artístico, cuáles eran sus debates y posiciones, y cómo las instituciones –cuales museos y galerías– iban transformándose en un contexto caracterizado por efervescencia cultural, social e instituciones en reorganización.

3. El campo artístico bonaerense en su apertura a las componentes activistas

Para ver cómo en el campo artístico encuentran espacio las prácticas del activismo artístico que aquí analizamos, es necesario indagar en los debates que tuvieron lugar en los años anteriores, observar lo que sucede entre los distintos actores que habitan el campo del arte argentino. Mirar a los debates del pasado para reconstruir el campo no es solo investigar el pasado, sino es descubrir una misión que a menudo, en la sociología, nos arriesgamos olvidar, es decir la relación entre artistas, obras y futuro. Como destaca Groys:

Los artistas habitualmente rechazan la sociedad de sus contemporáneos, así como la aceptación del museo o los sistemas mediáticos, y prefieren, en cambio, proyectar sus personalidades en el mundo imaginario de las futuras generaciones. Y es en este sentido que el campo del arte representa y expande la noción de sociedad, porque incluye no solo a los vivos sino también a los muertos e incluso a los que todavía no nacieron (2014, p. 19).

De esta manera, podemos distinguir entre actores que innovan o revolucionan el campo y otros que miran a preservar el orden establecido hecho de

competencias y consumo cultural masificado, con espacios acotados para la emergencia de los productores locales. Como hacía notar Juan Carlos Romero, en un texto de 1972 (en Davis, Longoni, Romero y Merajver, 2010), el mercado artístico –observado en el marco de la dependencia económico-política del imperialismo– ejerce una función de censura alejando los intelectuales autóctonos de los escenarios centrales del campo del arte⁷⁵ a través las limitaciones temáticas, los premios que ponen en competencias los artistas y censuras represivas –que nunca pasaron de moda. Por estas razones, Romero exhortaba a los artistas “disputarle palmo a palmo al poder todas las instancias y en todos los campos” (2010, p. 256).

El campo artístico argentino en el tiempo ha tenido varias instancias que han llevado a la modificación de las posiciones en juego, con la entrada de nuevos jugadores (artistas) y espacios emergentes. Mariana Cerviño (2012) nos demuestra en su trabajo de investigación como el retorno a la democracia (1983) en la Argentina significa también la emergencia de estéticas que hasta entonces se ubicaban en la periferia del campo artístico. Estas nuevas estéticas importan en el campo del arte –en particular bonaerense– una progresiva heterogeneidad, es decir se “habilita el ingreso de nuevos tipos sociales de actores que proponen (...) un *ethos* artístico diferente” (Cerviño, 2012b, p. 2) a lo que ocupa las posiciones centrales del campo. La socióloga releva que, en los primeros años de la democracia, quienes ocupaban las posiciones centrales del campo cultural se encontraban en condiciones poco favorables para reconquistar la autonomía perdida del arte. Es a través de una red de espacios emergentes en la Ciudad de Buenos Aires que agentes en posiciones periféricas en el campo artístico impulsan la recuperación de esa autonomía, encontrando consenso entre un limitado grupo de intelectuales.

La renovación del panorama artístico pasa por un nuevo escenario conformado por locales nocturnos, donde se encuentran artistas (o aspirantes artistas) que experimentan distintas prácticas, cuales teatro, performances, plástica, recitales. Como destaca Cerviño (2012b, p. 16) en una minuciosa análisis sobre Buenos Aires, a los espacios identificados como centrales del

⁷⁵ De hecho, la reflexión de Romero se enmarca en ocasión del Salón Nacional 1972, exhortando a la organización de un “Contra-salón Nacional 1972”.

campo⁷⁶, se contraponen lugares públicos emergentes cuales los escenarios de Parakultural, Cemento, Bar Bolivia, Paladium, Café Einstein, El Depósito, Morocco, Casal de Catalunya, La Capilla, The Age, Discoteca Malabu, Bar Tambora, Café de Abril, Medio Mundo Varieté, Moon, Bar El Fondo, Zero, Studio Free Pub. Estos espacios generan un fermento cultural que las instituciones culturales de la época no estaban en condiciones de ofrecer. Los espacios del *under porteño*, impulsando velocidad a los cambios estéticos, ofrecen nuevos debates que permiten la emergencia de obras experimentales, hechas con materiales no convencionales y dando nuevo protagonismo a la gráfica y a lo artesanal frente a la posición hegemónica de la pintura y a las jerarquías por ella instauradas (tanto a nivel local como internacional). Esta experimentación emergente se contrapone a la idea del proceso de profesionalización del arte, permitiendo resaltar agentes periféricos y el ingreso en el campo de actores que no pertenecían (por formación) al campo artístico. Como hemos visto en el capítulo introductorio, para este movimiento, central resultará la escena artística impulsada por el Centro Cultural Rojas, alrededor de la figura del crítico de arte Gumier Maier y del grupo de debate y trabajo colectivo que veía la participación de artistas cuales Pablo Suárez, Marcelo Pombo, Miguel Hare y Omar Schiliro (Cerviño, 2012a; Lemus, 2019).

Estas aperturas generadas por agentes emergentes, periféricos y verdaderos *outsiders*, en el pasado reciente, nos permiten considerar cómo también el activismo artístico encuentra espacio en el campo artístico, a través de prácticas que ponen en tensión las barreras entre lo que es arte y “no es arte”, que, pero, al mismo tiempo, innovan el campo y reivindican una autonomía propia de las prácticas, a pesar de su particular heteronomía. Importante a tal propósito resultan tres encuentros/debates que toman lugar en 2003 y en 2006 y que han sido registrados, transcritos y –por nuestra suerte– reportados en dos números del proyecto *Ramona. Revista de artes visuales*. Estamos hablando de los debates *Arte Rosa Light* y *Arte Rosa Luxemburgo*, que tuvo

⁷⁶ Entre estos, la autora señala: Museo Nacional de Bellas Artes, la Galería Alberto Elía, la Galería del Buen Ayre, la Fundación Banco Patricio, el Museo de Arte Moderno, el Museo de Artes Plásticas y Sivori, Estudio Giesso, Fundación San Telmo, el C.A.Y.C., la Galería Ruth Benzacar, los espacios Arte Múltiple y Julia Lublin.

lugar en el MALBA, el 13 de mayo de 2003, y *Multiplificdades*, en el espacio Tatlin, en diciembre de 2002, contenidos en el número 33 de *Ramona*, y *Tecnologías de la amistad*, organizado en la exposición Periférica en el Centro Cultural Borges de 7 a 9 de diciembre de 2006, y contenido en el número 69 de *Ramona*.

Estos tres debates resultan ser importantes y dignos de atención porque nos conectan a dos caras de la misma realidad. El debate “Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo” nos permite relevar la posición del activismo artístico frente al debate artístico de unos años previos. Los debates “Multiplificdades” y “Tecnologías de la amistad” nos entregan dos escenarios del mismo fenómeno: mientras el primero nos presenta muchos grupos y colectivos de artistas y no artistas que emergen en ese entonces (2002), evidenciando mecanismos de funcionamientos, organización interna, articulaciones y problemas de financiación, en el segundo esta efervescencia aparece de manera más reflexiva y consciente de sus características y límites, en un escenario que no es más de efervescencia, sino que se interroga sobre los mecanismos internos de funcionamientos. Ambos debates nos direccionan hacia la cuestión de los espacios del campo del arte, evidenciando la emergencia de una escena que se contrapone a las maniobras de las instituciones, y hacia la observación de los cambios de estrategia en la efervescencia de la autogestión y en las instituciones artísticas.

Por tanto, con el debate “Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo” la escena del activismo artístico, de los primeros años del nuevo siglo, viene puesta en relación con el pasado y se intenta analizar cómo los actores emergentes se posicionan en el entonces presente. El segundo y tercer debates nos ponen frente a las condiciones del campo y a los agentes emergentes durante la crisis y en la poscrisis, vislumbrando elementos que nos permiten entender cómo las prácticas activistas de la poscrisis hayan podido insertarse en el campo artístico. Límite de estos dos debates, quizás, sea su “porteñocentricidad”, siendo narraciones de las realidades que tenían lugar principalmente en la ciudad de Buenos Aires.

3.1. *Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo: entre acuerdos y desacuerdos se hace campo*

El debate que tuvo lugar en las salas del MALBA veía como oradores a Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik. El título del debate quiere ser una provocación acerca de dos maneras de entender el arte y que a menudo vienen contrapuestas, es decir entre un arte considerado descomprometido, el *light*, lo superficial, y uno político, socialmente comprometido. La conjunción “y” puesta en el título parece ser una tentativa de superación del conflicto entre estas dos maneras de pensar el arte; una tentativa de encontrar un *continuum* entre los años 90 y la escena emergente de los primeros años del nuevo siglo. Las intervenciones de los oradores giran en torno a tres ejes: la dicotomía entre un arte autónomo, “el arte por el arte”, y un arte político; la relación de los artistas con las instituciones; y la libertad –en el arte– de los artistas respecto a las imposiciones o requerimientos ajenos a la necesidad creativa del propio artista. Según Andrea Giunta, la tensión que se genera entre una vanguardia y el campo del arte es un fenómeno que se verifica a menudo. De hecho, subraya la historiadora del arte argentina, los planteos de experimentación estética, que nacen en la autonomía del arte, necesitan al comienzo vincularse con la política, para denunciar y renunciar a las formas del arte considerado como “puro” e insertándose en la política. Como evidencia Williams (señala Giunta), de hecho, las vanguardias se caracterizan históricamente por transitar la tensión entre dos instancias: un primer momento definido como experimental, donde los vanguardistas rompen con la tradición artística hegemónica; con un segundo momento que relaciona el arte con la política, donde al servicio de la política no es puesta la obra, sino la práctica, es decir la propia vida. Montequín en su intervención, destaca cómo los vanguardistas, atacando el arte, no arrebatan el concepto y la actividad artística, sino proponen refundar el arte con otras ideas: la lucha política estaba en la transformación del arte, en cuanto “instrumento de dominación manipulado por la burguesía” (en Ramona, 2003, p. 63).

A tal propósito, Jacoby, contextualizando estas tensiones en aquellos años en los cuales surgen grupos, colectivos y “nuevas formas” de expresión estéticas, resalta como la costumbre de generar polarizaciones entre arte político y arte

descomprometido, (Rosa light y Rosa Luxemburgo) sea un ejercicio estéril y falso en el mundo artístico local, frente a los innumerables condicionamientos y restricciones que deben enfrentar los artistas. También Ana Longoni considera falsa y distorsionante la discusión entre estos dos supuestos bloques. Para resolver esta diatriba, Longoni (se) pregunta ¿qué es el arte político? La investigadora expone dos observaciones para contestar. La primera marca la “sinonimia falaz” entre arte político e ideas de izquierda. Para desmontar este mito, recurre a la tesis de León Ferrari según el cual no hay artistas políticos más grandes en la historia del arte que Miguel Ángel y Rafael, en cuanto su arte permitió construir el tesoro cultural inestimable de la Iglesia y del Occidente, poniéndolos en posiciones hegemónicas. La segunda observación es acerca del “arte político” en cuanto categoría: el riesgo es crear una etiqueta que se vuelva moda en las instituciones e incómoda para los artistas, como sucedió con el “arte light”. De hecho, resalta Longoni, esta categoría impuso una separación con otras prácticas y espacios que compartían la escena artística de los 90 en Buenos Aires, a pesar de que los artistas del denominado “arte light” dialogaban en términos de estéticas con múltiples espacios y articulaban con movimientos políticos y sociales. También Magda Jitrik pone el foco en la polarización como falsificación de la realidad, haciendo aparecer el “arte light” como corriente dominante de los años 90 y el “arte político” como expresión dominante contemporánea. Estas posiciones, en realidad, vienen definidas por el interés de las fundaciones (o instituciones en general).

La discusión nos conduce hacia otros dos puntos para aclarar: la autonomía del arte y su definición política; y el conflicto con las instituciones. Como ya hemos visto con Bourdieu, la autonomía corresponde a una producción que se mueve dentro de su propio campo, caracterizada por su desinterés económico e interés en la obra. El autor que se ha mayormente concentrado sobre el concepto de autonomía del arte es sin duda alguna Theodore W. Adorno. Según el sociólogo alemán, recuerda Giunta (en *Ramona*, 2003, p. 53) la autonomía es el “alejamiento de la heteronomía entendida como imitación”. Es decir, el arte no necesita “comunicar sentencias”, explicar lo que sucede, sino que una obra de arte, a través de sus formas, puede resultar socialmente comprometida sin deber imitar la realidad. Un ejemplo puede ser

el caso de los concretos argentinos los cuales sostenían la “máxima pureza estética y el máximo compromiso político” (2003, p. 53). Entendiendo la autonomía del arte como absoluta autoreferencialidad y renunciando a cualquier forma de explicación pendiente de la realidad, ellos expresaban crítica y oposición al sistema burgués y capitalista, y tomaban distancia del realismo socialista (promovido por el PCA) y la estética populista del peronismo. Otro ejemplo que pone Giunta es la importancia de la autonomía del arte y de su libertad por los surrealistas en el manifiesto escrito por Breton y Trotsky, donde el arte viene puesto por encima de todo, también de la revolución del proletariado. Sobre el mismo sendero, Jacoby evidencia cómo la autonomía del arte es sobre todo expresión de un arte que se expresa políticamente. Es decir, considerando el arte como “territorio móvil de libertad” (2003, p. 57), en una época donde la política es biopolítica que ejerce un control sobre las vidas y los cuerpos de las personas, el arte afirma la vida libre, yendo más allá de los contenidos.

Cuando se habla de arte político es inevitable la confrontación con la que fue la escena artística de los años 60. Para entender la relación de los artistas con las instituciones Jacoby releva cómo en los años 60 el arte político se insubordinaba a las instituciones buscando lugares expositivos y de creación fuera de las instituciones tradicionales, hasta ir abiertamente en contra de ellas. Sin embargo, en los primeros años del 2000 parece haber un cuadro del todo distinto, donde las instituciones (en particular aquellas internacionales) buscan “arte político”. De hecho, Jacoby destaca la influencia sobre la producción artística de algunas instituciones internacionales que apoyan proyectos socio-artísticos

que parecieran tener a la experiencia de Tucumán Arde como manual de instrucciones, como formulario de inscripción para pedir el apoyo institucional. George Yudice, un académico que investiga el fenómeno, dice que en algunos casos no se distingue la función del artista respecto del asistente social, cuenta que en la Fundación Rockefeller algunos insisten en que sólo se deben promover proyectos artísticos que aborden la pobreza (en *Ramona*, 2003, p. 58).

Jacoby y Longoni se refieren en particular a las Documenta (en Kassel, Alemania) de 1997 y 2002, a la Bienal de Venecia de 2003 que invitó el

G.A.C. trámite el curador rosarino Basualdo, y el proyecto Ex Argentina (una investigación conjunta entre artistas e intelectuales acerca de la crisis en Argentina, financiado por la Fundación Federal Alemana de Cultura e impulsado por el Goethe-Institut de Buenos Aires, a la cual tomaron parte el G.A.C, Etcétera y Argentina Arde). Sin embargo, Jacoby no cuestiona el interés de las fundaciones para proyectos de arte político, sino cuestiona los criterios y procedimientos que operan en las instituciones que convocan a proyectos políticos de interés público. La preocupación a la base de este cuestionamiento es la posibilidad que “lo político”, más que representar una práctica artística, se transforme en una etiqueta –o moda, como dijo Longoni– capaz de producir un “poder ajeno a los artistas que puede ser bien o mal ejercido” (2003, p. 59). Sobre esta cuestión, durante el debate abierto al público, destacamos la intervención de Federico Geller (en ese momento miembro del G.A.C), en la cual remarca la advertencia de prestar atención de no caer en los mecanismos de control social o mental derivados por el interés de las instituciones en búsqueda de arte político. Sin embargo, Geller considera este fenómeno como minoritario y emergente. Es decir, no considera predominante el papel desarrollado por instituciones y curadores extranjeros y evidencia la contradicción que viven los actores, entre tener una experiencia dentro del mundo del arte y al mismo tiempo sentirse llamados por la escena que toma vida en la calle. A tal propósito, destacamos lo dicho por Magda Jitrik⁷⁷ en su intervención, relevando una interesante tensión entre el marco de acción para los/as artistas en los años 90 y la escena que se desarrolla a partir del final de 2001:

Había un modelo de artista donde para desarrollar un proyecto tiene que presentar un proyecto a una fundación, también lo estamos haciendo igual porque es un medio de vida y esto lo tenemos que entender, todavía estamos en este sistema y en el presente me encuentro también en ese cruce contradictorio (en Ramona, 2003, p. 64).

⁷⁷ Jitrik en esa mesa de debate ocupa un lugar muy interesante que podríamos definirlo como doble: por un lado, ella es una artista reconocida en el campo del arte que transitó también por el espacio del Rojas, en los finales de los años 80 primeros de los 90; al mismo tiempo, en los primeros años de 2000, Jitrik es también parte de este mundo de arte activista, en cuanto miembro del Taller de Serigrafía Popular (TPS) que surge dentro de la Asamblea barrial de San Telmo, junto a Mariela Scafati y Diego Posadas.

Para Jitrik la dependencia por las instituciones es un mecanismo de funcionamiento del campo artístico, para que un artista sea relevado con su labor, y la ambición en los noventa era encontrar un lugar donde exponer, capturar la atención de las instituciones. Jitrik observa un cambio de tendencia en ese entonces, en cuanto las instituciones resultan ser secundaria, mientras que las experiencias artísticas del nuevo siglo se concentran en la calle, estimulando el encuentro con la protesta y buscando un hacer colectivo que genere redes (2003, p. 65).

También Jacoby subraya este aspecto colectivo que une política y arte de manera genuina, donde se desarrollan grupos de colectivos, redes de artistas y no artistas, remarcando una tradición en Argentina muy importante. Un rasgo saliente, que evidencia el artista argentino, es la capacidad de estos grupos de ser informes:

en estos grupos no se opone el placer y el deber, la vida y el arte, lo político y lo personal, el individuo y el grupo, me gusta por ejemplo que sean informes, que sean laxos, también que estas redes tengan redes entre sí o estén teniéndolas, me gustan sus exploraciones con las identidades parciales, con las no identidades, con los polimorfismos, con los agrupamientos bizarros. (...) se trata de gente que establece su propia legitimidad, que hace lo que se le da la gana y tiene por lo tanto más posibilidades creativas que quien persigue una fórmula establecida (2003, p. 59).

De hecho, sujetos con identidades flexibles, no definidas, no cerradas, nos resultan como producto de una época posmoderna, donde las identidades se diluyen y fragmentan siempre más, así como las causas sociales parecen fragmentarse en una complejidad global, y que, al mismo tiempo, pueden encontrar una síntesis, aunarse en una totalidad, en una convocatoria abierta como aquella lanzada por Jitrik durante el debate, la cual invitó a los presentes a sumarse a una iniciativa de apoyo a trabajadores/as de la fábrica Brukman. Este debate nos conduce hacia algunas conclusiones de conexión con los otros dos que analizaremos en el próximo apartado. El debate reflexiona sobre un periodo que iba terminando y sobre el cual “pesaba” la categoría de “light”. Etiqueta que quería identificar a los artistas que participaban de ese grupo con frivolidad y ligereza, mientras afirmaban la emergencia de nuevos actores y modos de producción del arte, junto a la emergencia de nuevos espacios en el

circuito artístico, en particular en aquello bonaerense. Al mismo tiempo, con el debate se intenta reflexionar acerca de un fenómeno que en ese entonces se difundía y poblaba las calles de una Argentina en rebeldía, de crisis y confusión económica y social, que la mesa de debate identificaba como “arte político”. Esta multitud emergente se conforma de distintas identidades, no todas pertenecientes al campo artístico, que, pero, quiere multiplicar las experiencias artísticas sustrayéndolas a los privilegios de unos pocos. El debate analiza este nuevo escenario concentrándose sobre el rol de las instituciones que observaban e intentaban captar actores que resultaban ser *border* en el mundo del arte o que tampoco le pertenecían.

Sin embargo, leyendo “los diarios de los lunes”, podemos evaluar cuanto influyente fue la captación de estos actores emergentes por la institución. Giunta (2009) evidencia que los colectivos no tuvieron un peso relevante en las bienales capaz de opacar a artistas individuales, así como tampoco iban en calidad de enviados oficiales del país. Lucena (2016), analizando la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición releva unos datos interesantes y puntuales. La escena del arte activista argentino captura mayormente la atención de instituciones extranjeras y menos de aquellas argentinas, a pesar de la nueva apertura de 139 espacios de exhibiciones durante la primera década del 2000⁷⁸. Lucena releva que el arte activista tuvo una escasa presencia relevante en el circuito de exhibición y venta porteño: de cincuenta y seis espacios dedicados al arte emergente, solo cinco mostraron las producciones de G.A.C., TPS y Etcétera. Al contrario, mayor fue el número de exposiciones organizadas en contextos alternativos o periférico del circuito de venta de obra de la Ciudad de Buenos Aires. El interés de instituciones extranjeras para las producciones de arte político-activista, según Nelly Richard es debido a un proceso de antropologización y sociologización sobre el arte latinoamericano que encuentra justificación —o puntos de encuentro— en el auge de los discursos que hacen referencia al multiculturalismo. Este comportamiento reproduce la mirada del centro hacia la periferia por parte de las instituciones culturales de los países centrales (en

⁷⁸ Lucena señala que, sobre 240 espacios de exhibición, 139 fueron abiertos en la primera década del 2000. De estos 139, 85 fueron abiertos entre 2002 y 2007.

el sistema-mundo), que vehiculan el arte como medio de denuncia y visibilidad (Lucena, 2016, p. 591).

Todo ello, destaca otra característica de esta producción activista, es decir el lugar de exhibición o puesta en escena no son más los espacios institucionales, sino son circuitos alternativos y las calles de las ciudades. Cómo destaca Jitrik, estos actores dejan de pensar en las instituciones como objetivos y se piensa mayormente en la comunidad artística, en donde pueda desarrollarse mayormente el potencial creativo. De hecho, como evidenciamos en otros lugares del texto, el interés de las instituciones – bienales u otras instancias centrales para el mundo del arte– obligan estos grupos a repensar su propia práctica y producción, reformulándolas para otros contextos y sin el público para las cuales habían sido planificadas. Esto comporta una archivación de las prácticas para que puedan encajar (ser expuestas) con otros contextos (en salas de exposición). La dificultad en el debate, en el análisis del momento, es debida quizás a la forma indefinida de colectivos que expresaban una acción política a través de formas estéticas e iban insertándose e infiltrándose en el campo del arte. Sujetos indefinibles que, en la introducción de Daniel Link al debate “Multiplicidad”, vienen presentados como portadores de “nuevas formas de acción, nuevas formas de organización, nuevas formas de relación” (2003, p. 24).

3.2. Investigando el funcionamiento de las “nuevas formas”:

Multiplicidad, Tecnologías de la amistad y una fuerza con nueva illusio

Entre “Multiplicidad” y “Tecnologías de la amistad”, es decir entre 2002 y 2006, se visibiliza, impulsa y despliega, la acción activista y artística de estos sujetos que, en “Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo”, se intentaba descubrir y analizar bajo la categoría de “arte político”. El deseo de Jacoby acerca de este movimiento venía explicitado a final de su intervención en el debate que acabamos de analizar:

Lo que yo espero es que este fenómeno se multiplique, que se generalice, que se intensifique, que el mundo del arte muestre que somos capaces de instaurar en ese metro cuadrado que tenemos alrededor, los esbozos de las formas de vida que deseamos o que nos parecen mejor que las que se nos proponen habitualmente (Jacoby en Ramona, 2003, p. 59).

“Multiplicidad” más que una invitación a una mesa de debate, parece ser un llamado a conocerse hacia varios colectivos “dedicados al arte y/o a la política” (Codeseira en Ramona, 2003, p. 3), invitados a través de un cuestionario, con preguntas que permitieran formular una presentación de los grupos y al mismo tiempo investigar su funcionamiento, problemas y reproducción/sustentamiento, difusión. Precisamente, se preguntaba a los colectivos: qué hacen; por qué; para qué; cuáles son los principales problemas de organización; cómo se financian; qué uso hacen de las nuevas tecnologías. Entre quienes contestaron al cuestionario y participaron al debate, el encuentro pudo contar con veinte colectivos. “Multiplicidad” fue así un encuentro de intercambio, disseminación y construcción de redes informales, que nos permite resaltar unas características del campo artístico con referencia al activismo. Una primera diferencia importante respecto al debate Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo, que define también los actores participantes, es el lugar de encuentro: el Espacio Tatlin, “el cuartel general de Proyecto Venus”⁷⁹. Tatlin, al contrario del Malba, era uno de los espacios emergentes autogestionado, donde se creaba colectivamente y podía suceder de todo: del intercambio de moneda alternativa a exposiciones, de desfile a ferias, hasta un insólito encuentro de boxeo “de alta estética combativa”⁸⁰. Una segunda diferencia está en los protagonistas: no expertos o figuras del campo artístico argentino, sino actores de reciente ingreso en ese campo. Por ende, una primera evidencia apunta a las identidades de estos grupos, “identidades no definidas” o, mejor dicho, múltiples. Por tanto, esos colectivos ¿pertenecen al campo del arte o “simplemente” lo transitan? Los veinte colectivos participantes en sus presentaciones se definen en distintas maneras: algunos como redes difusas de activistas y luchas (es el caso de Ninguna persona es ilegal –colectivo de España), de medios de información independientes (Indymedia –Argentina e Italia–, Intergaláctica), de artistas reunidos en micro-eventos simultáneos (Ejercito de artistas, Por un Arte de la Resistencia -PAR) o de artistas (*sic*) como Proyecto Venus y Grup00; otros se presentan como editoriales, con los *fanzine* de Juliana Periodista, el proyecto artístico de Ramona, el espacio de arte y editorial Belleza y

⁷⁹ <http://archivosenuso.org/search/node/tatlin#viewer=/viewer/952&js=>

⁸⁰ Se puede leer en el link en la nota 12.

Felicidad (de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón), el Diccionario de Arte y Ácido Surtido; y otro más como arquitectos (Montevideo777), encuentros de poesía (Zapatos Rojos), diseñadores y escritores (Grupo Sorna), productores de animación y diseño interactivo (Oligatega Numeric), ferias y organizadores de eventos entre ediciones y muestras (Feriahype/Buenaleche y Suscripción), artistas orgánicos a asambleas barriales (el TPS), y quienes como el GAC que explícitamente afirman de querer desdibujar los límites entre militancia y arte: “militar en política a través del *arte*” (2003, p. 28) y no buscar hacer arte político⁸¹. En síntesis (extrema), las fronteras del arte han sido desplomadas por actores heterogéneos que entran, salen, y se sitúan por encima de las fronteras del campo artístico, con el objetivo de generar, experimentar, nuevas formas de acción, relación, y organización de la vida. A tal propósito, Daniel Link –mediador del encuentro– se pregunta:

qué... sería una organización de la vida, pensando que estos grupos en algún sentido se plantean como una pequeña ecología y también “nuevas formas”, supondrá una reflexión sobre nuevas morfologías sobre todo en lo que se refiere al arte, pero también a formas de institucionalización de las acciones políticas, qué relación entablan los diferentes grupos o colectivos con las instituciones, en qué sentido esas relaciones se ven como positivas o negativas, etc. (2003, p. 24).

De este encuentro lo que emerge son unas primeras indicaciones acerca de las organizaciones internas y un tejido de espacios autogestionados que activan un circuito artístico alternativo y diferente respecto a lo institucional.

3.2.1. Relaciones internas y externas: entre amiguismo y comunidad

Estas experiencias no tienen el objetivo de ser parte del campo artístico, así como no se dirigen a un público de pares del círculo de la cultura, sino que buscan ampliar el público, dirigiéndose a personas que puedan participar de una movilización popular. Al mismo tiempo, intentan desbaratar la concepción que los campos disciplinarios sean cerrados.

Varias experiencias surgen como individuales o por pequeños grupos y se articulan con muchas otras figuras y disciplinas, acabando por construir redes

⁸¹ Ocurre precisar que estos veinte grupos no representan una totalidad, sino son apenas una muestra de los colectivos que iban surgiendo en esos años.

relacionales espontáneas⁸². Cada experiencia resalta su autogestión y horizontalidad en las relaciones internas, que se concretiza con la constante tentativa de consensuar o hacer síntesis dentro del grupo, sin la necesidad de votaciones internas o estructurarse jerárquicamente. Este entramado de articulaciones evidencia una forma de producción que Jacoby define “cooperación amistosa” (en *Ramona*, 2007, p. 15). La crítica prefiere definir esta cooperación con el nombre de “arte relacional”, tomando a préstamo la definición de Bourriaud (2008), para indicar las prácticas artísticas que se estructuran a partir de las relaciones humanas y su contexto social.

Este aspecto de lo colectivo (y de los colectivos) viene profundizado durante *Periférica*, en los “tres banquetes” –en tres días– de “Tecnologías de la amistad”. A través de “una presentación plural acerca de las distintas formas en la que los artistas hablan sobre cómo producen y gestionan de modo colectivo arte en Argentina” (se lee en la introducción al debate, en *Ramona*, 2007, p.13) durante los primeros años del nuevo siglo, se pone el foco acerca de las formas de trabajo y la toma de decisiones. La manera de relacionarse interna y externamente a los grupos, entre autogestión y horizontalidad representa la constitución de lazos sociales que dejan entrever una vida colectiva, modalidad de juntarse y estar juntos, hasta pensar en otra organización de vida social. Este lazo social en el simposio se analiza a través de la categoría de la amistad. A pesar de carecer de una definición precisa, Syd Krochmalny Babur (2007, p. 22) recuerda que la etimología de amistad puede ser reconducida a la de amor, la cual, en la filosofía política griega, entretiene una estrecha relación conceptual. Recuperando Sócrates, Krochmalny Babur remarca como el amor para ser amistad necesita de una correspondencia entre el amante y el amado y viceversa. Por tanto, la amistad tendría un “rango ontológico y político”, es decir recupera una componente existencialista de la relación:

El amigo es otro sí mismo. Existir, para Aristóteles, es sentir y pensar, el amigo, el alter ego, es otro que siente y piensa, entonces nosotros consentimos.

⁸² Es el caso de Diccionario de Arte, Indymedia, Juliana Periodista, Feriahype y Buenaleche, Ejercito de artistas, PAR, Proyecto Venus, TPS, Intergaláctica, Ninguna persona es ilegal, GAC.

El problema de la amistad es un problema político, y ser es sentir, vivir, y el dilema está en cómo convivir (Krochmalny Babur en *Ramona*, 2007, p. 23).

La posibilidad de sentir y pensar en dos o más personas conlleva no el acto de compartir, sino de hacer cosas en común que implican un consenso entre las partes. Es aquí donde se ubica el problema que evidencia Fernández Vega (y es el *trait d'union* de los tres días de debate, pues, quizá, también el desafío de la escena que cruza activismo y arte): ¿la amistad puede ser la base de una iniciativa grupal? O, mejor dicho: ¿“hasta qué punto la amistad puede tener una capacidad políticamente constituyente para algún tipo de actividad” (Fernández Vega, 2007, p. 53)? Esta pregunta pone una cuestión central a la base de las relaciones sociales en la modernidad, llamando en causa las relaciones comunitarias y el concepto de comunidad. Esta comunidad fundada en la amistad nos conduce hacia aquellas formas de *communities* modernas, basadas sobre una separación entre lo público y lo privado de cada individuo. Tönnies (1887) las define como relaciones societarias, en las cuales el individuo marca una separación entre las dos esferas de la vida cotidiana y típicas de la modernidad. La filosofía política griega a través de la amistad anulaba la diferencia entre lo público y lo privado, en favor de la construcción de una comunidad donde los amigos comparten todo. La fractura entre lo privado y lo público es, quizá, la primera cuestión de la transformación social con la cual se enfrentan los clásicos de la sociología. Esta perspectiva total de la sociedad, hacen notar Tönnies (con su *Comunidad y Sociedad*, 1887), Simmel (*Las grandes ciudades y la vida del espíritu*, 1900), Durkheim (*La división del trabajo social*, 1893), quiebra con la fragmentación de lo cotidiano típica de la modernidad. Por tanto, en el espacio público se mantendrán relaciones impersonales, basadas en códigos y roles en la vida pública⁸³, que puedan contener las pasiones en una sociedad que no puede contenerlas más públicamente, como sucedía en las relaciones comunitarias. Las comunidades se achican, pasan a ser cuestiones privadas donde es posible contener una cultura homogénea (de aquí el error ideal y conceptual que incumbe hoy y reduce la comunidad a una entidad

⁸³ Inevitable es remandar a la obra de Erving Goffman, *La presentación de la persona en la vida cotidiana* (1959).

homogénea). Recuperando la metáfora del ómnibus de Benjamin, para explicar la organización política de la modernidad, Fernández Vega paragona la sociedad a un ómnibus lleno de gente que se dirige hacia un destino común. Sin embargo, a pesar de compartir espacio y destino, las personas “no se relacionan necesariamente entre sí de modo personal” (en *Ramona*, 2007, p. 54). Los colectivos con sus relaciones internas intentan construir otra sociedad donde se pueda sobrepasar esta separación. Y es por esta razón que insistimos en el concepto de totalidad de la cultura y que los colectivos tensionan desde la periferia del campo artístico, relacionándose también con otros actores que difícilmente encajarían en ese campo disciplinario específico. Jacoby, en su intervención con título “Los colectivos hacen sufrir” en el debate, intenta destacar virtudes y límites de estas relaciones. El artista y sociólogo argentino subraya como el impulso artístico entre 1998 y 2006 haya sido acompañado por un impulso amistoso que dio vitalidad al mundo del arte, haciendo emerger una red de artistas y espacios capaces de innovar el campo:

Esta red de artistas genera una suerte de ecología, protege a una especie en extinción en el mundo (...) hacen gestiones desinteresadas, pierden plata, ponen lo que tienen para abrir una galería en la cocina y llevan el tipo de vida que se supone que tiene que ver con el arte: una acción desinteresada, una finalidad sin fin, la vida como exploración y objeto de sí misma (2007, p. 16).

Sin embargo, cuando los colectivos se organizan relacionándose con estructuras organizativas de tipo político, el grupo comienza a trabajar por un objetivo específico, perdiendo, según Jacoby, el carácter rupturista de estas formas de hacer arte y hacer colectividades y volviéndose a algo parecido a todo el resto de la sociedad. Esto porque la horizontalidad implica una constante búsqueda de consenso (Krochmanly –como hemos visto– habla de consentir en la relación amistosa al sentir pensar del otro sujeto de acercarse al propio) que según Jacoby comporta el riesgo de enfermar a los grupos, limitando su acción y arriesgando la unidad del grupo, en cuanto puede ser excluyente de ideas y prácticas.

A esta altura –nos habremos dado cuenta– hay que prestar atención en estas circunstancias al término “político”, que en todo el debate registra una tensión

importante, sin ser especificada explícitamente: político en términos rancierano, de experimentar nuevas formas de vida social; político en cuanto organizaciones sociales que se preocupan y ocupan de problemas sociales que corresponden –en términos de resolución– al campo de la política. Sin embargo, es propio ésta separación que los colectivos artísticos intentan superar a través de sus prácticas y formas relacionales. Ignorarla significaría caer nuevamente dentro de la frontera de un campo, cual es el artístico, sin dejar espacios de movimientos entre fronteras a estas prácticas y producciones. Como hace notar Eduardo Laddaga (2006), en época de crisis del posmodernismo, el arte se propone como un sitio de exploración de la vida en común entre insuficiencias y potencialidades, donde los artistas se preocupan de formar *ecologías culturales*. En esta exploración los artistas proponen y ejecutan proyectos que implementan formas de colaboración por tiempos prolongados entre:

individuos de diferentes proveniencias, lugares, edades, clases, disciplinas; la invención de mecanismos que permitieran articular procesos de modificación de estados de cosas locales (...); y el diseño de dispositivos de publicación o exhibición que permitieran integrar los archivos de estas colaboraciones de modo que pudieran hacerse visibles para la colectividad que las originaba y constituirse en materiales de una interrogación sostenida (Laddaga, 2006, p. 8).

Las formas de colaboración entre distintas disciplinas y subjetividades –que permiten sentir y pensar con otro sí mismo– permiten enfrentar otra cuestión de esta totalidad que los grupos intentan abarcar ocupando o transitando una posición “entre campos”. Es decir, la comunidad y la relación amistosa se constituyen y se encuentran en la otredad, “cuya alteración es *también* identificación”, sostiene Jean-Luc Nancy (1996, p. 107), en cuanto el otro representa la externalización de sí-mismo. En este caso, las heterogéneas subjetividades comparten un sentir y pensar común, a pesar de habitar campos distintos.

La búsqueda de esta totalidad se registra en particular a la hora de observar a las articulaciones con otros colectivos. En base a los relatos de cada grupo participantes, podemos identificar algunas formas de articulación: por coyuntura; por convergencias de intereses; por afinidades; y por cuestiones

ligadas a los métodos de financiación. Todas ellas están caracterizadas por la interdisciplinariedad del movimiento. Estas formas no resultan estar fijas, es decir cambian con las exigencias del momento. Como destacan las/os del GAC, más que aspirar a una definición artística de sus prácticas, lo interesante es “crear vínculos, trabajar con otros grupos y lograr otras formas de comunicación” (2003, p. 28). El mismo surgimiento de algunos grupos participantes al encuentro “Multiplicidad” depende de contextos relacionales: el GAC cerca de las protestas docentes con la Carpa Blanca, el TPS en la Asamblea de San Telmo, Intergaláctica en el Foro Social Mundial, Indymedia con las protestas en contra del G8. Las peculiares coyunturas históricas y sociales ponen estos colectivos en relación con mundos muy heterogéneos, cuales organizaciones de derechos humanos, sindicatos de trabajadores, agrupaciones piqueteras, asambleas barriales, fabricas recuperadas, medios de informaciones independientes. Heterogeneidad que puede ser resumida en la “mesa de escrache” a la cual participaban el GAC y Etcétera, en el Potlach, en la feria Buenaleche, en la convocatoria en soporte a los/as trabajadores/as de Brukman. Como decíamos, estas articulaciones inciden obviamente sobre la manera de trabajar de los colectivos. La experiencia del GAC evidencia como los hechos del 20 de diciembre sean una divisoria de aguas: antes del 20 de diciembre, el grupo afirma que trabajaba principalmente sobre proyectos por dos meses o un mes y medio. Al contrario, en el medio de las coyunturas, la preparación del material impone ritmos de trabajos más cerrados y mayor énfasis en la comunicación inmediata, es decir se privilegia lo eficaz por encima de lo artístico. El TPS evidencia cómo la metodología serigráfica funcione mayormente durante actos, manifestaciones, jornadas con movimientos piqueteros. Es decir, es la misma herramienta que llama a la articulación, y, al mismo tiempo, la articulación hace la herramienta (o permite a la herramienta de existir, producirse).

El arte relacional en este período introduce otro elemento para crear conexiones entre artistas y no artistas, y que con el tiempo entra a formar parte de las mismas producciones. Estamos hablando del utilizzo de internet para tejer lazos de afinidades, que van del cara a cara a la relación web. En el utilizzo de esta herramienta, destacamos también su función como espacio de archivamiento directamente disfrutable en más lugares del mundo. En 1998,

por ejemplo, en Argentina, Roberto Jacoby impulsa la construcción de la plataforma online “Bola de nieve”, (www.boladenieve.org.ar), basada en el concepto de la metodología sociológica “a bola de nieve” (por el apunto). De hecho, la plataforma (hasta 2022) reúne 1.163 artistas con sus propias biografías, proyectos y pensamientos. Este elevado número pudo alcanzarse gracias a la metodología “bola de nieve”: cada artista contactaba otros/as artistas, sumando participantes y contenidos para estimular participaciones entre ellas conectadas. La relación entre la red de internet y los movimientos de protesta ha llamado la atención de diferentes investigadores entre los cuales Manuel Castells (2009, 2012, 2015). En particular, en *Network of outrage and hope: social movements in the internet age* (2012), el sociólogo español pone el foco en la importancia de las redes sociales en experiencias de revuelta social como en Tunes, Islandia, Egipto, España y el movimiento de Occupy Wall Street. El objetivo de Castells es indagar el papel de las redes sociales en la creación de significado, es decir cómo el uso de las redes puede soportar los cambios sociales y tener implicaciones políticas, en cuanto instrumento de poder y contrapoder. El trabajo de Castells se ubica en una etapa más desarrollada de las redes sociales, en el cual estas resultan ser un elemento de la cotidianidad ya desarrollado, mientras que el periodo que estamos aquí analizado, entre los dos encuentros, representa una etapa donde esta herramienta se encuentra en construcción. De hecho, el uso de internet había sido ya introducido en los conflictos sociales e identificado por Lowy (2001) como espacio para difundir nuevos valores de una escala local a una escala mundial. Ejemplo típico que propone el autor es el caso del levantamiento Zapatista, que a partir de 1996 difunde el conflicto en el ciberespacio, obteniendo apoyo y solidaridad provenientes de distintas partes del mundo, así como el Movimiento Sin Tierra en Brasil, la Vía Campesina, los movimientos coordinados por la Acción Global de los Pueblos (AGP), ATTAC, la Marcha Mundial de las Mujeres, la Campaña Continental contra el ALCA, Focus on the Global South –señalan Lago y Marotias (2007). Sobre ese camino seguirán los movimientos de la alter-globalización en Seattle y Genova, y la creación del Foro Social Mundial.

Como hemos visto, también a los participantes de “Multiplicidad” se preguntan si –y cómo– utilizan internet. Los participantes denotan con varios

matices la importancia de este medio emergente de comunicación en sus experiencias. Lo que resaltan los distintos colectivos es el uso de la web debido a cuatro funciones: resonancia; comunicación; archivo; participación. Las cuatro funciones miran a tejer redes.

En el primer caso, internet viene utilizado como difusor de realidades locales que buscan resonancia de su propia acción y generar redes con grupos de otros territorios. Es el caso de Ninguna persona es ilegal, Grup00, o Zapatos Rojos. Esta última experiencia relata como el uso de una página web comenzó por la exigencia de archivar contenidos de lo que pasaba en vivo en Cabaret Voltaire. Sin embargo, la publicación de contenido estimulaba también la recepción de otros materiales que llegaban de diversos contextos, de esta manera la página web –a pesar de no tener un diseño gráfico elaborado– se transformó en un importante contenedor de poesía que iba ampliando sus secciones, sumando críticas, traducciones y galería. Pues, de lugar de archivo el sitio se transformó en un espacio de interacción y crecimiento de contenidos del mismo proyecto, desarrollando una actividad en red que no pasaba por el escenario del Cabaret Voltaire. También, casos como lo de Ácido Surtido destacan otro modo de difundir su experiencia haciendo red, es decir a través el uso de los *links* presentes en otras páginas web.

La comunicación a través de internet se puede distinguir en base a su finalidad: por intercambiar informaciones y por estructurar su propia acción. En el primer caso, casi todos los grupos afirman de hacer uso de correo electrónico y de generar listas de correo para difundir las noticias de un evento, comunicarse entre miembros del mismo grupo o de una red. En el segundo caso, permite la recepción de material o de pedidos que permiten el crecimiento de la experiencia, como en el caso de Diccionario de artistas, que recibía los pedidos de definiciones mayormente por vía digitales, o las páginas de experiencias como Indymedia que usaban la plataforma online para divulgar noticias.

Internet como lugar de archivo es una herramienta, en particular, que ayuda a suplir la falta de espacios físicos de los grupos donde recolectar toda su producción y dejar testimonios. Al mismo tiempo garantiza un acceso plural y difuso al material archivado. Finalmente, el internet como lugar de participación. Es la experiencia de Proyecto Venus que experimenta esta

modalidad para fomentar su comunidad. Venus utilizó su página web para que las personas que decidían sumarse a la comunidad podían alzar su propia oferta y cotizarla en moneda Venus. Además, la plataforma sirvió para lanzar convocatorias de proyectos que podían ser votados por la comunidad participante. El carácter experimental de esta práctica emergía cuando los organizadores de Venus tuvieron la necesidad de redactar analógicamente todas las ofertas cargadas en el sitio y su respectiva cotización, así como la votación de los proyectos tuvo una contraparte presencial. En este caso, lo virtual no representaba una sustitución de la relación cuerpo a cuerpo, más bien fue un soporte para este tipo de relación.

Esta modalidad de relacionarse nos alerta sobre otro aspecto de la relación y creación de comunidad. Es decir, genera situaciones de cooperación no estructuradas, pero relacionadas a un objetivo común, y desarrollan interacción y asociación sin necesidad de relaciones cara a cara, releva la antropóloga mexicana Cetina Vargas (2004). Estos lazos extracorporales nos plantean la emergencia de comunidad desterritorializada, es decir comunidades que puedan no necesitar de la co-presencia (De Marinis, 2005 en Gatto, 2010).

El resultado son redes de articulaciones capaces de incluir una heterogeneidad que va más allá del campo del arte, pasando vía internet. De hecho, se va de actores que participan del Foro Social Mundial a la Fundación Proa, de MTD, Brukman e H.I.J.O.S. a Cabaret Voltaire, Tatlin, Club74, CODO, Belleza y Felicidad, y Malba. Todo ello, evidencia un movimiento constante en el campo del arte de actores que se mueven entre las fronteras de distintos campos y disciplinas, instituciones y espacios autogestionados.

3.2.2. Métodos de financiación en la periferia del campo

La cuestión relacional, en este escenario, resulta importante también en los métodos de financiación. En particular, observando a las experiencias editoriales, se destacan estrategias de articulación con el fin de sostener su propio proyecto. La experiencia de Juliana Periodista, para distribuir sus *fanzines* y sostener los costos, articula con espacios como Tatlin para organizar fiestas: en base a la recaudación se gestionan los nuevos números. Diccionario de artistas articula con Parque de la memoria, Zapatos Rojos,

Estudio Abierto, y se apoya para la impresión de su boletín al Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. La experiencia de la revista de arte visual *Ramona* nos ofrece otras líneas de acción a tal propósito⁸⁴. En los métodos de financiación, *Ramona* desarrolla relaciones con distintas instituciones de manera más marcada que otros grupos: los gastos de papel e imprenta son sostenido por una editorial jurídica (*Ad-hoc*), la Fundación Start hace el trabajo de coordinación editorial y la Fundación Proa aporta con el diseño de la revista, permitiendo una reducción de los costos. A estas relaciones se suman las suscripciones, las ventas de los números (hasta el n. 25 *Ramona* fue distribuida gratuitamente) y con inserciones publicitarias. De hecho, a pesar de no estar financiada enteramente por instituciones artísticas, en las páginas de *Ramona* es posible encontrar publicidad de próximas aberturas nuevos espacios de arte, de *vernissage*, revistas, fundaciones y proyectos.

Los métodos de financiación resaltan una cuestión identitaria indefinida y una precariedad económica que se enfrenta a través de la autofinanciación, la venta de algún material, el intercambio de bienes, y el trabajo “profesional” de algunos. Sin embargo, hay también grupos que lograban financiar sus proyectos a través de sus propios lugares, donde podían organizar eventos, fiestas y que podía compartirse con otros colectivos. También en este sistema de autofinanciación se evidencia la cooperación entre colectivos, que conectan actores y espacios de esta escena emergente, remarcando la precariedad de las subjetividades durante la crisis. Estas experiencias, dicen los creadores, surgen “por no conseguir trabajo, no sufrir la angustia, por tener tiempo y hacer cosas que gustan” (en *Ramona*, 2003, pp. 7-8).

Esta precariedad pone la cuestión de obtener subsidios o “formas de recibir dinero sin ser invadidos por las necesidades de promoción del *mecenas*” (2003, p. 7), comentan los/as de Ejercito de artistas. La obtención de subsidios, de hecho, también por otras organizaciones no debe comprometer “los principios de la organización” (Ninguna persona es ilegal en *Ramona*, 2003, p. 20). La cuestión de cómo obtener un subsidio o un aporte económico

⁸⁴ Sus páginas representan un punto de encuentro para actores del campo artístico, reportando sus debates –escasamente registrados en otros medios– y dando información acerca de las actividades artísticas diseminadas por la Argentina, intentando desarrollar una óptica federal acerca de la cultura que se produce en todo el territorio.

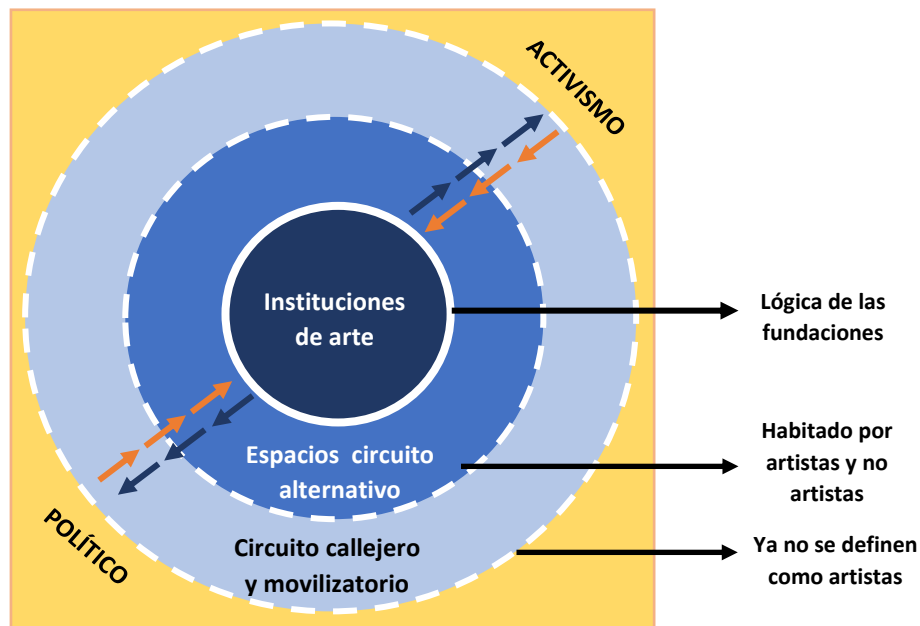
que permita desarrollar los proyectos, resulta en distintos casos un importante problema de tiempo y competencias, que hace preguntar a los colectivos si la falta de obtención sea “¿por pereza?, ¿por incapacidad?” (M777 en *Ramona*, 2003, p. 18). Redactar un proyecto, de hecho, presume seguir determinados ítems –tanto burocrático como de estilo– que se necesita manejar para que a la presentación de un proyecto siga la obtención de un subsidio. Aquí resaltan falta de títulos, de competencia, de tiempo, todos factores que influyen sobre el éxito de una presentación de proyecto y que remandan a un ulterior estado de incertidumbre y precariedad.

Cómo evidenciaba Jitrik en el debate anteriormente analizado, quien habita el campo artístico tiene y sigue las reglas del juego para afirmarse en ese campo, tiene cierta familiaridad con la presentación de proyectos en instituciones/fundaciones. Al contrario, esta escena emergente carece de la *illusio* que mueve los actores en el campo artístico, es decir la competencia y la lucha para afirmarse, por tanto, no siguen las dinámicas ya consolidadas por formación y adquisición de capacidades. Presentar un proyecto, para estos nuevos actores, significa sacrificar recursos temporales que, normalmente, vienen utilizados para avanzar en el proyecto o desarrollar otras actividades, las cuales permiten autofinanciarse en el inmediato. O, como sugiere la experiencia del GAC o de Belleza y Felicidad, obtener un subsidio o el apoyo de una institución es visto como un aporte para la compra de materiales o reproducir una práctica en otros lugares. De esta manera, las prácticas desarrolladas por estos actores emergentes transitan por el campo artístico a través de una *illusio* renovada que resulta inusual para aquellos actores que ocupan posiciones centrales del campo. Es decir, no se trata de asumir posiciones centrales en el campo artístico o buscar la atención de la escena artística nacional, sino de habitar el arte –pues lo cotidiano y la vida– de una manera distinta, que expresa una política a través de este espacio.

Como destaca Verónica Gago, introduciendo una entrevista a Andrea Giunta en ocasión de la salida del libro *Poscrisis*, en 2001 “todos los campos de la práctica y el pensamiento vieron estremecerse sus prolijas fronteras, sus

delimitaciones disciplinarias, para mezclarse y redefinirse en el agitado oleaje de la crisis” (2009)⁸⁵.

Gráfico fronteras y desbordes



Lo que podemos observar con la construcción de este gráfico, es como estas prácticas *desbordan* y amplían el campo del arte, registrando lazos entre una zona periférica que no hace hincapié sobre el definirse artista y el centro institucional del campo. Si bien observamos cómo la atención de las instituciones hacia un denominado “arte político” sea mayormente una inclinación de instituciones culturales extranjeras, relevamos también cómo algunos colectivos logran acceder a financiamientos institucionales. Como hace notar Expósito (2006)⁸⁶, generar prácticas críticas en las instituciones permite producir una “puesta en valor” de la obra tanto ahí como en “otros lugares y momentos, bajo otras formas”. En este flujo entre entrada y salida se contempla la relación con la institución, pero, al mismo tiempo, relevamos

⁸⁵ La nota “1 época 100 colectivos” fue publicada en Página 12, el 14 de agosto de 2009.

⁸⁶ Destacamos la singularidad de este texto –“Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”- por el autor español. El texto nace como respuesta a un cuestionario de una revista electrónica española de crítica y arte contemporáneo y, a pesar de no haber sido publicado en revistas, resalta las transformaciones en el campo artista producidas por actores que ofrecen movimientos de entradas y salidas por las instituciones. Una característica esa que, si bien llega de las vanguardias de los años 60 y 70, en los años en que ponemos nuestra atención identifica prácticas que ponen en juego una renovada ilusión para quien habita y transita por el mundo del arte y de la cultura.

por los testimonios de los tres encuentros/debates como esto no represente el objetivo central de la producción de estos actores.

3.3. La diseminación de nuevos espacios de arte: afectar la inercia de la división del trabajo

Otra cuestión que emerge –que mencionamos y tocamos parcialmente– es cómo el trabajo en red de estos grupos lleva a la diseminación de espacios culturales alternativos al circuito artístico institucional. En “Tecnologías de la amistad” Jacoby hace notar como en los años alrededor de 2000 el mundo del arte se amplía en términos de artistas, espacios y autogestiones. Este movimiento expansivo no se compone de casos aislados, sino aparece un movimiento, “una movida” –la define Jacoby (en Ramona, 2007, p. 14)– que surge a final de los años 90 con la producción de revistas, muestras, talleres, clínicas, residencias para artistas, webs. Lo que rescata Jacoby es una transformación de significado de la producción artística que va más allá del comercio de obras, sino se concentra en la producción de relaciones. De hecho:

una de las cosas que sorprende a los extranjeros y los deleita cuando vienen a la Argentina es encontrarse con este espíritu, este talante, este humor de los artistas para hacer cosas juntos, para producir con mínimos recursos, para convertir un espacio absolutamente cualquiera (desde el living de su casa hasta el garage de la tía) en un lugar de producción, circulación, conversación, cooperación. (Jacoby, 2007, p. 15).

Sintomático de todo ello, es también una nota escrita por el escritor Cesar Aira en los comienzos de 2002, que encontró espacios en las columnas del diario español *El País*. Aira hace notar una cierta debilidad de las instituciones en la promoción de literatura, es decir subraya una incapacidad de leer el panorama literario contemporáneo y darle apoyo.

La definición que Aira da de la literatura llama el concepto de laboratorio que abordamos en las primeras páginas de este capítulo. Aira dice que la literatura se configura como “laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas” y en particular, en la literatura, identifica en la poesía “el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura”. Por tanto, Aira, frente a la debilidad de las instituciones, sostiene que los actores

capaces de hacer emerger nuevos paradigmas y valores son esas salas que nacen entre “dos rincones”, donde se arreglan salas de exposiciones acotadas, pequeñas editoriales y jugueterías bizarras, poniendo como explícita referencia el espacio de Belleza y Felicidad. También Aira destaca que en estos lugares no se evalúa la cultura por las “obras” producidas, sino por los procesos que activan.

Al mismo tiempo, pero, tenemos que reportar un dato interesante que nos muestra otra cara del campo artístico: el mercado artístico argentino en la década de 2000 registra un notable crecimiento. Lucena (2016), reportando un informe de 2011 publicado por *¡Eco!*⁸⁷, evidencia que, en 2002, en plena crisis económica y social, crecieron las inversiones en el arte. No es un caso que entre 2000 y 2010 en la Argentina se registró una ampliación del circuito de galerías y museos tanto en el público como en el privado, alcanzando el número de 240 espacios de exhibición (Lucena, 2016). Andrea Giunta, en su libro *Poscrisis* (2009)⁸⁸, evidenciando como la ciudad se transforma en un escenario de arte, ubica la emergencia de los colectivos en un contexto más amplio, es decir teniendo en cuenta la renovación de las instituciones, con la apertura de nuevos espacios museales en Argentina, y la idea política que acompaña esta “re-emergencia institucional”⁸⁹. Giunta evidencia la renovación del campo artístico institucional, comenzando por aquellos espacios ya existentes en los años anteriores a la crisis. En particular, destaca como el Centro Cultural Recoleta, el Museo Nacional de Bellas Artes, la Fundación PROA y luego Estudio Abierto y el MALBA son espacios que marcan la vida cultural de la ciudad de Buenos Aires, intentando responder a las exigencias emergentes en el mundo del arte. El Centro Cultural Recoleta tenía como objetivo lo de democratizar la cultura a través de una gestión pública –dependiente por el Gobierno de la Ciudad– que se complementaba con aportes privados. Entre el 2000 y el 2007 el centro presenta muestras antológicas de artistas argentinos y crea el Centro de Documentación,

⁸⁷ Suplemento del diario Clarín, publicado el 28 de agosto de 2011.

⁸⁸ El título quiere subrayar la capacidad de rearticulación de distintos sectores sociales, permitiendo la emergencia de un proceso “de crecimiento, de entusiasmo, de creencia compartida” (referencia en la nota siguiente) de que cada acción y actividad desarrollada confluían en la esperanza de mejorar un contexto quebrado.

⁸⁹ Utilizando las palabras con las cuales Giunta contesta a Gago (14 de agosto de 2009).

Investigación y Publicaciones, con el objetivo sistematizar sus archivos, abriendo de esta manera a investigadores y lanzando una nueva línea editorial. La Fundación PROA –institución privada– nacida en 1996, durante la crisis que atravesaba el país seguía ofreciendo exposiciones internacionales, planteando una propuesta de conexión entre los acontecimientos del país y el campo de las artes visuales. Las instituciones públicas de la ciudad también demostraban estar al paso con la escena emergente, organizando a partir del año 2000, el festival “Estudio Abierto”, que miraba a reocupar y revalorizar distintos espacios de la metrópolis a través las heterogéneas expresiones de la cultura (Giunta, 2009, pp. 48-49), hasta obtener en diciembre del 2002 el premio como *Mejor Experiencia del Año*, otorgado por la Asociación Argentina de Críticos de Arte, mientras en los medios internacionales la iniciativa venía citada entre los fenómenos “más destacados y contenedores de la cultura argentina”⁹⁰.

El MALBA, que abrió sus puertas tres meses antes del estallido social, resaltó en el panorama museográfico latinoamericano por su colección y con el objetivo de insertarse en el circuito internacional del arte, poniendo mucho énfasis en estructura de su marketing. Todo ello, permitía resaltar nuevos puntos en el mapa bonaerense tanto por el circuito ciudadano como por el turístico. A estas nuevas aperturas o renovación en sus gestiones, Giunta agrega la estructuración de una red artística por el país, que intenta conectar diversos espacios y hacer resaltar la realidad argentina a nivel internacional. Como ya dicho, estas experiencias surgen unos años anteriores al momento de crisis. Giunta señala que algunos ejemplos pueden encontrarse en el sistema de becas y residencias ofrecidos por la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (hoy Instituto Universitario Nacional de Arte), que permitía a los estudiantes viajar por el país y aprender en los talleres de otros artistas; o la experiencia de “las clínicas” por la Fundación Antorcha, que impulsaban viajes de artistas y críticos de distintos lugares para fomentar el encuentro y el debate artístico a nivel nacional. De esta manera se intentaba descentralizar el sistema de becas que por el 90% resultaba concentrado en la zona de Buenos Aires (2009; p. 50).

⁹⁰ Como se puede leer en la página del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires: https://www.buenosaires.gob.ar/areas/cultura/estudioabierto/resena.php?menu_id=10128.

A partir de 2004 la institución artística comienza a reorganizarse, invirtiendo el mapa tradicional del poder cultural en Argentina, sostiene Giunta. Esto porque se diseminan en otras localidades museos que logren fomentar el turismo también hacia otras zonas de Argentina. Ejemplos pueden ser el Museo Nacional de Bellas Artes de Neuquén, construido en las cercanías de la ruta que va hacia el Sur argentino, o la fundación del MACRo, el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario, que reúne una colección de treientos obras entre las más relevantes del arte argentino contemporáneo⁹¹ (2009, p. 78). A estos se suman el proyecto de las Residencias Internacionales de artistas en Argentina (RIAA) de 2006, que fomenta el intercambio entre artistas nacionales e internacionales.

Por ende, al fermento de espacios autogestionados y colectivos que llevan propuestas estéticas de las galerías a las calles, se suma una reorganización de las instituciones artísticas que involucra diferentes zonas del país. En estas dos situaciones podemos registrar dos tendencias distintas. Por un lado, encontramos la colectivización de la práctica artística y su horizontalidad organizativa que veía florecer siempre más colectivos y espacios precarios donde estimular creatividad y encuentro, desplazando el concepto de producción de la obra a la práctica *in fieri*, al proceso (o, como dijimos, al laboratorio), así como la idea de éxito de una propuesta estética se desplaza de ocupar un espacio de una fundación, galería o museo, a ser compartida en espacios informales o en la calle durante una manifestación (señalaba Jitrik, 2003 p. 64). Por el otro, a pesar de la renovación proyectuales de varios espacios, que miran a la práctica colectiva y a una participación del arte en el espacio urbano, unas instituciones cuya estrategia institucional queda anclada a los conceptos tradicionales de consumo cultural, es decir, retomando el pensamiento de García Canclini (2010), la idea de democratización cultural es ligada a un mayor acceso al consumo cultural, en particular de aquellos nombres *massmediáticos* que de productores locales emergentes.

⁹¹ Esta fue posible gracias a los aportes de la Fundación Museo Castagnino y la municipalidad de Rosario, en conexión con empresas y fondos particulares que lograron alcanzar los fondos necesarios para financiar el proyecto.

3.3.1. La escena de Rosario: de lo autogestivo a la reorganización institucional

Dentro este escenario de movilizaciones, activismo artístico, espacios autogestionados y reorganización institucional, el contexto rosarino merece particular atención. Como evidencia Di Filippo (2019), las instituciones artísticas en Rosario “no tenían gran presencia y desarrollo” (2019, p. 178) hasta mediados de la primera década del nuevo siglo. Por tanto, con respecto a la situación revelada con los debates bonaerenses que hemos reportados, el conflicto y las relaciones con las instituciones no representaban uno de los principales ejes de la discusión entre los colectivos del activismo artístico. El trabajo *Estética Política* (2019) de Di Filippo nos entrega un cuadro de la escena rosarina que nos permite observar lo que sucede entre 2003 y 2007, es decir en esta fase que hemos identificado – más de una vez – como de declive de las movilizaciones y momento de reorganización de los colectivos que hasta entonces habían ocupado la escena del activismo artístico. Di Filippo señala cómo la presencia o menos de conflicto con las instituciones de los varios grupos tenga correlación con la antigüedad de estos. Es decir, más viejo es la fundación de los colectivos menor es el nivel de rechazo de la institución arte. La socióloga rosarina a tal propósito pone los casos de Arte en la Kalle (nacido entre 1994 y 1995), Trasmargen (que surge también durante la Argentina menemista) y Pobre Diablos (2001). Explica Di Filippo:

Los integrantes de Arte en la Kalle argumentan que dicho conflicto no estaba presente como tópico en sus intervenciones, en Trasmargen aparece un tono crítico, pero son los Pobres Diablos los que manifiestan la mayor radicalidad. Radicalidad que puede obedecer justamente a que es el colectivo cuyo desarrollo se produce paralelamente al fortalecimiento de la institución arte local (2019, p. 178).

De hecho, el desarrollo institucional en Rosario coincide con la reorganización nacional que hemos visto, con la inauguración del MACRO, que asume una posición central en el campo del arte no solo en la ciudad sino en el país, en cuanto, como releva Usbiaga (2010 en Di Filippo, 2019) “redefine en forma constante las funciones de la institución museística en (el) país” (2019, p. 179), es decir, se convierte en un polo de “atracción y contención de propuestas, iniciativas, y proyectos” (2019, p. 179) también en

Latinoamérica. A la formación del MACRO, se suma la gestión cultural de la municipalidad rosarina que ocupa un papel por nada menor. De hecho, desde la municipalidad se impulsará el diálogo y la construcción de espacios que irán articulando y otras veces incorporando diversas experiencias que se habían desarrollado en la ciudad. En particular, esta tarea fue asumida por la Secretaría de Cultura de Rosario, subraya Di Filippo, que intentará canalizar parte de las prácticas artísticas y culturales precedentemente surgidas. A tal propósito nos enfrentamos a dos posiciones: si por un lado estas gestiones culturales desde las instituciones activan “mecanismos de circulación y difusión del arte” (2019, p. 180) y conduce hacia el diálogo entre creaciones alternativas e instituciones (posición de Vignoli y Rojas, 2010), por el otro el circuito institucional dará resonancia a algunas experiencias y acabará con fagocitar aquellas iniciativas auto-gestivas. En particular, evidencia Di Filippo, eso conduce a la incorporación en términos individuales que permitió la inserción laboral de muchos artistas precarios, cuya contracara resultará ser el agotamiento de la multitud de procesos colectivos existentes.

Este factor de acercamiento entre experiencias colectivas e instituciones, sin embargo, tiene también otra motivación que podemos encontrar en aquel factor generacional que encontramos en el capítulo introductorio. De hecho, la inserción profesional de muchos jóvenes en otros espacios se suma a la crisis interna de las “tecnologías de la amistad” de los colectivos, con el surgimiento de conflictos latentes que tenían que ver tanto con posicionamientos ideológicos entre miembros de un colectivo como con las dinámicas en los procesos de trabajo. En esta situación entre autogestión e instituciones renovadas, surgen otras preocupaciones en los colectivos, que representan un desplazamiento (parcial a nuestro aviso) de los temas macro-políticos a preguntas por la propia vida, “por el gobierno de las conductas” (Di Filippo, 2019, p. 182), llevando a la reformulación de espacios y colectivos.

3.4. A partir del renovado contexto: preguntas para seguir investigando

Todo ello, desarrolla una nueva manera relacionarse con las instituciones, evidenciando una tensión acerca de la división del trabajo artístico, es decir la organización del trabajo que permite reconocer el producto final como

perteneciente al mundo del arte. Da a la obra un sentido cumplido y completo, que incluye todas las partes y los actores que lo componen. Por ende, nos preguntamos, cuál es el paradigma que enmarca las producciones artísticas. ¿Cuál es la *illusio* dominante? ¿La obra es para el mercado o debe activar procesos sociales? ¿Qué tipo de espacio necesita? Como sugiere Becker, “los mundos de arte cambian constantemente; en ocasiones lo hacen de forma gradual, y a veces de manera muy drástica” (2008, p. 307). En este caso, notamos como el cambio que aportan los actores, al comienzo del siglo XXI, no elimina un paradigma mientras otro asciende para instalarse definitivamente. Sino se registra una convivencia que cuestiona el funcionamiento del campo. Expósito (2006), de hecho, registra una contradicción en la hegemonía simbólica y política de la división clásica del trabajo artístico. Esto porque se verifica una desjerarquización de los roles, favoreciendo –como hemos visto– intercambios que tienen lugar en las periferias del campo y de la institución del arte. Estos cambios según Expósito vienen de lejos, ya con las vanguardias de los años 60 y 70, y han ocupado siempre más lugar en la producción artística. Sin embargo, la división clásica sigue sosteniéndose por las instituciones en cuanto la reproducción de un modo de hacer, a pesar de resultar minoritario, se cristaliza en objetos comerciales o a través de determinados tipos de acontecimientos (sostiene Expósito). Como vimos en diversas instancias de los debates, Jitrik resaltaba cómo la forma de producir de los artistas –que en los años 90 y aún durante el periodo en el cual se experimentan nuevas formas de cooperación– fuese condicionada por la presentación de proyectos en fundaciones y galerías y esperar de capturar el interés de estas instituciones. Mientras, con la participación en los colectivos y la producción de los colectivos, esta lógica viene menos y va en favor de circuitos callejeros o alternativos donde expresarse. No solo pierde de sentido aquella imagen del artista aislado en taller dedicándose a la creación, sino que la división de tarea no resulta más ser sagrada o natural (como ilustraba Becker [2008, p. 29]), en cuanto emerge otro modo de hacer, basado en una cooperación horizontal que no tiene en cuenta (o por lo menos no en primera instancia) de aquella red de las dependencias que vimos con Bourdieu y que Jitrik define como paradigma de las fundaciones. Emerge otra *illusio* para los nuevos actores, donde la

participación al campo artístico no mira a moverse en la red de dependencias, sino que la obra es considerada como herramienta artística que encuentra su lugar dentro un contexto de relaciones que no pertenecen exclusivamente al mundo del arte.

Esta manera de trabajar marca, de acuerdo con Expósito, un desdibujamiento de la función clásica del trabajo del arte que responde a las formas de “flexibilización” del trabajo en el contexto más general de la producción: algo ambivalente que resulta situarse dentro del sistema, comportando esta tensión entre salir y entrar de las instituciones. Al mismo tiempo, podemos notar como la renovación del sistema institucional no ha resistido definitivamente al poder de la inercia, es decir el sistema institucional ha puesto en acto una tentativa de revisar sus convenciones, instaurando prácticas que lo relacionan con el espacio urbano y tienen en cuenta una base organizacional distinta. En particular, notaremos en las próximas páginas como la relación de los colectivos con las instituciones ha ido articulándose en el poscrisis, insertando trabajos críticos y “producciones en movimiento” en el seno de las instituciones, donde estos trabajos ofrecen una puesta en valor renovadas, no más sometida a la crítica o al aparato tradicional del campo artístico, y direccionada hacia una comunicación colectiva que construye redes y legitimaciones transversales capaces de ir más allá de las demarcaciones institucionales.

Consideradas estas transformaciones, introduciendo el próximo capítulo, nos preguntamos acerca de ¿qué tipo de relación desarrollan nuestros casos de estudio con la institución? ¿Cómo se insertan en el campo artístico? ¿Cómo construyen su capital simbólico? ¿Qué *illusio* adoptarán?

Capítulo 4 – Producciones en movimiento: cruzando fronteras.

*Con te dovrò combattere
Non ti si può pigliare
Come sei
I tuoi difetti son talmente tanti
Che nemmeno tu li sai
(Mina, Grande, grande, grande)*

1. En el agotamiento hay transformación: habitar las fronteras

Luego analizar el funcionamiento de los campos y observar la escena pre-emergente del campo artístico de nuestro interés, en este capítulo nos concentraremos sobre cómo los colectivos objeto de estudio habitan y transitan el campo artístico, la posición que ocupan en él y lo que consiguen en términos de capital simbólico. Por ende, indagaremos lo que se ha producido en estas relaciones que permiten transitar por otros campos: ¿qué han generado en el campo artístico? ¿Que han dado y que han recibido en el entramado de relaciones? ¿cómo entran y salen de la travesía por distintos campos los colectivos de nuestro interés? Tanto la historia de Iconoclastas, Eloísa Cartonera e Inés y Faca, cuanto la dimensión laboratorial de las prácticas, demuestran la necesidad de articulación constante en diversos ámbitos de la sociedad.

Como se habrá notado, sobreponiendo los argumentos hasta ahora explayados, entre 2003 y 2006 hay un agotamiento de la experiencia movimientista, pero, se verifica también la gestación de otras formas colectivas que trabajan producciones en movimiento y laboratoriales, es decir producciones que se basan en la cooperación entre distintos actores y campos, que adquieren su significado gracias a su posición en un “entre” por el apunto. Este espacio “entre” nos invita a seguir investigando su estructura o, mejor dicho, su movilidad.

Pudimos ver como el fermento activista y la renovación del campo artístico pusieron en posición de relieve dos elementos que iban definiéndose: una producción en comunidad y un renovado público. Esto se debe también a los

lugares de exhibición que estos tipos de producción privilegian. De hecho, estas no encuentran su interés final en el mundo de galerías y museos, sino que se dirigen hacia nuevos espacios emergentes que se definen también como lugares de producción, donde el público pasa de ser espectador a ser (posible) involucrado en la obra. Groys (2014) sostiene que los artistas modernos han intentado “recuperar un espacio común con sus públicos, sacando el espectador de su rol pasivo” (2014, p. 46), es decir el artista no resulta ser el autor exclusivo de la obra, sino que la comparte con el espectador dándole poder de intervención en la autoría.

Al mismo tiempo, esto influencia las características de la obra reconocida por las instituciones de arte y el público. Como evidencia Expósito (2006), las obras bajo estas circunstancias ponen la duda: ¿es artística o no lo es? A tal propósito el artista y estudioso español evidencia dos características de estas obras fronterizas que van en contra del modelo clásico: su utilidad y su comunicación, no en términos de contenidos, sino haciendo referencia a su estructura. Por tanto, el trabajo artístico no debe ser reconocido bajo los criterios pautados por las instituciones artísticas, sino se debe tener conciencia que la “artisticidad” no es “ni una identidad ni una condición esencial o dada de antemano: es una contingencia que puede responder a funciones tácticas o políticas” (2006, p. 3), cuando se trata –sobre todo– de trabajos y procesos que se ubican tanto fuera del campo del arte como en atravesarlo continuamente (al campo) en sus fronteras. Será la disputa discursiva y material por el sentido común del campo institucional a definir si una obra será o no será “artística”. De hecho, como evidencia Becker (1982), cuando el público y las instituciones se encuentran con prácticas no convencionales, “cuya legibilidad es ambivalente”, es decir está en relación de dependencia de su coyuntura y sitio (Expósito, 2006), incumbe el riesgo de no ser entendida, necesitando una mediación que permita su adaptabilidad y reconocimiento. De hecho, es la institución que sigue manteniendo el poder simbólico de legitimar una actividad que se proponga en términos artísticos, definiendo los límites de cuál arte es aceptable. Sin embargo, en la poscrisis, los colectivos evidencian la ambivalencia de prácticas y límites –ya ampliamente contestados en la historia del arte. A través la búsqueda de otros momentos, lugares y formas de puesta en valor del trabajo del arte, yendo más allá de las

instituciones, la puesta del valor va más allá de críticas y exposiciones para favorecer el surgimiento de otras dinámicas sociales (Expósito, 2006) que no ignoran la institución, sino generan condiciones de desborde.

Todo ello, no significa una exclusión del mundo de arte. Becker (1982) evidencia cómo este pueda intervenir *a posteriori*, insertando y reconociendo tanto el trabajo como sus creadores. ¿Cuál es, por tanto, la dificultad que encuentra el mundo de arte en reconocer y aceptar desde el comienzo aquellas prácticas que no contestan a los cánones establecidos por las instituciones que determinan la entrada y la salida? Como bien explica Becker, el mundo de arte presume una organización, es decir los trabajos artísticos siguen convenciones sobre las cuales se basan todos los agentes que cooperan para que la obra alcance su valor artístico. Las convenciones a la base de este sistema de cooperación entre “personal integrado”⁹² en el mundo de arte limitan los problemas con los cuales un producto final podría chocar, ofreciendo soluciones comunes y ya practicadas. Todo ello, permite que el trabajo venga reconocido, sea aceptado por la comunidad que compone el mundo de arte, sea distribuido en la “red de organizaciones” (Becker, 1982, p. 267) que lo harán circular por galerías, museos, etc., y encuentre el soporte de todo el cuerpo de trabajo que compone esta red organizativa. El problema surge cuando se presentan trabajos que por distintas razones manifiestan una innovación, algo que no corresponde a los cánones sobre los cuales ha sido estructurado el funcionamiento de ese mundo. Podríamos decir que emergen unas convenciones alternativas u opositivas a las dominantes. Las producciones en movimiento y laboratoriales generan un trabajo que pone en crisis la organización del mundo de arte. Sus prácticas y modos de hacer utilizan soportes distintos: Eloísa Cartonera hace libros con tapas de cartones, Iconoclastas construyen mapas colectivos e Inés y Faca diseñan baldosas para el espacio público con distintos grupos sociales. Todas prácticas que se

⁹² En la definición de Becker (2008 [1982], p. 265-266), el profesional integrado es lo que acepta producir su trabajo artístico de acuerdo con las convenciones vigentes en el mundo de arte, es decir, moviéndose en la red organizativa y cooperando con el personal ya formado en el marco de estos vínculos funcionales. Sus características son: la capacidad técnica, las habilidades sociales y el conocimiento del aparato conceptual necesario para facilitar la producción de arte. Por tanto, el profesional integrado conoce, entiende y usa las convenciones que rigen en el mundo de arte, adaptándose con facilidad a todas las actividades estándar: operan en el marco de una tradición común de problemas y soluciones.

basan en la libre circulación, el *copyleft*, y que invitan a la reproducibilidad de la práctica con o sin ellos, en otros lugares y territorios. Todo ello, no permite seguir los pasos y las convenciones que rigen en las instituciones artísticas. Analíticamente, Becker define estos actores como “artistas rebeldes” (1982, p. 271), los cuales, como hemos visto, en lugar de utilizar materiales y estilos más aceptables, insisten en la innovación sin el apoyo de personal del mundo de arte. Pensando en los engranajes de la red organizativas en el mundo de arte, Expósito destaca la construcción de proyectos artísticos basados en distintos grados de materialización y que se concretizan en redes o flujos más amplios: como un “montaje” (Expósito, 2006) desvela una producción de sentido de manera discontinua, pero al mismo tiempo circular, es decir como engranaje de una estructura más amplia que se replica y lee en coyunturas distintas, marcando nuevos territorios.

No es un caso que las prácticas que aquí analizamos, en su emergencia han suscitado lecturas contradictorias entre sí y con la misma producción. Hagamos algunos ejemplos. Cuando comienza la experiencia de Eloísa Cartonera, con sus libros con tapa de cartón y su estética colorinche y cumbiera, fabricados por artistas y cartoneros, la prensa lee equivocadamente el proyecto artístico y editorial, optando por el imaginario dominante de asociar la palabra cartonero con pobreza, pues proyecto de caridad y no de producción cultural, así como definiendo su estética como “estética de la pobreza”⁹³. Javier Barilaro (2009), narrando la experiencia de Eloísa Cartonera y –también– su experiencia en ella, evidencia algunos episodios donde se destaca la falta de comprensión del proyecto. Un primero era acerca de su trabajo en Eloísa, es decir se veía la figura de Barilaro en cuanto artista, pero no la artísticidad del proyecto (del “montaje”, para decirlo con las palabras de Expósito) en sí. En las preguntas que las personas hacían a Barilaro, cuales “¿qué hacés como artista en Eloísa? ¿Pintás las tapas?” (Barilaro, 2009), emergía que para los interlocutores la artísticidad del proyecto no residía en el proceso de la producción colectiva, sino era atada a

⁹³ Definición (esta) que resulta aún estar presente en algunos medios de comunicación o que se puede encontrar en artículos de prensa que no entendieron aún el proyecto de Eloísa Cartonera, nos dice Miranda durante las distintas conversaciones tenidas con él.

la identidad y al trabajo desarrollado por Barilaro y en la pintura de las tapas de los libros. A tal propósito, Barilaro comenta:

Creo que todo el proyecto es arte, y es un poco una obra mía, es decir, no solo mía, sino de todos los que estén haciéndola. Alguna vez dije que creé el sistema de trabajo, o que diagramaba los libros, pero para mí siempre fue una obra de “escultura social”, categoría que inventó el artista alemán Joseph Beuys. Consiste en percibir a la sociedad como una escultura viva, para modelarla como si fuera de arcilla, para embellecerla. Entonces, para mi cosmovisión, quienes hacen Eloísa son cocreadores, y en la terminología peronista de Cucurto siempre fueron trabajadores (Barilaro, 2009)⁹⁴.

Otro “momento chocante” por Barilaro fue cuando se presentó a *la Carto* un reportero televisivo de Canal 13, para un reportaje que sería televisado por el noticiero en horario central. La actitud televisiva de presentar el proyecto manifestaba un choque entre imaginarios, uno consolidado y uno emergente, donde un trabajo desarrollado entre personas y oficios de clases distintas era sin lugar a duda un trabajo de caridad, una de esas buenas prácticas para vender en tonos melodramáticos a los espectadores donde la clase media ayuda al pobre, identificado en estas circunstancias con el/la cartonero/a. De hecho, narra Barilaro, lo grabado fue una escenificación (pues simulación) de la compra de cartón a un cartonero, frente a la exposición de los libros requerida por aquel actor socialmente identificado como “periodista”. Pues, “¿cómo evitar el mal momento de sentirse un personaje y no una persona?” se preguntaba el mismo artista argentino (Barilaro, 2009). Llegando a la conclusión del hecho distópico, entre una realidad imaginada para la narración televisiva y la realidad del trabajo de Eloísa Cartonera, en lugar de comprar libros –que presentándose con tapa de cartón contienen historias, poemas y narraciones de aquel mundo que el sentido común dominante entierra a diario– la troupe televisiva acabó dando plata a los cartoneros que participaron de la filmación (Barilaro, 2009). La lógica perversa del capitalismo no pudo ver y entender que en *No hay cuchillos sin rosas* había simples productores y producciones culturales, un arte en proceso y una

⁹⁴ Extracto por su texto “More than a book...” (“Y hay mucho más...”) en *Akademia Cartonera: un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (2009), consultable en: <https://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=125931148>.

producción laboratorial. Al contrario, intentó (e intenta) diseccionar el proyecto llegando a separar lo colectivo en identidades particulares.

Barilaro acaba su narración evidenciando los efectos producidos por la narración distópica: la llegada al taller de Cacho del Chaco que no sabía ni leer, ni escribir y en búsqueda de trabajo, porque –después haber visto el reportaje televisivo– se convenció que los/as de Eloísa eran los únicos en poderlo ayudar.

También Iconoclasistas en sus comienzos debe apoyarse a una estrategia para luego desarrollar un taller de mapeo colectivo. La pregunta que se pusieron Risler y Ares era: ¿cómo hacer para llegar a un determinado contexto con un taller de una herramienta que aún era experimental y desconocida? Risler nos comenta que los trabajos elaborados entre 2006 y 2008 ofrecieron la oportunidad de exposiciones, para luego desarrollar los talleres de mapeo colectivo. Es decir, los trabajos gráficos en afiches permitían a las personas de acercarse a los primeros talleres, pues reconocer Iconoclasistas por su estilo, para luego introducir una herramienta y producción colectiva, en laboratorio. Al mismo tiempo, el dúo nos narra de las dificultades encontradas con algunas instituciones culturales en entender el proceso de mapeo colectivo como producción y proceso artístico. A pesar de recibir en el tiempo financiación –como veremos más adelante–, exponer en museos centrales en el campo artístico (como en el Centre Pompidou de París, por ejemplo), y obtener reconocimientos por las instituciones del mundo de arte para su trabajo, así como legitimación entre las organizaciones sociales, hay una particularidad en la percepción identitaria entre las partes. Cómo explica el dúo:

pese al compromiso político, al compromiso social, a la empatía y a la circulación que tenemos entre los territorios, los movimientos y las instituciones, nuestro rol no es exactamente el de activismo. Conocemos activistas y sabemos lo que hacen y nos sentimos que no tenemos un rol de activista como lo cumplen muchas personas en organizaciones sociales. Estamos siempre de un lado más pedagógico, de los talleres, de la comunicación, entonces lo de activista –por cómo lo entendemos– nos queda grande (entrevista, septiembre 2021).

Si bien el rol de activista les queda grande, son las instituciones, a menudo, que definen al dúo como “activista”. De esta definición unilateral depende de consecuencia –hacen notar Iconoclastas– tratos y exigencias que no corresponden con aquellos que –según las convenciones del mundo de arte– estarían reservados a un profesional integrado, en particular cuando hacemos referencia al pago que corresponde al trabajo desarrollado, percibiendo el “trabajo activista” –según esa lógica que, volvemos a subrayar, es unilateral– como trabajo que no debiese ser económicamente remunerado o no merecedor del oportuno cuidado para su producción.

También el caso de Inés y Faca nos evidencia la dificultad de llegar al público cuando se interrumpe con las convenciones dominantes. La obra *Pinche Empalme Justo* (PEJ) y el caso judicial que desata nos ofrece otra matriz que encara el problema. A pesar de haber sido realizada en dos contextos artísticos como Estudio Abierto en Buenos Aires y la Semana del Arte en Rosario, esta obra performática valió a Faca una denuncia por parte de la empresa proveedora de televisión por suscripción Multicanal –la cual pertenecía al Grupo Clarín– que operaba en Argentina, Brasil, Paraguay, Ecuador y Uruguay.

Imágenes Pinche Empalme Justo 1, 2, 3, 4



En lo específico, PEJ (2003-2005) consistía en crear irónicamente una empresa ficticia, instalándose en el espacio público al estilo de las empresas privadas cuando hacen propaganda por las calles de las ciudades, para

promocionar sus servicios. La idea, explican Martino⁹⁵ y Caiazza⁹⁶, era dar visibilidad a una práctica corriente y alternativa de consumo mercantil de televisión por cable. PEJ además era pensada como investigación teórico-práctica desarrollada con el colectivo Cateaters, en el marco de un taller de *Guerrilla de la Comunicación* en el espacio Planeta X (Rosario), acerca de prácticas comunes connotadas por una relativa ilegalidad. De hecho, la coyuntura de entonces ofrecía la expansión y difusión de las televisiones por suscripción⁹⁷, pero, al mismo tiempo, este nuevo mercado estimuló también la práctica del compartir la suscripción y la conexión al cable entre vecinos de casa. Por tanto, PEJ ironizaba sobre esta práctica de “pinchar el cable”⁹⁸ que permitía (ilegalmente) compartir entre más personas gasto y conexión que se ofrecería por una sola suscripción.

Pinche Empalme Justo flyer 1



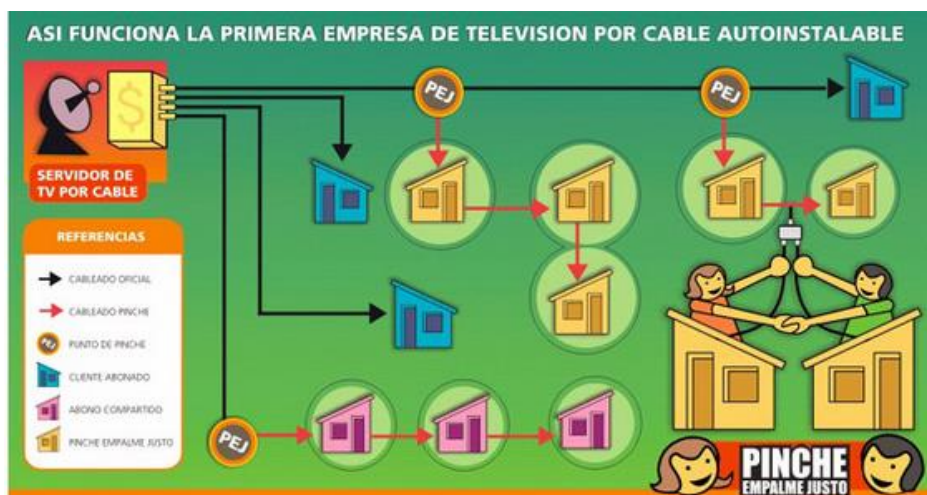
⁹⁵ <http://www.boladenieve.org.ar/artista/136/martino-ines>.

⁹⁶ <https://fabriciocaiazza.com.ar/web/pinche-empalme-justo/>.

⁹⁷ Estos tipos de productos innovaban el mercado de las telecomunicaciones, ofreciendo una diversificación de los canales disponibles en las televisiones de casa y ampliando el consumo televisivo. La Multicanal, por ejemplo, ofrecía un paquete analógico, que permitía ver hasta 75 canales, y un paquete digital, que alcanzaba hasta 107 canales disponibles para los usuarios.

⁹⁸ <https://a-desk.org/magazine/pinche-institucion-arte/>.

Pinche Empalme Justo flyer 2



Como se puede observar en las imágenes de 1 a 4, PEJ ha habitado tanto el espacio público como el espacio del museo (el Museo Castagnino+MACRO), con su estética y merchandising (imágenes 5 y 6)⁹⁹. Durante el proceso que siguió a la denuncia por “instigación a cometer delitos”¹⁰⁰ hacia el solo Faca, este cambio de ubicación de la obra de lo público a lo privado hará la diferencia para el fallo final de la justicia. De hecho, decisivo por el juicio fue la certificación otorgada por el MACRO, nos comenta Faca durante la entrevista, que definía la obra en término artístico: “la única forma de acreditar que se trataba de una obra de arte era a través de un certificado de un museo” (entrevista, Rosario, diciembre 2019). Este caso nos abre a un interrogativo clave: ¿cómo se lee un trabajo artístico y quién lo define “artístico”? El caso nos ofrece diferentes respuestas. Los denunciantes (la Multicanal) de *Pinche empalme justo* no solo no consideraron PEJ un trabajo con valor artístico, sino que individualizan el productor (de lo colectivo se pasa al solo Faca) y segmentan el proyecto: se hace foco en la página web – creada para concretizar la existencia de una empresa ficticia– que quedó abierta. Como explica el mismo Faca:

El asunto es que no tomamos la precaución de dar de baja la web y quedó online. Y en este entonces la web estaba construida con una tecnología que se llamaba *flash*. Esta tecnología *flash* es atemporal, es decir no se puede rastrear

⁹⁹ Las imágenes 1, 2, 3 y 5 han sido tomada por el archivo de Inés Martino en <http://www.boladenieve.org.ar/artista/136/martino-ines>; las imágenes 4 y 6 por el archivo de Fabricio Caiazza en <http://boladenieve.org.ar/artista/135/caiazza-fabricio>.

¹⁰⁰ <https://fabriciocaiazza.com.ar/web/pinche-empalme-justo/>.

en que año se creó la página. Entonces cuando vos accedía era un presente permanente, podía haber sido construida ayer mismo. Transcurrieron unos años, alguien hizo una denuncia por instigación a cometer delitos, mientras nosotros nos habíamos ido a vivir a España (entrevista, Rosario, diciembre 2019).

Al mismo tiempo, la comunidad artística argentina respaldó la obra colectiva y Faca, con distintas cartas publicas entre las cuales una de León Ferrari, así como los/as colegas españoles/as del dúo dieron respaldo al denunciado organizando charlas que permitieron pagar los honorarios del abogado. Sin embargo, en un tribunal, donde las reglas no son las mismas de las que rigen en el campo artístico, ¿quién decide sobre la artisticidad de un trabajo? Como dijo Faca en una entrevista por el diario *Página 12*, “un juez lo único que entiende es un certificado”¹⁰¹. Por tanto, este choque entre *nomos*, en el caso de PEJ, se resuelve gracias a la institucionalización de la obra por parte del Macro. Ilustrándonos los problemas durante el juicio, Faca pone en evidencia el desafío de encontrar un abogado que tuviera una formación y sensibilidad hacia los temas artísticos, y que la defensa frente a un juicio penal debía sostenerse en términos artísticos más que judiciales. Es decir, el *nomos* del arte debía hacer frente al *nomos* jurídico. De acuerdo con Marcela Römer (2010), podemos afirmar que, en estas circunstancias, la institucionalización “no es solo característica del ambiente del arte, pero su figura de gran peso conceptual puede invadir el mismo desde diferentes ámbitos”¹⁰². De esta manera, las instituciones agrandan el campo de arte a través de la legitimación que sus reconocimientos otorgan a los trabajos, permitiendo que este reconocimiento tenga validez también en otros campos. Pero, al mismo tiempo, las instituciones artísticas reconocen otras formas de trabajos artísticos a pesar de que estos no sean conformes a los cánones dominantes. Esto nos demuestra como el campo del arte expresa una porosidad, o que, en línea con el último caso visto, las fronteras de los varios campos pueden ser pinchados.

¹⁰¹ “Arte certificado frente a un juez”, por Beatriz Vignoli. Entrevista publicada el 29 de diciembre 2009, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-21687-2009-12-29.html>.

¹⁰² <https://a-desk.org/magazine/pinche-institucion-arte/>.

Después haber analizado estos tres acontecimientos, lo que ocurre destacar es que los actores que direccionan el campo artístico hacia su propia innovación pueden o no tener una formación en el mundo del arte y ocupar una posición periférica del campo artístico, donde su relación con las convenciones y las prácticas institucionales no se basa en una participación directa. De hecho, las prácticas que aquí analizamos piensan el campo artístico desbordándolo, pues desde un espacio fronterizo, o creando un espacio entre fronteras. Esto nos impone preguntarnos: ¿qué es un espacio fronterizo? Según Walter Mignolo (2015), adoptando una perspectiva descolonial, pensar desde la frontera implica pensarse en cuanto alteridad (nosotros/as como otros/as, *anthropos*) que no se somete a las relaciones de poder, sino se propone modificar las reglas del juego (2015, p. 180). Pues, un espacio fronterizo es habitado por aquellas prácticas y actores consideradas/os impuras/os, es decir no reconocidas/os inicialmente por las instituciones y las posiciones céntrica, a pesar de poder ser cuantitativamente superiores. Por tanto, en posición fronteriza podemos encontrar prácticas no controladas por el *nomos* que rige dentro de un campo y que nos permiten “cambiar los términos de la conversación y no solo su contenido” (Mignolo, 2015, p. 177), evidenciando otra manera de habitar y transitar un espacio social.

Expósito, ya en 2006, resaltaba la presencia de proyectos entre fronteras, es decir que miraban a generar prácticas críticas en las instituciones artísticas, culturales y educativas buscando renovadas maneras de valorar un trabajo, así como actores emergentes buscan otros lugares, momentos y otras formas. Buscar y pensarse otros:

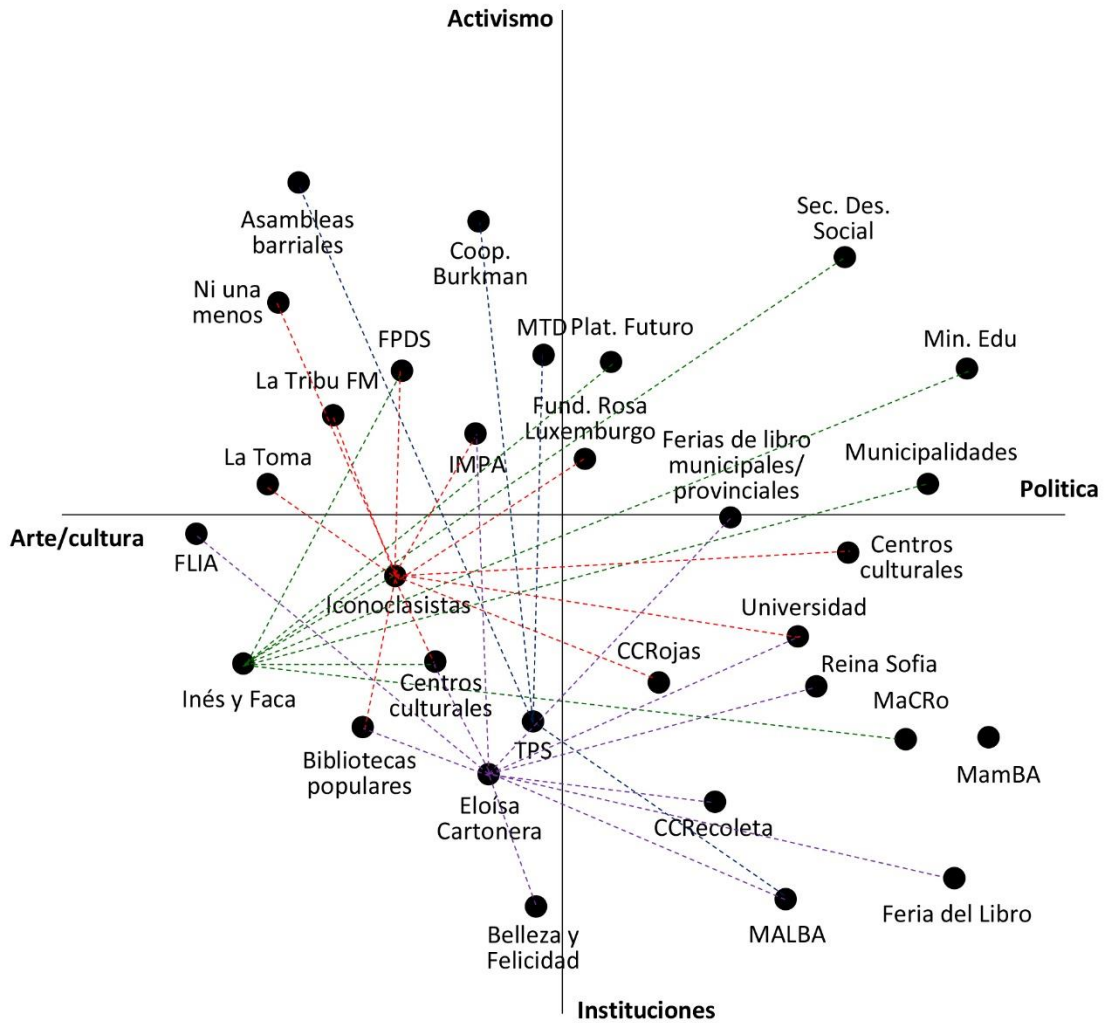
Se trataría de “entrar” y “salir” de la institución como un continuo en el que la puesta en forma institucional no se evite, e incluso se contemple, sin ser el objetivo central. Producir redes y flujos que no respetan demarcaciones previas y constituyen a cambio sus formas propias de esfera pública —un concepto que seguramente comienza a quedársenos algo estático— es con seguridad una de las invenciones más importantes de la creatividad política de este nuevo ciclo (Expósito, 2006, p. 6).

Si Montequín (en *Ramona*, 2003, p. 62), durante el debate *Rosa Light y Rosa Luxemburgo*, afirma que el arte es un producto de la sociedad capitalista, el pensamiento y una posición fronteriza de las producciones laboratoriales y

erráticas –objetos de estudio– nos proponen una visión alternativa y descolonial del campo artístico secularizado. Tenemos huellas de esta coexistencia de un mundo capitalista con uno que no lo es en la definición que da Barilaro de los libros cartoneros, afirmando que el libro cartonero es para América Latina, donde el capitalismo es solo parte de una visión del mundo de un determinado sector de la sociedad. Para analizarlas ocurre hacer referencia a aquellas conexiones que complejizan no solo el funcionamiento del campo artístico, sino de estos sujetos que desbordan la figura del artista y rompen las fronteras de supuestas autonomías del campo cultural y artístico. Como hemos tenido oportunidad de ver, las experiencias de Iconoclastas, Faca e Inés y Eloísa Cartonera, gestionándose en un periodo en el cual las movilizaciones iban apaciguándose y las instituciones iban reestructurándose (tanto las políticas como las culturales), se mueven entre actores que, por un lado, habían participado en la efervescencia social, y por otro, en entablar relaciones también con las instituciones culturales. Debemos aclarar que estas múltiples relaciones se desarrollan sobreponiéndose, cruzándose las unas gracias a las otras.

Las prácticas laboratoriales ponen en crisis el sistema de separación del campo de arte secularizado respecto al resto de la sociedad, es decir no es el campo a ser autónomo, sino es la práctica que busca su autonomía entre los campos y las relaciones con los actores que los habitan. Como hemos visto sumariamente al comienzo del capítulo, los casos que estamos analizando entrelazan –en el arco temporal que investigamos– relaciones con distintos actores posicionados en distintos campos. Probamos por tanto a resumir parcial-gráficamente estas posiciones:

Relaciones transfronterizas



Lo que hemos hecho es intentar complejizar el campo a través la señalación de los flujos que nuestros casos de estudio generan en la cooperación con otros actores posicionados en otros sectores. El eje horizontal nos permite dividir/identificar el campo y los actores de la producción cultural/artística (parte baja del gráfico), y el campo político con sus respectivos actores (parte alta). El eje vertical nos permite dividir los dos campos entre actores institucionales (que serían los detentores del *nomos* dominante dentro de un campo) y aquellos que pertenecen al activismo (en situación periférica). Como vemos, nuestros casos se encuentran (en distintas posiciones) en la parte baja e izquierda del gráfico. Observando los flujos generado por las varias relaciones –y mayormente detalladas en el apéndice de este capítulo– podemos relevar que estos actores no generan –como sugiere Becker–

“cambios que logran tomar las redes cooperativas existentes o desarrollar redes nuevas” (2008, p. 338) para sobrevivir, sino que escamotean entre las redes cooperativas para reproducir sus prácticas y legitimarla en distintos contextos. Sin embargo, esta legitimación que determina estas prácticas erráticas como artísticas podría encontrar su razón –como subraya Escobar (2021)– en “apuestas específicas jugadas por el gran sistema del arte” o también derivar de “circuitos alternativos que, a partir de situaciones particulares e intereses específicos, detectan valores o, al menos, posibilidades auráticas en obras movidas a contrapelo de la dirección impulsada por la lógica rentable del mercado” (2021, p. 53). Según Ticio Escobar, estos reconocimientos marcan un desvío con respecto al trayecto hegemónico del campo del arte, evidenciando como la escena contemporánea sea una zona “de litigios y negociaciones entre los intereses hegemónicos y las posiciones críticas del arte” (Escobar, 2021, p. 54).

Sin embargo, advertimos que nos esté escapando algo a nuestro razonamiento, que implica observar y analizar directamente los flujos de cada práctica objeto de estudio y sus respectivos colectivos. ¿Cuáles son estas tácticas que los colectivos usan para que sus prácticas obtengan reconocimiento y reproducción en distintos campos de la sociedad y con heterogéneos actores? ¿Cómo el ser errático produce aquellos capitales que legitiman simbólicamente proceso creativo y actores? ¿Qué es que permite a las prácticas ser erráticas? ¿Qué direcciones siguen los flujos de nuestros actores?

2.1. Tácticas desde el margen: como habitar el arte erráticamente

Si en la escena movimientista, gracias a los debates analizados, vimos cómo los colectivos se ponían en posición conflictual con las instituciones artísticas y las instituciones (en particular en las afueras de Argentina) intentaban cooptar esta emergencia con exóticos intereses, a partir de 2006 estas relaciones se modifican: los colectivos emergentes se proponen sobrevivir, continuar con sus propuestas reformuladas y difundir sus prácticas, también relacionándose con las instituciones artísticas; las instituciones artísticas ofrecen mayores posibilidades de financiación para múltiples proyectos de

matriz colectiva, yendo más allá de las prácticas expositivas mediante archivación de la producción.

Como parcialmente visto en el capítulo anterior, a partir del 2006, los mismos casos de estudios registran un cambio que va hacia el diseño de sus producciones, a través de canales que permiten expandir y reproducir procesos productivos culturales.

En particular, los casos de Faca e Inés y de Iconoclasistas, a través de sus narraciones, nos permiten subrayar y analizar estas relaciones que permitirán la organización de giras por Argentina y en otros países, confiriendo una legitimación (o sería el caso de decir de valoración artística) a sus respectivas prácticas y trayectorias.

Caiazza nos pone el ejemplo de la relación con el Fondo Nacional de las Artes. Hasta 2006-2007, el acceso a los fondos anuales resultaba limitado por la cantidad de becas que el Fondo podía otorgar. A partir de esos años, a pesar de utilizar el mismo monto de dinero, en lugar de financiar una selección limitada de proyectos, se decide aumentar el número de becas, favoreciendo un mayor acceso:

A partir del gobierno kirchnerista, con este mismo dinero financian muchísimos proyectos colectivos, con poco dinero, pero muchos proyectos, entonces se democratiza el acceso a los recursos, recursos que nos permitían investigar, nos permitían editar, publicar, movernos de un lugar al otro del país o movernos a otro país y regresar (entrevista, Rosario, diciembre 2019).

El acceso a estas becas ocurre también de manera colectiva, es decir a través de un trabajo colaborativo, compartido y en red –señalan Faca e Inés–, en cuanto los colectivos tuvieron que aprender cómo se redactara un proyecto. De hecho, ese momento fue acompañado por colegas que desarrollaban tareas de capacitaciones, aprovechando de sus experiencias en el extranjero y de becas obtenidas en otros países. A través de este capital compartido de algunos, muchos colectivos y/o artistas individuales pudieron redactar sus proyectos culturales y obtener fondos para poderlos concretar, paliando aquellos límites que los/as artistas identificaban en la experiencia autogestionada: “el autogestivo tiene un límite físico, real, de cuerpo, hay que

encontrar una reproducción que permita la innovación”, nos comentan Faca e Inés (entrevista, Rosario, diciembre 2019).

En la experiencia de Iconoclasistas encontramos otro cruce con las instituciones, esta vez con una fundación internacional, la Foundation for Arts Initiatives (FFAI), que en el año 2007 se reunió con diferentes colectivos de arte y activismo en Argentina. También Iconoclasistas evidencia la importancia de esta relación para desarrollar con continuidad su propia propuesta y del proceso colectivo para obtener fuentes de financiamiento:

utilizamos un subsidio para la gira de mapeo colectivo 2008-2010 otorgado por la FFAI, que antes se llamaba American Center Foundation, que era un colectivo de curadores de museos de distintos puntos del mundo, principalmente del norte global, apoyados por un filántropo. Estos curadores vinieron a la Argentina en el año 2007, y armaron una reunión a la cual participamos gracias a la mediación de Ana (Longoni) –que los conocía– que invitó aquellos colectivos de arte y activismo de ese momento con los cuales estaba en contacto. Ahí es cuando tuvimos una reunión donde presentamos nuestros materiales para pedir un subsidio para estos proyectos, que se nos otorgó para el otro año (2008). A la misma FFAI, nosotros volvimos a presentar otro proyecto unos años después para sostener impresiones, talleres, viajes, siempre en esta lógica proyectual que se había dado (entrevista, Buenos Aires, octubre 2021).

Esta abertura económica permitió desarrollar proyectos colectivos en distintos lugares y por períodos de tiempo que consentían organizar giras y alcanzar más actores colectivos.

A pesar de no haber organizado “giras”, no menos errática nos resulta la experiencia de Eloísa Cartonera, aunque se presente bajo otras formas. *La Carto* nos pone frente a una periodicidad distinta respecto a los otros dos casos de estudio. De hecho, entre 2003 y 2006, Eloísa Cartonera entrará y saldrá repetidamente del campo artístico, participando en ArteBA (2004) y en la Bial de San Pablo (2006), que resultarán fundamental para la legitimación artística y la difusión de la práctica, así como en términos de sustentamiento económico, imprescindible para continuar con su idea de trabajo colectivo. Al mismo tiempo la veremos participar de las primeras FLIA, tejiendo relaciones con otros proyectos alternativos y nutriendo su red

de artistas y escritores. Analizamos, por tanto, como este flujo entre campos se estructura e influye en las distintas experiencias.

2.2. Iconoclasistas: una gira para cruzar campos

Como se puede ver en los datos reportados en el apéndice a este capítulo, Iconoclasistas entre 2008 y 2010, ha podido desarrollar y difundir la práctica del mapeo colectivo, realizando 28 talleres caracterizados por la heterogeneidad de los actores involucrados y alcanzando distintas zonas de Argentina (Chaco, Córdoba, General Roca, Rosario, Buenos Aires Neuquén, San Andrés de Giles, Tandil, Morón, Olavarría, Bariloche, Tucumán, La Plata, Eldorado, Ledesma, Bahía Blanca, Quilmes, Mar del Plata), América Latina (Lima en dos ocasiones, Ciudad del Este) y España (Barcelona, La Coruña y Málaga). Lo que evidencian estos dos años de gira, en particular con referencia a los destinos argentinos, es cómo la difusión del mapeo colectivo no afecta solo el contexto de grandes ciudades, sino involucra ciudades y lugares que pertenecen a la periferia de la geopolítica local. La gira permitió consolidar la acción y la práctica de mapeo colectivo a través de la experiencia, el debate interno y con los participantes, relevando las criticidades de los primeros talleres. Al mismo tiempo, permitió hacerla reconocer y afirmar en diferentes ámbitos, y consolidar una red de contactos que a su vez permitió enredar nuevos actores, espacios y lugares en una madeja en expansión. A tal propósito ocurre destacar, en solo los primeros dos años de una herramienta novedosa, la heterogeneidad de espacios y actores implicados en la producción de mapeos colectivos. Estos espacios vienen categorizados por Iconoclasistas como: espacio de “arte y cultura”; “educación y pedagogía alternativa”; “organizaciones y movimientos sociales”.

En estos tres años el mapeo se difunde principalmente entre los espacios de educación y pedagogía alternativa (8) y de organizaciones sociales (15). Sin embargo, no es tan menor el tránsito del mapeo colectivo por espacios de arte y cultura, donde se han organizado seis talleres de mapeo colectivo, dos veces por años. En estas tres categorías, establecidas por el dúo por razones de archivo al fin de sistematizar su propia web, encontramos espacios tanto institucionales como autogestionados, en los cuales participan múltiples

actores, a menudo de distintas disciplinas de proveniencia. Podemos relevar como en los espacios de “arte y cultura” figuran instituciones museales, bibliotecas populares y centro culturales; entre los espacios de “educación y pedagogía alternativa” hay espacios universitarios con estudiantes de Comunicación, Sociología, Trabajo Social, Economía, así como centros de formación pedagógicas de educadores y bachilleratos populares. Además de los estudiantes y docentes de las respectivas instituciones pedagógicas, estos espacios se abren a la participación de movimientos socioambientales, colectivos de activistas y de información alternativa. También entre los talleres organizados con y por organizaciones y movimientos sociales, además de centros culturales, asambleas barriales, relevamos en calidad de espacio universidades, escuelas de música, centros de investigación de distintas disciplinas. Es por esta razón que definimos estas prácticas y producciones como erráticas. Esta continua heterogeneidad genera un crecimiento de la reputación tanto del dúo como de la herramienta que resulta ser transversal a varios campos. De hecho, siguiendo cuanto dicho por Becker, la reputación se usa para poder organizar otras actividades y dar un trato especial y de reconocimiento “a las personas y cosas de reputación distinguidas” (2008, p. 38). La condición especial del dúo, es decir la característica que hace destacar a Iconoclasistas, es la de haber elaborado una herramienta que confluye en un utilizzo y producción desde abajo, horizontal y colectiva. Esto permite diferenciar al mapeo colectivo de las más comunes herramienta cartográfica –generalmente utilizada por las instituciones– que prevén parámetros establecidos de manera verticalista. A esta herramienta de investigación colectiva, el dúo aporta una gráfica y un método de trabajo que permite su reconocimiento visivo y práctico, en cuanto consolidada a través de la (que hoy podemos definir cómo) trayectoria histórica de Iconoclasistas. No es un caso que después de esta gira, en la biografía de Iconoclasistas adquieren mayor consistencia numérica los talleres conducidos en espacios de arte y cultura, es decir el dúo viene repetidamente invitados también por museos y universidades. En 2011 el número de talleres en estos espacios de dos por años pasa a cuatro, para luego desarrollar siete talleres en 2012. En 2012, Iconoclasistas recibe también el primer premio en diseño gráfico y comunicación visual durante la Bienal Iberoamericana de 2012 (BID12), es

decir, un reconocimiento internacional desde una de las instituciones artísticas que ocupa una posición céntrica en el campo del arte.

Como hemos dicho, en esta categorización hay que distinguir entre espacios institucionales y autogestionados en los cuales pero, independientemente de la caracterización del espacio, participan perfiles más o menos iguales, es decir encontramos la presencia de artistas, colectivos de artistas, arquitectos y colectivos de arquitectos (particularmente en los talleres en Portugal y España), geógrafos, activistas, vecinos, estudiantes, etc.. Sin embargo, destacamos aquellas invitaciones que provienen por instituciones porque insertan dentro de sus propios espacios una práctica colaborativa que investiga el territorio en el cual se ubica el espacio y los participantes, y extiende estos espacios más allá de sus perímetros de galerías. Práctica que se extiende por varios días y exige un compromiso participativo y comunicacional no indiferente. Ponemos brevemente unos ejemplos de talleres. La experiencia en Museo Ferrowhite, previa invitación de Analía Berardi, en 2010, se desarrolla en dos instancias: una primera que relaciona el equipo del museo con los vecinos que participaban asiduamente del espacio, al fin de conversar sobre los problemas del lugar; una segunda con el Museo a puertas abiertas, donde el flujo de personas visitantes contribuyó a mapear reflexiones y memorias. Este trabajo de dos días fue desarrollado luego por el equipo del museo con una producción abierta y en construcción. Las jornadas realizadas durante el “Simposio Internacional de Teoría del Arte Contemporáneo”, en el Museo El Eco (México, 2012), representan otra experiencia de una práctica *in fieri* dentro de una institución: tratando el tema de la “precarización de la existencia” a través de reflexiones acerca de “los modos de vida, trabajo y creación contemporáneos”¹⁰³, participaron al taller veinticinco personas provenientes de distintas disciplinas y orientaciones. Los talleres desarrollados en el Centr d’Arts Contemporánies de Vic (España, 2011), representan otras instancias donde el museo encuentra en los espacios públicos de la ciudad a diversos participantes, cuales artistas, estudiantes, militantes y arquitectos, para reflexionar sobre el tratamiento que los medios de comunicación daban a las jornadas de movilización del 15M y el lenguaje

¹⁰³ Se lee en la descripción del taller, página web: <https://iconoclasistas.net/talleres-de-encuentro-entre-el-museo-y-el-barrio/>.

utilizado por los activistas durante las asambleas. Todo ello, desarrollado a través de derivas y material fotográfico elaborados en las prácticas erráticas. Último ejemplo que ponemos son las jornadas en Graz (Austria, 2012), que invierten la estructura de los tres talleres appena descritos. El mapeo fue desarrollado de manera itinerante en cuatro lugares distintos de la ciudad, con la participación de geógrafos, gestores culturales, activistas y transeúntes de los lugares, para visualizar –a través de una metodología consensuada– los efectos de la gentrificación de los barrios, las prácticas de cultura libre y las alternativas que transforman la ciudad, poniendo al centro del debate el eje de la propiedad de la tierra.

Este primer recorrido de la experiencia de Iconoclastas nos permite relevar los métodos de acumulación de un capital simbólico tanto del dúo como de la práctica de mapeo colectivo. Este capital simbólico se genera a partir de la difusión de la herramienta dentro de las organizaciones y movimientos sociales, pero también dentro espacios institucionales que no esencialmente pertenecen al campo artístico. Podemos resumir esta construcción de la siguiente manera:

Construcción capital simbólico de Iconoclasistas

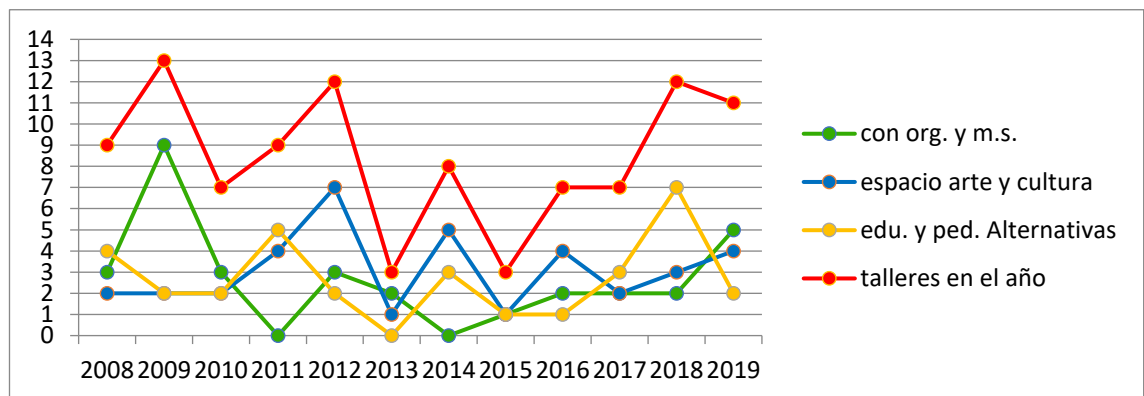


En este esquema se relevan algunas cuestiones que no podemos no destacar, acerca del capital social del dúo. La red de relaciones por la cual comienza la circulación de las producciones de Iconoclasistas (no olvidemos que en 2008 el dúo tenía ya dos años de actividad y que tanto Risler como Ares habían participado en otros colectivos cuales Yomando Buenos Aires, en la organización del Potlatch, en el G.A.C.) ya caracteriza la ubicación del dúo entre escena activista y producciones culturales. A la falta de capital económico responde la posibilidad de obtener financiación que permiten llevar la práctica del mapeo colectivo en territorios donde había relaciones sociales para utilizar, pero no estaba la capacidad económica para realizar el trabajo colectivo en otros contextos. Por tanto, la obtención de financiación – tanto en 2008 como con otros proyectos en instituciones educativas y artísticas– permite reinvertir esta pequeña economía en talleres con organizaciones sociales que en caso contrario no hubieran tenido la

posibilidad material y económica de organizar por distintas razones, que pueden ir desde la distancia territorial hasta las impresiones. El reconocimiento de la práctica a partir de esta difusión, tanto en espacios pedagógicos como junto a organizaciones sociales, permite difundirse en lugares institucionales cuales universidades, museos, galerías, centros culturales y fundaciones hasta alcanzar reconocimientos traducidos en premios. A esto debemos agregar el reconocimiento debido a los contenidos de los mapeos colectivos, que ubica el dúo en una posición determinada tanto en el campo del arte como en lo político: los contenidos que abarcan problemas de distintos géneros y territorios, y que ayudan a reflexionar sobre formas de resistencias frente a las clases y senti-pensar dominantes, crean un público y relaciones sociales con actores específicos.

El crecimiento de la reputación resulta, por tanto, transversal a los campos de acción del mapeo colectivo. Esta adquisición de capital simbólico permite a Iconoclasistas seguir desarrollando su práctica también cuando la coyuntura releva una contracción de los talleres organizados entre los movimientos sociales, es decir se reduce el flujo hacia el cuadrante alto de izquierda (activismo político) del gráfico a p. 209 del presente capítulo. Sin embargo, los flujos se intensifican hacia toda la parte baja del gráfico, elaborando propuestas dentro los espacios de arte y cultura, y de educación, institucionales y no. Si observamos la tendencia de los talleres, notamos dos puntos de inflexión en la coyuntura con los movimientos sociales: respectivamente, en 2011 y en el periodo 2014-2018 (línea verde).

Tendencia de los talleres por año

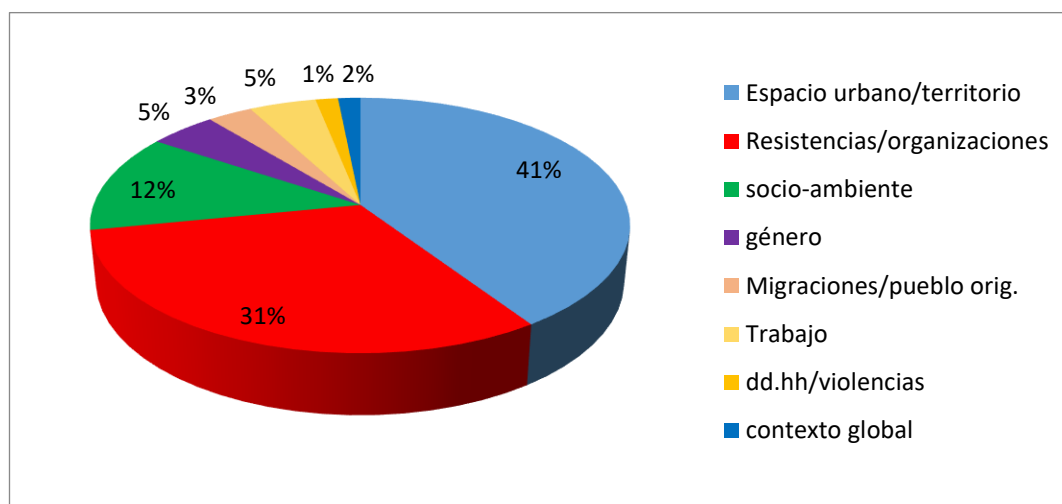


Sobre las motivaciones de estas inflexiones tendremos modo de explorarla en el próximo capítulo. Aquí haremos sumariamente referencia a estos dos

periodos: las elecciones de 2011 y una peculiar relación del gobierno de Cristina Fernández de Kirchner con los movimientos sociales en una elección que veía la coalición de gobierno en dificultad; mientras que el periodo 2014–2018 ve el crecer de la derecha neoliberal, que alcanzará –con la Alianza Cambiemos– el gobierno con las elecciones de 2015. Este último periodo se caracteriza por una reorganización del discurso contrahegemónico que volverá a intensificarse a partir de 2018, cuando el gobierno macrista endeuda Argentina hasta cien años con un acuerdo económico firmado con el Fondo Monetario Internacional (FMI) y una serie de maniobras políticas reaccionarias que conducirá a la movilización diversos sectores de la sociedad en manera constante.

En estos dos periodos, se puede relevar como los talleres en espacio de arte y cultura tienden a crecer –a pesar de relevar una cierta discontinuidad. Cómo nos indican los apuntes en la bitácora del web de Iconoclasistas, los talleres desarrollados (entre 2008 y 2019) en estos espacios se enfrentan a distintas temáticas: espacio urbano y territorio, prácticas de resistencias y organización, socioambientales, género, migración y pueblos originarios, trabajo, derechos humanos (violación, tutela y memoria) y geopolíticas.

Temas tratados en espacios de Arte y Cultura



A pesar de encontrarnos frente a porcentajes diferentes respecto a los que se relevan en otros espacios (como veremos en el próximo capítulo), los temas marcan el estilo y el interés tanto de Iconoclasistas como de los/as participantes a los talleres, permitiendo construir relatos cotidianos con una herramienta que se está ubicando en un espacio y que, al mismo tiempo, está

narrando otros territorios. Es decir, Iconoclasistas, a prescindir del campo en el que se mueve, mantiene firme sus tres dimensiones de saberes y prácticas plurales: la artística, la política y la académica.

Todo este recorrido, permitió al dúo obtener otro premio en 2017, el Curry Stone Design Prize, otorgado por la fundación estadounidense Curry Stone (con sede en Bend, Oregon), cuyo objetivo es potenciar las prácticas de *design* que generan un impacto social en colaboración con las comunidades.

El conseguimiento de estos premios nos permite analizar la construcción del capital cultural del dúo. Risler y Ares son detentores de un capital cultural incorporado que encuentra su origen en las respectivas experiencias y formaciones colectivas y personales. Esta forma de capital influye en la construcción de la herramienta del mapeo colectivo, poniendo un fuerte acento en la dinámica comunicacional y gráfica, ensamblando formaciones y experiencias de los dos componentes del dúo. Al mismo tiempo, este capital cultural se nutre también del intercambio con otros actores, por ende, no se reduce solo a una carrera individual. Los dos reconocimientos mencionados construyen lo que Bourdieu define como capital cultural institucionalizado, es decir la producción del dúo viene reconocida, legitimada e institucionalmente evaluada en cuanto perteneciente al mundo de arte.

Finalmente, en este tránsito entre fronteras es la táctica que permite a Iconoclasistas afirmar su posición, su distinción en los campos y entre los campos, delineando una identidad tanto artística como política del dúo. La creación de este perfil permite a Iconoclasistas decidir dónde ubicarse en una determinada posición y ser identificado como ocupante de esa posición también por los demás actores.

2.3. Proyecto Anda: entre instituciones para un espacio común

La posibilidad de desarrollo de proyectos que podían sostenerse en el tiempo significa para Faca e Inés potenciar la base de comienzo de la cual el dúo estaba ya en poseso. Es decir, aquel capital cultural y social que el dúo había construido en el tiempo en las redes del activismo artístico, con Arte en la Kalle, Yomando Argentina, Taller de Guerrilla de la Comunicación, Cateaters, que ampliaban los contactos más allá del entorno rosarino. Como ya dijimos, en 2006-2007 se verifica un cambio en la estrategia adoptada por

algunos colectivos, encontrando tácticamente las instituciones para sostener sus prácticas en el tiempo. El proyecto Sin Cita, que Caiazza comenzó a desarrollar desde Barcelona, ha recorrido distintas ciudades y museos de dos continentes (Europa y la parte latina de América), alternando dos métodos de subsistencia. En orden temporal estos son: la posibilidad de dar talleres para organizaciones sociales sobre temas de comunicación social y digital; y, por otro lado, el reconocimiento atribuido por las instituciones artísticas. La legitimación del valor artístico de este proyecto viene confirmada por: el tercer premio en el LXIII Salón Nacional en Rosario, conferido por la Secretaría de Cultura y Educación de la Municipalidad de Rosario y el MACRO en 2009; el VAE premio internacional de proyectos online, en Lima (2010). Y fue expuesto por la Residencia Can Xalant, Mataró en Barcelona (2009); por el centro de exposiciones de Montevideo SUBTE (2010); y por la Fundación Rodríguez, Madrid Abierto (2010). A todo ello, debemos agregar el conseguimiento de una Beca del Fondo Nacional de las Artes de Argentina en 2011.

Sin embargo, si en Sin Cita el público se ubica en el proceso productivo de manera inconsciente¹⁰⁴ y como espectador final en la calle, el proyecto Anda representa una involucración total en la práctica creativa, a través una materialidad de la relación que se manifiesta tanto en la organización previa como –de manera definitiva– en los talleres. Por tanto, también la red de los actores involucrados en la organización de los varios talleres por la construcción de las baldosas hidráulicas resultará ser de mayor complejidad. También a la base del desarrollo del proyecto Anda encontramos una gira nacional, como hemos visto en el caso de Iconoclasistas. Sin Cita había ya tejido relaciones tanto en Argentina como en España. Anda aprovechará de estas conexiones para potenciarse en capital social y difundirse. En el capítulo anterior, vimos cómo Anda nace con el objetivo de crear una acción simbólica que pudiera señalar el deterioro del espacio común interviniéndolo. Esta búsqueda culminó elaborando una práctica –la construcción de baldosas hidráulicas– que se sitúa en la frontera entre arte y artesanía.

¹⁰⁴ Como hemos visto en el capítulo anterior, Caiazza extrapolaba frases y diseños de la web para alterar su colocación en el espacio urbano.

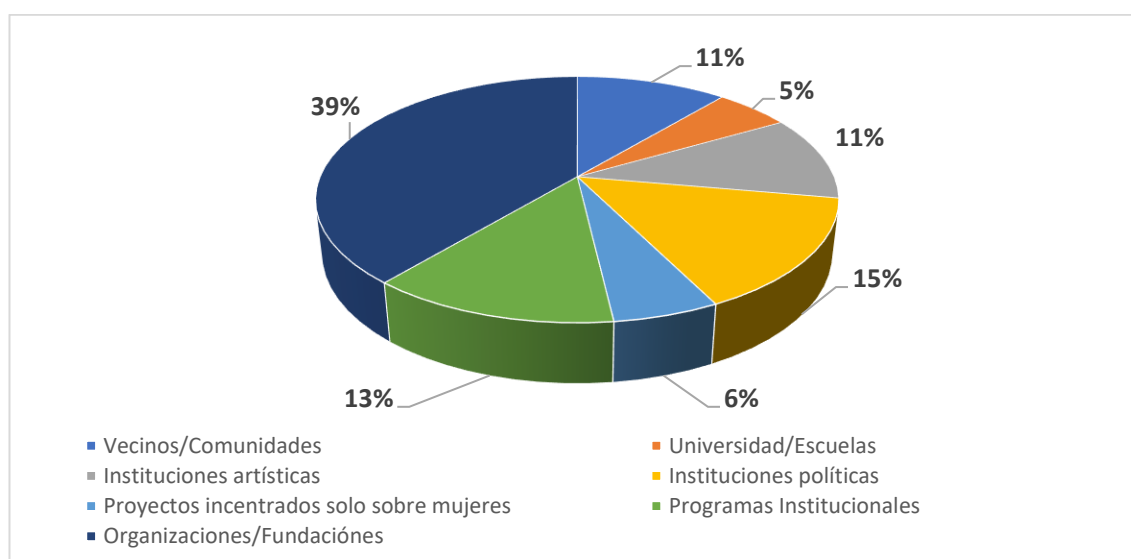
Este tipo de práctica nos remanda a cuanto dicho por Becker (2008, p. 311): la misma actividad puede recibir dos nombres (arte o artesanía), así como también la gente que la realiza (artista o artesano). Lo que sucede es que Faca e Inés, con una formación en el campo artístico, experimentan diseños a través una práctica artesanal y fabril para intervenir el espacio público. De hecho, una artesanía es un cuerpo de conocimiento y habilidades que pueden usarse para producir objetos útiles, pues es la capacidad de desempeñarse de forma útil. Como veremos, esta propiedad resulta transversal a las tres prácticas bajo lupa. La utilidad del objeto dependerá también por el mundo construido en torno a la actividad. Es este “entorno” que el dúo reformula con una organización que, a pesar de la utilidad de la práctica, da a la baldosa otra definición, cuales un proceso activista direccionado hacia una estética que lo califica de manera diferente a la que sería una producción artesanal. El proceso activista y artístico –que conduce a un grado de desarrollo de habilidades que harán resultar el proyecto Anda atractivo para una serie de actores (tanto institucionales como del mundo autogestionado)– se puede encontrar en la organización de la gira. Luego haber experimentado la práctica en Rosario con un grupo de vecinos, saneando veredas, y haber conseguido una Beca grupal por el Fondo Nacional de las Artes, “se nos ocurrió armar una gira por el país, hacer lo mismo en diferentes lugares, poniéndonos en contacto con distintas comunidades. No era solo reparar, sino poner el centro del eje en la construcción colectiva del entorno que todos habitamos”, nos comenta el dúo (entrevista, Rosario, diciembre 2019).

La gira lleva al dúo por Córdoba, Chaco, Bahía Blanca, San Juan, “explorando la potencialidad del proyecto en distintas comunidades: jóvenes, vecinos, con urbanizaciones de auto-construcción, universidades” (Martino y Caiazza, Rosario, diciembre 2019, entrevista). Es en la pos-gira que Inés y Faca reciben demandas de otros lugares. La primera a ser aceptada fue el pedido de una escuela en Rosario, para la renovación de un patio de 90m². Es en este momento que el dúo comienza a experimentar nuevos métodos de relaciones.

El proyecto Anda, de hecho, marca un importante flujo de relación, como podemos ver en el gráfico de p. 217, también hacia las instituciones tanto artísticas como políticas. Esto representa un hecho que define una

particularidad del contexto rosarino, derivado por el ambiente artístico y de gestión cultural del gobierno de la municipalidad. Retomando cuanto narrado acerca del ambiente artístico de Rosario, los colectivos desarrollan, en un cierto sentido, una relación con las instituciones que puede concretizar cooperaciones entre estos actores. Si ponemos nuestra atención en la red de relaciones previa a la organización de cada taller, notaremos como varios de esos se ubican dentro de programas institucionales dirigidos al arte, a la educación, al trabajo (particularmente) y al urbanismo participativo. Al mismo tiempo, podemos encontrar la presencia de instituciones políticas (principalmente locales, es decir de entidad municipal y provincial) y artísticas, organizaciones sociales y fundaciones, universidades y escuelas, y sobre todo vecinos/as y comunidades locales. Resumimos la distribución de los actores involucrados en los talleres en el siguiente gráfico (y los encontramos en manera detallada en el apéndice del capítulo):

Actores involucrados en los talleres



El dato estadístico no nos permite observar cómo y cuáles de estos actores cooperan en los distintos talleres. Así como parece “minimizar” la participación de las comunidades locales. En realidad, los porcentajes en el gráfico representan solo las ocasiones en las cuales resultan ser agentes involucrados desde el comienzo. Sin embargo, en la globalidad de los talleres, la participación de las comunidades locales resulta ser fundamental y mediada a menudo por la gestión de las organizaciones sociales o fundaciones con sede en el lugar de ejecución de la práctica, o por la participación a programas

institucionales. Ponemos algunos ejemplos que evidencien las relaciones heterogéneas que pueden presentarse en la organización de un taller. En el marco del programa de la Municipalidad de Rosario “Nueva Oportunidad”, dirigido a jóvenes entre 18 y 30 años que se encuentran en situaciones de vulnerabilidad o de pobreza extrema, Inés y Faca –entre 2017 y 2019– desarrollaron una experiencia de la cual derivó la creación de una empresa social destinada a confeccionar y comercializar mosaicos hidráulicos, ampliando a escala municipal un proyecto comenzado con la renovación de una parada de autobuses. Faca nos narra el proceso:

haciendo una prueba piloto, hicimos una parada de autobús con jóvenes del barrio de la zona sur de la ciudad. En seis meses lo armamos y al año siguiente ya conseguimos que el programa “Nueva oportunidad” nos conceda un espacio grande en la zona oeste donde montar una estructura que contenga empresas sociales. Empresas sociales conformadas por jóvenes que habitan en este mismo barrio, para transformar su propio entorno, su propio barrio... y al año siguiente estos mismos jóvenes ya estaban en condición de armar una empresa social, conformar una cooperativa destinada a construir paradas de ómnibus con diferentes diseños en su propio barrio. Y mientras tanto íbamos capacitando a otros grupos nuevos. Es decir, al segundo año ya contábamos con dos empresas sociales. Así que empezamos a experimentar convenios con entes públicos, por ejemplo, para hacer patio de escuelas, para hacer plazas, para hacer paradas de ómnibus en toda la ciudad y empezaron a producir economía a partir de lo que habían aprendido a realizar (Entrevista, Rosario, diciembre 2019).

El proyecto vio la cooperación entre la Secretaría de Desarrollo Social, el Ministerio de Educación, la Fundación 11 de octubre y el Centro de Convivencia Barrial.

Otra experiencia que evidencia la prolijidad de hacer red –a partir de lo que aparentemente puede resultar una simple baldosa hidráulica de vieja tradición artesanal– es el Proyecto “Baldosas Cívicas”, desarrollado entre Rosario, Santa Fe y Madrid (entre 2017 y 2018). Baldosas Cívicas fue realizado a través de la cooperación entre dos laboratorios de participación ciudadanas Santalab (laboratorio provincial de Santa Fe creado por Innovación Ciudadana) y Vivero de Iniciativa ciudadana (en Madrid). A estos

actores se sumaron asociaciones Play Gata, Moratalaz, Los Madriles, y los varios distritos para consentir la instalación de las baldosas en el espacio público madrileño, cuales Junta Municipal Distrito Villa Verde, Junta Municipal Distrito Retiro. Este proyecto tenía el objetivo de localizar y visibilizar, con las baldosas construidas por vecinas/os (a modo de señalamiento horizontal), “las diferentes iniciativas que pueden ser vinculadas a la educación alternativa, a las huertas urbanas, a los espacios culturales ocupados, algunos institucionales otros no, plazas realizadas por los vecinos realizadas por los vecinos” (Caiazza e Martino, Rosario, diciembre 2019, entrevista). En síntesis, todas aquellas actividades y espacios que proponen ciudades más habitables, sostenibles, inclusivas y participativas (se lee en el dossier realizado sobre la actividad¹⁰⁵). El proyecto se inserta en otro más grande y virtual, el proyecto “Civics”, una plataforma que recoge estos tipos de espacios e iniciativas en Iberoamérica.

El último ejemplo que ponemos es un caso antecedente a estos apenas vistos y nos permite observar los problemas que pueden surgir de esta red de cooperación con actores de las instituciones políticas. Es el caso del taller en Santa Fe (2015) que dio vida a la Cooperativa Gran Paso. El taller fue directo a quince mujeres que venían de sufrir situaciones de violencia. El proyecto así tuvo el apoyo de Cultura de Santa Fe y del Programa “Entrenamiento para el trabajo”. Desde el taller surge la propuesta del dúo de “armar un emprendimiento que dure más tiempo, como una cooperativa que recupere el espacio público”. A esto hubiera seguido un asesoramiento por parte del dúo una vez al mes, para monitorear el funcionamiento de la empresa. Sin embargo, los problemas surgieron cuando la cooperativa terminaba su primer trabajo en el espacio público y la actitud del gobierno local de utilizar el evento en términos políticos en época electorales. De ahí la incomodidad del dúo en particular hacia la actitud de la municipalidad post acontecimiento:

Después... se retiró el permiso de comprar las baldosas como se habían comprometidos en hacer y dejaron las mujeres sin trabajo y sin la posibilidad de continuar con el desarrollo de baldosas. Y, además, la cooperativa tuvo que desarmarse al no tener compradores. Logramos que una vecinal donó o prestó

¹⁰⁵ Link al dossier digital: https://civics.cc/media/files/resources/baldosas_dossier.pdf.

un espacio físico donde hicimos una pequeña fábrica. A partir de esto aprendimos a vincularnos con las instituciones de un modo diferente. (Caiazza e Martino, Rosario, diciembre 2019, entrevista).

Esta experiencia hizo cambiar manera de relacionarse con las instituciones, privilegiando las relaciones con asociaciones y/o grupos de personas, así como insertándose en programas que pudieron encontrar soluciones a problemas cotidianos de las personas a través de los proyectos propuestos por Anda.



Construcción capital simbólico Proyecto Anda

A este tejido relacional que en el tiempo fue construyéndose de situación en situación, debemos agregar el reconocimiento que el proyecto Anda iba obteniendo por instituciones artísticas y políticas, cuales: las Becas grupales del Fondo Nacional de las Artes en 2010 y 2012; la Beca de producción en el Programa Espacio Santafesino en 2013; fue seleccionado por el Festival Internacional de Diseño “Trimarchi” en Mar del Plata (2014); la Mención en “Diseño y Participación Ciudadana” en la Bienal Iberoamericana de Diseño en Madrid (2018). Además, el proyecto Anda fue declarado de “interés cultural” por el Ministerio de Cultura de la Nación (2013), por la Municipalidad de Rosario y la Provincia de Santa Fe (2014); y fue reconocido

por el “Campus Iberoamericano Etopía” en Zaragoza (2015), en la “Plataforma futuro” de la Secretaría de Cultura de la Nación (2016) y en “Sistema Estímulo a la producción cultural” por el Ministerio de Innovación y Cultura de Santa Fe (2017).

Finalmente, pudimos constatar que la red del dúo se ha podido extender hacia otros actores con la disseminación del proyecto Anda. Disseminación que ha sido posible gracias a la obtención de recursos económicos por un mundo que al comienzo no era explorado y que, pero, comienza a serlo por distintas razones: ser reconocible al mundo de arte significa certificar su propia obra como arte (el caso mayormente emblemático es lo de Pinche Empalme Justo); el aprendizaje de la redacción de proyectos que los introduce en un mundo al comienzo desconocido, que, a través de la cooperación con otros pares de este mundo fronterizo, logra ser habitable y hace conseguir aquellas becas grupales que permitirán potenciar la práctica (en este caso de proyecto Anda). En esta última circunstancia el potenciamiento de Anda sobrepasa las expectativas mismas del dúo: acostumbrado a proyectos de menor durada, no confiaban en proseguir por más de cinco años en la actividad de creación de baldosas hidráulicas (nos comentan durante la entrevista, diciembre 2019).

Los reconocimientos en el campo artístico han potenciado el capital simbólico del dúo y ha permitido ingresar una práctica artesanal y colectiva en el campo institucionalizado del arte. A estos reconocimientos siguen aquellos del campo político que evidencian como la práctica del dúo pueda ser un método de política pública o, mejor dicho, de política común que genera respuestas a problemas urbanos, laborales y de subjetividades pasivas excluidas por los engranajes de las políticas y del sistema económico dominante. Esta cadena de relaciones permite al dúo poder experimentar y generar nuevas experiencias a partir de las distintas modalidades de pensar el espacio urbano a través del trabajo en común de planificación de las baldosas hidráulicas.

2.4. Eloísa Cartonera: consolidación de un proyecto border

La experiencia de Eloísa Cartonera nos entrega hoy en día una manera de hacer libros hija de la crisis y para resolver una crisis o, por lo menos, enfrentarla. ¿Cómo? Comprando cartones a un precio mayor respecto a las fábricas recicladoras de papel; fabricando libros con costos menores;

pluralizando el mercado editorial. Luego de 18 años Eloísa Cartonera no solo sigue produciendo libros, sino generó un modo de producir libros que se expandió por todo el continente latinoamericano, en Europa y con algunas experiencias aisladas en Asia y África. Su estética hasta se introdujo dentro la institución universitaria, como testimonian las experiencias de La Sofia Cartonera en la Universidad Nacional de Córdoba (2012) y Vera Cartonera nacida en 2015 en el Instituto de Humanidades y Ciencias Sociales del Litoral (CONICET-Universidad del Litoral), que, inspirándose en la experiencia de Eloísa Cartonera, se ponen el objetivo de publicar no solo literatura, sino también divulgación científica¹⁰⁶. Hasta en la Cámara del libro hace unos años se introdujo la categoría “tapa de cartón”, sumándose a las ya existentes de “tapa blanda, tapa rústico, tapa cartoné” (Gómez, Buenos Aires, octubre 2019, entrevista).

Pero ¿cómo llega Eloísa Cartonera a ser fuente de inspiración también en aquellos campos que ella no habitó principal o directamente? Hay distintas consideraciones sobre el tema que van desde considerar la editorial cartonera como tipo paradigmático “de las nuevas manifestaciones artísticas surgidas en el pueblo inmediato a la crisis” (Urtubey, 2012), hasta la autopercepción que sostiene que este tipo de trabajo no “sea tan influyente en la literatura, ahora menos que nunca porque hay miles de editoriales alternativas, chicas”, como sostiene Miranda (entrevista, Buenos Aires, agosto 2019). Lo cierto es que ha representado un fenómeno y un método de producción cultural que en muchos han observado con atención y en su expansión.

El recorrido de Eloísa Cartonera, su legitimación en el campo artístico y literario, se demuestra diferente respecto a los casos recientemente analizados. Los capitales cultural y social de comienzo resultan sobreponerse, es decir Eloísa Cartonera nace por la interacción de: artistas plásticos (Barilaro, Laguna) con capital cultural reconocido por las instituciones, escritores emergentes (Cucurto y Bravo) con capital cultural incorporado y objetivado que en ese entonces aún no resultaban reconocido por la crítica; y la interacción con los cartoneros, lo cuales detenían un capital cultural objetivado –con efectos sobre la identidad social– que permite el

¹⁰⁶ <https://www.conicet.gov.ar/vera-cartonera-una-editorial-para-derribar-el-prejuicio-de-que-los-libros-no-son-para-todos/>.

abastecimiento de aquel material que caracterizará la producción de Eloísa: el cartón. Es decir, la red de relaciones se estructura alrededor de la pintura, los textos y el material. De tal modo, a la base de Eloísa Cartonera encontramos un capital cultural socializado que permite organizar el proceso creativo.

De ahí la red que permite producir y reproducir. A pesar de las diferencias de capitales entre las tres identidades, estas tienen como punto de encuentro y de comunión el trabajo y la estética. Esta interacción –hemos visto– es facilitada por el escenario de efervescencia social de los movimientos sociales y de los espacios de autogestión. Al mismo tiempo, podemos afirmar que Eloísa Cartonera nace con un déficit de capital económico, en cuanto la idea de utilizar el cartón como tapa de libros surge por la razón material de reducir los costos de producción. Todos estos aspectos nos los relata Fernanda Laguna:

El tema era que como nosotros no teníamos plata, teníamos que salir a vender cada día para al final poder pagarle (a los cartoneros que trabajaban en el taller). Por eso, por ahí, parecía como algo de beneficencia, pero en realidad era trabajo real y sobre todo intercambio, poder juntar clases sociales, poder romper las barreras entre cartoneros y literatura, cartoneros y arte, y poder construir algo todos juntos...era más que emplear cartoneros, porque aportaba toda una estética super importante para el proyecto (entrevista, Buenos Aires, septiembre, 2019).

Javier Barilaro, en su texto “Y hay mucho más...” en *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (2009), cuenta los comienzos de la editorial. La colaboración entre Barilaro y Cucurto comenzó en enero 2003. En esta primera experiencia de trabajo juntos produjeron diecisiete libros de poesía, con un broche en el medio de las hojas A4 doblada y las tapas en blanco con solo título y autor. En blanco para ser ilustradas por “artistas, amigos y conocidos” (Barilaro, 2009). A esta idea fue sumándose más gentes y la Biblioteca Evaristo Carriego que se encargaba de las impresiones (y en la cual trabajaba Cucurto) decidió presentar un proyecto a la Dirección del Libro. De tal manera llegó un financiamiento que permitió imprimir trecientos copias de cada título. Finalmente, los libros fueron presentados y expuesto en el MALBA.

De esta primera experiencia, el dúo pensará en cómo generar un proyecto artístico y literario de hacer libro. Hemos ya narrados cual fue el mito fundacional en el capítulo anterior, por tanto, concentrémonos en cómo la experiencia comienza a obtener reconocimiento tanto en el campo artístico cuanto en lo literario. De hecho, es importante destacar como en esta primera etapa Eloísa Cartonera nace como proyecto artístico para producir libros (de acceso) populares. Desde vender lo producido entre amigos, Eloísa Cartonera tendrá “el gran envión” –como lo define Barilaro– cuando se suma al proyecto Fernanda Laguna: reduce de un ArteBA exitoso, decidió crear otro espacio que fuese más *under* de *Belleza y Felicidad*. Es así que nace el espacio *No hay cuchillo sin rosas* en Almagro. Un lugar donde podían encontrarse exposiciones de “artistas de renombre mezclados con artistas de la calle, de villas, marginales y raros, pero con talento” (Barilaro, 2009). Y, por supuesto, donde fabricar los libros de Eloísa Cartonera. Tener un lugar físico con características propias (las de ser galería-verdulería-taller), que capturaba la atención de las personas y del mundo del arte, permitió construir de a poco un catálogo de libro con títulos de escritores/as reconocidos/as como Aira, Piglia, Casas (entre varios/as), que permitía legitimarse en el campo de la literatura y tejer una nueva red de contactos entre escritores. El reconocimiento oficial desde el mundo del arte ocurre con la participación de Eloísa Cartonera (mediante Fernanda Laguna) a la edición de 2004 de ArteBA.

Hicimos una instalación en cartón, había todas unas pinturas sobre las paredes hechas en cartón por Javier Barilaro, retomando el cuadro de Matisse *La danza*. Yo hice una instalación de cajas de cartón, y le pedí a cada cartonero que la firme y que motive porque había elegido esa caja. Esta instalación hubo éxito y logramos venderla. Por tanto, eso significó un buen ingreso para repartir con los cartoneros que terminaron cobrando mucho dinero. Y, además, ganamos el premio que era un premio al stand, un premio en dinero que nos vino bárbaro, para seguir con el proyecto (Laguna, Buenos Aires, septiembre 2019, entrevista).

La estética cumbiera y colorinche resaltó como elemento popular “infiltrado” en el ArteBA, junto a una escenografía en cartón y a ritmo de cumbia¹⁰⁷. En esta ocasión *la Carto* genera un consenso en el ambiente artístico bonaerense alrededor del proyecto cartonero, así como pudo difundir su nombre y sus libros. El reconocimiento artístico en la escena bonaerense le valió en término de adquisición de capital cultural, social y sobre todo económico, explica Laguna.

Siempre en el campo artístico, Eloísa Cartonera recibe otra invitación que aumenta su bagaje de reconocimiento por la institución arte: participar de la Bienal de San Pablo. La participación de un proyecto como lo de *la Carto* en la Bienal significa consolidar en estos espacios aquellas prácticas en movimiento, producciones no terminadas, que se construyen en este caso en una de las muestras de arte más importantes del mundo (como coinciden casi todos los testimonios de los/as miembros de Eloísa). La participación a la Bienal recoge diversos aspectos para tener en cuenta. Primero, la legitimación artística de un proceso colectivo capaz de unir dos territorios: fabricar y vender libros en la bienal con cartoneros de San Pablo; segundo, se expande la red de difusión afuera de Argentina, incrementando el capital social y de reconocimiento del proyecto: gracias al contacto de Javier Barilaro con Lucía Rosa, artista paulista, fue posible replicar el funcionamiento de la editorial cartonera en la bienal con los cartoneros del lugar que eran parte del Movimiento Nacional de Catadores en San Pablo. Durante veinte días, quizás un mes, se transfirió la herramienta a través de talleres y bajo la coordinación de Lucía Rosa nació Dulcinea Catadora, la editorial cartonera de San Pablo. Tercer aspecto afecta el campo literario: para presenciar la Bienal, Eloísa comenzó a publicar literatura en portugués para el público brasilero. Este esfuerzo se concentró en los gustos y pasión para la literatura brasilera de Perlongher –nos comenta María Gómez–, pues Eloísa Cartonera comenzó a editar textos de Kaká Werá, Chacal, antologías de la poesía brasilera de los años 60-80. Todo ello para que se divulgue durante la Bienal. A estos textos, desde ese entonces, siguieron más libros de autores brasileros, cuales los de

¹⁰⁷ Eloísa Cartonera invitó a tocar a el Fantasma, generando un ambiente de fiesta donde se podían ver críticos de arte, artistas y organizadores del evento intentando bailar cumbia. (<http://www.boladenieve.org.ar/artista/5441/barilaro-javier>).

Douglas Diégues, Camila Do Valle, Binho, y otras antologías, que derivaban por el continuo reconocimiento de Eloísa, por ende, de la red de contactos que permitía a Eloísa encontrar, conocer y divulgar otros/as escritores/as y realidades cartoneras como la de Puño Selvaje. Desde aquí se abren caminos para la expansión del catálogo de *la Carto*, que se va latinoamericanizando siempre más. Este punto resulta importante en cuanto pone Eloísa Cartonera en el papel de editorial que propone nuevamente al público argentino escritores y poetas no publicados o importados por las editoriales extranjeras –que abastecen el mercado local– cuyos libros resultaban ya fuera de distribución. Cuarto y último aspecto que destacamos es el papel desarrollado por los organizadores que insertan una producción en movimiento y *border* (“un proyecto que es vivo” lo define Barilaro) en una de las citas más importantes por el campo artístico. En esta ocasión los organizadores proponen un espacio donde es visiblemente alterada la red de cooperación tanto expositiva como editorial. No se asiste a una exhibición congelada y acabada, sino a una producción *in fieri*, podríamos decir quizás performática por todo el proceso que acabará con la producción del libro cartonero y su venta. Pero, también este relato resultaría limitado, en cuanto en el espacio de *la Carto* había murales, esculturas en cartón, todo en continua elaboración. Así como alterada resultó ser la red de cooperación editorial porque para fabricar y vender un libro no había, en esta ocasión, las praxis utilizadas por el mundo de las editoriales dominantes que estamos acostumbrados a ver en nuestras vidas cotidianas. No es escena para cada bienal ver ensamblar libros y poder comprarlos, mientras una cantidad notable de personas merodea pintando sobre cualquier cosa y formato (vertical o horizontal que fuese).

Si en esta primera parte de la vida de Eloísa Cartonera hemos visto más cruces con las instituciones artísticas y un capital social entre escritores/poetas y *la Carto* en construcción, no debemos olvidar como instituciones y actores del campo literario se acercan y reconocen a Eloísa Cartonera como actor de ese campo de acción y producción. Roberto Papateodosio, bibliotecario de la Fundación PROA, sostiene que, gracias a la conformación de su catálogo “que incluye lo mejor de la poesía y narrativa latinoamericana”, representando una alternativa a las editoriales multinacionales, Eloísa sea “tal

vez, la propuesta editorial independiente más importante”¹⁰⁸. Opinión parecida es la del profesor del Departamento de Lengua y Literatura de la Universidad Simón Bolívar (Venezuela) Luís Miguel Isava. Según el académico, los autores que Eloísa Cartonera publica representan referencia obligada en la literatura Latinoamericana, una literatura que es objeto de estudio en los cursos de literatura en la academia y que, al mismo tiempo, es difícil conseguir a causa de la circulación reducida que tiene la literatura emergente que ofrece textos no convencionales¹⁰⁹. De hecho, la producción de Eloísa, por pequeña que pueda aparecer, representa un proceso descolonial de la literatura frente al mercado editorial en América Latina, los cuales son producidos por editoriales multinacionales de España o, como evidencia Rabasa (2021), por conglomerados españoles, representando un reflejo “de la persistencia de dinámicas neocoloniales que continúan dando forma a la producción cultural en el continente” (Rabasa, 2021, p. 41).

Una primera experiencia de relieve acerca de la acumulación del capital simbólico en el campo literario es la participación de Eloísa Cartonera en la Feria del Libro Independiente y Alternativa (FLIA) desde las primeras ediciones (a comenzar de 2006). Una participación que evidencia el proceso de construcción local de una red de editoriales independientes, con el objetivo de publicar y producir contenidos a partir de otro sistema de producción de libros y cambiando las convenciones internas de la red de cooperación dominante que permiten producción y difusión de libros. Rabasa, a tal propósito señala: “las editoriales cartoneras transgreden la división del trabajo que caracteriza a la edición contemporánea, en parte a través de la adopción de formas no jerárquicas de organización” (2021, p. 94). La participación en la FLIA, por tanto, representa no solo una posición política respecto al modo de hacer producciones culturales, sino también un lugar ideal para estas producciones erráticas, debido a la elevada interdisciplinariedad que la

¹⁰⁸ En la nota de Mónica Yemayel, “La Osa Poderosa de Eloísa Cartonera”, publicada el 12 de septiembre de 2018, por *Revista Anfibia*, en <https://www.revistaanfibia.com/la-osa-poderosa-eloisa-cartonera/>.

¹⁰⁹ En la nota de Soraya Villarreal, “Eloísa Cartonera, un fenómeno literario latinoamericano presente en la Biblioteca”, en *USB noticias*, publicada el 16 de noviembre de 2018, en <http://usbnoticias.usb.ve/post/56417>.

constituye, desarrollo de un mundo fronterizo. De hecho, la FLIA se presenta como un lugar de intercambio multidisciplinario cultural, es decir:

un colectivo de artistas y escritorxs de todos los caminos que se reúnen para crear un espacio cultural y alternativo abierto para todxs... La feria del libro independiente es un espacio alternativo, un encuentro importante para mucha gente que impulsa y genera otra forma de hacer, vivir y consumir kultura. Un espacio de libre participación, sin sponsors, partidos, ni marcas.

Y aún:

La FLIA es un espacio organizado por chicxs de diferentes ámbitos, con diferentes ideas y diferentes intereses entre sí, que comparten las mismas ganas de crear nuevos vínculos y relaciones entre las personas por fuera de los circuitos económicos establecidos por el mercado. La FLIA es un espacio abierto a todxs lxs escritores y editoriales independientes, un lugar donde podés encontrar fanzines, libros, publicaciones alternativas, revistas, poesía en vivo y además charlas, muestras visuales, proyecciones, música y sobre todo un espacio de debate y comunicación¹¹⁰.

Gómez nos comenta esta diversidad e importancia que tuvo para Eloísa participar en la FLIA, en cuanto era autogestionada, con editoriales independientes, que se armaba con sencillez a pesar de la multitud, con una organización “muy informal”, de la cual se podía entrar y salir continuamente. Esto permitió relaciones múltiples, la exposición hacia un público con grandes números y una ubicación política (o de lo político) con respecto a qué tipo de modo de producción cultural se está participando, proponiendo y disseminando.

Otros dos momentos importantes, muy diferentes respecto a ese recién descrito y, a su vez, diferentes entre ellos, llegan cuando Eloísa Cartonera comienza y cumple el proceso de transformación en cooperativa. Estos son el proyecto “Un crimen tiene varias historias”¹¹¹ con el MALBA y la fundación HaudenschildGarage, en noviembre de 2008, y el congreso “Libros cartoneros: reciclando el paisaje editorial en América Latina”, organizado en

¹¹⁰ Textos extraídos por la web de la FLIA:

<http://feriadellibroindependiente.blogspot.com/p/que-es-la-flia.html>.

¹¹¹ Por detalles y programación del evento se remanda al enlace:

<http://intranet.malba.org.ar/web/t1registro.php?id=812>.

la Universidad de Wisconsin-Madison en octubre de 2009. En el primer caso, Eloísa Cartonera cruza su camino con una institución central en el campo artístico como el MALBA y con la fundación HaundenschildGarage que se ocupa de generar plataformas culturales para fomentar el diálogo entre artistas internacionales y regionales¹¹². El proyecto toma forma a partir del cuento “La loca y el relato del crimen” (1975) de Ricardo Piglia, desde lo cual se generaron dos obras en distintos lugares de Buenos Aires (y recorriendo aquellos que hacen de escenario al cuento) y un cuento comisionado Santiago Vera, es decir Washington Cucurto. El proyecto, jugando con la compenetración entre arte y literatura, ve la participación de distintos actores, cuales: Roberto Jacoby, Fernanda Laguna, Rosalba Mirabella, Eloísa Cartonera, Eloísa Haundenschild, Steve Fagin, Alejandro Ruiz, Mónica Jovanovich, Judi Werthein, Sonia Becce y el Museo de Calcos, además de los ya citados. El proyecto se estructuraba en cuatro etapas, permitiendo a los participantes recorrer Buenos Aires, desde el Malba (con la proyección en la cual Piglia lee su novela) hasta el taller de Eloísa Cartonera situado en ese entonces en La Boca (donde Cucurto leyó su novela en respuesta a la de Piglia). El todo pasando por dos etapas intermedia: una primera donde se pudo participar a la obra de Rosalba Mirabella “La despedida escrita en el espejo”; y por Museo de Calcos con el proyecto de Laguna y Jacoby “Las copias tienen consecuencias reales”. En esta organización Eloísa viene reconocida sea en cuanto editorial que como lugar de producción que mezcla arte y vida con la fiesta en la etapa final del recorrido previsto.

Casi un año después (octubre de 2009), el congreso en la Universidad de Wisconsin-Madison marca el interés del mundo universitario para las editoriales cartoneras que iban surgiendo y la literatura que difundían. Al mismo tiempo, el congreso resulta ser también un espacio de encuentro para las mismas editoriales cartoneras recién surgidas en Latinoamérica, que llamaron la atención de investigadores y biblioteca de una universidad estadounidense. Consideramos este congreso importante para el reconocimiento y la legitimación de Eloísa Cartonera (y de las editoriales) y producciones cartoneras en general por distintas razones: a) reconstruye la

¹¹² <https://www.haundenschildgarage.com/about-us>.

reciente historia de las editoriales cartoneras enmarcándola –evidencia Bilbija (2009)– en “la muy concreta época de las movilizaciones populares – piqueteros, clubes de trueque, cacerolazos– que al comienzo de este milenio introdujeron paradigmas alternativos de organización social y política en Latinoamérica”¹¹³; b) permite la autonarración de los protagonistas, confrontándose entre ellos y con la academia; c) evidencia característica en común y las diferencias entre cada experiencia; d) construye una cartografía del momento de las editoriales emergentes; e) es el primer encuentro de editoriales cartoneras y consagra la editorial cartonera en el ambiente académico con la publicación del libro *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (editado por Bilbija y Celis Carbajal, 2009)¹¹⁴, que recopila todas las ponencias presentadas en el congreso y los manifiestos de cada editorial, y la creación de una biblioteca con libros cartoneros en una universidad.

El congreso resultó ser un momento de autoreflexión para estas experiencias emergentes, en cuanto permitió escuchar cómo el mundo académico las analizaba y cuál fuera su propia percepción frente a estas miradas. Como veremos en el último capítulo, este encuentro en el norte capitalista y céntrico –tanto en el sistema mundo como en el campo educativo y cultural– representa para las editoriales cartoneras un segundo momento de expansión esta vez en las afueras de los rincones latinoamericano, directa principalmente hacia Europa. Al mismo tiempo, abrirá una recurrencia para las editoriales cartoneras: a partir de 2013, en la Biblioteca de Santiago de Chile, se realizan los que llamaron sencillamente “Encuentro internacional de las editoriales cartoneras”, con periodicidad (casi) anual.

Luego de este breve recorrido en un arco temporal acotado que va de 2003 a 2009, la realidad de Eloísa Cartonera no puede pasar inobservada, en cuanto ha adquirido reconocimiento –es decir su práctica y producción tiene rasgo bien definidos y reconocidos tanto el campo artístico como en el literario (pasando por la academia)– legitimación –el modo de hacer adquiere

¹¹³ <https://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=HTML&rgn=div1&byte=125912274>.

¹¹⁴ El libro completo se puede encontrar al siguiente enlace: <https://digioll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartOrig>.

relevancia y llama la atención tanto de los campos en los cuales circula– y difusión –la práctica se reproduce y es reproducida en otros contextos y con otras características, pero quedando fiel al modo de hacer/producción– a pesar de ser una editorial con una limitada capacidad productiva en términos cuantitativos.

De hecho, el fenómeno de Eloísa Cartonera, finalmente, tampoco pasa inobservado a la misma legislatura de Buenos Aires, que en 2010 le otorga el reconocimiento de Centro de interés cultural del barrio de La Boca, mientras que, en 2012, recibe el Premio Príncipe Claus de Holanda otorgado por la homónima fundación holandesa. El premio consiste en la ganancia de cien mil euros que –desde 1997– la fundación otorga a individuos y organizaciones de África, Asia, América Latina y Caribe, que muestran en sus prácticas un enfoque progresivo y contemporáneo en ámbitos culturales o de desarrollo. Este reconocimiento tiene una importancia no solo simbólica para el grupo, sino también por el capital económico que aporta a una economía precaria que depende por las ventas de los libros y debe repartir lo ganado entre los varios miembros de la que en el mientras (el 18 de diciembre de 2008¹¹⁵) se había transformado en una cooperativa.

El aspecto de las ventas de libros nos hace detener, finalmente, sobre otro aspecto, es decir la circulación por distintas ferias de libro, principalmente de editoriales pequeñas y alternativas. A pesar de que los/as de *la Carto* no mantienen cuenta¹¹⁶ de las varias participaciones en las ferias anuales, tanto Miranda como Gómez nos confirmaron que hasta 2015 participaban de seis o siete ferias por año, que se concentraban entre marzo y abril, y luego entre septiembre y octubre. Esto para Eloísa significaba mucho, porque, nos explica Miranda:

son todas estas cosas: ferias, librerías, la sede de la cooperativa en Boedo, el puestito en Avenida Corrientes y Paraná (*de 2008 a 2019*)¹¹⁷, eventos en los que participamos, no es que podamos depender de una sola cosa... a veces

¹¹⁵ Fecha en la que reciben el número de matrícula de cooperativa.

¹¹⁶ María Gómez, cuando le preguntamos por las varias participaciones en las distintas ferias, a testimonio del carácter informal que mantienen en Eloísa Cartonera, nos responde “Hay otras ocasiones en participamos de otras experiencias, obviamente, pero no mantenemos la cuenta, siempre trabajamos, vamos, pero olvidate de tener cuenta” (Buenos Aires, octubre 2019, entrevista).

¹¹⁷ Especificación temporal por quien escribe.

hacemos trabajos que nos encargan como tesis... o alguien que escribió su libro y quiere tener su libro, pues se lo fabricamos, se lo damos y luego el lo vende, lo regala, lo distribuye como mejor quiere (Buenos Aires, octubre 2019, entrevista).

Sin embargo, entre 2015-2016, las ferias de libro en el país sufrieron una contracción. La causa de menores fondos destinados a las ferias de libros es debida a las políticas de gobierno de la Alianza Cambiemos. Estos recortes, según Gómez, surtieron dos efectos: reducción de la cantidad de feria y/o menor posibilidad de invitar muchas pequeñas editoriales de otros lugares de Argentina, en cuanto representan un costo a cargo de las organizaciones. Esta contracción, por tanto, representa tanto una limitación del capital económico y social de Eloísa, pero en particular pone un límite a la circulación (pensando más allá de nuestro caso de estudio) de contenidos originales por producciones independientes, alternativas y pequeñas, favoreciendo los canales y la producción de las grandes editoriales.

Eloísa Cartonera, como táctica que es, pudo “infiltrarse” más de una vez en el evento de la “Feria Internacional del libro” de Buenos Aires: una primera vez fue seleccionada para el stand “Nuevo Barrio”, un espacio de la Feria dirigido a una selección de unas diez editoriales; en 2019, como invitada por el espacio Zona Futuro, donde pudo presentar tres nuevos títulos del catálogo; una tercera vez, invitada por el espacio de la Embajada de Brasil, gracias a la colección de autores brasileños y textos bilingües.

La construcción del capital simbólico de Eloísa Cartonera, como hemos visto, se apoya sobre diversas circunstancias que la hacen transitar por distintos campos, cruzándose con actores heterogéneos. Podemos relevar que, a pesar de los repetidos cruces con instituciones y citas que resultan tener posiciones centrales en el panorama artístico y literario, Eloísa construye sus capitales recurriendo a una amplia y diversa red de relaciones. El capital social de Eloísa se construye tanto gracias a su circulación en contextos cuales lo de la Bienal o de la universidad de Wisconsin-Madison, como gracias a su circulación entre ferias de libros en espacios alternativos, donde se promueven producciones independientes, contenidos distintos a los de la literatura dominante y bajo *copyleft*, es decir de circulación libre, donde los autores donan sus derechos al proyecto editorial. Una red relacional hecha de

escritores, artistas, gestores culturales alternativos e institucionales, cartoneros (que ocupan un rol central con distintos matices en relación con las varias etapas de *la Carto* en cuanto proveedores de la materia prima, constructores de la estética o como trabajadores en el proyecto algunas/os por breves o largos periodos), que se hace más rica y seleccionada con el tiempo. El capital cultural se construye comenzando a partir de la red de amistades del comienzo, cuando diversos escritores, afirmados o emergentes, deciden donar sus textos al proyecto editorial y diversos artistas deciden sumarse, en particular al trabajo en el taller de *No hay cuchillo sin rosas*. De ahí, el reconocimiento por las instituciones que otorgan invitaciones, tributos, premios y colaboraciones, y por el mundo de las editoriales alternativas, pequeñas y autogestionadas. Estos dos tipos de capitales son que resultan fundamentales para el surgimiento y la consolidación de Eloísa Cartonera, evidenciando la precariedad económica, es decir el capital económico –si se exceptúa el Premio príncipe Claus de Holanda– queda el más buscado cotidianamente y el menos consolidado debido a la misma posición periférica del sistema de producción de Eloísa. A pesar de haber nacido para generar trabajo y favorecer la divulgación de una literatura “otra” e invisibilizada, Eloísa no compite en la carrera de los grandes números de publicaciones, no obstante, su catálogo sea entre lo más valorados por la riqueza de textos de literatura latinoamericana.

3. (Desen)cerrando posiciones

Finalmente, llegamos también a estas conclusiones parciales. ¿Cuál es el cuadro que nos entrega el análisis de flujos y construcción de capital simbólico de los tres casos?

Hay diferentes consideraciones por hacer. Como hemos observado, al tránsito por diferentes campos corresponde una adquisición de capitales, la consolidación de estos capitales en el tiempo. Además, relevamos como este transitar afecta la autonomía y heteronomía de los casos de estudio. El recorrido de los tres casos analizados nos permite relevar puntuales cuestiones de una historia plural, con matices que marcan características semejantes y diferencias.

Lo primero que destacamos es que los flujos de relaciones desarrollados por los tres casos nos hacen interrogar sobre las posiciones ocupadas por nuestros protagonistas en el gráfico “Relaciones transfronterizas”. Las posiciones allí relevadas representan una fotografía parcial que difícilmente podrá ser alguna vez definitiva. El gráfico no permite ver el movimiento histórico de los casos entre las fronteras de los campos. Es decir, a pesar de quedar en el mismo cuadrante (activismo/cultura), los casos se acercan y alejan de los márgenes que hemos trazado a causa de las respectivas relaciones, continuamente entretenidas con distintos actores: a veces autorganizados y autogestivos, otras veces institucionales y centrales en los respectivos campos. El continuo movimiento se debe a la heterogeneidad de las relaciones por medio de las prácticas desarrolladas por nuestros casos de referencia.

Esta posición errática en el campo o, quizás, deberíamos decir entre campos, nos hace interrogar sobre cómo estas posiciones se determinan y al mismo tiempo resultan indeterminadas. Santoro (en Bourdieu, 2015) nos explica que a la posición en un campo corresponden provechos que conducen a la pertenencia a un grupo. Los provechos tienen base en la solidaridad que circula en el campo, por medio de la acumulación de capital social. Sin embargo, hemos apenas dicho y ampliamente visto cómo los actores, por medio de las prácticas y producciones, tejen relaciones en un mismo momento con distintos actores que pertenecen a diferentes campos. Al mismo tiempo, las posiciones de los actores en un campo son definidas también por la acumulación de los distintos capitales.

Analizando el recorrido histórico y relacional, hemos podido ver cómo capital cultural, social y económico, son el resultado de una construcción colectiva que no se realiza siguiendo el *nomos* de un campo como pueden ser lo artístico, lo literario, lo político, etc., sino encontrando solidaridad, apoyo y sustentamiento económico transitando las fronteras de mundos aparentemente –según la creencia de una secularización moderna/occidental– separados. Por lo tanto, nuestros casos juegan entre *nomos* con una *illusio* transversal, logran moverse, conseguir reconocimiento en los campos, pero sin seguir las reglas en su plenitud, en cuanto la concentración de los capitales, en particular del social, no depende solo por asegurarse “relaciones útiles y provechos simbólicos como aquellos asociados a la participación a un grupo

raro y prestigioso” (Santoro en Bourdieu, 2015, 31%), sino depende de una solidaridad acumulada en los márgenes de los campos, una acumulación hecha en cooperación entre desposeídos (principalmente), donde esta acumulación de capital simbólico, beneficia también la otra parte de la relación por medio de la difusión de la herramienta/producción.

Cuanto dicho nos propone repensar y reflexionar acerca los conceptos de autonomía y heteronomía, que, como hemos visto, el activismo artístico con sus prácticas y movilidad pone en tensión. La legitimación y el reconocimiento de las prácticas, a pesar de su derivación por invitaciones y premios de instituciones central al campo artístico, se construyen en colaboración con distintos actores y por las propiedades de los respectivos procesos creativos. Estas propiedades en apariencia proponen una práctica heterónima, que desborda en otros campos. Pero, a diferencia de cuanto sostiene Cerulo –interpretando la teoría de los campos de Bourdieu (2012)–, los desbordes no son debidos a la tendencia de la práctica y de los colectivos a “comercializarse”, sino representan un método coherente con aquellas relaciones de solidaridad generadas con los distintos actores hacia los cuales está dirigido el proceso colectivo y laboratorial. Estas redes de colaboración nos permiten delinear una red de cooperación transfronteriza con una autonomía *sui generis* que sigue una *illusio* propia que, al mismo tiempo, permite acumular capitales y tomar parte a la lucha simbólica en los campos a través de sus producciones colectivas. La necesidad de relaciones heterogéneas que no se ubican en un solo campo resulta ser una exigencia para los procesos colectivos laboratoriales puestos en acto y por el modo de producción de estas experiencias. La ejecución de las prácticas laboratoriales, por tanto, necesitan una cooperación transfronteriza inusual, en cuanto representan experiencias que desobedecen a lo convencional, institucional y hegemónico.

Para sostener cuanto dicho, tenemos que focalizarnos en cómo se desarrolló la adquisición de estos capitales, en particular, poniendo atención en las giras realizadas, que quizás representan los momentos más intensos para la construcción de las tupidas redes relacionales. Los capitales resultan ser adquiridos por dentro y fuera del campo del arte, por las instituciones y por sujetos ajenos a ellas y a veces de otro campo. El capital cultural y social

resultan derivarse mayormente por habitar el mundo del activismo y a través de la difusión de contenidos culturales. En las experiencias de nuestros casos resultan fundamentales, para la adquisición de estos dos tipos de capitales, las experiencias en las cuales están involucrados entre 2003 y 2006. A pesar de que el único colectivo oficialmente existente en este periodo sea Eloísa Cartonera, el proceso relacional y de adquisición de los capitales muestra una cierta coherencia. Mientras Faca e Inés experimentan prácticas visivas y comunicacional con el colectivo Cateaters entre Rosario y Buenos Aires, Risler y Ares pertenecen a otras agrupaciones cuales Yomando Buenos Aires y en la organización del festival Potlatch (Risler), y como miembro del GAC (Ares). Eloísa Cartonera, respecto a estas experiencias en formación, se caracteriza por la definición y consolidación de su proyecto, mayormente marcadas por el cruce con la institución arte (ArteBA y Bienal) y las editoriales independientes (que podemos resumir con la participación a la FLIA), y la construcción de la red interna de “trabajadores”¹¹⁸ (artistas, escritores, cartoneros, cooperativistas) y externa, es decir los contactos que ayudaron a construir el catálogo de *la Carto*. Durante esta fase, los actores pasan por un alto grado de experimentación de las prácticas, así como representa un período de reflexión acerca de la sostenibilidad y el diseño para el desarrollo de nuevas prácticas (cuales serán el mapeo colectivo, Sin Cita y Anda). Estas experiencias resultan importantes para la acumulación de capital cultural incorporado y capital social.

Desde la complementariedad de estos dos capitales que permiten desarrollarse recíprocamente, se multiplica la red de relaciones sociales que legitiman tanto los actores como sus prácticas. Es por esta legitimación que se llega también a acceder a un capital económico, que, a pesar de ser precario, permite difundir las prácticas laboratoriales. Por tanto, podemos concluir que, la acumulación de los capitales –que permiten un reconocimiento simbólico no solo en el campo artístico de actores y prácticas– encuentra su justificación en las dos giras organizadas respectivamente por Faca e Inés, e Iconoclasistas, y en la continua circulación

¹¹⁸ Utilizando la definición preferida por Santiago Vera (alias Washington Cucurto).

de Eloísa Cartonera entre ferias, exposiciones, congresos universitarios y ventas en la calle.

Finalmente, las tres narraciones nos permiten identificar algunas temporalidades de estas consolidaciones. Las experiencias de Iconoclastas y Faca e Inés resultan temporalmente similares en cuanto las dos giras que permiten experimentar y consolidar las respectivas prácticas –y nutrir los respectivos capitales sociales– muestran una fuerte correlación con las mayores posibilidades de financiación que diversas instituciones otorgaban entre 2006 y 2008. Por un lado, las nuevas políticas culturales de instituciones renovadas, tanto a nivel nacional como local, multiplicaban espacios y canales de financiación; por otro lado, la atención que fundaciones del exterior habían puesto sobre la escena argentina permite a los colectivos (capaces de proyectar) acceder a recursos económicos. A partir de ese entonces, tanto el mapeo colectivo como las baldosas hidráulicas desarrollan sus potencialidades y solidifican el capital social. A la difusión de las prácticas corresponde un periodo (de 2010-2012 a seguir) de legitimación tanto artística como social: es decir, premios, invitaciones, reconocimientos en el campo cultural resultan ser complementarios a la utilización de las distintas herramientas en contextos heterogéneos, lejos del mundo institucionalizado.

El caso de Eloísa Cartonera resulta tener tiempos distintos como hemos visto, debido a su precedente año de fundación, pero en particular al haber transitado un periodo entre movilización y declive de la efervescencia social y creativa (2003-2006) con una idea bien definida de proceso colectivo, cual es la producción de libros cartoneros. Entre 2003 y 2006 Eloísa construye su catálogo que resulta ser un capital cultural objetivado y, al mismo tiempo, un capital social, en cuanto manifiesta una construcción de su red con distintos actores del campo literario y artístico. Al mismo tiempo, en esta fase, mientras consolida su perfil artístico y editorial, debe pelear por el sentido común dominante e introducir el término cartonero en el campo de las producciones culturales. Entre 2007 y 2012, identificamos una fase de difusión del método y de reconocimiento, que puede corresponder a la fase appena considerada por los dúos, es decir se consolidan sus propios capitales simbólicos.

Estos hitos históricos no representan algo irrepetible, sino que marcan la definición de las respectivas posiciones en ese espacio social transfronterizo, renovando continuamente aquellas elecciones acerca de los actores sociales con los cuales relacionarse. Al mismo tiempo, permiten mantener la coherencia construida a través de las relaciones de solidaridad.








Apéndice

ICONOCLASISTAS						
AÑO	ÁREA DE PERTENENCIA Y ACTORES PARTICIPANTES					
	Arte y Cultura	Actores Participantes	Educación y Pedagogía Alternativa	Actores Participantes	Organizaciones y Movimientos Sociales	Actores Participantes
2008	Museo de la memoria Provincia del Chaco - Resistencia	docentes de escuela media	Universidad Nacional de Comahue - Gral. Roca	Estudiantes de Comunicación, Sociología y Trabajo Social, compas de la organización, integrantes del colectivo Tierra y Libertad y de la red Trashumante de Educación Popular	Programa Democracia y Transformación Global, Universidad de San Marcos - Lima (Perú)	Activistas de varias regiones del Perú, grupos de intervención urbana y de comunicación estudiantiles y docentes
	Espacio Cultural Casa 13 - Córdoba	artistas, docentes y estudiantes de filosofía, arquitectura, historia y geografía.	Escuela de ciencias de la información - Universidad Nacional de Córdoba	Peperina Rebelde, Coordinadora de agua, las Asambleas socioambientales, Indymedia, Estudiantes	Centro Cultural La Toma y GEI - Rosario	Artistas, diseñadores, estudiantes y activistas del comercio solidario la soberanía alimentaria
			Facultad de Ciencias Económicas y Estadísticas - Universidad Nacional de Rosario	Estudiantes de Económica	colectivo Organización y Resistencia (OYR), Escuela de Música - Neuquén	Docentes, estudiantes, comunicadores activistas sociales y culturales
			Centro de Formación de Educadores Populares La Incubadora - Buenos Aires	Estudiantes y Docentes de la incubadora		
2009	Biblioteca Popular Alberdi - San Andrés de Giles	Activistas y vecinos de la Biblioteca Popular	Bachillerato Popular Rodolfo Walsh - Morón	Estudiantes y Docentes del Bachi	Pañuelos en Rebelría y Centro de Investigación y Formación de los Movimientos Sociales Latinoamericanos (CIFMSL) - Buenos Aires	Activistas, movimientos y espacios sociales y culturales
	Centro Cultural Tandil	Activistas y vecinos de la zona	Universidad del Centro de la Prov. De Buenos Aires - Olavarría	Docentes y Estudiantes de la Universidad	Unión de Asambleas Ciudadanas (UAC) - Córdoba	Activistas de provincias argentinas, medios alternativos de comunicación, educadores, redes de comercio justo
					Centro de Investigación y Formación de movimientos sociales latinoamericanos (CIFMSL), Resistencias populares y la recolonización del continente - Bariloche	Comunidades Mapuche, historiadores, periodistas, asambleas de DD.HH. y socio ambientales, comunicadores y feministas provenientes de Neuquén, Río Negro, Chubut y sur de Chile
					Centro de Investigación y Formación de movimientos sociales latinoamericanos (CIFMSL) - Tucumán	Organismos de DDHH, comunidades de diaguitas, kollas wichis y guaraníes, vecinos y trabajadores autoconvocados en lucha, organizaciones campesinas, asambleas contra la minería a cielo abierto, cooperativas, grupos de género y colectivos artísticos
					Centro Social y Cultural Olga Vásquez - La Plata	Ocasionales transúntes y puesteros de la feria de la Feria del Libro Independiente y Autogestiva (FLIA)
					Centro de Investigación y Formación de movimientos sociales latinoamericanos (CIFMSL) - Ciudad del Este (Py)	Movimientos sociales de los cuatro países que comparten la cuenca del Plata
					Centro de Investigación y Formación de movimientos sociales latinoamericanos (CIFMSL) - Eldorado	Movimientos sociales de Brasil, Uruguay, Paraguay y Argentina
					Unión de Asambleas Ciudadanas (UAC) - Ledesma	300 personas pertenecientes a asambleas socio ambientales, organizaciones campesinas y de pueblos originarios de todo el País.
2010	Museo Ferrowhite - Ingeniero White y Bahía Blanca	Vecinos	Universidad Nacional de Quilmes - El Túnel	Estudiantes provenientes de La Plata, Quilmes, Varela, Berazategui, Ensenada	La Casa Invisible - Málaga (España)	Integrantes de colectivos sociales, culturales, de mapeo y software libre
	Centro Cultural de España - Córdoba	Personas provenientes de varias disciplinas: artísticas, académicas, activistas	Universidad Nacional de Mar del Plata - El Zócalo	Artistas, estudiantes de Geografía, Arquitectura, Historia, Diseño, Sociología, Militantes y Educadores populares	Red Galiza no se vende y Centro Social Atreu - La Coruña (España)	Estudiantes de arquitectura, activistas y militantes sociales de A Coruña, Vigo y Santiago de Compostela
					Programa Democracia y Transformación Global - Lima (Perú)	Representantes de organizaciones LGBT, feministas, afrodescendientes, campesinos, pueblos quechua y aymara, poblaciones afectadas por la megaminería e investigadores
2011	ACVIC Centre d'arts contemporanys - Ayuntamiento de Vic (Catalunya/España)	Artistas, militantes, estudiantes, arquitectos.	Jornadas de Economía Crítica - Córdoba	Estudiantes, graduados y docentes de Economía de universidades de todo el país		
	Casa 1234 - Córdoba	jornada abierta al público	Bachillerato Popular de Villa Soldati - Buenos Aires	Docentes y Estudiantes del Bachi		
	Centro de Investigaciones Artísticas - Buenos Aires	Artistas, comunicadores y docentes	Facultad de Arquitectura - Barrio San Martín (Córdoba)	primarios y secundarios, centros vecinales y culturales, colectivos sociales, el cura, activistas y estudiantes universitarios		
	La Tribu - Buenos Aires	Participantes ocasionales	Bachillerato Popular de Barracas - Buenos Aires	Docentes y Estudiantes del Bachi		
			Facultad de Arquitectura de Rosario	Estudiantes y asistentes a las jornadas		

2012	Escuela de cultura popular Mártires del 68 - Ciudad de México	Organizado por el colectivo La Leca; participantes: Sublevarte, Naranjas de Hiroshima, Fuentes Rojas, Escultura Popular (BA), Arte por Libertad (Rosario)	Bachillerato popular e Roca Negra del Frente Dario Santillán - Lanús	Docentes y estudiantes	Colectivo Espacio Nuestra América Itinerante, Universidad de los Trabajadores de IMPA - Buenos Aires	Activistas locales y latinoamericanos/as provenientes de Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Venezuela, Brasil, Puerto Rico, México y Perú
	Museo el Eco - México	Simposio Internacional de teoría de Arte Contemporáneo (SITACX) - participantes de diversas disciplinas y orientaciones	Bachillerato Popular del Galpón del Arte - Pergamino	Alumnos y docentes del Bachillerato, talleristas del centro cultural, vecinos del barrio Kennedy y funcionarios de la Municipalidad	Colectivo Espacio Nuestra América Itinerante, Casa Popular Nuestra América - Buenos Aires	Activistas locales y latinoamericanos/as provenientes de Colombia, Ecuador, Puerto Rico y México
	Venado Tuerto - Argentina	Organizado por colectivo Mujeres de Arte Tomar, El berrettín de Lee Debord; participan: artistas, activistas y vecinos			Asamblea de Vecinos Autoconvocados de Villa Urquiza - Buenos Aires	Vecinos y transeúntes ocasionales
	Guimares - Portugal	I taller: Trabajadores, arquitectos y artistas; II taller: - 11 personas entre artistas y/o académicos.				
	Escim Labor - Graz (Austria)	Artistas y activistas entre los cuales: cartógrafos de Oranotango (colectivo de alemán), colectivo Kultur in Graz! Y equipo IEFS				
	Centro Cultural Universitario Tlatelolco - UNAM (México)	vecinos, artista, fotógrafos, actores e investigadores				
	Lugar a Dudas - Cali (Colombia)	Artistas, curadores, investigadores y docentes				
2013	Centro Cultural El Transformador - Haedo	Programa de Formación de Coordinadores de Colectivos Artísticos con vecinos			TRABAJADORES CIRUJAS DE JOSÉ LEÓN SUÁREZ con apoyo de Universidad de San Martín	Vecinos/as del barrio 8 de mayo, Costa Esperanza, Libertador, Independencia, 9 de julio, Carcova y Villa Hidalgo. Biblioteca Popular La Carcova, Centro Comunitario 8 de mayo, Centro Cultural Diego Duarte, Asociación La Colmena, Bachillerato La Esperanza, FM Reconquista, Parroquia Inmaculada Concepción, Puntos de encuentro; y los trabajadores de las plantas sociales Ecomayo, 3 de Mayo, Todos Reciclados, Tren Blanco, Sueño y Progreso
					Tarao Zúñiga, ECL - Caracas (Venezuela)	Comunicadores, artistas y organizaciones sociales y culturales
2014	Centro Cultural Santa Ana - Valparaíso (Chile)	Miembros de Crac, Centro Comunitario Santa Ana, Radio Placeres, Mov. De Trabajadores/as Clotario Blest, Agenda Kuir, Revista Aural, Revista Escáner Cultural y otras/os	Facultad de trabajo social - Ciudad del Paraná	Docentes provenientes de Entre Ríos, La Plata, Santa Fe, Neuquén y Fiske		
	Radio La Tribu	Miembros fundadores, colaboradores y colectivo organización actual	Universidad de Vigo (Galicia/España)	Estudiantes de las carreras de Geografía, Historia, Urbanismo		
	Encuentro de colectivos de fotógrafos - Santos (Brasil)	Blankpaper (España), Caja de cartón (Chile), Cooperativa Sub (Argentina), Encontrarse (México), Garapa (Brasil), Iconoclasistas (Argentina), La Piztola (México), Colectivo Las Niñas (Chile), Limafotolibre (Perú), Macú (Guatemala), Midia Ninja (Brasil), Nitro Imagens (Brasil), Colectivo Nómada (Costa Rica), ONG (Organización Nelson Garrido) (Venezuela), Paradocs (Ecuador), Ruido Photo - El Faro (España - San Salvador), Versus Photo (Perú), Dokumental (Uruguay)	Universidad del Litoral - Santa Fé	Intergrantes de Tramatierra y docentes de la UNL		
	MACBA - Barcelona (Catalunya/España)	Miembros de La Col, Raons Públiques, La Hidra Cooperativa, Transductores, Repensar Poble Sec, Repensar Bon Pastor, Gràcia cap a on vas, Col.lectiu Punt6, Straddle3, Arquitecturas Colectivas, Observatorio Metropolitano de Barcelona, La Fundició, Celobert, Diásporas críticas. Estudiantes del Programa d'Estudis Independents (PEI), y vecinos miembros de los grupos de Guanyem els barris de Horta-Guinardó, Nou Barris, Sarrià, Clot-Camp de l'Arpa, Gràcia, Sant Antoni				
	Palacio de las Artes - Belo Horizonte (Brasil)	Arquitectos, diseñadores gráficos, estudiantes, periodistas y activistas				
2015	Casa Gallina - Colonia Santa María La Ribera - Ciudad de México	Estudiantes, artistas, activistas, fotógrafos, y casi 200 participantes al mapeo y que respondieron a entrevistas	Universidad Nacional de José Carlos Paz	Miembros de las Secretarías de Extensión, Ciencia y Técnica, Planeamiento y Accesibilidad de la UNPAZ	Movimiento Giros - Rosario	Militantes del movimiento

2016	Museo de San Telmo - San Sebastián (País Vasco/España)	Colectivos de comercio justo, LGTB, migrantes, antifracking y antirracismo	Universidad del Hacer - Rosario	en el marco del seminario de Gestión Social, estudiantes de la Universidad del Hacer	Comisión Asesora en Discapacidad de la Universidad de Río Negro, en el Colegio Don Jaime de Nevares - Bariloche	Vecinos/as, estudiantes, trabajadoras sociales, comunicadoras, gestoras de políticas públicas, militantes, docentes, investigadoras
	Casa Mario - Montevideo (Uruguay)	Colectivos de trabajo barrial y comunitario, artistas, activistas, docentes, investigadores y estudiantes			Ni una menos Córdoba y Antena	Trabajadores sociales, docentes, psicólogos, arquitectos, periodistas, activistas, militantes LGTB
	Caos en el Museo - Museo de la Ciudad - Buenos Aires	Gestores culturales, artistas, investigadores, estudiantes y docentes de distintos Países: Argentina, América Latina, Europa y Estados Unidos				
	Museo Rosa Galisteo - Santa Fe	250 personas: espacios culturales y artísticos, colectivos de trabajo barrial y comunitario, artistas, activistas, docentes, investigadores y estudiantes				
2017	MALBA - Buenos Aires	Docentes, trabajadoras área educación de museos, investigadores y profesionales en ámbitos comunitarios.	Escola da Cidade (Facultad de arquitectura y urbanismo - Sao Pablo (Brasil))	Estudiantes y docentes de la Universidad, en el marco del seminario internacional Contra Conduitas.	Fundación Rosa Luxemburgo, el Observatorio Petrolero Sur (OPSur) y el Observatorio Latinoamericano de Conflictos Ambientales (OLCA) - Fiske Menuco	Investigadores, periodistas, comunidades mapuche, sindicatos, agrupaciones feministas, organizaciones y movimientos sociales que luchan por la defensa de sus territorios en Chile, Argentina, Ecuador, Colombia, Brasil y Uruguay
	Parque de la Memoria (kit de mapeo) - Buenos Aires	Elaboración de un kit de mapeo (tema "culturas, espacio público y memorias") por el equipo de Educación del PdM, para 15 escuelas secundarias de Buenos Aires.	Centro Universitario San Martín (UNSAM) en la Unidad Penal n. 48 - José León Suárez	Estudiantes, talleristas y docentes.	Proyecto de Voluntariado Universitario "Ciudadanías Travestis y Trans" - Paraná	Personas travestis y trans de toda la provincia de Entre Ríos, estudiantes universitarios y graduados y docentes de la Facultad de Trabajo Social de la UNER
2018	Centro Cultural Playa Ancha - Valparaíso (Chile)	Organizado por Arteduca y Centro Cultural Playa Ancha, participaron personas de Valparaíso, Santiago y regiones cercanas	Centro Cultural Rojas - Buenos Aires	Personas provenientes de Buenos Aires, Chile, Colombia, México, Uruguay, Costa Rica, Italia, Brasil, Estados Unidos y Corea del Sur	Asociación de Empleados de Comercio en Diplomatura en Formación Sindical - Rosario	Delegados/as gremiales de diversas áreas
	Museo de la Solidaridad Salvador Allende - Santiago de Chile	Más de 100 personas: asistentes al seminario procedentes de diversos espacios, territorios.	FADU-UBA - Buenos Aires	Diseñadores gráficos, de textil e indumentaria que están cursando la carrera de Especialización en Sociología del Diseño (FADU)	Red de profesionales de la salud por el derecho a decidir - Buenos Aires	Miembros de la red de profesionales de la salud provenientes de diversas provincias de Argentina
	Museo de la Solidaridad Salvador Allende - Santiago de Chile	Vecinas/os, estudiantes, docentes y trabajadores/as del barrio	Escuela Latinoamericana de metodologías participativas para el buen vivir - Santiago de Chile	Organizado por ARTEDEUCA en la Universidad de los Lagos, participados por alumnos/as del diplomado provenientes de Chile		
			Escuela otra hoja de ruta - Bogotá (Colombia)	Organizado por el Clúster Latinoamérica y participado por miembros del nodo de Educación de la Escuela Otra Hoja de Ruta		
			Universidad de las artes - Ecuador	Docentes y alumnos/as de la comunidad UARTES		
			Universidad Alberto Hurtado - Santiago de Chile	Estudiantes de la Universidad Alberto Hurtado, docentes y mediadores de instituciones artísticas		
2019	Museo del Juguete - Boulogne/San Isidro		Escuela Latinoamericana de metodologías participativas para el buen vivir	Organizado por ARTEDEUCA en la Universidad de los Lagos y participado por alumnos del diplomado y participantes externos provenientes de diversos lugares de Chile	Atlas del Agronegocio - Acción por la Biodiversidad (Arg.) y BASE-IS (Par.), con apoyo de la Fundación Rosa Luxemburgo - Asunción (Paraguay)	Organizaciones y redes de agroecología de Bolivia, Brasil, Uruguay, Paraguay y Argentina
	En Medio - Barcelona (Cataluña/España)		UBA - Buenos Aires	Docentes y alumnos de la materia Didáctica de la Comunicación, Facultad de Ciencias Sociales, UBA	Agroecología y semillas criollas - Fundación Rosa Luxemburgo, y la Red de Agricultura Orgánica de Misiones (RAOM) - El Dorado	Comunidades originarias, técnicos e investigadores, guardianes de semillas, agricultores orgánicos, organizaciones y movimientos sociales que luchan por la defensa de sus territorios
	Centro de exposiciones SUBTE - Montevideo (Uruguay)				Departamento socioambiental Chico Mendes de la UnTER - Fiske Menuco	Docentes de toda la provincia de Río Negro afiliados al sindicato
	La Sede - Buenos Aires				Dawn Feminist - Economías del cuidado - Buenos Aires	Personas provenientes de diversas edades, disciplinas y áreas de trabajo
					Global Grace - Recursos creativos para culturas de equidad - Río de Janeiro (Brasil)	Investigadores, activistas y curadores de Brasil, México, Inglaterra, Sudáfrica, Bangladesh y Filipinas

Leyenda:

Espacio de arte institucional		Espacio de arte no institucional	
Espacio de educación institucional		Espacio de educación no institucional	
Espacio institucional		Espacio no institucional	
Coparticipación entre espacios institucional y no institucional			

Inés y Faca			
AÑO	RECONOCIMIENTOS por ANDA	PROYECTO EN ANDA	ACTORES INVOLUCRADOS
2010	Beca grupal - Fondo Nacional de las Artes		
2011		Saneamiento de veredas - Rosario	20 vecinos
2012	Beca grupal - Fondo Nacional de las Artes		
2013	1 - Declarado de interés cultural por Ministerio de Cultura de la Nación; 2 - Beca de producción Programa Espacio Santafesino	Reparación de veredas - Resistencia	35 jóvenes; Escuela EET n.2; Programa Chaco Arte Contemporáneo; Casa de las Culturas
		Próximidad - Córdoba	80 personas, Centro de Educación Popular Malvinas Argentinas, durante la exposición Proximidad en el Cabildo de Córdoba
2014	1 - Declarado de interés cultural por la Municipalidad de Rosario; 2 - Declarado de interés cultural por la Provincia de Santa Fe; 3 - Selección Festival Internacinal de Diseño, Trimarchi, Mar del Plata	Belleza Fiorito - Buenos Aires	20 vecinos y artistas, Belleza y Felicidad Fiorito, Fundación Start, Centro de Investigaciones Artísticas
		A limpiar el mundo - Rosario	

2015	Campus Iberoamericano Etopía, Zaragoza activa, Zaragoza	Plaza Molino Blanco - Rosario	15 jóvenes, Centro de Convivencia Barrial, Secretaría de Educación Ambiental
		Proum - Mar del Plata (Exposición)	Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires
		Un patio sin orillas - Rosario	70 participantes, Fondo Asistencia Educativa, Escuela Pública Gurruchaga, comunidad educativa
		Cooperativa Gran Paso - Santa Fe	15 mujeres (situación de violencia de género) componen la cooperativa Gran Paso; Cultura de Santa Fe Ciudad, Programa Entrenamiento para el trabajo.
		La Baldosa Donastiarra - San Sebastián (País Vasco/España)	20 personas, Maushaus, Subversiones Urbanas, Museum Cemento Rezola, Atari Cultura Arquitectónica
		Ateneu de Fabricació - Barcelona (Catalunya/España)	Ateneu de Fabricació digital Les Corts
2016	Plataforma Futuro, Secretaria Cultura de la Nación - Buenos Aires	Lo que puede un triángulo - Rosario	
2017	Sistema Estímulo a la Producción Cultural - Ministerio de innovación y Cultura - Santa Fe	Aire Libre - Rosario	Vecinos del barrio La Cerámica, Servicio público de la vivienda, Programa mejoramiento de Barrios
		La Invención Colectiva - Rosario	15 vecinas, Ente de la movilidad, Municipalidad de Rosario
		Varvara Stepanova - Rosario	

2017 - 2018		Proyecto Baldosas Cívicas - Rosario/Santa Fe/Madrid	Santalab, Cívics, Vivero Iniciativas ciudadanas, Play Gata, Junta Municipal Distrito Villa Verde, Junta Municipal Distrito Retiro, Moratalaz, Los Madriles
2017 - 2019		Programa Nueva Oportunidad	40 jóvenes (en situación de vulnerabilidad), Programa Nueva Oportunidad, Secretaria de Desarrollo Social, Ministerio de Educación, Fundación 11 de octubre, Centro de Convivencia Barrial
2018	Mención en Diseño y Participación Ciudadana Bienal Iberoamericana en Diseño, Madrid (España)	La Belvitge Cooperativista - Barcelona (Catalunya/España)	20 participantes, Mujeres P'lante, La Fundació
2018 - 2019		Cooperativa Futuro Oeste	8 jóvenes, Programa Nexo Oportunidad, Ministerio de Desarrollo Social, Ministerio de Educación, Fundación 11 de octubre
2019		Kintsugi Urbano - Buenos Aires	Vecinos del barrio Parque Patricios, Club de Reparadores, Urbanismo Vivo, CheLA
		Prende - Ingeniero White	67 personas, Museo Taller Ferrowhite, Universidad Nacional del Sur
		Termoformados - Rosario	Santalab y La Mutualidad

Capítulo 5 - Territorialidades y subjetividades: (¿) la creación de una contrahegemonía (?)

*El poder quiere que se hable en un determinado modo,
y es con este modo que hablan los obreros no apenas
abandonan el mundo cotidiano familiar o dialectal en extinción.
En todo el mundo, lo que viene desde arriba resulta ser más
fuerte de lo que se quiere desde abajo.*

*Esa a-culturación, esa homologación que el fascismo
no logró obtener, el poder actual, es decir la civilización
de los consumos, la logra obtener perfectamente,
quitando realidad a los varios modos de ser ser-humanos.*

Pier Paolo Pasolini¹¹⁹

1. Prácticas artísticas para desafiar lo hegemónico

En este capítulo observaremos cómo nuestros casos de estudio apuestan a la construcción de territorios y subjetividades. Para hacer esto será importante considerar las líneas de fracturas que se generan en la sociedad argentina, en particular cómo estas vienen canalizadas en los contextos donde actúan los colectivos objeto de nuestro análisis, las organizaciones y los grupos sociales con los cuales colaboran. Concretamente, observaremos lo que se crea y genera a partir de las prácticas artístico-activistas que hasta ahora hemos analizado, observando cómo y por qué se construyeron, y su posición fronteriza. También en este apartado, la frontera cubre un papel fundamental para la construcción del entorno social de los sujetos que usan y reproducen el mapeo colectivo, el libro cartonero y las baldosas hidráulicas.

En el capítulo anterior hemos visto cómo se consolidan en diferentes campos (sobre todo en el artístico) los casos de estudio, cómo adquirieron sus respectivos capitales culturales, cómo se estructuran y cómo se objetivan (haciendo referencia a las heterogéneas producciones en el tiempo), cómo el capital cultural se institucionaliza, a través de los varios reconocimientos obtenidos, y cómo el capital cultural institucionalizado pudo transformarse en

¹¹⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=4ZucVBLjA9Q>.

capital económico, permitiendo la reproducción y difusión tanto de las prácticas como de las producciones. La difusión, en particular, pone de manifiesto la importancia, por un lado, de los laboratorios, por otro lado, la reproducción autónoma hecha por otros colectivos y organizaciones que, tal vez, no pertenecen al territorio argentino. Tal difusión se debe a su característica de ser prácticas de códigos abiertos y a la teorización de las herramientas a través de la narración de sus propias experiencias en pequeños manuales (es el caso de Iconoclasistas y de Faca e Inés) o en libros (como en el caso de Eloísa Cartonera, donde la experiencia de Eloísa es narrada junto a las editoriales cartoneras que iban surgiendo alrededor de 2008). Destacamos cómo el capital cultural incorporado se conecta con el capital social, cómo evidencian las relaciones sociales instauradas y que han ido enriqueciendo no solo los capitales en cuestiones de los colectivos, sino (sobre todo) las prácticas artístico-activistas. El capital cultural derivado por estas relaciones permite profundizar la construcción de las prácticas, la creciente profesionalización de los colectivos en sus respectivas prácticas hasta ser considerados indiscutibles referentes.

En el presente capítulo será central la idea de “sociedad excluyente” (Svampa, 2005), la relación con instituciones estatales y, sobre todo, las respuestas que pueden surgir desde abajo. De hecho, las prácticas que analizamos evidencian múltiples conflictos en la división del trabajo. Conflictos que resultan estar fragmentados por proyectos, zonas, tiempos, fronteras y competencias entre Provincias y Nación del Estado argentino. La reproducibilidad de las prácticas que estudiamos arroja luz sobre estas condiciones, denotando características y similitudes de los varios conflictos en la heterogénea geografía argentina. Características y similitudes que potencian también la construcción de instancias laboratoriales.

Desde cuanto pudimos relevar, parece que las prácticas artístico-activistas analizadas permiten entablar relaciones con otros territorios. Por tanto, debemos observar cómo se forman estos territorios y los choques que se generan entre visiones y senti-pensar que habitan un territorio. Es esto que nos proponemos hacer con este capítulo: investigar cuáles son los *clevages* que las prácticas artístico-activistas permiten desafiar. Por tanto, veremos cómo se construyen los relatos alternativos, cómo se posicionan frente a los

discursos hegemónicos, por ende, por qué los consideramos contrahegemónicos, cómo las subjetividades que se desarrollan crean territorios o cómo los ocupan y resignifican. En fin, cómo las prácticas permiten a los actores subjetivarse.

Iconoclastas, Faca e Inés, Eloísa Cartonera, con sus respectivas prácticas artísticas-activistas, evidencian cómo en los territorios existan diferentes territorialidades, es decir maneras distintas de habitar el espacio a través de otros significados. Estas experiencias manifiestan otredades que presentan una alternativa a las representaciones hegemónicas. El libro cartonero, el mapeo colectivo y las baldosas hidráulicas, a través del proceso creativo en laboratorio, evidencian otras narraciones que cohabitan con la dominante. Y lo hacen con el trabajo creativo de actores invisibilizados y/o estigmatizados cuales cartoneros, cirujas, mujeres, pueblos originarios, jóvenes marginalizados, campesinos y campesinas, es decir una multitud que elabora, ordena y organiza su propia voz, complejizando y volviendo más interesantes nuestras sociedades.

Antes de pasar al análisis de las prácticas que activan estos procesos de subjetivación, necesitamos aclarar cómo el arte puede desempeñar esa tarea crítica frente a un modelo dominante excluyente que ocupa una posición hegemónica en la sociedad; en qué consiste esta tarea y cuáles son sus objetivos y modalidades; y por qué consideramos importante focalizarnos acerca del arte cómo práctica que pueda enunciar posiciones y subjetividades opositivas al discurso dominante. Este recorrido nos permite identificar el contexto de acción de Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, analizar el papel desarrollado en el tiempo por el arte y a la construcción de nuestra sociedad entre espacio público y privado, lugares comunes y especiales.

Una de las autoras que se ha preocupado por esta tarea crítica del arte, ha sido Chantal Mouffe (2014). Considerado el triunfo del capitalismo tardío y omnipresente que introyecta el mercado en la dinámica de los espacios público y privado, la pensadora releva que el arte ha sido linfa vital para la publicidad que inunda el espacio público, con el efecto de reducir la existencia de espacios públicos críticos y adoptar –dentro de la hegemonía neoliberal– aquellas estrategias que caracterizaron la contracultura de los 60: autogestión, autenticidad, antijerarquía y autonomía (Mouffe, 2014, p. 96).

Siguiendo el camino marcado por Mouffe, Vich, en su reciente trabajo (2021), considera tres principios (2021, pp. 11-12) para comenzar a entablar una discusión acerca de las necesidades del arte y de las políticas públicas, poniéndose como objetivo el de recuperar los espacios público y común. El primer principio considera el capital como marco totalizante de nuestra experiencia histórica. El segundo constata el debilitamiento de la vida pública, dejando espacio a desigualdad, discriminación y violencia frente al retiro de verdaderas políticas culturales, es decir políticas que sepan reinventar los vínculos humanos y los espacios que habitamos. El tercer principio marca un “sin embargo”: a pesar de la omnipresencia del capitalismo tardío, “la vida social sigue en disputa y (...) es urgente continuar apostando por la construcción de un nuevo ‘sentido común’ y de una sociedad diferente” (Vich, 2021, p. 11). Por tanto, de acuerdo con Vich, sostenemos que las prácticas artísticas deben cumplir una función de “desidentificación”, por ende, repensar las formas en las que hemos sido socializados, construidos como sujetos, a través de la construcción de esferas públicas para recuperar la “ciudad política” sobre la “ciudad comercial”. Cómo sostienen Mouffe (2018), Pasolini (1975), Debord (1967), la civilización de los consumos ha generado una concepción individualista, un ciudadano “consumidor” que ha hecho de lo público un espacio privado ya significado y desconectado de su base cultural. Un gran engaño que invisibiliza el proyecto que cada día plasma la sociedad occidental y, aproximadamente, global. Para revertir el proceso de privatización de lo público y de lo común, Mouffe y Vich (2021, p. 16) hablan de la necesidad de una lucha contra-hegemónica que consista en la resignificación de lo público, donde los ciudadanos puedan tener voz y ejercer sus derechos (Mouffe) (y, podemos agregar) hasta crear derechos y/o prácticas de vidas alternativas. Mouffe, a través los estudios de Adorno y Horkheimer, Virno, Gorz, reconstruye el rol desarrollado por el arte dentro de la sociedad del consumo, en los engranajes de la producción capitalista. Vale la pena reportar esta reconstrucción para entender qué tipo de resistencia puede manifestarse a partir de las prácticas artísticas y qué características debería tener esa. Adorno y Horkheimer sostienen que el modo de producción fordista se introduce en la cultura gracias a la producción de la industria cultural que impulsa la mercantilización y la subyugación de la sociedad, por

debajo de las exigencias de la producción capitalista. En este sistema, la producción simbólica se transforma en un objetivo central del capitalismo, enjaulando los productores culturales en la industria cultural, pero a pesar de estas transformaciones, los pensadores alemanes consideran el arte en cuanto espacio de autonomía que puede, a través de una producción inmanente, interrumpir el mecanismo de subyugación del capitalismo. Sin embargo, Mouffe destaca que la inserción de la producción cultural en lo cotidiano, mezclando el espacio público con lo privado, se debe sobre todo al recurso publicitario que absorbe el recurso artístico en el conjunto de la industria cultural dominada por las corporaciones mediáticas y del entretenimiento.

Los teóricos post-operaistas como Paolo Virno, evidencian una nueva etapa del sistema de producción dominante, denominada posfordista, en la cual el sistema permite nuevas formas de resistencias que pueden revitalizar el proyecto emancipatorio. De hecho, Virno evidencia como el trabajo productivo posfordista se apropia del trabajo performativo del artista a través del desarrollo del trabajo inmaterial, generando un proceso de hibridación entre la esfera del trabajo, la acción política y la reflexión intelectual. El cruce entre estas tres fronteras abre hacia nuevas formas de relaciones sociales. Por un lado, marca una flexibilización de las mallas de la sociedad del control, favoreciendo un esquema centro-periferia a forma de espiral, que mira a excluir las personas más que a controlarlas. Como evidencia De Marinis (1998) recuperando Deleuze, en la sociedad del control, el individuo (“dividuo” en Deleuze) es puesto bajo de una “circulación vertiginosa” (1998, p. 36), obligado a un continuo desplazamiento en la sociedad. Sin embargo, no todos los sujetos pueden soportar esta velocidad, sino que necesitan estar entrenados, es decir capacitados y en continua formación. Este entrenamiento exige al individuo una necesaria y elevada capacidad de adaptación a “requerimientos, desafíos y presiones” (1998, p.36) en cambio constante. La falta de entrenamiento, o de resistencia al cambio, tiene como consecuencia la de expulsar de la espiral al individuo. Virno, en su *Gramática de la multitud* (2003), destaca que, el proceso de entrenamiento constante y el cruce de fronteras cotidiano, conduce el individuo a abandonar los *topoi idioi* para encontrar refugio en el *topoi koinoi*, es decir, según el filósofo italiano, el individuo encuentra refugio en los lugares comunes (*topoi koinoi*) que marcan

“la vida de la mente”, las tramas invisibles que nadie ignora. Este atrincherarse en los lugares comunes evidencia la pérdida de los “lugares especiales” (*topoi idioi*), por ende, la pérdida de comunidades sustanciales, devolviendo a la sociedad un individuo extraño, extranjero de su cotidiano cruzar (Virno, 2003, pp. 35-36). Se cruzan fronteras, por lo tanto, nos descubrimos sujetos extranjeros en los territorios que habitamos. Como veremos más adelante en este y en el próximo capítulo, a través el análisis de los casos de estudio, esta aparente disyunción entre lugares comunes y especiales nos conduce a investigar el trabajo de traducción que los colectivos desarrollan a través de sus prácticas artísticas, es decir el trabajo político que permite identificar las líneas de conexión y división entre singularidades¹²⁰. Por otro lado, según Virno, el cruce appena descrito nos conduce hacia una nueva configuración entre arte y trabajo, en cuanto las prácticas artísticas desarrollan nuevas relaciones sociales y subjetividades gracias a la ampliación del campo de intervención artística, conduciendo los artistas a operar en una multiplicidad de espacios sociales, por fuera de las instituciones tradicionales (Mouffe, 2014).

Es acerca de estas nuevas formas de producción que se concentra el análisis de André Gorz, el cual intenta vislumbrar las potencialidades que pueden emerger. Gorz (2004) percibe la “autoexplotación” del individuo como un posible frente de resistencia al poder que excede la producción de conocimiento, evidenciando nuevas prácticas de vida, consumo y apropiación colectiva de los espacios comunes y de la cultura cotidiana. De hecho, Gorz identifica en el proceso de valorización de la autoexplotación un terreno de conflicto central para la producción de subjetividades, en cuanto “las relaciones sociales que eluden la apropiación del valor, el individualismo competitivo y el intercambio en el mercado” aparecen en su dimensión política bajo forma de “extensiones del poder del capital” (Gorz en Mouffe, 2014, p. 95).

¹²⁰ Podemos adelantar aquí, para que el lector mantenga a mente en las próximas páginas, que consideramos la traducción como una forma de trabajo político que produce un sujeto en tránsito (Mezzadra y Neilson, 2016, p. 432). Traducir lo común no es señalar cómo produce comunes, sino también marcar cómo se conecta y divide simultáneamente las singularidades que constituyen los comunes.

Sin embargo, Mouffe advierte sobre la necesidad de generar un contexto de luchas contrahegemónicas donde el arte pueda desarrollar una forma de resistencia a la hegemonía neoliberal. ¿Por qué es importante poner el foco sobre el contexto para Mouffe? Las prácticas culturales y artísticas –como pudimos ver y sostener ya– juegan un rol fundamental en la formación y difusión del sentido común en la sociedad civil, donde la hegemonía se presenta en múltiples lugares. En la sociedad civil se establece, por ende, una concepción particular del mundo que define una interpretación específica de la realidad, construyendo formas específicas de subjetividad. Esta radicación de la lógica neoliberal, siendo presente en múltiples espacios gracias a una articulación heterogénea de prácticas, discursos y juegos de lenguaje, genera un proceso de sedimentación –sobre la cual se basa la hegemonía– que invisibiliza y borra el origen político de esas prácticas. El proceso de sedimentación conduce a la naturalización y cristalización de identidades y lógicas que se dan por sentadas. Es aquí donde Mouffe subraya como estos procesos no son naturales. Por tanto, destaca la posibilidad y existencia de alternativas y, aún antes de alcanzar el estatus de alternativa, de conflictos que disputan el sentido común que codifica los espacios. A propósito de los contextos y de las prácticas culturales y artísticas que pueden introducir a la experimentación de prácticas que pueden poner en crisis la hegemonía dominante, Mouffe plantea tres ejemplos: la intervención “por proyectos”, es decir intervenir en “cuestiones específicas en lugares específicos” (Mouffe, 2014, p. 101); el activismo artístico; la utilización de los espacios tradicionales en función crítica. Con el primero ejemplo de estrategia hegemónica, Mouffe, a través del caso de Alfredo Jaar, evidencia la importancia de intervenir en diferentes campos, como espacios públicos y educativos, yendo más allá del mundo del arte (especificamos otra vez: entendido en su versión secularizada, es decir particularizada, parcial, aislada). El objetivo es destacar cómo las instituciones pueden ser un importante ámbito de lucha donde desarrollar construcciones de sentido contrahegemónico, tocando, a través de las prácticas artísticas, las cuerdas emocionales de las personas e introduciendo las personas hacia maneras diferentes (“nuevas posibilidades” [2014, p. 103]) de ver y hacer.

Las prácticas agonistas del activismo artístico, según Mouffe y en línea con nuestra investigación, a través de su heterogeneidad buscan desafiar el consenso existente. Sin embargo, la autora alerta sobre el alcance de estas prácticas: si aisladas no logran dañar la hegemonía neoliberal; necesitan de articulaciones entre diferentes niveles de lucha (2014, p. 105).

La tercera opción presentada por Mouffe considera las instituciones no cómo representantes monolíticos que los/as “artistas” o artistas críticos/as deben evitar, sino en cuanto lugares que pueden ocuparse con formas de arte críticas, donde desarrollar nuevas relaciones fuera del marco institucional existente. Si la cultura dominante usó las instituciones culturales para educar los ciudadanos y con el neoliberalismo se han transformado en lugares de entretenimiento para un público de consumidores (Mouffe, 2014; García Canclini, 2010), estas instituciones pueden ser transformadas en un terreno apto a combatir el orden hegemónico, tornando el espacio público en agonista. Privarse de esta opción, según Mouffe, pone un límite que es lo de no “reconocer la multiplicidad de vías que existen para el involucramiento político” (2014, p. 106).

Por lo tanto, en línea con lo que hasta ahora ha sido propuesto a través el análisis de nuestros casos de estudio, Mouffe pone en relieve como las prácticas artísticas críticas pueden cuestionar la hegemonía neoliberal a través de una multiplicidad de lugares.

Las intervenciones que pasaremos en reseña hacen más visible cómo opera el poder y subrayan cómo lo verdaderamente político no consiste en “administrar lo dado”, sino “en practicar lo que la política dominante declara imposible” (Badiou, 2006, en Vich, 2021, p.17). A través de sus prácticas y símbolos, estas intervenciones contienden los códigos que dominan y resignifican un espacio. Por lo tanto, antes de profundizar como nuestros casos de estudio intervienen en el espacio creando territorialidades, nos detenemos sobre los conceptos de espacio, territorio y territorialidades para relacionarlos, luego, con las experiencias que estamos investigando en cuanto propuesta contrahegemónica.

2. Entender y posicionarnos en el espacio

La necesidad de repensar las relaciones sociales dentro de las cuales las personas viven su cotidiano, así como la elaboración de prácticas colectivas como la producción cultural de la que hablamos y la acción política, son procesos que nos relacionan con el elemento espacial (y temporal), en cuanto aportan tentativas (o diseños) para recontextualizar los espacios dentro los cuales se desarrollan la vida individual y colectiva. Harvey (2008) sostiene que el espacio tiene varias atribuciones de significados cotidianos en nuestro sentido común: “tiene dirección, área, forma, diseño y volumen como atributos clave, así como distancia” (2008, p. 227). Sin embargo, va más allá que ser un genérico “atributo objetivo” que utilizamos para medir algo, sino que nos puede llevar a percepciones, que “producen espacios y mapas mentales como tantos otros espejismos de la cosa presuntamente ‘real’” (Harvey, 2008, p. 227). Por ende, el registro para indicar un solo sentido de espacio es muy amplio. Sin embargo, nos preguntamos: ¿de qué depende esa amplitud y heterogeneidad de significado del concepto de espacio? Básicamente, no se puede entender el espacio si alejamos su significado de los procesos materiales que permiten definirlo y entenderlo. Harvey, desde su perspectiva materialista, sostiene que “la objetividad del tiempo y del espacio está dada en cada caso, por las prácticas materiales de la reproducción social” (2008, p. 228). Por lo tanto, hay que tener conciencia que estas prácticas varían de geografía en geografía, así como de historia en historia, determinando una construcción del espacio social relativamente diferente.

A partir de la teoría estética, varios intelectuales, como Sartre, Bourdieu, Benjamin, Harries, Kant, Heidegger, han visto en las prácticas culturales y artísticas métodos de acción política, social y económica, teniendo siempre en cuenta los espacios, donde se enmarcan dichos procesos. El espacio entonces asume un valor material, físico y simbólico porque permite imaginar y crear una mitología fundacional para el lugar y la persona (De Certeau, 1990). Por tanto, los espacios pertenecen a las historias narradas por los varios colectivos, en el centro o en la periferia, contextualizando una práctica o una identidad que todavía no está totalmente realizada, queda *in fieri*. A tal propósito, De Certeau (1990) nos dice que los relatos son recorridos de espacios, es decir permiten explorar, atravesar, organizar los lugares. El autor

francés considera el espacio un “efecto producido por las operaciones que lo orientan, lo circunstancian, lo temporalizan y lo llevan a funcionar como una unidad polivalente de programas conflictuales o de proximidades contractuales” (2000, p. 129). Es quien atraviesa e interviene un espacio que le confiere un “sistema de signos” (De Certeau, 2000, p. 129), y relatándolo explicita una fuerza performativa capaz de crear nuevamente el lugar. De hecho, es cuando faltan las narraciones que se pierden espacios, es decir, hay una regresión de la experiencia de los grupos y de los individuos: el espacio pasa a ser una totalidad sin forma. El relato, por tanto, tiene la función de autorizar “prácticas sociales arriesgadas y contingentes” (De Certeau, 2000, p.137), es decir legitima en tres maneras: una legitimación “diseminada” para tener en cuenta la creciente heterogeneidad de los sistemas de signos que voltean sobre un espacio; una legitimación “miniaturizada”, capaz de regular las narraciones emergentes por distintos grupos; y una legitimación “polivalente” con la tarea de no tocar las “orígenes relacionales de la narratividad” (2000, p. 137), manteniendo, pero, en vida otros microrrelatos en el espacio.

Por tanto, los relatos son también fronteras y puentes entre un espacio legítimo y su exterioridad, introduciendo un movimiento que nos evidencia la ambivalencia de la frontera: “cuando marca un alto, éste no es estable; sigue más bien variaciones de encuentros de programas” (2000, p. 141). Es aquí donde se manifiestan lo que De Certeau define “delincuentes”:

si el delincuente sólo existe al desplazarse, si tiene como especificidad vivir no al margen sino en los intersticios de los códigos que desbarata y desplaza, si se caracteriza por el privilegio del *recorrido* sobre el *estado*, el relato es delincuente. (De Certeau, 2000, p. 142).

Cuanto dice De Certeau nos conduce hacia otro aspecto del espacio: la estructura hegemónica que regula un espacio y las relaciones entre relatos. Por tanto, cuando adoptamos una mirada jerárquica (Castro Gómez, 2007) sobre los procesos sociales que se desarrollan en el espacio, ahí encontraremos los “delincuentes”, en cuanto no podemos observar, analizar y distinguir las prácticas materiales (de “creatividad y resistencia” –De

Certeau– y de “disciplina y poder” –Foucault) que toman lugar día a día, quedándonos en superficie.

El concepto de espacio es también ligado a su connotación pública y/o privada que no podemos dejar al margen. El espacio público se suele asociar con la imagen de la ciudad, o mejor dicho con la *polis*. El sociólogo alemán Habermas (1990), haciendo referencia al concepto de la filosofía griega, considera el público cómo el ámbito donde se forma democráticamente un ciudadano, a través de la opinión pública que circula en torno de temas de interés general y donde puede acceder y relacionarse con otros ciudadanos de forma libre, racional y voluntaria. Por ende, el espacio público integra la sociedad y conecta las acciones de la comunidad. Sennett y Arendt evidencian la pluralidad que habita ese espacio con relaciones y prácticas sociales de sujetos diferentes que pertenecen a una comunidad. También Lefebvre (1994) considera la ciudad como un espacio social y simbólico, vivido por grupos diferentes, sosteniendo que la heterogeneidad de quien utiliza y vive el espacio genera diferentes sentidos y percepciones. Por lo tanto, de acuerdo con Harvey podemos sostener que cada grupo tiene un sentido distinto por orden urbano, producción y estructura de las actividades socioeconómicas y político-culturales que toman vida en un espacio (Ramírez Kuri, 2015, p.7). Richard Sennett (2011) nos explica distintas declinaciones del espacio público. Considerado un bien común en el Renacimiento donde se desarrolla la vida pública, en la época contemporánea es considerado como el espacio donde desarrollar la vida social que experimenta la diversidad de las personas (un público urbano cosmopolita) que se contraponen al espacio privado. Por tanto, releva Ramírez Kuri (2015), hoy lo público representa concepto polisémico (2015, p. 9), que concibe el espacio como lugar de relación que abarca distintos significados, los cuales responden a los cambios en la vida urbana pública y privada, así como a sus formas de expresión, interacción y organización social y política de diferentes grupos sociales. Al contrario, lo privado, con la afirmación de una sociedad capitalista, a partir del siglo XVIII, se identifica con la vida íntima de las personas, provocando una contracción de las funciones del espacio público, reduciéndolo a zona de movimiento libre. Sennett (2011) explica esta contracción con la imagen del automóvil que atraviesa lo público sin ensayar una experiencia de

socialización y la heterogeneidad de los vínculos comunitarios. Una manera de evidenciar la pluralidad ínsita en el espacio público es focalizándonos en las prácticas sociales que ahí toman lugar.

2.1. Espacio y prácticas sociales

Las prácticas sociales y experiencias cotidianas intervienen en el espacio, permitiendo reflexionar e imaginar el espacio que habitamos. Roslyn Deutsche, haciendo referencia al contexto estadounidense, releva que, al fin de analizar el “modo de producción espacial” del capitalismo avanzado, es indispensable una interpretación de “la esfera pública como multiplicidad de espacios” que constituyen “recorridos por la contradicción y el conflicto”¹²¹ (en Expósito, 2001, pp. 219-220). Por tanto, nos conduce hacia unos cuantos interrogantes sobre cómo se articulan contradicción y conflicto en el espacio público, considerando también cómo el cuerpo hace experiencia de un espacio. De acuerdo con Bourdieu, podemos afirmar que las prácticas sociales que un sujeto cumple en el espacio pueden atañer unos ordenamientos simbólicos que coexisten en el mismo momento en un espacio que cruza y produce relaciones sociales. Por tanto, según Bourdieu (1977, p.163 en Harvey, 2008, p. 239), tiempo y espacio estructuran tanto la representación del mundo por un grupo, así como del grupo en cuanto tal.

En esta multiplicidad de sentidos, Hall (1966) ve la raíz de los conflictos interculturales porque los grupos distinguen entre sentidos muy diferentes entre ellos: a pesar de utilizar el mismo espacio y tiempo, tendrán significaciones distintas que los diferencian. De hecho, Hägerstrand (en Harvey, 2008) hace hincapié en las prácticas diarias, es decir las rutinas cotidianas de cada individuo, que representan biografías que producen movimiento en un espacio. Esas biografías que se cruzan actúan una “transacción social” entre usos del espacio público (Harvey, 2008, p. 236).

Foucault, a través un enfoque socio-psicológico, relaciona el espacio con el cuerpo. Según el pensador francés, el espacio es una manifestación del poder, por tanto, el cuerpo es el principal elemento expuesto a la represión, a la socialización, a la disciplina y al castigo. Sin embargo, así como puede

¹²¹A esta, Deutsche añade como indispensable considerar también el espacio político como irremediabilmente heterogéneo y pluricéntrico.

someterse a la autoridad, el cuerpo puede ser el espacio de la resistencia y de la libertad. Si bien Foucault se focaliza mayormente sobre los sistemas de penetración del poder sobre el cuerpo y menos en los cuerpos subjetivados, a estos últimos se dedica la mirada de De Certeau, dirigiendo su atención sobre las poblaciones empobrecidas en los espacios centrales de las ciudades. En particular, a través el análisis de los recorridos comunes, De Certeau resalta “las formas clandestinas adoptadas por la creatividad” de los grupos capturados en la red disciplinaria. Por tanto, el historiador francés mira a estos recorridos en cuanto espacios abiertos a la creatividad y a la acción de los sujetos que, sin embargo, no pueden olvidar el ordenamiento simbólico de los espacios que actúan como reproductor de las percepciones hegemónicas.

Otra cuestión que nos ayuda a comprender la reproducción simbólica del espacio en el tiempo es la del mito fundacional. Según Harvey (2008), este mito pasa a ser necesario entre las distintas significaciones que rodean un espacio, es decir el espacio no tiene concepción universal entre los grupos. Siendo múltiples las prácticas que definen las personas con relación al espacio, los mitos se han vuelto inestables a causa de la tendencia a la fragmentación y a lo efímero del capitalismo (Harvey, 2008). El filósofo francés Bachelard, a tal propósito, nos introduce el rol del imaginario espacial. En su *Poética del espacio* (1965), Bachelard sostiene que, aunque estas percepciones cambien, se estabilizan adentro de las representaciones y de los imaginarios espaciales comprimiendo el tiempo que transcurre entre los varios momentos. Por tanto, el espacio imaginado no es identificable solamente con el espacio afectivo o con el espacio físico medible, sino es un espacio que contiene toda su historia de percepciones, reduciendo el tiempo que transcurre entre los varios recuerdos. De este modo, se puede tener en cuenta la historia del cambio social, comprendida entre las concepciones del espacio y del tiempo, y los usos ideológicos que llevaron a esas concepciones. Podemos llegar a concluir, junto a Harvey (2008, p. 244) y Lefebvre (1974), que las historias de las prácticas sociales que dan sentido y producen el espacio son: las prácticas materiales espaciales que aúnan las experiencias y las rutinas diarias que relacionan los sujetos y con el espacio; las representaciones del espacio, es decir la percepción de los códigos y saberes que permiten la comprensión de las prácticas; y, finalmente, el espacio de

representación que incluye lo imaginado, las invenciones mentales que imaginan las posibilidades de prácticas y sentidos que el espacio podría asumir. Estos tres ejes permiten leer, entonces la historia de las prácticas espaciales, determinando el *habitus* al que responden. De hecho, Lefebvre considera el espacio como político, material y discursivo, porque a través del *habitus* el sujeto se apropia del territorio y lo reinventa con una carga simbólica particularizada (Spíndola Zago, 2016, p. 29).

Por tanto, las prácticas que habitan un espacio producen fronteras simbólicamente cargadas que se diferencian por el uso que se hace del espacio. Cabe recordar que una frontera es un “producto jurídico de delimitación, *que* produce la diferencia cultural tanto como ella misma es el producto de esa diferencia” (Bourdieu 1980, en Spíndola Zago, 2016, p. 37). Señalizar fronteras, de hecho, es un acto de poder, que impone una hegemonía sobre el espacio, donde distinguimos entre un “nosotros” y un “los otros”.

Estos aspectos permiten tener en consideración la propiedad del espacio de perderse en constelaciones de sentidos, es decir como un “conjunto geográfico de puntos”, “líneas virtuales que no conforman un territorio ni contiguo ni continuo, y cuya extensión sólo se mide por la existencia, en todo caso, de una red de clientes” (Spíndola Zago, 2016, p. 33). Como nos aprestamos a ver, los actores que participan en las acciones y en las producciones objeto de análisis son agentes que se desplazan continuamente en sus recorridos diarios. En los términos de De Certeau, “el caminante es un usuario crítico y autorreferido que se apropia del sistema topográfico, al tiempo que realiza una recuperación espacial del lugar; es un actor activo de las redes de intercambio, generador de dialécticas, detonador de cohesiones, sujeto líquido” (en Spíndola Zago, 2016, p. 46).

Este conjunto geográfico de puntos indefinidos, que desplaza la actividad de nuestros casos de espacio en espacio, de territorio en territorio, evidencia “territorialidades” que pertenecen a estos espacios. De hecho, una territorialidad marca y construye identidades, definiendo al mismo tiempo una “otredad”, es decir un elemento diferencial que puede transitar en el espacio que ha sido “apropiado, ocupado y dominado” (Giménez, Héau-Lambert, 2006, en Spíndola Zago, 2016, p. 35) por un grupo social que construyó sus representaciones sociales, materiales y simbólicas. Si trazar una

frontera es un acto de poder, un ejercicio hegemónico vertical sobre el espacio, consideramos que cruzar las fronteras es un acto de rebeldía y revelador de otredades, que destaca la no neutralidad de un espacio y de las prácticas culturales. El cruce de frontera subraya el papel cultural desarrollado desde los intersticios, por tanto, como destaca Bajtín, es desde ahí donde se “puede corroer el edificio de homogeneización creado por el universalismo centralista” (en Spíndola Zago, 2016, p. 39).

3. Pensar el espacio en la Argentina: entre colonialidad y descolonialidad del poder

Hasta ahora, las líneas trazadas acerca del espacio público hacen referencia a estudios que tratan principalmente de las ciudades europeas desarrolladas, particularmente, en la posguerra. Por ende, resulta necesario analizar cómo se define en América Latina lo público y cuáles son sus características y sus criticidades. Podemos comenzar por una crítica de Braig (2009) a Habermas, que destaca cómo en América Latina no se puede considerar lo público como escenario capaz de intermediar entre Estado y esfera privada a través de una discusión libre y racional. El riesgo sería excluir del análisis las relaciones hegemónicas y subalternas que se presentan en ese escenario. De hecho, en la construcción de la esfera pública interviene una desigualdad socio-cultural y de poder, que hacen emerger un derecho a la ciudadanía muy limitado con una substancial diferencia entre grupos de ciudadanos (Ramírez Kuri, 2015). Los estudios sobre espacio público en Latinoamérica, por tanto, nos permiten evidenciar (y reflexionar sobre) la *colonialidad del poder*¹²² (Castro Gomez, 2007; Quijano, 1980; 2000). Esto desnivel que encontramos genera una reproducción de un discurso hegemónico excluyente, y subordina varios grupos por discriminación, poniéndolos en posición de subalternidad. En particular, si observamos a América Latina y –en nuestro caso– a Argentina, de acuerdo con Quijano, encontraremos como la colonialidad del poder atraviesa “los procesos que afectan todos los espacios concretos de dominación” (Quijano, 2000, p.11), pensando la sociedad jerárquicamente

¹²²La colonialidad del poder viene definida como una “estructura de larga duración”, dice Castro Gómez, que empezando con la economía capitalista reproduce su lógica en otros ámbitos de la vida, donde el poder selecciona quien integrar y quien mantener al margen.

racializada¹²³. Gatto, en un artículo por la revista *Anfibia* de septiembre 2019, *terrenaliza* esa jerarquía racial en los espacios diarios, en las redes sociales, en las calles, en los taxis, y en particular observando y analizando las manifestaciones preelectorales de 2019 de la derecha argentina. El sociólogo argentino destaca que:

en las movilizaciones de la última década el odio racializado se volvió algo *decible públicamente*, frente a extraños. No se acota al intercambio entre conocidos, pseudoconfesional (como un taxi) o anónimo. Valores racistas hay desde hace mucho, identificaciones políticas racistas a viva voz: eso ya no es tan habitual en este país¹²⁴.

Nos encontramos por tanto a una ocupación pública de un racismo decible que evidencia una lógica de quienes debería acceder a determinados espacios. Por tanto, esta jerarquía socio-racial “decible públicamente”, que presume una clase privilegiada respecto a otra, se resume en la identificación homologada de un grupo heterogéneo que viene racializado: *los negros*. ¿Quiénes son las personas que vienen identificadas en esta categoría genérica durante las manifestaciones que analiza Gatto (2019)?

Con el *negro*, una definición polisémica en la historia argentina, y fundamental en la distribución racializada de la población, que es, a la larga, la distribución de posibilidades. Porque los negros *pueden* algo (vaguear), y *no pueden* otra cosa (trabajar) y su *deber* es poder (trabajar). Esta racialización también se presenta como grieta entre la racionalidad económica del ahorrista y la irracionalidad económica del despilfarro (...). El racismo argentino actual racializa a los “vagos y malentretidos” del siglo XIX y teje un lazo íntimo entre la nominación negra/negro y un destino laboral y de consumo siempre subordinado, siempre sufriente, de pala y supervivencia, contra viento y marea¹²⁵.

¹²³ “La colonialidad –sostiene Quijano– es uno de los elementos constitutivos y específicos del patrón mundial de poder capitalista. Se funda en la imposición de una clasificación racial/étnica de la población del mundo como piedra angular de dicho patrón de poder, y opera en cada uno de los planos, ámbitos y dimensiones, materiales y subjetivas, de la existencia cotidiana y a escala social” (Quijano, 2020, p. 325).

¹²⁴ Bastardillas en el texto por el autor.

¹²⁵ También aquí, las bastardillas son reportadas como en el texto original publicado por Revista *Anfibia*.

Estamos frente de la previsión pasoliniana, los términos de arriba se fueron para abajo y vienen utilizados para marcar una otredad que esté socialmente aún más abajo. En este ejercicio de poder jerárquico racial callejero y diario descrito por Gatto, Quijano notaría una directa consecuencia de la colonialidad del poder, es decir la consolidación de un proceso que obstaculiza la democratización de las relaciones sociales y del mismo Estado. Sin embargo, una primera pregunta puede ser acerca del por qué nos encontramos por los rincones latinoamericanos en una situación de desigualdad en el espacio público y cómo esta se reproduce. Las relaciones que ven en posición de desigualdad las tres entidades (ciudadanía, democracia e instituciones) generan varios sentidos y miradas sobre el espacio público por diversos actores. Las causas pueden encontrarse en una rápida urbanización de las ciudades¹²⁶, que pasan a ser metrópolis, cambiando radicalmente las fachadas y composiciones de los barrios, y en la asociación que se hace entre lo público y el Estado, enjaulando jurídicamente el espacio a través de un amo que lo controla y prevé su distribución, como si fuera un bien o un servicio. De este modo se genera una debilitación de lo público como bien común y de su acceso abierto. Según Bresser Pereira y Cunill Grau (1998), Borja (2003) y Ramírez Kuri (2009), esta condición débil de lo público genera tres sentidos distintos a los que hemos visto hasta ahora: a) lo público se identifica con lo público-estatal, por ende, no como espacio de la vida democrática, sino como acceso a bienes y servicios públicos; b) lo público como espacio autónomo donde aparecen distintas formas de participación y de apropiación colectiva de la ciudad; c) lo público urbano como “mecanismo integrador y elemento distributivo que se distingue por condensar atributos potenciales cuales polivalencia, tolerancia, inclusión, democracia, pluralidad, bienestar” (Ramírez Kuri, 2015, p. 14), haciendo referencia a un espacio deseable más que a un espacio vivido.

¹²⁶ Para quedar en los rincones porteños del cotidiano de quien escribe, si pensamos en el Once de hoy, barrio del comercio tanto formal como informal, y que consideramos zona central y plenamente urbana de Buenos Aires, hace un siglo apenas era una zona que presentaba aún su ruralidad de quintas y donde hoy surge Plaza Miserere nada más era que una plaza de corrales, de tierra, arena y carretas, con tanto de arroyo. Su urbanización empezó a darse al final del siglo XIX, y su expansión urbana se da con la llegada de olas migratorias de italianos y judíos, al comienzo del siglo XX.

Lo que emerge es un contexto dominado por el libre mercado donde el espacio de ninguno está reconocido, en favor de los procesos de privatización y de los sujetos con intereses particulares que pueden generar fenómenos de gentrificación y especulación. Todo ello, si por un lado erosiona el sentido de lo público, por el otro evidencia la relevancia de la construcción de lo público no estatal como espacio de democracia participativa, derechos de ciudadanía y patrimonio público y/o común, que se construye a partir de prácticas críticas de solidaridad y pluralidad, avanzando demandas colectivas (Bresser Pereira y Cunill Grau, 1998). Esta apertura de lo público a instancias democráticas – y que llevan a ocupar los espacios– se debe a una desigualdad en el acceso a los recursos urbanos y a los bienes públicos, así como en la participación a decisiones públicas, reproduciendo un discurso hegemónico (y la integración en un determinado modelo de sociedad). En esta visión de rebeldía y desigualdad, no tenemos que olvidar la consideración de lo público como espacio de confrontación, crímenes y violencias de grupos delictivos que se disputan el control de un espacio (Ramírez Kuri, 2015). Esta presencia violenta y criminal se puede conectar con la sustitución del público con el privado, o mejor dicho con el prevalecer de lo íntimo sobre lo público. De hecho, hace notar Sennett (2001, en Ramírez Kuri, 2015), estos conflictos se desarrollan en el espacio público donde han sido abandonadas las clases medias y bajas, mientras las elites se retiran en sus alcobas.

Por tanto, los ejes que empujan hacia un conflicto en lo público pueden ser identificados en una distribución desigual del acceso a este espacio, en la mercantilización y masificación del espacio público (no es un caso que a menudo son los mismos proyectos de recuperación de los lugares a generar gentrificación, expulsando quienes no tienen capacidad económica de acceso) y la tendencia a privatizar reorganizando el espacio, así como el uso de los espacios públicos por fines comerciales. Estos procesos generan la interrupción de las relaciones de solidaridad y la no comprensión y ajenidad de una pluralidad que puede situarse en (o atravesar) el espacio público, generando a su vez un encierro en la intimidad. Esto también produce un cambio en la conducta de las personas en la calle, donde, evidencia Sennett, se actúa un “derecho público al silencio”: no hablar porque podría generar molestia.

Retomando los datos recopilados por Iconoclasistas en el *Anuario Volante* (mayo 2006), podemos definir una instantánea del espacio público argentino de aquel entonces, relevando los discursos dominantes que alimentaron con el tiempo la instantánea de 2019 poco antes reportada. Lo que emerge por el trabajo del dúo es una caracterización del espacio público y privado basada en la desigualdad que condiciona el acceso a bienes y servicios, visibiliza un tipo de inseguridad e invisibiliza la contaminación ambiental. Todo ello marcando una jerarquía social racializada y de clase, que asocia la inseguridad con la indigencia. El espacio público aparece como un lugar habitado por un tipo de inseguridad, que “naturaliza la asociación entre pobreza, delito, juventud y drogas” (2006, p. 10). Iconoclasistas subraya cómo esta asociación derive por la campaña mediática “contra la inseguridad” de los medios masivos de comunicación, marcando como “chivo expiatorio” a 1,3 millones de “jóvenes excluidos”. En 2006 la desigualdad se muestra bajo diversos aspectos: por un lado, encontramos que la redistribución del PBI hacia los sectores populares era del 26,7%¹²⁷. A pesar de registrar un 9% de crecimiento en la economía, una persona rica ganaba en ese entonces 31 veces más que una persona en condición de pobreza: “la desigualdad entre argentinos es tan profunda que 100 mil personas ganan la misma cantidad de dinero que la suma de los ingresos de 20 millones de personas” (2006, p. 2). Esta desigual repartición del crecimiento económico de entonces (9% según fuentes INDEC), se traducía en salarios promedios inferiores de canasta básica, en 13 millones de personas en situación de pobreza (de los cuales 5 millones indigentes), en una suba de muertes infantiles¹²⁸, en un aumento del 600% de trabajo infantil¹²⁹, en precariedad laboral (trabajos flexibilizados con contratos temporarios, sub-ocupados, en negro¹³⁰). En este contexto, el

¹²⁷ Iconoclasistas, reportando los datos de INDEC, evidencian como esa fuera del 48,5% en 1974.

¹²⁸ Los datos del Ministerio de Salud, reportados en el *Anuario Volante*, consideran que estas muertes son debidas a la condición de pobreza que trae: “mala nutrición, anemia, nacimientos prematuros, bajo peso al nacer, malformaciones congénitas y enfermedades respiratorias o infecciosas” (Iconoclasistas, 2006, p. 4).

¹²⁹ Fuentes de UNICEF e INDEC señalan que 1,5 millones de niños/as menores de 15 años desarrollan tareas laborales, principalmente en la calle como cartoneando, limpiando vidrios, mendigando etc., y perseguidos por policía y seguridad privada (2006, p. 9).

¹³⁰ Los datos de INDEC hablan de 6 millones de trabajadores registrados ganando 800 pesos mensuales frente a una canasta básica de 860; de 5 millones de personas con sueldo promedio

trabajo informal que se desarrolla en la calle pasa a ser considerado delincencial, o vista bajo sospecha sea por el control policial sea por parte de la sociedad. Sospecha que se extiende al migrante (que sea o no trabajador), principalmente latinoamericano, en particular de los estados limítrofes de Bolivia y Paraguay¹³¹. Los resultados de esta campaña mediática —que encontraba apoyo en personajes políticos y empresarios mediáticos— fueron: un mayor uso de las fuerzas de seguridad públicas y privadas, de grupos paramilitares en las periferias rurales, la ampliación del fenómeno del “gatillo fácil” y la encarcelación de personas en situación de pobreza¹³².

La situación en el campo parece encontrar el chivo expiatorio no en las políticas que fomentan el agronegocio y la extracción intensiva de materias primas (con consiguientes daños ambientales), sino en las comunidades campesinas y en los pueblos originarios. Frente a la destrucción de la diversidad agrícola se ven desalojados y expulsado por la represión de grupos paramilitares en defensa de los intereses sojeros y expuestos a enfermedades generadas por las masivas fumigaciones con herbicidas (2006, p. 13). El espacio público se presenta contaminado y desprotegido. La lógica neoliberalista de desestructuración del estado, fomentando las

de 390 pesos por mes y de 2,2 millones de personas desocupadas, de los cuales 500 mil pudieron acceder al plan de trabajo que, pero, alcanzaba 150 pesos por mes (2006, p. 6).

¹³¹ El caso de Marcelina Meneses, mujer boliviana de 31 años, en enero (el 10) de 2001 será trágicamente emblemático por su brutalidad: la mujer con su niño de 10 meses subió al tren de la línea Roca para acercarse a un hospital de Avellaneda. Luego haber roseado una persona, un comentario racista hacia la mujer desató la violencia xenófoba: con empujones Marcelina fue tirada por la vía del tren provocando su muerte y la de su hijito. El delito quedó impune. En 2012, el gobierno de Cristina Fernández de Kirchner, declaró el 10 de enero como “Día de la mujer migrante” conmemorando Marcelina Meneses. La conexión entre migración e inseguridad es señalada también por parte de la comunidad migrante paraguaya. Durante un mapeo colectivo desarrollado por el Movimiento 138 (en junio de 2019), el 14% de los participantes (sobre un total alrededor de las ciento personas) evidenció como problema que tuvo que vivir episodios de discriminación y marginalidad social. En 2017, a reforzar ese axioma entre migración e inseguridad contribuirá la sanción del DNU 70/2017 firmado por el entonces presidente Macri (y derogado por el Presidente Alberto Fernández, de la coalición Frente de Todos, en 2021).

¹³² Como releva Correpi, fuente utilizada por el dúo (2006, p. 11), en 2005 la fuerza de seguridad ejecutaba una persona cada día por medio, generando 183 asesinados. De estos el 80% eran jóvenes menores de 25 años y en los 80% de los casos la policía resultaba ser responsable de las muertes. Acerca del problema del “gatillo fácil”, es decir, cuando la fuerza de seguridad manifiesta un uso desproporcionado del recurso armado, resalta la suba de estos casos: si entre 1983 y 1996 hay 262 casos, entre 1997 y 2005 los casos registrados son de 1.626. También con el gobierno Kirchner, no parece invertir la tendencia: en tres años hubo 420 personas asesinadas por mano de las fuerzas de seguridad: el 50% mientras eran en mano del Estado, es decir en las cárceles; el otro 50% por gatillo fácil, alcanzando en 2005 una media de una persona asesinada por gatillo fácil cada 48 horas.

privatizaciones, se refleja también en el espacio. Un tema que destaca Iconoclasistas es lo del agua: mientras el agua en botella registra la concentración de multinacionales en sus gestiones y distribución, las aguas públicas resultan contaminadas por vertidos cloacales, petroquímicos, industriales, residuos sólidos urbanos y agroquímicos, perjudicando la salud de cinco millones de argentinos¹³³. A esto se suma la militarización (ordenada por Estados Unidos¹³⁴) del acuífero guaraní en la triple frontera por razones de seguridad internacional que, pero, produce el desalojo de comunidades de pueblos originarios y el control privado de uno de los acuíferos entre los más importantes en el mundo.

El *Anuario* evidencia también la inseguridad del espacio privado y público para las mujeres: si, por un lado, se registra una discriminación laboral que ve a la mujer en una posición de subalternidad con la mitad de la fuerza de trabajo con trabajo en negro, las mujeres con trabajo en blanco ganan el 35% menos que los hombres; por el otro, la inseguridad en el espacio privado pone el foco sobre la desigualdad hogareña, donde el trabajo doméstico es desarrollado por las mujeres (solo tres hombres sobre diez comparten tareas domésticas). Estos dos espacios están atravesados por situaciones de violencia: los datos de 2005 reportan que, en la provincia de Buenos Aires, cada dos días una mujer es asesinada. En el 70% de los casos por manos de conocidos (2006, p. 8).

En síntesis, en la vida urbana (y no solo) contemporánea parece emerger un temor de los diversos actores expresado por la inseguridad y el desencanto ante la condición de lo público, percibido como lugar de riesgo y convergencia de los conflictos urbanos, enfatizando la desconfianza entre personas diferentes y extraños a sí, perdiendo su sentido de *polis*. Es frente de esta incertidumbre que emerge la necesidad de generar comunidad, pero bajo un régimen donde prevalecen las medidas de privatización del espacio. “La opinión pública cartografía ciertas regiones consideradas peligrosas, inseguras, ‘de dinero’, ‘de pobres’, etcétera, muchas veces solo a partir de

¹³³ Iconoclasistas evidencia como esta situación de contaminación y privatización de los recursos hídricos y energéticos produce un déficit de cobertura del sistema hídrico, dejando dos millones de personas sin agua potable y cuatro millones sin desagües cloacales (2006, p. 15); y de provisión de gas por red, con quince millones de argentinos excluidos: su provisión depende por garrafas que alcanzan el triple del costo (2006, p. 14).

¹³⁴ Se dispuso la militarización del acuífero guaraní por razones de seguridad internacional, motivando que la zona era sede de “células extremistas islámicas” (2006, p. 15).

meras percepciones, incluso cuando su uso por esas regiones sea esporádico” (Spíndola Zago, 2016, p. 45). La construcción del espacio nos acerca a la tensión entre quién es pueblo y quien es multitud, quien se reconoce en un relato dominante, y quien es subalterno a este.

3.1. El territorio cartonero

Comenzamos por un hecho de crónica bonaerense, convencidos que nos ayudará a entender las distintas perspectivas sobre el termino cartonero (y acerca de la exclusión, en general, de sectores de la población marginalizados), cómo se construyen espacios y territorialidades alrededor de esa identidad y cómo esa puede realizarse a partir de un intersticio entre una construcción espacial y ser el fulcro de un proyecto.

En una noche otoñal de abril del año 2019, por las veredas de Avenida Corrientes, fue removido sin previo aviso el kiosquito de Eloísa Cartonera, con adentro toda su producción literaria disponible para la venta diaria. Este cambio se debió al proyecto de renovación del *look* de una de las avenidas más céntrica y turística que “va cruzando Buenos Aires con su ritmo diferente”¹³⁵. Si en los años 40 Héctor Gagliardi identificaba la entonces calle Corrientes como “de todos y de nadie”, la reforma urbanística del gobierno porteño parece darle un patrón específico, quitando los verdes kioscos que la poblaban y con una “medida ambiental” que sustituye los basureros con otros definidos “inteligentes” por funcionar con tarjeta magnética, en dotación a los residentes de la zona. Basureros que, por las declaraciones de los miembros del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (GCBA), son llamados “anti-pobres” también. De hecho, el ministro del Espacio Público del gobierno porteño, Eduardo Macchiavelli, afirmó que este cambio se debió para “evitar que la gente se meta y saque basura”¹³⁶. El diario Perfil, a tal propósito, tituló “Instalan en la Avenida Corrientes contenedores de basura a prueba de cartoneros”¹³⁷, agregando más sujetos afectados por las medidas.

¹³⁵ Recitaba Héctor Gagliardi en el lunfardo poema *Calle Corrientes*.

¹³⁶ <https://www.pagina12.com.ar/187810-larreta-les-pone-llave-a-los-contenedores-de-basura>.

¹³⁷ <https://www.perfil.com/noticias/politica/instalan-contenedores-basura-inteligentes-a-prueba-de-cartoneros-avenida-corrientes.phtml>.

Este hecho, en lo que figura la participación marginal de Eloísa Cartonera, destaca dos visiones de la sociedad. Por un lado, encontramos la estigmatización de la pobreza a través de un discurso acerca de la limpieza del espacio urbano, en un momento en que la tasa de pobreza e indigencia estaba aumentando: siguiendo los datos de INDEC, en 2018 (segundo trimestre) la pobreza alcanzaba al 32% de las personas (de las cuales el 6,7% en condiciones de indigencia), mientras que en 2019 (segundo semestre), el dato relevaba al 35,5% de la población en Argentina en estado de pobreza (mientras que las personas en estado de indigencia subían al 8%). En esta estigmatización encontramos también los/as cartoneros/as, trabajadores informales que recolectan diariamente chapas de cartón por las calles, poblando el paisaje urbano de las ciudades argentinas. La figura del cartonero se multiplicó con la profundización de las políticas neoliberales, por ende, de desprotección laboral. Con la crisis de 2001 y una tasa de pobreza que alcanzaba el 47% – y cinco millones de personas se encontraban en desocupación o subocupación (Mauro y Rossi, 2015)–, “cartonear” con un changuito significó encontrar reparo ante el desempleo masivo en los mercados laborales, devenidos “poco dinámicos, segmentados y tendientes a ciclos de recesión y estancamiento” (Becher y Martín, 2013, p. 9). Pero ¿cómo viene considerada la figura laboral del cartonero? Según la perspectiva neoliberal, los cartoneros representan fallas del sistema, ocupando un lugar residual en la sociedad (Svampa y Pereyra, 2003). Considerándolos por afuera del sistema, esta figura del trabajo informal se desvincula de su condición de clase, por tanto, se ignora el efecto que esta forma de trabajo tiene sobre la economía capitalista. De hecho, desde una perspectiva marxista, podemos considerar los/as cartoneros/as dentro una lógica de clase, en cuanto “ejército industrial de reserva”, inevitable para el funcionamiento del sistema de producción capitalista y la necesaria acumulación de capital, que no se incluye en la dinámica de producción y consumo, sino genera una actividad económica utilizando recursos residuales de producción (Quijano en Becher y Martín, 2013, p. 7).

Otra cara de la estigmatización depende de la manera de considerar ese residual de producción, es decir la basura es tratada únicamente como el “desperdicio de bienes que perdieron su valor de uso” (Becher y Martín, 2013,

p. 8). Sin embargo, este uso del material corresponde solo al utilizo hecho por un sector de la población, mientras que la basura cambia significados y usos de acuerdo con los sujetos sociales que deben utilizarla: en este caso, la basura obtiene un significado que se genera posteriormente al desecho, volviéndose, por ende, bien económico a través de su reutilizo o consumo alternativo, marcando una relación social de subsistencia.

El encuentro entre el objeto, el territorio y la acción construyen una identidad cartonera dicotómica, generando un conflicto entre el discurso hegemónico y la práctica laboral del cartonear. Por un lado, el discurso hegemónico considera la actividad cartonera como problema urbano, que afecta el tránsito y la circulación de los vehículos, y símbolo antiestético para la ciudad en cuanto fuente de desorden y suciedad. De tal manera, los medios masivos de comunicación asocian el cartonero con la vagancia, el delito y la inseguridad urbana (Guber, 2004; Becher y Martín, 2013). A ello, Becher y Martín (2013) agregan la incapacidad de diseñar políticas públicas de largo plazo sobre el tema, contribuyendo a la falta de comprensión acerca de esta forma de trabajo y su modo de vida correspondiente, y a políticas de asistencialismo o paternalistas promovidas por el Estado o instituciones intermedias, remarcando la condición de subalternidad.

Frente a esta construcción estigmatizante encontramos el trabajo de Eloísa Cartonera, un proyecto que –dijimos ya– nace como proyecto artístico y social, se transforma en artístico editorial, y desde el principio marca y redefine el territorio cartonero con su ser “editorial cartonera”. Esta experiencia presenta la identidad cartonera como subjetividad productora de cultura, yendo más allá de la recolección del cartón. Como vimos en el segundo capítulo, el comienzo de Eloísa Cartonera es visto como una experiencia de ayuda laboral para los cartoneros. Es claro que esta visión subalterna y prejuiciosa es el primer obstáculo que la editorial tuvo que enfrentar, mientras el proyecto gozaba de la estética cumbiera, derivación de la cooperación entre artistas y cartoneros.

Es en esta cooperación que hay que buscar la diferencia entre ayuda laboral y la relación de compartir trabajo con los cartoneros en el espacio de la editorial. Esta fue la primera etapa de Eloísa en generar una territorialidad distinta en el espacio con respecto al relato hegemónico. Como nos explican Gómez y

Laguna, a pesar de las relaciones temporáneas que se generaban con los cartoneros¹³⁸, entre compra del cartón, trabajo en la editorial y venta de los libros producidos, la relación se basaba sobre el trabajo y el intercambio de ideas. De hecho, como reporta Bilbija (2010), la idea que promueve Cucurto es: “más editoriales cartoneras para que la gente viviera mejor” (2010, p. 100). Por tanto, este proceso de trabajo incorpora la figura y el trabajo del cartonero entre la producción cultural, renovando y ampliando la identidad cartonera particularmente en el sentido común. Según Bilbija (2014), cuatro son los objetivos principales de Eloísa Cartonera: 1) restaurar la dignidad y devolver autoridad cultural a los trabajadores; 2) diseminar obras de autores reconocidos y autores noveles en busca de un resurgimiento de las culturas de la clase obrera; 3) crear una praxis política que emerja a través de la organización de talleres literarios, defensa de los trabajadores y más actividades político-culturales; 4) explorar nuevas formas de sostenibilidad en una economía de libre mercado (2014, p. 140). Economía, trabajo y producción cultural, son los tres ejes que influyen la formación subjetiva de Eloísa Cartonera. En particular, Eloísa propone una alternativa a la economía neoliberal, buscando ser interprete de un modelo de sostenibilidad, para “recuperar un cierto control de su subsistencia y para evitar la reproducción de modelos generadores de desigualdades” (Bilbija, 2014, p. 101). Esta subsistencia, en el tiempo, si miramos a la inserción laboral de los/as cartoneros/as dentro de la Carto, ha sido recalibrada. Sobreponiendo la periodización indicada en el segundo capítulo al flujo de cartoneros que transitan en la editorial, podemos encontrar tres momentos que constituyen esta amplitud de la territorialidad cartonera: un primero entre 2003 y 2006; un segundo entre 2006 y 2015; y un último de 2015 a 2019. Dentro de esta inserción pesa la precariedad laboral bajo la cual está el cartonero, pero al mismo tiempo nos permite observar la amplitud “indebida” (según Miranda, entrevista agosto 2019) del término. Intentamos indagar estos periodos a partir de las palabras de uno de los integrantes de la Carto:

¹³⁸ A causa de la precariedad laboral del cartonero y del constante movimiento por la ciudad, de zona en zona, que no permitía una relación estable.

Hubo una época en la cual trabajaba aquí (en Eloísa Cartonera) mucha y mucha gente, esto hasta el 2006. Y era gente que estaba por periodos muy cortos porque resultaba ser más un *hobby*, no era un trabajo. Cuando se transforma en un trabajo (haciendo referencia a la transformación en cooperativa), ya a esta gente no le interesaba, se fueron. (...) Se sumaban cartoneros por breves periodos, aunque luego dejaban. Lo que pasaba era que un cartonero, si hablamos de plata en el momento, gana más plata que quedándose en la cooperativa, porque si fabricas un libro hay que esperar que venga alguien que quiera leerlo y lo compre, mientras con el cartón es más inmediato, vas a la basura, recoges y lo vendes al final del día y ya tienes la plata para los que necesitas en lo inmediato (Miranda, entrevista, Buenos Aires, agosto 2019).

Desde las palabras del entrevistado emerge la precariedad no solo laboral del cartonero sino de su cotidianidad. El primer periodo coincide con la volatilidad del movimiento constante que caracteriza aquel momento: los cartoneros se paran en la editorial y la retribución es basada en la venta del cartón y, para quien se queda trabajando en la fabricación de los libros, en la venta del producto final. Por tanto, a parte la remuneración para los trabajadores fijos en el proyecto, son remuneradas aquellos cartoneros que comparten producción y venta. Debemos destacar que la venta, entre 2003 y 2006, no es solo en el laboratorio *No hay cuchillos sin rosas* y en las ferias, sino es una venta callejera que sigue también el flujo de las movilizaciones. El segundo periodo se caracteriza por el pasaje a la forma de trabajo formal de cooperativa y el taller posicionado en La Boca. En ese entonces (2006-2015) se observa el transito laboral de los cartoneros por periodos más extendidos en el organigrama de la cooperativa, que varía de cuatro meses a casi un año (nos recuerda Miranda). Finalmente, el último periodo, el más largo, ve ya una participación más estable en el organigrama laboral de la cooperativa de cinco o seis personas, sin contar más con la presencia de cartoneros. Esto porque, como destaca Miranda, los cartoneros instalados en la cooperativa ya han dejado el trabajo de recolector de cartón. El ejemplo

principal, a tal propósito, es lo de Miriam Merlo¹³⁹ que se sumó a Eloísa en 2007 (y dejó de trabajar en la cooperativa en 2019).

El territorio cartonero construido por Eloísa Cartonera se nutre de una polifacética relación con la figura laboral del cartonero. La participación directa de cartoneros/as al proyecto en el primer tramo se debe a los costos de los materiales para editar y a la situación movimientista del periodo, englobándolos en la producción de libros y creando en cooperación la estética del proyecto (se vean las palabras de Laguna y Barilaro en el segundo capítulo). En esa fase, la venta inmediata del producto permite remunerar el cartonero también por su producción y no solo por la venta del cartón. En la segunda fase, los/as cartoneros/as que se suman al organigrama de la cooperativa tienen una participación temporánea que, pero, sufre de dos cuestiones: la exigencia inmediata de plata, debido a la condición precaria de sus cotidianos, como evidencia Miranda; y la variabilidad de las ventas en el mes. Por ende, la incumbencia de generar un ingreso económico diario condiciona la duración de la participación en el organigrama estable de la cooperativa, mientras que la venta de cartón a las papeleras es una acción diaria con correspondiente ingreso inmediato. La tercera fase se caracteriza por ser editorial cartonera sin cartoneros: la relación directa con el cartonero se debe a la materia prima que caracteriza visivamente el libro cartonero. La relación directa sufre una transformación por el cambio de lugar que atraviesa la cooperativa, de La Boca a la vuelta a Almagro. Mientras en el primer barrio el taller goza de un espacio más amplio en la calle que permite un paradero para los cartoneros con sus carritos y una circulación fluida de personas entre taller y calle, en la sede actual de *la Carto* este espacio se reduce notablemente: la presencia mayor de coches estacionados y en circulación, la creación de tráfico por la calle, no permiten largas paradas de los cartoneros. Por tanto, esta circunstancia genera un cambio en la selección del cartón, hecho por cajas (y no más una selección por kilo), manteniendo siempre un método de pago que sea favorable al recolector, en diálogo con él, para que el recolector valore en el momento su trabajo. Como nos explica Miranda, esto se debe al tiempo que comporta la selección del cartón, es decir prestar

¹³⁹ <https://www.revistaanfibia.com/la-osa-poderosa-elois-cartonera/>.

atención que el cartón no esté mojado o muy dañado o notar una particularidad de la chapa que embellezca la futura tapa de libro.

El territorio cartonero construido por Eloísa Cartonera, empero, no tiene como límite la relación con los/as cartoneros/as, sino incluye otras territorialidades a través de su catálogo. Los contenidos propuestos presentan una fuerte relación con Latinoamérica, no solo por ubicarse a una determinada latitud del globo, sino porque ofrece literatura que atraviesa toda la condición latinoamericana con violencia y amor, delicadeza y provocación, jueguetona, surreal y profundamente verdadera, poniendo todas las categorías que componen esta sociedad en el rol de protagonista. El catálogo de *la Carto*, de hecho, incluye los clásicos –que se publican “porque pensamos valga la pena” (entrevista a Miranda, Buenos Aires, agosto 2019)– autores reconocidos que deciden publicar en edición cartonera y escritores emergentes, que elaboran y representan significados y valores que pertenecen a un imaginario social popular, con carácter lúdico e irónico (Mora, 2013). Por lo tanto, el catálogo de Eloísa Cartonera da espacio y difunde una literatura que se contrapone a las tendencias homogeneizadoras y *bestsellerista* de las grandes editoriales que concentran la mayoría de la producción de la industria cultural argentina (el 14% de las empresas, que integran el sector de industrias creativas está formado por grandes editoriales de capitales extranjeros, controlan el 75% del mercado¹⁴⁰ [Saferstein, 2013, p. 9]). El territorio de Eloísa Cartonera habla un lenguaje vivo y reúne la diversidad territorial de Argentina y de América Latina, así como aquellas sociales, económicas y políticas que no emergen en el mercado cultural hegemónico. De esa manera encontramos cuentos en *jopara* que evidencian el uso del guaraní mezclados al castellano que nos remandan a la frivolidad de las fronteras impuestas a través de guerras entre países vecinos, narrando aquellos territorios que resultan encubiertos por las narraciones dominantes, como hace la novela *Yasy Porá* de Josefa Abellá. Novelas provocadoras como *Evita vive* de Néstor Perlongher, los encuentros en las diversidades sexuales en los viajes de Pedro Lemebel en *Bésame de nuevo foraster*, la vida cumbiera entre la furia de la vida real, el calor, el amor, y las diversidades que se encuentran en Buenos Aires, a través de *La máquina*

¹⁴⁰ Datos extraídos por el Centro de Estudios para la Producción del Ministerio de Industria (2005) y el Observatorio de Industrias Creativas (2009).

de hacer paraguayitos de Washington Cucurto. Así como volver a publicar las poesías de Enrique Lihn, imposibles de encontrar en el mercado editorial argentino, antologías de poetas brasileros, de poetas peruanas, narrativa paraguaya y las antologías *trash*. Y aún más, textos donde una madre no tiene miedo de expresarse cerca del aborto y de los cambios de orientación sexual (¡qué se libren de los prejuicios de la clase dominante!), textos que no tiene miedo de no ser edulcorados y hundan la diversidad bailarina porteña, es decir, reinterpretando la tesis de Debord (1967), todo lo que no es un espectáculo, sino que es todo lo directamente vivido. Ninguna ficción, si no la del poeta.

La construcción del territorio cartonero de Eloísa Cartonera comienza por la relación que los/as integrantes de *la Carto* instauran entre el objeto (el cartón), el trabajo del cartonero y la producción de libros cartonero. Es decir, se construye a partir de un uso no convencional del material, en este caso del cartón desechado, viendo una función técnica que las clases dominantes no habían visto, elaborando una práctica y un sistema de producción alternativo. Al mismo tiempo, se evidencia la capacidad performativa del objeto, en cuanto permite elaborar la construcción de un mundo, crear las cosas (De Nora, 2003): el cartón se hace libro. Sin embargo, el territorio que comienza con el cartón y acaba (quizás) con el libro tiene a su interno una serie de relaciones que nacen y se estructuran alrededor de estos hipotéticos comienzo y fin identificados. Por tanto, la territorialidad que habita el territorio cartonero reformula la identidad cartonera establecida en el espacio urbano: cartonero no es solo quien recolecta el cartón deambulando con un carrito por la ciudad, sino quien da nueva vida al cartón y produce cultura, descodificando la condición económica. Esto no produce ni teoriza una “estética de la pobreza”, sino recoloca el cartonero en el imaginario social dominante con una “representación legítima de sí mismo” (Pinkus y López en Ledesma y Siganevich, 2009, p. 39), es decir se construye una representación que nace por y con los/as cartoneros y se nutre de otras piezas identitarias a través del cooperativismo y de la forma de trabajo comunitaria que presupone un continuo intercambio de informaciones, estéticas y experiencias, en el marco de lo que definimos anteriormente como “cultura en común”.

Finalmente, el objeto y los gestos que lo transforman en libro crean una habilitación a través de ellos, es decir proporciona o invita a la creatividad e imaginación en el uso del objeto a través de sus cualidades o características. De tal forma, el objeto activa movimientos orientados hacia el mismo. Esta performatividad del objeto (De Nora, 2003) activa las subjetividades inmersas en una experiencia que “desestabiliza su contorno y las imágenes que ella(s) tiene(n) de sí misma y del mundo” (Rolnik, 2019, p. 49). La performatividad, por tanto, “presiona a la subjetividad en dirección a ‘la conservación de las formas en que la vida se encuentra materializada’” o “la presiona en dirección ‘a la conservación de la vida en su potencia de germinación’” (Rolnik, 2019, p. 49), haciendo emerger otros modos de ser y estar en el mundo con contornos más elásticos que actúan sobre diversas tradiciones culturales (Sibilia, 2009).

3.2. Descodificar y producir el espacio a través del mapeo colectivo

El mapeo colectivo permite marcar, evidenciar, criticar, deconstruir las construcciones hegemónicas, las visiones del poder dominante sobre el espacio y el sentir pensar que habita el espacio mapeado por el poder, reformulando las cartografías oficiales. De hecho, el mapeo colectivo nos pone en contacto con problemas y propuestas, poder dominante, uso cotidiano y prácticas emergentes que habitan un espacio. Sin embargo, también aquí es importante analizar la función que cumple un objeto, en este caso el mapa, cómo viene utilizado y, en particular, los procesos que pueden desatarse a partir de su uso. El mapa y el acto de mapear nos indican los espacios, las fronteras, las cosas geográficamente más destacables, lo general y lo visivamente preciso. O lo que se desea ser perceptible. De hecho, mapear es una actividad que permite interpretar distintas perspectivas y representaciones del espacio, y modos de relacionarse con el mundo, reproduciendo formas de dominación colonial y neocolonial. Harvey (2008), De Certeau (2000) y Mezzadra y Neilson (2016) destacan cómo las cartografías del Renacimiento y de la Ilustración han permitido unificar la perspectiva de tiempo y espacio en el mundo Occidental, extendiéndola a los territorios de recién “encubrimiento” (Dussel, 1994). La cartografía establece un ordenamiento racional del espacio previsible a través de fórmulas

matemáticas que objetivan las representaciones espaciales: deviene una práctica que permite la acumulación de riqueza, poder y capital, vinculándola al “conocimiento personalizado del espacio y un control individual sobre este” (Harvey, 2008, p. 271). Por tales razones, De Certeau considera los mapas como recursos totalizantes que homogeneizan el espacio, borrando todas aquellas prácticas que lo producen a través usos y recorridos. De hecho, el mapa ha representado una “compresión espacio temporal” (Harvey, 2008) desdibujando de los mapas medievales los recorridos que construían el espacio, a través de las experiencias, los peregrinajes y las actividades cotidianas, con el resultado de complejizar o multiplicar los significados y códigos del espacio, explica De Certeau (2000, p. 132). Mezzadra y Neilson (2016) señalan como la expresión “fabrica mundi” marca la cartografía moderna, donde la representación del mundo en un mapa significa producir el mismo mundo. En este sentido, los autores destacan los aportes de la cartografía moderna por trazar las líneas de la organización jurídica en Europa y para la conquista colonial y la expansión de las potencias europeas, con el resultado de establecer y naturalizar las fronteras geográficas y cognitivas de la modernidad.

Sin embargo, De Certeau (1990) se concentra acerca de la diferencia entre recorrido y mapa, abriendo a la diferenciación de uso de las cartografías, entre las que homogeneizan el espacio y las que lo complejizan a través del señalamiento de narraciones y prácticas. Recordando cuanto dicho en el segundo capítulo de este trabajo, en un mapa podemos encontrar escapes a lo planificado. Por ende, los mapas pueden ser escamoteados por los recorridos cotidianos, a través de derivas que subvierten cuanto predispuesto. Según el pensador francés, los mapas se basan en la acción caminante, es decir:

se vale de las organizaciones espaciales, por más panópticas que sean: no les resulta ni extraña (no sucede en otra parte) ni conforme (no recibe su identidad de ellas). Ahí crea una sombra y algo equívoco en ellas. Ahí insinúa la multitud de sus referencias y citas (modelos sociales, usos culturales, coeficientes personales) (De Certeau, 2000, p. 113).

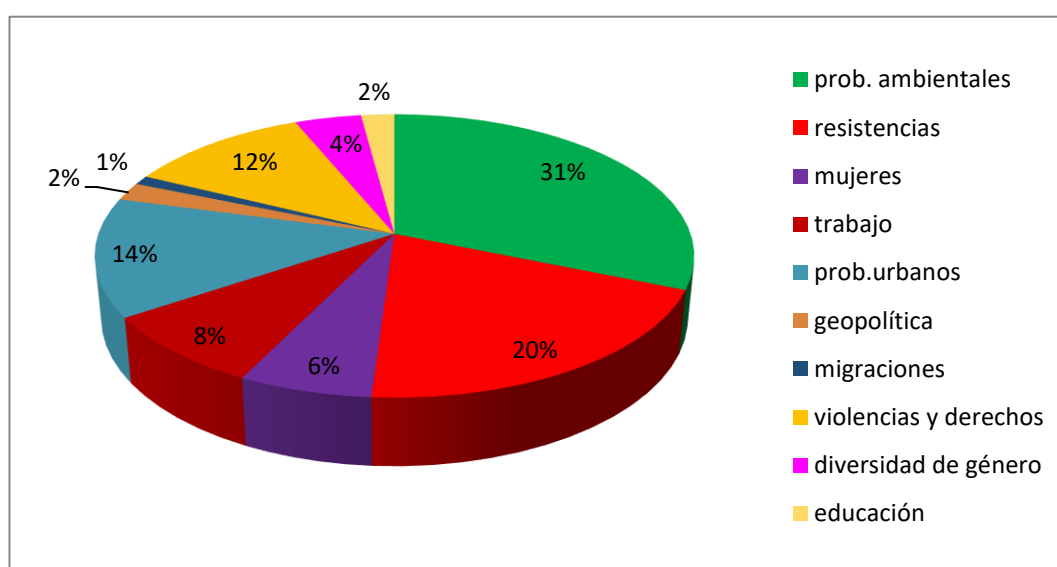
Por tanto, si la construcción de representaciones cartográficas desde una relación jerárquica impone visión e imaginario en un ordenamiento territorial,

el mapeo colectivo de Iconoclastas utiliza estos mapas como base para elaborar y visibilizar una construcción heterárquica del espacio, cumplida no por cartógrafos profesionales, sino por caminantes, habitantes, estudiantes, docentes, activistas de distintos lugares reunidos/as en laboratorios.

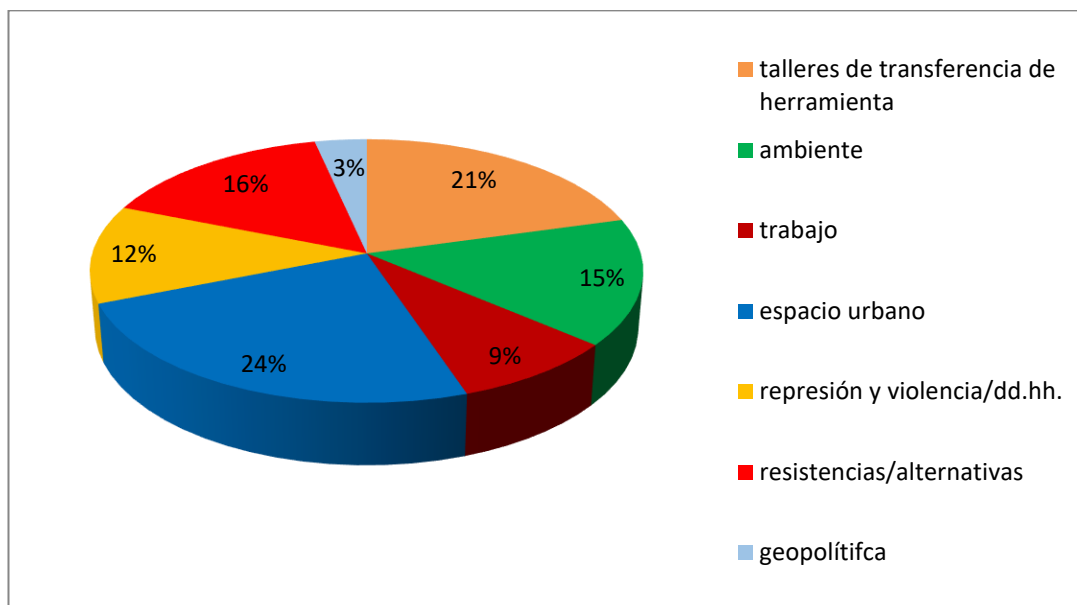
Como hemos visto, el mapeo colectivo es una práctica que Iconoclastas comienza a difundir (y utilizar) a partir de 2008. Las producciones del dúo que tienen lugar entre 2005 y 2010, como el *Anuario Volante* (2006), la *Cosmovisión Rebelde* (2008), la *Cosmogonía Indo-Afro-Latino Americana* (2007), *El Arbolazo* (2009) y *La Trenza Insurrecta* (2010), tienen la función de definir un espacio dominante y de resistencias que ya existen. Son mapas que definen los procesos macropolíticos argentinos y, sobre todo, latinoamericanos. Por lo tanto, los mapeos colectivos producidos desarrollan una microfísica territorial de la dominación y de la oposición a la hegemonía neoliberal, recorriendo prácticas cotidianas de los actores involucrados en los talleres organizados, generando un diálogo entre macro y micropolíticas.

Hacemos unas consideraciones estadísticas para observar cuáles son los recorridos micropolíticos que emergen en los mapeos colectivos desde 2008 hasta 2019, desarrollados con las organizaciones y movimientos sociales y de educación y pedagogía alternativa:

Temas tratados en talleres de mapeo colectivo con organizaciones y movimientos sociales



Temas tratados en talleres de mapeo colectivo en espacios de educación y pedagogía alternativa



El desarrollo de los distintos mapeos, como hemos visto, presenta siempre una línea fija, en el tiempo, de resistencias y alternativas que aportan miradas y prácticas (sentir y pensar) distintos con respecto a los discursos hegemónicos. El tema de las resistencias no se desarrolla solo en un aquí y ahora, sino comprende a menudo reflexiones colectivas acerca de una propia línea del tiempo que reúne la pluralidad de resistencias generadas en un territorio o en el subcontinente Latinoamericano en el tiempo. De tal manera, se ofrece una genealogía común en la pluralidad, puntos de partida y un estado del arte de la acción colectiva. Si las resistencias son una componente casi constante en los talleres, las demás temáticas presentan una alternancia en la aparición en el debate público, con cambios también zonales y se entrecruzan con otros más. Si analizamos la bitácora de Iconoclastas, los apuntes de cada mapeo y taller nos indican cómo los territorios cambian, así como cambian los discursos que lo construyen y lo habitan. Cambian las resistencias y las propuestas alternativas frente a un problema. Por tanto, la construcción cambiante de un espacio produce subjetividades distintas en el tiempo sobre los habitantes.

Una temática recurrente de norte a sur, de periferia a centro de Argentina, es la socioambiental. En el sur patagónico, en los talleres de mapeos desarrollados en Neuquén, Bariloche, Fiske Menuco, entre varios, la temática ambiental nos habla de los problemas que genera la explotación de los

recursos naturales, de los bienes comunes, pues el extractivismo. Estos problemas mueven el foco hacia los desalojos y la represión que sufren los pueblos originarios, la criminalización de las organizaciones sociales en defensa de las tierras, los presos políticos y la trata de mujeres. Comenzando por Rosario y yendo hacia el norte argentino, hasta los países limítrofes como Paraguay y Brasil, la temática ambiental se declina en los problemas del agronegocio, de los monocultivos transgénico, en particular en la cultivación de la soja. Los mapeos colectivos visibilizan los efectos generados, cuales desalojos, explotación de los/as campesinos/as y de los pueblos originarios, deforestaciones y ecocidios, contaminación de los ríos, criminalización y represión de las organizaciones sociales que promueven la defensa de las tierras y de un modelo fundado sobre la agroecología.

Al mismo tiempo resalta el papel y el trabajo de los grupos sociales que sufren y resisten a este modelo y a sus efectos, como el papel desempeñado por las mujeres campesinas en los procesos de resistencias agroecológicas, las protestas y luchas históricas para el acceso a la tierra y en defensa de las comunidades originarias, evidenciando otras maneras de relacionarse con el territorio y sistemas de producción alternativos.

Los talleres que se (pre)ocupan de estas temáticas registran la necesidad de enfrentar el problema desde la geopolítica también, analizando las influencias de transnacionales y otros estados sobre los territorios que sufren las políticas extractivistas y del agronegocio.

Finalmente, en la ciudad (o en sus periferias como demuestra el caso del mapeo colectivo desarrollado en 2013 en José León Suárez, llamado “La República de los cirujas”) la temática socioambiental tiene repercusiones sobre la condición de trabajo de los denominados “cirujas”, la precariedad laboral, la pobreza, el espacio urbano, la salud y las políticas públicas sobre los varios ejes de la discusión. El mapeo realizado en colaboración entre trabajadores cirujas y la Universidad Pública UNSAM, analizando los problemas urbanos derivados por el depósito de basura a cielo abierto más grande del país, releva como:

la gestión popular, con sus imperfecciones y precariedades, es la que persiste y la que sostiene nueve plantas sociales de reciclado y diversos proyectos comunitarios en estos barrios. Es la que lleva adelante la lucha porque el

trabajo ciruja sea reconocido como tal: en su aporte como productor de valor y generador de procesos de reconstitución de tejidos sociales que sufrieron un grado de descomposición tal, que obliga a un ensayo permanente de posibilidades¹⁴¹.

Los problemas evidenciados por los mapeos nos conducen hacia distintas coyunturas que atraviesan Argentina y se repercuten en los territorios. De hecho, las políticas extractivistas también de los gobiernos progresistas de América Latina, según Acosta y Brand (2017), siguen el modelo de acumulación primario-exportadora de origen colonial (2017, p. 43). En particular, en la época de la crisis económica que afecta los países centrales del sistema-mundo, entre 2008 y 2014, los países latinoamericanos aprovechan de los cambios en los mercados mundiales, donde al “incremento de la demanda por recursos naturales” corresponde una “alza de los precios de los recursos fósiles, minerales y agrícolas” (Acosta y Brand, 2017, p. 41). En este contexto, destacan Svampa y Gudynas, los gobiernos progresistas, como el argentino de ese entonces, critican “el control de los recursos naturales por parte de empresas transnacionales, pero no la extracción en sí” (Acosta y Brand, 2017, p. 68). De hecho, el extractivismo es interpretado como dispositivo político-social nacional-popular que promueve el “desarrollo nacional” (2017, p. 67), gracias a la soberanía estatal sobre los recursos que permite enfrentar pobreza y desigualdad social a través de una redistribución de los ingresos y la ampliación del “consumo de muchos segmentos de la población” (2017, p. 42). Acerca del agronegocio, es interesante notar dos distintas coyunturas en la Argentina: una primera en 2008, durante la presidencia de Cristina Fernández de Kirchner, y una segunda a partir de 2016, durante el gobierno de Mauricio Macri. En la primera coyuntura, observamos el conflicto entre Estado y el sector agropecuario por la ley que imponía mayores retenciones a las exportaciones (al final de 2007 las retenciones sobre la soja subían de 27,5% al 35%, para alcanzar en junio el 46,6% y bajar nuevamente al 35% al mes siguiente¹⁴²).

¹⁴¹ Extraído por “La Republica de los Cirujas. Una ida y vuelta entre la universidad y el barrio” en <https://www.unsam.edu.ar/lecturamundi/sitio/cartografias/mapeo-colectivo/barrio-8-de-mayo/>.

¹⁴² El artículo de Martín Slipczuk, “Retenciones al campo: mira cómo evolucionaron desde la vuelta a la democracia, en *Chequeado*, URL: <https://chequeado.com/el-explicador/como->

Consecuencias fueron el agudizarse del conflicto a través de una polarización política –relevan Mauro y Rossi (2015)– y las movilizaciones que vieron no solo la participación de los sectores oligárquicos del agronegocio, sino también de los pequeños productores y grupos locales de productores no afiliados. El agronegocio, a través su modelo de monocultivos transgénicos, en 2015 con el gobierno de la Alianza Cambiemos impulsa nuevamente el modelo extractivista en el campo reduciendo o anulando las “retenciones al campo”: las retenciones sobre la soja bajan del 35% al 30% en diciembre de 2015, para tocar cuota 26,5% en agosto de 2018, mientras que fueron anuladas entre diciembre 2015 y agosto 2018 las retenciones sobre trigo, maíz y girasol. Este escenario levanta otra vez la lucha de las redes agroecológicas y de las comunidades campesinas en contra del modelo extractivista del agronegocio, como es posible relevar también por los mapeos colectivos de Iconoclasistas en el norte de Argentina y en Paraguay, así como en la obra intitulada *Mapamundi*, investigación publicada en 2019 que se focaliza sobre el trabajo de mujeres rurales y campesinas. El mapa vislumbra “prácticas y saberes que sustentan las economías del cuidado” frente a la amenaza del sistema alimentario agroindustrial y las violencias generadas por los proyectos extractivistas (Iconoclasistas, 2019¹⁴³).

Otra coyuntura que podemos destacar, a través del análisis de las bitácoras de los talleres de mapeo colectivo de Iconoclasistas, es alrededor de la lucha feminista, influyendo también en la misma herramienta del dúo. De hecho, si los talleres entre 2008 y 2016 registran la presencia de temáticas conectadas con la condición de mujeres, estas resultan ligadas a problemas específicos como lo de la trata de mujeres, la salud y el trabajo. A partir de 2016, en correspondencia con la emergencia masiva de Ni una menos, la marea verde en la lucha por la IVE (Interrupción voluntaria del embarazo), en los talleres se asiste a un proceso inverso: no se habla de un problema para llegar a la condición de las mujeres en ese, sino se habla de la condición de las mujeres de una manera total, donde el punto de partida es el cuerpo de las mujeres, para luego investigar los otros ámbitos que afectan los cuerpos. A pesar de

[variaron-las-retenciones-al-campo-desde-la-vuelta-de-la-democracia/](#), ofrece una comparación infográfica con las retenciones impuestas sobre trigo, maíz y girasol también.

¹⁴³ <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/mapamundi-2019-esp-ing/>.

que el cuerpo está ya incluido en los procesos de mapeo, en cuanto “también un cuerpo, individual o colectivo, puede ser mapeado” y que “las temáticas a contemplar son múltiples e incorporan no solo una dimensión concreta, sino también la posibilidad de reflexionar y señalar los impactos de diversos discursos e instituciones dominantes” (Iconoclasistas, 2015, p. 27), los cuerpos de las mujeres y de las disidencias sexuales devienen territorios de lucha desde los cuales se habla de violencia de género, trabajo de cuidado, aborto legal y acceso a la salud pública, espacio urbano. Estos mapeos visibilizan una serie de actores, espacios y redes transformadores/as que desarrollan un trabajo de cuidado, elaboración de saberes y prácticas que sostienen el avance de una sociedad alternativa a la heteropatriarcal.

Finalmente, podemos afirmar que el mapeo colectivo permite no solo nombrar y visibilizar el poder dominante en el espacio, sino consigue (re)conocer, explicar y adentrarse en las prácticas hegemónicas y, al mismo tiempo, desarrolla una toma de conciencia de prácticas diarias que transitan y modifican el espacio, o, mejor, lo reinventan paralelamente utilizando el mismo territorio a través de distintas territorialidades. Recuperando las palabras de Pasolini, con las cuales comenzamos este capítulo, los talleres son lugares donde se difunden las palabras y, sobre todo, las prácticas de los subalternos, dentro las cuales es posible reconstruir coyunturas, tensionando lo político con la política institucional, la multitud y el pueblo (diríamos con Virno y Negri).

3.3. Proyecto Anda: baldosas y territorialidades

Proyecto Anda nace para “reparar la relación que las comunidades establecen con los espacios comunes” (Martino y Caiazza, 2014, p. 4). Como pudimos ver páginas atrás, la idea de Anda nace observando el abandono del espacio común, principalmente las veredas dañadas de la ciudad de Rosario. Esto condujo a una acción simbólica, encontrando unos vecinos que acompañaron las varias instalaciones de baldosas hidráulicas por las veredas. La difusión de Anda a través de la red de contactos del dúo, por ende, la gira por Argentina, permiten poner el foco de la práctica y de la acción no solo sobre la reparación, sino “en la construcción colectiva del entorno que todos habitamos” (Caiazza y Martino, entrevista, Rosario, diciembre 2019).

A partir de las baldosas hidráulicas, Faca e Inés con el proyecto Anda se ponen frente a un desafío importante para estos tiempos: antes “un mundo regulado por la división del trabajo y la ultra especialización, por el devenir-máquina y la ley de la rentabilidad” (Bourriaud, 2002, p. 8) donde los gobernantes desean relaciones humanas previsibles “controlables y reproducibles” (2002, p. 8), el dúo invita a construir “espacios para todos” (Martino y Caiazza, 2014, p. 48), a juntarse “para pensar, diseñar y construir (...) aprovechar la temporalidad distendida, propia de la fabricación manual” (2014, p. 48).

Ya analizamos lo qué es Anda y qué tipo de relaciones (ha) genera(do) con los varios actores involucrados en el proyecto, definiendo su posición en el campo artístico. Aquí nos concentraremos sobre cómo, a través de Anda, Faca e Inés producen relaciones que intervienen en un territorio ya cargado de símbolos y códigos, tiempos y prácticas, es decir cómo esta temporalidad distendida se pueda contraponer a un ritmo vertiginoso que habita los lugares con sus engranajes flexibles, cambiantes, pero duraderos (y con eso no nos atrevemos a decir que sean confiables).

Como se puede leer en el manual de Anda, editado por Estudio Valija:

Proyecto Anda interviene en la esfera de las relaciones humanas y su contexto social. Adopta la forma de taller para poner en marcha una acción de saneamiento centrada en el vínculo que se establece, durante ese proceso, con los actores involucrados (Martino y Caiazza, 2014, p. 48).

Por medio de las baldosas hidráulicas y de los talleres, el dúo interviene en las subjetividades, es decir interviene en las prácticas cotidianas de determinados grupos sociales resignificando sus entornos. De hecho, Faca e Inés trabajan en distintos contextos, a veces escuelas con problemas de recursos económicos, en otras ocasiones con urbanizaciones de autoconstrucción, así como con distintas comunidades. Todas situaciones que manifiestan una articulación entre prácticas de desposesión (Mezzadra y Neilsson, 2016), marginalidad, precariedad y abandono, que generan espacios con fronteras múltiples e identidades sociales estigmatizadas, sin posibilidad –para el poder dominante– de ser revertidas. Tomando en préstamo las

palabras de Deleuze, Inés y Faca se encuentran con contextos habitados con sujetos no entrenados, sujetos que marcan el margen (sujetos fronterizos) dentro de un territorio, que, de acuerdo con Mezzadra e Neilsson (2016), se encuentran sometidos a diferentes estrategias de acumulación del capital (desposesión, financiarización y privatización).

Cuando comienza el camino de Anda (2010), el saneamiento del espacio urbano próximo desvela ulteriores potencialidades, en particular, la de ser una forma de trabajo que une la contención social a la actividad productiva, las nuevas oportunidades y la defensa de los derechos (comenta Inés Maritno¹⁴⁴), es decir una producción de subjetividad, que genere “un campo de batalla donde los múltiples dispositivos de sujeción son enfrentados por prácticas de subjetivación” (Mezzadra y Neilsson, 2016, p. 380). Para desarrollar estas tareas, el dúo debe generar intersticios sociales a través de la producción cultural en cuestión y los talleres. Todo ello se transforma en posibilidad a través de proyectos que miran a múltiples sujetos, a su sostenibilidad y al proceso de transformación que puede emerger. Si los primeros dos puntos han sido observados en los capítulos anteriores, nos queda para analizar los procesos activados por el proyecto Anda.

Con intersticio nos referimos al concepto marxiano retomado por Nicolas Bourriaud (2002), entendiendo un espacio de intercambio capaz de escapar a los engranajes de la economía capitalista, sin responder a la ley de la ganancia. El crítico de arte francés lo considera como “un espacio para las relaciones humanas que sugiere posibilidades de intercambio distintas de las vigentes en este sistema” (Bourriaud, 2002, p. 16). Un intercambio que pueda “crear espacios libres, duraciones cuyo ritmo se contraponen al que impone la vida cotidiana favorecer un intercambio humano diferente al de las ‘zonas de comunicación’ impuestas” (Bourriaud, 2002, p. 16).

La práctica laboratorial permite dar fundamento a ese “espacio relacional”. A pesar de que “el contexto social actual *crea* espacios específicos y preestablecidos que limitan posibilidades de intercambio humano”, la razón no se puede encontrar solo en la “mecanización general de las funciones sociales” (2002, p. 16), sino también en la división social del trabajo generada

¹⁴⁴ Entrevista, Rosario, diciembre 2019.

por la construcción de fronteras en los espacios cotidianos. Es decir, el intercambio está limitado por estigmatizaciones de barrios, identidades, funcionamiento del espacio. En síntesis: por un código hegemónico que permite la lectura del entorno urbano y social desde una específica perspectiva. La práctica laboratorial y artística, de tal manera, desarrolla una función política, actuando sobre estas fronteras presentes en el espacio, problematizándolas. ¿En qué manera se desarrolla este trabajo político? ¿Cómo la práctica laboratorial reconstruye el espacio? Seguimos algunas específicas experiencias desarrolladas¹⁴⁵ en el tiempo para contestar a estas preguntas.

El primer mensaje que el dúo necesita introducir es que crear y diseñar un mosaico hidráulico no es difícil, para subir la puesta a las relaciones sociales y a la resignificación de espacios y manera de habitarlos. En el 2011, el saneamiento de veredas en Rosario condujo a la adopción de baldosas por los vecinos, una manera simbólica de cuidar el espacio público frente de sus propias casas. Con el pasar del tiempo la práctica colectiva suma objetivos: las baldosas no solo se pueden adoptar sino se pueden hacer, pensando en conjunto un diseño. Aquí destacamos las experiencias de “Un patio sin orillas” (2015) y de “La invención colectiva” (2017), ambas hechas en Rosario. La primera fue desarrollada con la comunidad educativa de la escuela pública Gurruchaga, donde, con el auxilio de la entera comunidad educativa, entre docentes, niños/as, padres de los/as alumnos/as –alcanzando el número de 70 participantes–, se logró reconstruir un patio de aproximadamente 90 metros cuadrados. Sin embargo, no se debe pensar a un proceso unidireccional, de artistas que dirigen una obra y los demás ejecutan. El primer paso fue observar el uso del espacio hecho por niños/as y educadores/as, luego proponer un diseño y ejecutarlo a través del método transferido por el dúo a la colectividad. La segunda acción involucró una quincena de vecinos junto con el Ente de movilidad y la Municipalidad de Rosario, para intervenir una estación de transporte público. En esta ocasión

¹⁴⁵ Entre las 26 experiencias de Anda, nos concentraremos sobre aquellas mayormente explicadas por los integrantes del dúo durante el encuentro que tuvimos en diciembre de 2019 y que evidencian la señalización de otras territorialidades en un territorio, generan otro entorno y resignifican las subjetividades en el espacio a través de la reproducibilidad del proyecto en el tiempo.

la dificultad no está en el tamaño de la obra, sino en la transferencia del diseño, alzando el nivel del proyecto en su contenido. El proyecto preveía homenajear a artistas mujeres pioneras del arte y del diseño del siglo XX. Influenciados por el constructivismo soviético, se eligió reproducir el dibujo de Liubov Popova. Importante es la referencia que el dúo hace al movimiento artístico soviético, sobre todo a la obra de Popova y Stepanova. El constructivismo soviético, que nace por influencia de las tendencias futuristas y cubistas, se proponía crear “la nueva identidad cultural global de la primera sociedad socialista” (Saša Vojnović¹⁴⁶). Este movimiento artístico puso mucho énfasis en la modulación y tratamiento de aquellos materiales considerados no artísticos. Los artistas constructivistas, en particular, equiparando los principios de la producción industrial y artística, piensan en la textura de los materiales, es decir en las cualidades individuales del objeto, y en la tectónica, refiriéndose a las cualidades del objeto en relación con el espacio. El uso que Inés y Faca hacen de una baldosa en cemento, bajo presión hidráulica, evoca esta relación entre material no artístico, su textura y su cualidad en el espacio como método para crear una nueva identidad cultural capaz de intervenir tanto en el espacio como en las subjetividades.

En esta ocasión el taller se traspuso en las casas particulares de los vecinos de la parada, conectando espacio privado (como laboratorio) con el espacio público. La práctica fue replicada sucesivamente con la obra de Varvara Stepanova. La elección de estas obras está cargada de simbolismo, en cuanto las artistas soviéticas, nos comenta Faca, “abandonan su campo tradicional del arte para pasar a pensarse en una cadena productiva de transformación” (Rosario, entrevista, diciembre 2019) y “ensayaban una ampliación de los productos artísticos a públicos más amplios”¹⁴⁷ (en *Ramona*, 2014). Como subrayan en una entrevista publicada en el diario *El ciudadano*, por Guillermo Correa, “la finalidad no es hacer baldosas: es reparar la relación que tenemos con los espacios comunes. La baldosa es una excusa; en todo caso, sirve para hablar de esos espacios”¹⁴⁸ (2013, 17 de enero). Una excusa que involucra

¹⁴⁶ En *Artelex. Art dictionary*: <http://artlex.com/es/movimientos-artisticos/constructivismo/>.

¹⁴⁷ <http://ramona.org.ar/node/51649>.

¹⁴⁸ <https://www.elciudadanoweb.com/una-baldosa-de-autor-para-hacer-al-estado-un-reclamo-en-colores/>.

también las instituciones hacia adentro (como en el caso de la escuela) y hacia afuera (en el caso de la parada de autobuses).

Es en ese periodo (2015-2017) que Anda alcanza una conciencia de sus alcances, y puede desarrollar procesos circulares, capaces de reproducirse y marcar territorialidades, a través de la creación de talleres que conducirán al nacimiento de cooperativas. Comenzamos por los casos desarrollados en Rosario. A partir de la experiencia denominada “Lo que puede un triángulo” (2016), con la cual se experimenta siempre a través del saneamiento de una parada de autobuses, se desarrolla un prototipo con jóvenes que habitan el barrio, entablando un discurso con la municipalidad rosarina con el programa “Plataforma futuro”. Esta experiencia se multiplicará en escala urbana gracias al programa municipal “Nueva Oportunidad” (2017). En este marco se desarrolla una experiencia de dos años, con cuarenta jóvenes entre 18 y 30 años en situación de vulnerabilidad social, “excluidos del sistema laboral (...) que habitan en las periferias de la ciudad de Rosario, que son territorios signados por la violencia institucional y el narcotráfico” (explica el dúo en una entrevista al *Diario de Cuba*, 2018¹⁴⁹). La idea se desarrolla en torno a la transformación de cinco paradas de autobuses enhebradas en forma consecutiva a lo largo de un bulevar.

Esta primera etapa del proceso se concluye en 2018, con la conformación de una empresa social –por los jóvenes ya capacitados– que confecciona y comercializa mosaicos hidráulicos para el Ente de la Movilidad de la ciudad. Como nos recuerda Faca, se trata de:

Empresas sociales conformadas por jóvenes que habitan en este mismo barrio, para transformar su propio entorno, su propio barrio. (...) Ahí capacitamos a un grupo de jóvenes, y al año siguiente estos mismos jóvenes ya estaban en condición de armar una empresa social, conformar una cooperativa destinada a construir paradas de ómnibus con diferentes diseños en su propio barrio. Y mientras tanto íbamos capacitando a otros grupos nuevos. Es decir, al segundo año ya contábamos con dos empresas sociales. (entrevista, Rosario, diciembre 2019).

¹⁴⁹ https://diariodecuba.com/internacional/1523350046_38610.html.

Por ende, se abre otra etapa con la capacitación de otro grupo de jóvenes que en 2019 conformarán otra cooperativa social, compartiendo el espacio con el grupo anterior, actuando una experiencia de coworking municipal gracias a dos emprendimientos colectivos. Esta segunda fase se consolida con la creación de la cooperativa *Futuro Oeste* y del centro de capacitación y producción *Parada Oeste*, haciendo hincapié sobre la zona de intervención y proveniencia de los jóvenes, es decir la zona suroeste de la ciudad de Rosario. Por tanto, comenta el dúo, “empezamos a experimentar convenios con entes públicos, (...) para hacer patio de escuelas, plazas, paradas de ómnibus en toda la ciudad y empezaron a producir economía a partir de lo que habían aprendido a realizar” (entrevista, Rosario, diciembre 2019). Nos parece importante reportar el testimonio de uno de los jóvenes integrantes de la Cooperativa Futuro Oeste acerca del proyecto y de la experiencia en general:

la idea es tener un trabajo digno, tener una base económica formal y adecuada a nuestro gusto. Ser partícipe cada uno de la democracia de poder opinar y ser partícipe de su propio trabajo y de su labor en cada posición que le toque¹⁵⁰.

A la formación de las dos cooperativas seguirá la formación de un tercer grupo de jóvenes, dando mayor solidez al espacio de coworking público “Parada Oeste”, espacio que se presenta y es percibido –en su dimensión pública– como una empresa con un nombre: dentro de este bloque unitario actúan, en realidad, tres colectivos comprometidos con repensar y reconstruir el espacio público a través de su propia participación.

Experiencia parecida, ha sido conducida por el dúo en la Ciudad del Paraná, en Entre Ríos, donde a través de un taller de capacitación se construyen espacios de trabajos que piensan en la transformación de los barrios y de las subjetividades que actúan en estos contextos. En esta ocasión, el trasfondo es un barrio de pescadores,

siempre en el marco de una comunidad muy reprimida, con jóvenes cuya única salida laboral a menudo es la economía informal o el narcotráfico, así como con jóvenes que estuvieron presos, salen y no

¹⁵⁰ Entrevista extraída por el video realizado por Estudio Valija y registrado por el Fondo de Asistencia Educativa de la Municipalidad de Rosario: https://vimeo.com/331394630?embedded=true&source=vimeo_logo&owner=9358988.

tienen que hacer de sus vidas, entre los 16 y 30 años (Caiazza, entrevista, Rosario, diciembre 2019).

También en esta ocasión se hace hincapié en la falta de oportunidades laborales, recreativas y de formación para la población juvenil. Proyecto Anda, haciendo pensar en el espacio que se habita a través del diseño de baldosas hidráulicas, se transforma en un “disparador de transformación” (como lo define el dúo en nuestra entrevista), actuando una micropolítica de los lugares. Caiazza resalta cómo la intervención en el barrio con estos jóvenes como protagonistas actúa sobre los códigos sociales: “a la estigmatización de su presencia (la de los jóvenes) como peligro responden ellos mismos poniéndose como cuidadores del barrio, invirtiendo la visión del grupo social” (entrevista, Rosario, diciembre 2019). También en este caso vemos como un objeto pueda performar grupos sociales, redefiniendo su identidad tanto hacia dentro –en la construcción individual– como hacia afuera – marcando y visibilizando otra habitabilidad del espacio e interviniendo sobre los prejuicios de la estigmatización.

Dejar una marca en el territorio de otras territorialidades es el fulcro de la acción colectiva *En Relieve*, desarrollado en colaboración entre Anda y el mapa de innovación ciudadana en Iberoamérica *Civics*, creado por VIC – Vivero de Iniciativas Ciudadanas. *Civics*, nace como mapa virtual con el objetivo de visualizar y visibilizar aquellos espacios que proponen ciudades más habitables, sostenibles, inclusivas y participativas. Faca e Inés se suman a *Civics* con *En Relieve* cumpliendo nuevamente¹⁵¹ una trasposición desde lo virtual al espacio urbano, esta vez, gracias al uso de las baldosas hidráulicas, realizando *Señalamientos urbanos*. Con epicentro en Madrid, para luego investir también las ciudades de Rosario y Santa Fe, *Civics* es un mapa que “localiza diferentes iniciativas que pueden ser vinculadas a la educación popular y alternativa, a las huertas urbanas, a los espacios culturales ocupados, algunos institucionales otros no, plazas realizadas por vecinos”¹⁵² (Caiazza y Martino, entrevista, diciembre 2019). Este conjunto de

¹⁵¹ Hemos visto en los capítulos anteriores cómo las experiencias de *Compartiendo Capital* y *Sin Cita* se han enfrentados al desafío de reproducir relaciones y conexiones virtuales con el espacio público, efectuando un intercambio y continuación entre los dos espacios.

¹⁵² El mapa de *Civics* se puede consultar al siguiente enlace: <https://civics.cc/es/#/iniciativas>.

ideas de habitabilidad de la ciudad está señalado digitalmente con diferentes iconos que produce una red entre espacios afines tanto en una misma ciudad como en otros países. Por tanto, las baldosas hidráulicas funcionan en este proyecto como recorridos urbanos que señalan físicamente estos lugares y han sido construidas por los vecinos a través del trabajo en forma colectiva. La construcción de *En Relieve* vio el desarrollo de más de cincuenta iniciativas, formando distintos referentes en el trabajo de hacer baldosas (con la tarea de seguir capacitando en otros lugares). El resultado fue la construcción de noventa piezas con sus respectivas iconografías, revolcando en las calles todas estas experiencias, simbolizando en el espacio cada experiencia, así como la presencia de una memoria, de un presente y un futuro, producidos colectivamente.

El Proyecto Anda, en sus múltiples declinaciones, propone una puesta en común en el espacio público, desafiando las políticas económicas que cimentan una cultura individualista, desde los años 90, que “desplaza el interés de los ciudadanos hacia esfera íntimas” – sostiene Inés Martino en diálogo con el *Diario de Cuba*, 2018, 10 de abril).

Como se pudo ver, la puesta en común del espacio puede desarrollarse de distintas formas, desde la autogestión y autoconstrucción con organizaciones sociales o comunidades que habitan un lugar, hasta interviniendo con una red institucional que sostiene los procesos de transformación de los espacios y la emergencia de actores que subvierten las categorías que los encasillan como sujetos excluidos de un espacio, a pesar de habitarlo. Anda, por lo tanto, permite “tomar partido en el diseño de aquello que nos rodea, opinar, discernir, incidir en el espacio que habitamos” (Martino, 2018, 10 de abril): es una micropolítica cultural, social y económica que impacta en las comunidades con las comunidades.

4. Tensiones entre “pueblo” y “multitud” en el proceso de descolonialidad

Yendo hacia otra parcial-conclusión, vimos como las prácticas artísticas representan discontinuidades con en la construcción del espacio, creando intersticios con territorialidades emergentes que interrumpen el flujo de representaciones dominantes. Las prácticas, a través de la producción

colectiva, se transforman en una acción que “desidentifica” (Vich, 2021) los sujetos, es decir, son repensadas las formas de socialización y de construcción del sujeto, en favor de nuevos relatos. Esta desidentificación se construye interviniendo en el espacio a través de una práctica artística que evidencia también otra forma laboral, que impone ir más allá de lo ya instituido, tanto en las formas institucionales como en lo simbólico. Desde ser actores *borders* y pasivos, la subjetivación pasa a ser activa e instituyente de un imaginario desde los márgenes. Por tanto, el libro y la literatura cartonera, el mapeo colectivo y el diseño de mosaicos hidráulicos generan una primera fractura en el “magma de significaciones imaginarias sociales” (Castoriadis, 1975). Como destaca Fressard (2006), retomando Castoriadis, ese magma de representaciones “regula el decir y orienta la acción de los miembros de esa sociedad, en la que determina tanto las maneras de sentir y desear como las maneras de pensar” (Fressard, 2006, p.1). Al instituido, por tanto, se contraponen una dinámica de transformación, una “potencia de alteridad” que marca una discontinuidad. Por ende, emergen los “delincuentes” de De Certeau que marcan no solo una diferente construcción del espacio, sino una diferente territorialidad y forma de subjetivación, es decir prácticas que se asientan antes de transformarse en teoría y proyecto político y que tienen un proceso veintañal (si consideramos la génesis de cada proyecto analizado). Estas discontinuidades y “desidentificaciones” nos conducen a observar los efectos que pueden generar: por un lado, pueden abrir unas brechas en las instituciones, por otro lado, generan reacciones y una mayor visibilidad de los conflictos. En el primer caso, los tres colectivos presentan distintas maneras de abrir brechas. A partir por el *copyleft* y los *creatives commons*, que nos parecen centrales en estas producciones en movimiento, se difunden los modos de producción y cuanto producido por los colectivos. A tal propósito, nos resulta fundamental referirnos a lo que Virno define como *general intellect* (2003), es decir “el fundamento de una cooperación social más amplia que la específicamente laboral” (2003, p. 68) que el filósofo italiano identifica hoy en la “comunicación, abstracción, autorreflexión de sujetos vivos” (2003, p. 66). El *general intellect*, afirmándose como esfera autónoma capaz de amputar el vínculo que lo ata a la producción de mercancía y al trabajo asalariado y de subvertir las relaciones de producción capitalista

instituyendo “una esfera pública no estatal” (Virno, 2003, p. 70), permite el proceso de traducción entre lugares comunes y especiales. Esto pone de manifiesto la potencia de la fuerza trabajo, es decir concreta un no-presente que se basa en la suma de todas las capacidades físicas e intelectuales que residen en la corporalidad (Virno, 2003, p. 83). Con traducción (como veremos en el próximo capítulo en manera más detallada), tomando a préstamo las palabras de Gramsci, entendemos:

una praxis social que involucra un tipo de trabajo que lidia con las fronteras lingüísticas pero que nunca se agota en esta tarea. Requiere un conocimiento de la interacción entre las fuerzas económicas, culturales y políticas que subyacen a la producción de sentido en cualquier sociedad, y no solo al momento de contacto entre dos lenguajes. La traducción, en su trasposición política, no es técnica organizativa dictada por líderes sino una práctica material forjada desde abajo al interior de las luchas (Mezzadra y Neilson, 2016, p. 406).

Este trabajo de traducción permite a los sujetos –que utilizan las prácticas artísticas y activistas descritas– *escamotear* la construcción del espacio, para articular saberes y lenguajes entre lugares comunes y lugares especiales¹⁵³, de articular un conjunto de singularidades que comparten el “no sentirse en la propia casa”. Los “lugares comunes” traducen los “lugares especiales” creando una articulación entre márgenes, produciendo intersticios que forman brechas (en) o manifiestan conflictos con lo instituido, con el paradigma dominante. Las prácticas parecen traducir esta premisa universal en una acción política que no debemos confundir con el “monopolio de la decisión política” que es el Estado (aunque, aquí, ponemos nuestras reservas, en cuanto en distintos pasajes consideramos el papel del mercado como decisor político, identificándolo en los intereses oligárquicos sobre la realidad investigada y que no siempre se ubican dentro del Estado). Sin embargo, las prácticas nos muestran una tensión entre la premisa de universalidad –que Virno pone a la base de la multitud– y la universalidad como promesa. Los casos parecen configurarnos un territorio emergente construido desde los márgenes, donde esta multitud avanza prácticas de existencia y reconocimiento que intentan

¹⁵³ Hacemos referencia a los términos *topoi koinoi* y *topoi idioi*, reportado en las primeras páginas de este capítulo, recuperando los conceptos aristotélicos en Paolo Virno (2003).

subvertir el modo de producción histórico que ha determinado el espacio excluyente. Al mismo tiempo, esta emergencia reivindica también, en algunas circunstancias, su papel en la participación política del Estado y de la construcción del espacio, su existencia frente a las políticas económicas excluyentes y al sentido común hegemónico que los excluye y aniquila de la construcción de una sociedad.

Eloísa Cartonera con su trabajo intenta abrir una brecha en el mundo literario evidenciando y organizándose en otros canales y con otras maneras de hacer, con respecto al mundo editorial dominante, poniendo al centro de su trabajo el compartir y la inserción de figuras excluidas por el mercado, tanto de cartoneros como de escritores que la grande industria cultural no es capaz de comprender (tanto en la producción como en los contenidos de los escritores). A esto se debe agregar el uso de los materiales y forma de reinsertarlos en un nuevo ciclo productivo. Sin embargo, no se agota aquí el trabajo, en cuanto hemos visto cómo reproduce otras significaciones de lo cartonero en el espacio, remarcando tanto un problema de precariedad laboral como una estigmatización social ínsita en la sociedad argentina, poniendo al centro, a través de la literatura, piezas existentes de lo cotidiano excluidas (o basureadas) por el relato dominante. Encontramos una necesidad de producir relatos contrahegemónicos en la expansión del fenómeno de las editoriales cartoneras, antes en Argentina, luego en el espacio latinoamericano hasta global (como veremos en el próximo capítulo).

Dijimos que el mapeo colectivo no es un fin, sino un medio, una base de partida. De hecho, la práctica de Iconoclasistas reúne singularidades, en algunas ocasiones organizadas en otras no, que comparten saberes y lenguajes. Esto evidencia una crisis de inclusión del Estado y formas de resistencias al sistema de producción hegemónico. Aquí parece evidenciarse una multitud, que a través del mapeo no evidencia un “Uno”, sino los muchos y las muchas perspectivas de un espacio acerca de los códigos que lo construyen. Son los mismos integrantes de Iconoclasistas a evidenciar esta relación ambivalente entre auto-organización colectivas en redes y la necesidad de una intervención desde el Estado:

la mayoría de los casos son movimientos populares que no tienen recursos, maneras de sustentarse, que requerían la presencia del Estado

para levantar una mejoría de la situación en el barrio. La discusión entonces asume más una perspectiva territorial, porque cuando vamos a trabajar en un barrio, lo primero que emerge son los temas infraestructurales (de que no hay cloaca, transporte, las calles no están asfaltada o nos falta el dispensario), siempre a pesar de cómo estas personas se organizan. Por ahí, lo que se le pide al Estado son cuestiones estructurales (...): si iríamos a hacer ahora otro mapeo en estos barrios, las exigencias van a ser otras, totalmente diferentes, porque se pasa, de los derechos sociales básicos que todavía no fueron satisfechos, a una situación persecutoria, de discriminación y represión (Risler, entrevista octubre 2017, Florida).

A tal propósito, resalta la ambivalencia de la acción del Estado, especialmente durante los gobiernos populares que elaboran desde arriba una narración contrahegemónica que interpela a las comunidades. Sin embargo, al mismo tiempo, estos gobiernos deben enfrentarse a un modelo de dependencia económica característico de una economía de un país en vía de desarrollo, en busca de una soberanía nacional sobre sus recursos.

El proyecto de baldosas hidráulicas de Faca e Inés nos conduce hacia brechas muy diferentes entre ellas. Si por un lado construyen una elaboración del espacio a partir de las comunidades, por otra parte, involucran la acción de las instituciones políticas en esta construcción, evidenciando límites y virtudes. De hecho, la experiencia de las cooperativas destacó éxitos y límites en esta relación con las instituciones, evidenciando las diferentes miradas que dependen por el modelo de gestión municipal y provincial. El caso de la cooperativa de mujeres en Santa Fe presenta en su momento inicial un apoyo municipal, que corresponde con la campaña electoral de 2015. Sin embargo, registra en seguida un abandono de los acuerdos entablados con la institución municipal que, finalmente, decidió no apoyar el proyecto. Por tanto, la continuación de la experiencia se basó en una vía independiente. Distinto es el caso de las cooperativas nacidas en seno al programa *Nueva Oportunidad* de la municipalidad de Rosario, donde se desarrolla el espacio de co-working *Parada Oeste* que reúne tres proyectos cooperativos, que tuvieron lugar en el marco de talleres durante tres años seguidos. Sin embargo, también aquí se registra la inestabilidad de la relación con el cambio de gestión de la Provincia

de Santa Fe (2019), que según el dúo puede poner en riesgo la continuidad de los trabajos que toman vida en Laboratorio de Innovación Ciudadana, que permite a grupos emergentes de desarrollar sus proyectos sociales, instalando una comunicación entre actores sociales y las instituciones.

Brechas y conflictos manifiestan una potencia descolonial del espacio, es decir se evidencia una construcción dominante de este, poniendo al centro del trabajo de reconstrucción aquella potencia de la fuerza de trabajo que es marginalizada. Los cartoneros pueden ser productores culturales o también una producción cultural que expande un modo de hacer/producir literatura, saboteando el sistema de producción y distribución de las editoriales que dominan el mercado literario nacional e internacional.

El mapeo colectivo puede permitir un recorrido en el espacio con códigos subterráneos ahora visible y cargados de organización, funcionamiento desde abajo y propuestas y reclamos hacia arriba, con relatos colectivos que “desnudan los reyes”. Las baldosas hidráulicas reconstruyen espacios e identidades, *desencasillando* aquellos sujetos antes encasillados como marginalidades sociales, construyendo con un trabajo cooperativo un entorno distinto que transforma la potencia en posibilidad.

La desidentificación con respecto a la perspectiva dominante permite construir una nueva experiencia que manifiesta la otredad con su propia mirada, desde una propia perspectiva. En esta re-creación subjetiva que marca una micropolítica activa (Rolnik, 2019), finalmente, resaltamos el papel desarrollado por el objeto performativo de esta desidentificación. Los tres casos tienen como base de las prácticas artística-activistas tres objetos distintos: el libro, el mapa y la baldosa. La reformulación de la producción de estos tres elementos en laboratorio y por una producción en común y, sobre todo, en movimiento, permite desencadenar el efecto performativo sobre las experiencias cotidianas de los sujetos productores y de sus espacios, con una subjetivación que se opone y/o sabotea los códigos existentes, germinando otras perspectivas.

Capítulo 6 – ¿La Globalización contrahegemónica de las prácticas emergentes?

*Cada vida, cada historia,
Farolitos en la oscuridad
Desafiando, la avalancha
Despiadada, de nuestra brutal velocidad
(Agarrate Catalina, *Vidas comunes*)*

1. Traducciones (y) comunes

En este último capítulo, nos focalizaremos en la difusión de los laboratorios de las producciones en movimientos hacia otros territorios, relevando conexiones con múltiples actores e identidades. Analizaremos cómo, cuándo y por qué se concreta esta difusión, así como lo que puede surgir de ella. Estos objetivos nos permitirán desentrañar el entramado, tejiendo a partir de la formación proyectual de las prácticas artístico-activistas (objeto de análisis) e interrogándonos sobre sus traducciones, sus capacidades de reproducción y su articulación con subjetividades de otras regiones a lo largo del tiempo.

En más de una ocasión, en estas páginas, destacamos la importancia de la proyectualidad de los colectivos, de la necesidad de presentar proyectos para alcanzar financiación, obtener reconocimientos institucionales y poder reproducirse. Groys (2014), en un capítulo de *Volverse público*, destaca “la soledad del proyecto” (2014, pp. 69-81), relevando una tensión con el futuro, la vida cotidiana, la socialidad de los que proyectan y el camino del arte contemporánea.

Según el crítico de arte, el trasfondo de lo que nos proponemos hacer en economía, política o cultura es, por el apunto, la formulación de un proyecto, resultando ser “una gran preocupación contemporánea” (2014, p. 69). Desde esta “gran preocupación” deriva, de hecho, la posibilidad de desarrollo de una idea y una acción, que deberá pasar por una aprobación final o la recepción de fondos –“de una o varias autoridades públicas” (2014, p. 69). Sin embargo, Groys destaca cómo la escritura de los proyectos imponga a menudo un aislamiento social, sobre el cual pesa también una presión (también esa social) hecha de expectativas y una larga organización del tiempo. A esta situación,

debemos agregar la incertidumbre que gravará sobre el éxito de un proyecto. Por lo tanto, ¿porque –se pregunta Groys– optamos para hacer proyectos y, por ende, optamos también para la soledad? Según el autor, es por un futuro que ya “anticipó e inspiró este proyecto” (2014, p. 74). De hecho, este tipo de aislamiento no resulta ser asocial, sino “requiere un esfuerzo colectivo”, tornándose “un aislamiento compartido” (2014, p. 72), es decir, proyectar es un acto que pone al individuo en “un estado paralelo de temporalidad heterogénea” (2014, p. 73), donde quien proyecta piensa en un futuro y en una praxis que lo adelanta, imaginándolo colectivamente. Esta imaginación resulta ser “la esperanza de resincronizarse con el entorno social” (2014, p. 74): la ejecución del proyecto mira a realinear la idea de futuro con el presente, conduciendo la pluralidad (precedentemente aislada) hacia una dirección deseada en la escritura del proyecto. Según Groys, “si uno está involucrado en un proyecto –o, más precisamente, vive de acuerdo con un proyecto– siempre está ya en el futuro” (2014, p. 74).

Esta brecha entre presente y futuro, descrita por Groys, necesita tener en cuenta algunos aspectos acerca de cómo pensar el futuro y cuáles son sus componentes. De acuerdo con Gatto (2018) “la pregunta por el futuro sería, entonces, la interrogación por el modo en que futurizaciones y futurabilidades entran en relación con las futuridades: devenires, dialéctica de lo actual y lo virtual” (2018, p. 34). Probamos a ver cómo estas tres declinaciones de futuro se desarrollan a través de nuestros casos.

El trabajo de Eloísa Cartonera, Iconoclasistas y Faca e Inés comienza al calor de las revueltas, en una Argentina aún inestable, proyectada hacia una recuperación y que había visto en sus calles la sede de procesos colectivos que desataban proyectos y tentativas que experimentaban una forma de sociedad fuera del neoliberalismo. En este trasfondo de movilizaciones, Pereyra, en un artículo en *Anfibia* (2021, 13 de diciembre), destaca, como uno de los rasgos quizás más interesante de 2001, “los cruces e intentos de articulación entre el mundo popular y los sectores medios urbanos”, evidenciando la participación heterogénea en las movilizaciones. Nuestros casos de estudio, a partir de este fermento social, pertenecen más bien a un momento en el que se iba abandonando esa fase de experimentación y convulsión. Por lo tanto, en ellos resalta, como dijimos, la búsqueda de nuevas

formas de expresión, pasando de la experimentación a una proyectualidad más dilatada en el tiempo, que verá la reproducción de sus prácticas en otros territorios, tanto latinoamericanos como europeos. Esta dilatación de los distintos proyectos, pero, evidencia un sistema de cooperación que va más allá de las instituciones y que encuentra su base en la reciprocidad, el libre acceso y el compartir (“gratuidad y desinterés”, diría Nuccio Ordine, 2013), una base, esta, que tiene sus raíces en lo que hemos definido como laboratorio de una producción en movimiento. Por lo tanto, hay que buscar en esta proyectualidad la difusión de las prácticas y de una visión futura que traduce luchas territoriales en globales, así como transforma sus herramientas en un insumo global para relanzar proyectos comunes y reflexionar sobre lo común. Así que nos vamos preguntando: ¿Cómo estos proyectos se tradujeron? ¿Qué zonas alcanzaron? ¿Cómo las alcanzaron? Una posible respuesta podemos encontrarla en el hecho que quienes proyectan están en el futuro. Un futuro que, pero, resulta ser virtual, debido a que el proyecto no es más que una descripción de este futuro (Groys, 2014, p. 74).

Proyectar en el futuro desde una producción en movimiento significa pensar en prácticas que se dibujan a sí misma. La producción en movimiento, a pesar de su proyectualidad que parece definir los efectos futuros, en realidad, elabora una futuridad. Es decir:

la posibilidad a punto de emerger, la consumación en virtual que completa el movimiento de este presente inclinado hacia el futuro, de ese futuro cayendo en el presente. La futuridad es potencia que nunca se realiza ni se agota y que permite que los actos se realicen y se agoten (Gatto, 2018, p. 22).

Por tanto, nos preguntamos ¿dónde se apoya ese presente que se inclina hacia el futuro? El proyecto que representa un intersticio, donde son enunciadas las posibilidades que existen como virtualidad de acontecimientos, representa una futurización sobre la cual se apoya ese presente. Gatto la define como “un oriente, el privilegio del proyecto y la imagen del mismo como realizado (...) la producción de una imagen de futuro” (2018, p. 28). Esta imagen del futuro, ilustrada por el proyecto, necesita, pero, anclarse en un proceso presente, para poderse concretizar y transformar el presente en ese futuro. Este proceso

presente no es dicho que siga las pautas de la imagen delineada por el proyecto, sino que enuncia una futurabilidad, la que Franco Berardi y Gatto definen como “una capa de posibilidades que pueden o no ser actualizadas (...) algo presente que puede actualizarse o no (...) es la producción de una imagen de presente como tendencia de tránsito que altera el proyecto” (Gatto, 2018, p. 28). Según de Sousa Santos (2007) sería una dilatación del presente en cambio de una contracción del futuro, “la capacidad inagotable de producir posibles” (Gatto, 2018, p. 25). Las posibilidades implican procesos en construcciones, no acabados, que se nutren del diálogo entre diferentes actores implicados en el proceso. En nuestro caso es en el laboratorio donde se consideran las distintas variables que lo componen y se encuentran en el espacio de acción. De hecho, deberíamos considerar las producciones en movimiento como actos que producen transformaciones en el nivel micropolítico, en lo cotidiano. Como evidencia Gatto, a través de las palabras de Jullien, desde esa perspectiva de una transformación continua y silenciosa, hay que entender el acto de calcular futurabilidades de una situación: “no se trata de quedarnos con el acto transformador (gesto técnico) sino de asumir que la transformación hace actuar, que la propia acción está inmersa en una transformación” (2018, p. 29). De tal manera, la futurabilidad vendría a ser la posibilidad emergente que redefine el mapa de lo posible (incluyendo lo proyectado), que permite “el encuentro entre un hábitus y una coyuntura” (Gatto, 2018, p. 32), con efectos en esta dilatación del presente y contracción del futuro.

Cabe aquí, recordar que las producciones en movimiento hasta ahora analizadas incluyen diferentes actores –que se posicionan alrededor de las fronteras– en el laboratorio. Por tanto, debemos preguntarnos cómo sería posible futurabilizar estas experiencias que se articulan entre distintos actores. Según de Sousa Santos (2007), enfrentar esta diversidad de agentes y experiencias significa abordar dos problemas: la extrema fragmentación o atomización de lo real; y la imposibilidad de conferir sentido a la transformación social (2007, pp. 108-109). Desde la perspectiva que el sociólogo portugués define como “razón cosmopolita”, la extrema fragmentación de lo real debería sugerirnos identificar “nuevas totalidades”, es decir “adoptar otros sentidos para la transformación social, como proponer

nuevas formas de pensar estas totalidades y de concebir esos sentidos” (2007, p. 109). Por lo tanto, la cuestión que se nos pone adelante es identificar y diferenciar ¿qué tipo de transformación social viene propuesta por estas producciones en movimiento?, ¿cómo intentan diseminar un sentir-pensar de la sociedad dentro este proceso transformativo? Una posible respuesta está, como vimos en la conclusión del precedente capítulo, en el trabajo de traducción. Este trabajo nos parece de fundamental importancia para las producciones en movimiento (objeto de análisis) que cruzan constantemente las fronteras de espacios e identidades sociales, así como las geográficas. Vimos como este trabajo no se agota en las traducciones lingüísticas (como puede hacer pensar ingenuamente el término), sino afecta la lucha política entre fronteras. Lenin plantea que el trabajo político de la traducción constituye un aspecto ineludible de la organización revolucionaria, porque, destacan Mezzadra y Neilson, en un mundo donde proliferan fronteras, las tareas de traductor y organizador político tienden a converger (2016, p. 409). De Sousa Santos agrega a la traducción la característica de ser un trabajo también emocional porque presupone un inconformismo frente de la carencia que se desvela por la incompletitud de un conocimiento dado o de una práctica dada (2007, p. 118). Es por estas razones que Mezzadra y Neilson consideran que el proceso de traducción crea un sujeto colectivo que debe mantenerse abierto, también a su propia constitución, buscando el poder de un común que debe ser políticamente inventado y reinventado (2016, p. 419). Es dentro de esta construcción abierta del sujeto colectivo que podemos encontrar la articulación de nuestros casos de estudio. Una articulación que, como vimos a través de las palabras de Stuart Hall, no es fija, no considera identidades definidas y sujetos aliados políticamente por largo periodos, sino es una articulación alrededor de coyunturas y, más bien aún, entorno a prácticas artístico-activistas entre sujetos y elementos diferentes. Un vínculo que no resulta necesario o determinado, sino necesita preguntarse bajo cuáles condiciones surja, aunque no se demuestre una pertenencia necesaria (Hall, 1996, en Rabasa, p. 24). Por tanto, ¿cómo se pueden relacionar estas pertenencias no necesarias? El análisis de nuestros casos nos invita a observar a la reciprocidad que puede generarse entre los diferentes actores que se aúnan alrededor de una práctica.

Desde la perspectiva de Santos (2007), la traducción “permite crear inteligibilidad recíproca entre las experiencias del mundo, tanto las disponibles como las posibles, reveladas por la sociología de las ausencias y la sociología de las emergencias” (2007, p. 110), evidenciando la heterogeneidad entre ellas, como experiencias que no se agotan en una específica totalidad o parte, y observando la gestión interna o externa de un proceso. Por tanto, esta inteligibilidad afecta también las distintas formas de organización y los objetivos de acción (2007, p. 114). Traducir permite reconocer un desafío deconstructivo y otro reconstructivo, evidenciando la relación hegemónica entre las experiencias, su condición y propuesta alternativa. Al mismo tiempo, nos permite enfrentar la elevada fragmentación social y las diferentes respuestas a los problemas sociales, políticos, económicos y culturales que surgen desde estas acciones.

La difusión de las prácticas en análisis permite que a través de la misma herramienta se puedan intercambiar saberes, a pesar de encontrar distintas respuestas que, sin embargo, parecen pertenecer a una constelación contrahegemónica. De hecho, explica el sociólogo portugués, el trabajo de traducción incide tanto sobre los saberes como sobre las prácticas (y sus agentes). Como veremos, los lazos que las prácticas generan entre distintas realidades involucradas en luchas contrahegemónicas revelan movimientos transnacionales (hechos por problemas y alternativas) de realidades locales. Por tanto, esta constelación de movimientos muy diversificados resalta la necesidad del trabajo de traducción entre movimientos y organizaciones locales diversas no solo en prácticas y objetivos, sino también en las culturas que producen, y que, empero, pueden atravesar el Sur y el Norte. El trabajo de traducción “tiende a identificar lo que los une y lo que los separa” (Santos, 2007, p. 117), lo que permite evidenciar zonas de contactos, es decir aquellos campos sociales donde diferentes mundos de vida normativos, prácticas y conocimientos se encuentran, chocan e interactúan (2007, p. 119). En, particular esta constelación, que se desprende desde el mapeo colectivo, el libro cartonero y las baldosas hidráulicas, genera una interacción entre sujetos que se mueven entre centro y periferia del sistema-mundo, descubriendo relaciones en común con las periferias de los centros. Con el trabajo de traducción, dentro de esta constelación, una lucha local puede conocer la

existencia de otra lucha, perdiendo algo de su carácter local o particular, en cuanto consciente de sus respectivas inteligibilidades. En tal modo, se resguarda la autonomía de las luchas, pero se identifican los “nexos comunes” de las distintas luchas (Santos, 2007, p. 202), canalizando la fragmentación inicial hacia una transformación diferente en su característica local y particular, pero común en lo global.

En este mapa de lo posible (futurabilidad) que se desprende (según nosotros) en los laboratorios, la traducción pone en evidencia los distintos procesos de transformación en una zona de contacto que nos ponen frente a dos desafíos: por un lado, la tensión entre local y global; por el otro la creación de nexos comunes, o sea la puesta en común.

Por tanto, ocurre contextualizar las prácticas objetos de análisis en un contexto globalizado. De Sousa Santos define la globalización como “el proceso mediante el cual una condición o instancia local logra extender su radio de influencia a lo largo del globo” (2007, pp. 196-197), desarrollando la capacidad de poder colocar y etiquetar otra condición (con la cual compite) como local. Esta definición incluye un modelo ganador y otro perdedor, uno globalizado y otro localizado. Santos evidencia cómo estos han generado procesos hegemónicos de exclusión que, pero, encuentran formas heterogéneas de resistencias cotidianas y micropolíticas que proponen otra transformación social, otro mapa de lo posible. Así que debemos interrogarnos acerca de qué tipo de globalización o red global se desprende a partir de las prácticas que estamos analizando. Estos procesos, siempre a través de los lentes de Santos, podemos definirlos –sobre la base de cuanto hasta ahora analizados y de lo que iremos a investigar con las restantes páginas– como tentativas de una globalización contrahegemónica cosmopolita, es decir como experiencias que:

pretenden contrarrestar las tendencias de exclusión social, abriendo espacios para la participación democrática, para la conformación de comunidades, para la creación de alternativas frente a las formas dominantes de conocimiento y desarrollo. (...) Tanto estos enlaces locales-globales como los diferentes tipos de activismo que rebasan fronteras constituyen un nuevo movimiento democrático transnacional (Santos, 2007, p. 198).

El trabajo de traducción, desarrollado dentro de la fragmentación social y las múltiples posibilidades que emergen de la atomización global, nos direcciona hacia los nexos comunes, es decir sobre la identificación de qué se necesita traducir a partir por las zonas de contacto entre diferentes mundos de vida normativa, prácticas, conocimientos y tiempos. La tarea de traducir los nexos comunes o, más bien, lo común, según Mezzadra y Neilson, no significa solo rastrear cómo y si las heterogéneas luchas se vinculan, sino “también de qué modos estas luchas requieren una producción de subjetividad que es (...) potenciadora y desestabilizadora” (2016, p. 416). Este desafío, según los autores, no puede ser conducido por un único sujeto o una única institución, sino conduce la colectividad a interrogarse sobre lo común, entendido como “una noción fundamental que permite el desarrollo de una perspectiva radical acerca de las cuestiones sociales, jurídicas y políticas relativas a los comunes, los bienes comunes, lo público y lo privado” (2016, p. 416). De acuerdo con Caffentzis y Federici (2018), reflexionar acerca de los nexos comunes significa identificar no tanto los “diques frente al torrente neoliberal”, sino aquellos modos de vida que significan supervivencias esenciales, semillas y embriones “de un mundo de producción alternativo que aún se está gestando” (2018, p. 125). Conscientes que nuestros casos de estudios representan lugares y sujetos de saberes en común, que se basan en la creación de nuevas formas de sociabilidad organizadas en función del principio de cooperación social, podemos decir que empujan hacia transformaciones comunes, porque, a través de la transformación de las relaciones sociales, proponen la creación de igualdad y cooperación en la sociedad. Por lo tanto, el laboratorio se presenta como el lugar (material e inmaterial) donde se intenta fundamentar a través del trabajo de traducción el “compromiso para la creación de elementos colectivos, un compromiso para fomentar los intereses comunes en cualquier aspecto de nuestras vidas” (Caffentzis y Federici, 2018, p. 141). Finalmente, antes de introducirnos en la articulación de las prácticas emergentes de nuestros casos de estudio que ponen en contacto distintas partes del globo, nos cabe evidenciar cómo este trabajo de traducción que acompaña la difusión de las prácticas nos parece que se fundamente en un trabajo de *pre-traducción*, que se focaliza principalmente sobre el recorrido, la legitimación y la reproducción social de las prácticas. Pudimos ver en los

capítulos anteriores, específicamente en el capítulo cuatro, cómo el mapeo colectivo, las baldosas hidráulicas y el libro cartonero han construido en el tiempo su legitimación tanto social como institucional, recuperando una relación entre cultura/arte y política en lo político, es decir en un compromiso que actúa (de algún modo) sobre las vidas cotidianas.

Es nuestra hipótesis que el reconocimiento social de las prácticas –obtenido mientras se difundían– haya contribuido a introducirlas en distintos espacios siempre más heterogéneos, también en contextos muy diferentes respecto a Argentina, dando a prácticas y colectivos una cierta confiabilidad y valorización de sus experiencias. Interesante es notar cómo este trabajo de pre-traducción amplía, al mismo tiempo, la heterogeneidad que participa en el laboratorio en movimiento, ofreciendo mayores puntos de tensiones en el presente y más “posibles” donde tejer nexos comunes.

2. La difusión global de las prácticas

2.1. Eloísa Cartonera va por el mundo

Javier Barilaro en 2009, en su texto *Y hay mucho más...* (en Bilbija y Carbajal, 2009), destacaba una especificidad geográfica –y, quizás, geopolítica también– de los libros cartoneros dentro del sistema-mundo:

los libros cartoneros son más apropiados que los libros convencionales:
los libros cartoneros son Latinoamericanos. Los libros convencionales son para las sociedades capitalistas. Latinoamérica es solo parcialmente capitalista, en cuanto el capitalismo es solo el deseo de una parte de las ideologías políticas (2009, p. 53).

Luego de 2003, comienza a expandirse la experiencia de los libros cartoneros por América Latina sobre la base de distintos clivajes que diferencian los distintos componentes de lo que Canosa definirá como “familia cartonera” (2017). Estas experiencias surgen por distintas cuestiones que afectan los diferentes locales, es decir los contextos particulares de emergencia, cuales la exclusión laboral, contextos de marginalidad social, acceso a la lectura limitado y excluyente, mercados editoriales dominados por grandes corporaciones, escasas oportunidades de publicación para jóvenes escritores, homogeneidad en la literatura con exclusión de contenidos locales, indígenas,

urbanos y populares, por ende de la diversidad que puebla y vive las diferentes zonas de América Latina.

La experiencia de Eloísa Cartonera ofrece un trabajo de traducción muy peculiar desde el sector editorial, en un área geográfica latinoamericana (al comienzo) y/o hispanohablante, es decir un área aparentemente homogénea desde un punto de vista lingüístico. En este caso, podemos observar el trabajo de traducción tanto desde una perspectiva lingüística (a pesar de la aparente homogeneidad) como de lo político. Desde la traducción lingüística, podemos observar cómo el catálogo de *la Carto* ofrezca la introducción en el mercado literario argentino de la literatura proveniente por los países limítrofes, principalmente de la brasilera, pero al mismo tiempo desmorona esa aparente homogeneidad en favor de una heterogeneidad que se esconde debajo de la lengua castellana y que construye lo cotidiano, marcando formas de sentir y pensar en lo que se considera entidad única. Aquí nos referimos a los idiomas fronterizos que cuestionan la construcción, dada por asentada, de los modernos Estado-naciones, introduciendo una literatura que habla *jopará* con la presencia de varios términos en guaraní, y reivindicando la pertenencia de estos términos a una cultura heterogénea argentina (y latinoamericana). Con la introducción de esta literatura queda descubierta la aparente diversificación cultural de la literatura de la globalización hegemónica, que, al contrario, resulta ser la más homologante y homologada por invisibilizar las particularidades y las narraciones que hacen y habitan el territorio. En su manifiesto los/as de Animita Cartonera, editorial chilena, subrayan esta diversidad continental:

como nosotros creamos una cartonera chilena, otros crearon la suya con sus propias ideas, necesidades e idiosincrasia. Nacimos de la misma fuente, tomando rumbos que adecuan a las realidades sociales y culturales de cada país, pues así es Latinoamérica, un continuo contraste de identidades que forman, en perfecta armonía, la identidad de nuestro continente (Animita Cartonera en Bilbija y Carbajal, 2009, p. 84).

Esto nos lleva al segundo tipo de traducción, es decir un trabajo emancipador que enfrenta los distintos problemas de un específico local, donde el libro cartonero se hace medio para traducir otra literatura y enfrentar otras cuestiones sociales, generando la que Sakai define una “comunidad no

unificada”, entendiéndola como la posibilidad de definirnos como un nosotros cuyo estar juntos no se basa en “ninguna homogeneidad común” (en Mezzadra y Neilson, 2016, p. 423).

2.1.1. La primera ola y las características de la constelación cartonera

Johana Kunin (2009), a tal propósito, identifica dos olas de difusión de las experiencias cartoneras: una primera que podemos colocar entre 2003 y 2009; y una segunda a partir de 2009 hasta 2014¹⁵⁴. Estas tienen que ver tanto con las modalidades de circulación y difusión de los libros como con las redes sociales generadas dentro de este movimiento.

La primera ola de difusión de las editoriales cartoneras comienza con la definición y afirmación de la experiencia argentina como proyecto artístico, con su carga social y política, entre su periodo de gestación y el primer encuentro de editoriales cartoneras en la Universidad de Wisconsin (2009). En esta primera etapa, Eloísa Cartonera consolida su criterio estético como el colorinche y cumbiero, un tono abigarrado de colores e imágenes, generando una identidad que se apoya también sobre los elementos de producción (el cartón) y la especificidad de los trabajadores. Desde el 2003 empieza a construirse una constelación cartonera por América Latina, donde el modo de hacer libros –que tiene el cartón como elemento base– se abre a una diversidad de prácticas y discursos, presentando objetivos diversificados cuales culturales, políticos, sociales, laborales, estéticos, literarios, económicos y ecológicos. Esta heterogeneidad de objetivos entre diferentes editoriales –que se basan sobre un modo de producción similar– se debe a los diferentes clivajes de cada contexto local.

Producir libros y literatura a partir del cartón, en sitios que muchas veces resultan ser periféricos para el mercado editorial (concentrado mayormente en importar autores y literatura más que fomentar el acceso de nuevos autores y narrativas –se desprende en las opiniones [unánimes] de las varias editoriales cartoneras), donde los jóvenes escritores tienen dificultad para emerger con narrativas disidentes o *underground*, significa desprenderse de reglas y obstáculos editoriales para crear libros y obras de arte accesibles a

¹⁵⁴ A estos dos momentos agregamos una tercera fase entre 2014 y 2019.

todos y todas. En esta etapa inicial de difusión, los primeros contextos de reinterpretación son Perú, Bolivia, Chile, Brasil, Argentina misma, Paraguay y México. Intentamos, aquí, aclarar cómo fue posible esta difusión, cuáles fueron los métodos de transmisión de la experiencia que construyen el trabajo de traducción. En un trabajo escrito en 2019¹⁵⁵, hemos identificados tres métodos utilizados por Eloísa Cartonera y, enseguida, por las otras editoriales que pasan a ser experiencia de referencia para las que surgirán: las relaciones personales (redes de amigos, lo que en el capítulo cuatro hemos definido como capital social), los eventos y talleres, y la serendipia. Estas experiencias incluyen actores heterogéneos, como: artistas plásticos, escritores, académicos, bibliotecarios y movimientos sociales. Intentamos dibujar la formación de esta constelación emergente. Las editoriales cartoneras que surgieron luego de Eloísa Cartonera las recuerda muy bien María Gómez en la entrevista que le hicimos en octubre de 2019: “la primera que se formó fue Sarita Cartonera (2004), que se formó en Eloísa y luego la compañera viajó a Perú”. La experiencia de Sarita es típica de la serendipia que atraviesa estas experiencias. Algunos de los que hoy en día son los integrantes de la editorial peruviana, en ese entonces estudiantes universitarios, encontraron en una librería chilena un libro cartonero editado por Eloísa. De ahí, se fueron rumbo a Argentina, donde se sumaron a un taller en *la Carto* y pudieron concretizar la idea que una editorial cartonera hubiera podido existir también en el contexto peruano, con el fin de divulgar jóvenes poetas y comenzar una política de capacitación del lector. De hecho, la realidad peruana en ese entonces presentaba tres problemas principales que estimulaban a la creación de una editorial cartonera: primero la elevada tasa de analfabetismo en las zonas rurales de Perú, que en 2004 alcanzaba el 22,7% de la población rural, para alcanzar el 14,5% de esa misma en 2018 (INEI, 2018). Al mismo tiempo, observando las estadísticas del Instituto Nacional de Estadística e Informática del Perú (INEI), es posible notar como las mujeres resultaban ser el sector con mayor porcentaje de analfabetismo (con tendencia al aumento cuando se observa la población por grupo etario en las personas mayores, sobre dato

¹⁵⁵ “‘Un libro de otra manera’. De la experiencia de Eloísa Cartonera a la difusión de un modo de (hacer) producción”, link: <https://cdsa.academica.org/000-023/574>.

nacional)¹⁵⁶. Segundo y tercer problemas tienen que ver con un mercado literario exclusivo y excluyente, es decir: por un lado, se relevan escasas oportunidades para los jóvenes escritores de publicar sus obras, mientras que, por el otro, se registran precios elevados para poder comprar libros.

“Después Animita Cartonera (2005) que era chilena –nos comenta Gómez–, vinieron dos chicas chilenas a *la Carto* a pedir autorización, pasándose un montón de tardes con nosotros. Les decimos que, obviamente, no había algún problema que ni hacía falta pedir permiso”. Luego fue la hora de las editoriales cartoneras bolivianas (Yerba Mala y Mandrágora Cartonera, nacidas entre 2006 y 2007) que “también pidieron permiso” a Eloísa Cartonera –recuerda simpáticamente Gómez. En el mismo año, en Paraguay, nace la experiencia de Yiyi Yambo “creada por un escritor de frontera que es *brasiguayo*¹⁵⁷. Luego, se formaron un par más y son muy buenas porque recuperan el guaraní, el jopará y el porteño”, explica la integrante de *la Carto* (entrevista 2019). Otra articulación, que ya parcialmente citamos en las páginas atrás, fue con las experiencias que se generaron en Brasil, principalmente con Dulcineia Catadora (nacida entre 2006 y 2007). El vínculo de Eloísa Cartonera con Brasil se construye sobre dos canales generados alrededor de la Bienal de San Pablo de 2006.

Este vínculo comienza por un legado de Néstor Perlongher que, nos comenta Gómez (entrevista 2019), era muy fanático de los escritores brasileños. Por tanto, Eloísa Cartonera editó una antología de poetas brasileños de los años 70¹⁵⁸, para seguir agregando nuevos títulos y autores a su catálogo del país cercano¹⁵⁹ y trayéndolos consigo en el stand-taller de la Bienal de San Pablo. La experiencia de la Bienal fue fundamental para que el laboratorio adquiriera movimiento y pudiera traducir Eloísa Cartonera en Dulcineia Catadora: por

¹⁵⁶

https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitaes/Est/Lib1150/cap06.pdf;
https://www.inei.gob.pe/media/MenuRecursivo/publicaciones_digitaes/Est/Lib1680/cap06.pdf.

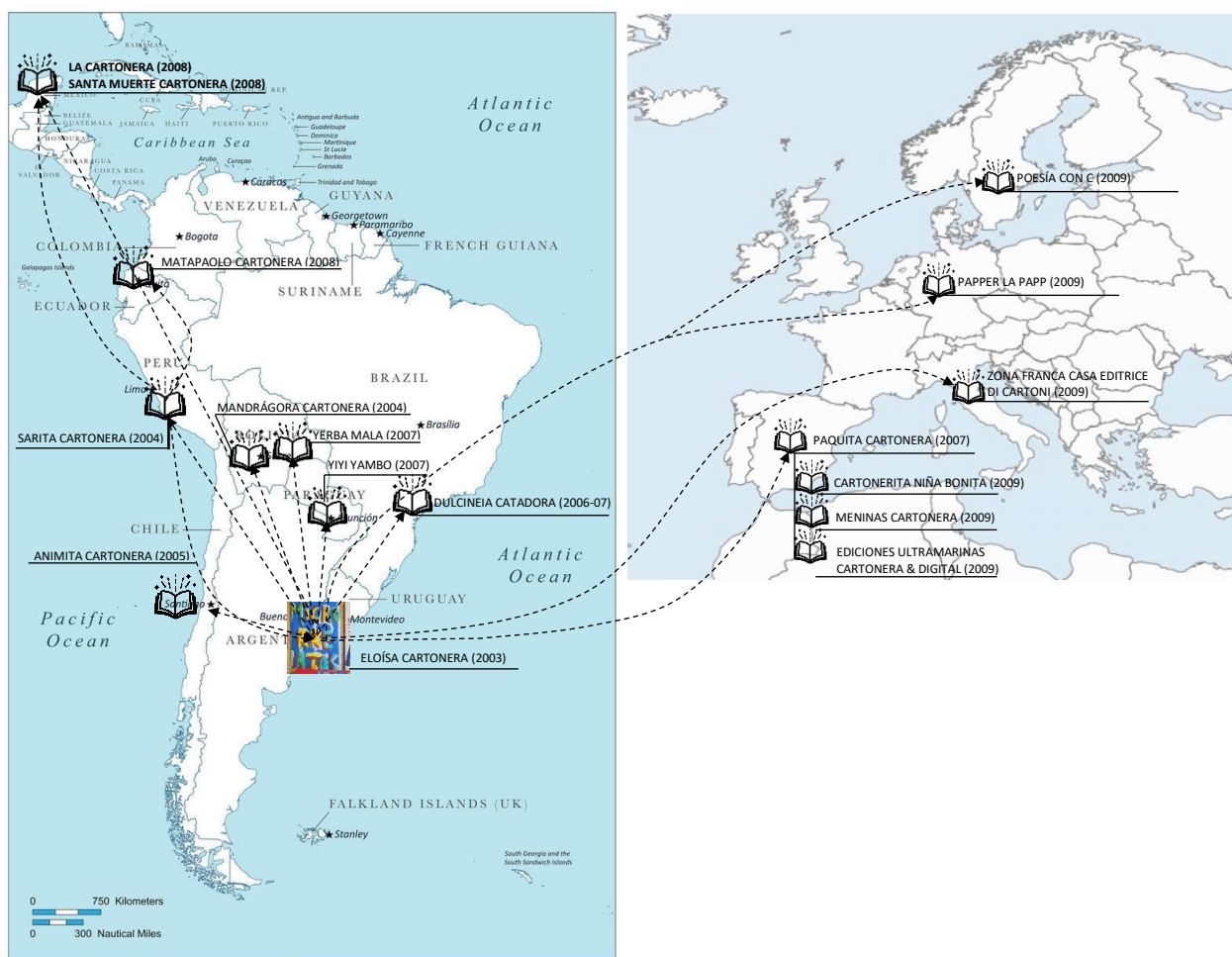
¹⁵⁷ En este caso, Canosa (2017) registra un antecedente de 2004 con la experiencia de Jakembó Editores, que ve a la obra parte del grupo que conformará Yiyi Yambo.

¹⁵⁸ Wally Salomão y otros, *Brasil años 70. Poesía marginal*.

¹⁵⁹ Glauco Mattoso, *Delirios líricos* (libro editado bilingüe); Douglas Diegues, *Uma flor na solapa da miséria* (poesía en portugués); Jorge Mautner, *Susi* (novela de amor); Antonio Miranda, *San Fernando de Beira Mar*; Camila do Valle, *Robé y me tragué un collar de perlas chinas...*

casi un mes, junto al grupo argentino, se hicieron libros, esculturas, capacitaciones a los trabajadores que pertenecían al movimiento “de catadores” de San Pablo, bajo la coordinación de Lucía Rosas.

El hilo que aquí gráficamente reportamos se concretiza no solo en 2009 con el encuentro en la Universidad de Wisconsin, sino más bien en el trabajo cooperativo de estas experiencias.



Difusión de Eloísa Cartonera: primera ola

Cómo reporta la narración de La Cartonera, en 2008, se creó el trabajo compartido *Respiración del laberinto*, producido con Sarita, Eloísa, Animita, Yiyi Yambo, Felicita, Mandrágora, Yerba Mala y Dulcineia Catadora. Esta obra se publicó en diciembre de 2008 y marzo 2009, cruzando las fronteras editoriales de Perú, Argentina, Chile, Paraguay, Bolivia, Brasil y México. En esta ocasión se realizaron viajes que reunieron “poetas y narradores igualmente latinoamericanos, que escribieron los distintos prólogos al libro” (La Cartonera en Bilbija y Carbajal, 2009, p. 171).

A las experiencias que reportamos gráficamente, debemos agregar otras editoriales que nacieron sobre el final de esta primera etapa de diseminación, es decir en 2008 y 2009, principalmente en América Latina, pero con síntomas de difusión también en el continente europeo. Como reportado en el minucioso trabajo de Canosa (2017, pp. 82-102), surgieron nuevas editoriales cartoneras en Argentina y Paraguay, cuales *Barcoborracho Ediciones* (en Buenos Aires), *Felicita Cartonera*, *Mamacha Cartonera* y *Mburukujarami Kartonera* (en Paraguay). En 2009 la proliferación de editoriales cartoneras comienza a ser más copiosa: en Argentina aparecen tres nuevas experiencias, alcanzando Formosa y Córdoba; una en Bolivia; una en Brasil; cuatro en Chile; una en Colombia; tres en Ecuador; una en El Salvador; dos en Guatemala; cinco en México; otras dos en Paraguay, una en Perú y Puerto Rico; y dos en Uruguay, con la primera experiencia de una editorial cartonera binacional como *Caracoles y Kurupis*, una producción entre Uruguay y Paraguay.

En la ruta transcontinental, rumbo a Europa, notamos una primera experiencia en España, de 2007, *Paquita Cartonera*. Sin embargo, es alrededor de 2009 que comienza a difundirse esta práctica editorial: en Alemania nace *Papper La Papp*; en España otras tres más, *Cartonerita Niña Bonita*, *Ediciones Ultramarinas Cartonera & Digital* y *Meninas Cartonera*; *Zona Franca Casa Editrice di Cartoni*, en Italia; y *Posía con C*, en Suecia.

Por tanto, en esta primera fase, la interacción entre curiosidad, talleres, contextos diferentes, el conocimiento personal de Barilaro y Cucurto de otras redes, resultan ser propedéuticos para el comienzo de nuevas experiencias que bosquejan el entorno de una “movida cartonera”. Cada nacimiento representa un satélite referencial para las que surgirán en otros lugares. Analizando los manifiestos de estas editoriales cartoneras junto a los contenidos alzados en sus webs con referencia a sus respectivas fundaciones, podemos intentar definir las características que moldean las experiencias surgidas con esta primera ola. La base común es el uso del cartón, el sistema de copyleft para las publicaciones, el considerarse proyectos socioculturales y artísticos, y una producción (y acción) que se estructura alrededor de los talleres. Estos elementos comunes permiten particularizar y caracterizar experiencias heterogéneas diseminadas por América Latina y más allá. Todas estas

experiencias reconocen Eloísa Cartonera como experiencia catalizadora, y afirman un parentesco con ella (así como una pertenencia social) a partir de sus respectivos nombres. Si Eloísa es una muchacha boliviana de la cual se enamora Barilaro, Sarita Cartonera se identifica con Sarita Colonia, “patrona de los migrantes, choferes de combi, taxistas, peluqueras, caseras del mercado, malandros y otros tantos marginados” (se lee en su manifiesto en Bilbija y Carbajal, 2009, pp. 74). También el colectivo chileno usa un nombre que llama a los grupos sociales marginados, haciendo referencia con Animita a los refugios para almas en pena erigidos donde hubo una muerte violenta o considerada injusta. Y así otros nombres que, con ironía, a menudo, evocan una connotación social particular, evidenciando una toma de partido de la editorial. Junto a estos elementos comunes evidenciamos elementos particulares que, pero, acomunan la constelación cartonera, pasando a ser elementos compartidos que caracterizan este movimiento de traducción. El elemento cartonero, quizás, sea el más relevante tanto en los nombres como en la práctica. Sin embargo, no todas las editoriales cartoneras incluyen cartoneros/as en sus filas o tampoco sus constituciones preveía la figura de los/as cartoneros/as en sus proyectos. De hecho, no todos los contextos tienen la presencia de cartoneros/as en el panorama urbano (o de formación). A pesar de todo, la subjetividad que se forma en relación con el cartón es un elemento caracterizador para toda la constelación. Entre ellos encontramos elementos que caracterizan el contexto de dependencia de los países latinoamericanos en el sistema-mundo, transformándose en características que generan el centro de este fenómeno, pues invirtiendo las dinámicas de centro y periferia. Si por un lado encontramos los efectos de las crisis económicas, por el otro se destacan aspectos relativos a los efectos de las políticas económicas neoliberales, evidenciando múltiples declinaciones de la exclusión social, capaces de reflejarse también en el campo cultural y editorial. Quizás sea propio este aspecto lo que mayormente separa las visiones del campo cultural en juego: una extremadamente separada de la sociedad que la ubica en las manos de una elite determinada, la otra como herramienta cotidiana y elemento democratizador. Como destacan *Animita Cartonera*¹⁶⁰,

¹⁶⁰ Los/as de *Animita* subrayan como el impuesto al libro en Chile sea entre los más altos de América Latina, con su 19%.

Mandrágora Cartonera y *Sarita Cartonera*, el elevado precio de los libros representa un elemento que caracteriza los contextos chileno, boliviano y peruano, que produce tanto la exclusión de lectores como de escritores en el acceso al libro y a la lectura. *Yerba Mala* evidencia que se dirige a un público de 1.200.000 personas que no sabían ni leer ni escribir, con el objetivo de dar vida a una literatura de la periferia, de los suburbios, de las minorías, haciendo del libro de cartón un acto de resistencia cultural. Por ende, no solo acceso al libro, sino la participación en producir un libro. Este aspecto será característico para muchas editoriales cartoneras, estimulando la participación y la escritura de un libro en diferentes grupos, como jóvenes y comunidades barriales (centrales en el proyecto de *Catapoesia* –Brasil, 2009), personas recluidas en un centro penitenciario (es el caso de *Canita Cartonera*, editorial transfronteriza entre Bolivia y Chile¹⁶¹, nacida en 2009), víctimas de conflictos (como en el caso de la colombiana *Cartóngrafías*, editorial de víctimas del conflicto armado en Colombia, que se ocupa y preocupa de contar y publicar sus memorias para la construcción de paz¹⁶²), o comunidades indígenas (donde el principal ejemplo es la editorial mexicana *Taller Leñateros*, nacida en 1975¹⁶³).

A esta creación de subjetividades a través la producción de libros, debemos agregar la valorización de la noción de sostenibilidad desde diferentes perspectivas: por un lado, la cuestión ambiental a través del reciclaje es presente con diversas declinaciones, desde lo urbano hasta lo rural, desde la

¹⁶¹ *Canita Cartonera* tiene vínculo con *Yerba Mala* y a mediados de 2009, gracias a un financiamiento del programa *Acceso Regional del Consejo de Cultura y las Artes Región de Tarapacá-Chile*, pudo desarrollarse como proyecto de capacitación, destinado a consolidar y difundir el trabajo desarrollado por una veintena de internos de la cárcel de alta seguridad de la comuna de Alto Hospicio, en la ciudad de Iquique (en el Norte de Chile) (leemos en su web canitacartonera.wordpress.com).

¹⁶² El proyecto *un e cuentos y mapas* desarrollados por grupos en diez localidades de Bogotá, leemos en su web <https://cartongrafias.wixsite.com/cartongrafias>.

¹⁶³ La experiencia de los *Leñateros* se presenta como “una alianza cultural de mujeres y hombre mayas, amerindios y mestizos” que nace por iniciativa de la poetisa mexicana Ámbar Past. El objetivo de esa “sociedad cultural” es lo de “documentar, enaltecer y difundir los valores culturales autóctonos y populares”, como la literatura en idioma indígenas, las artes plásticas, rescatando técnicas antiguas como la “extracción de colorantes de hierbas silvestres y la recuperación de lenguas autóctonas” y haciendo papel hecho a mano, encuadernación, serigrafía solar, grabado en madera y teñidos con plantas” (en tallerlenateros.com). A través de estas técnicas que favorecen la ecología y reducen los impactos negativos al medio ambiente, el Taller Leñateros produjo con 23 años de trabajo y la participación de 150 personas el “primer libro escrito, ilustrado y confeccionado por el pueblo maya en más de mil años” (leemos en su web), una producción bilingüe con título *Conjuros y ebriedades. Cantos de mujeres mayas*.

sociedad consumista a una producción que reduce su impacto ambiental, insertando otro elemento que caracteriza la constelación cartonera¹⁶⁴. Por el otro, se refiere a la sostenibilidad de los colectivos/editoriales, gracias a la cesión total de los derechos de los autores que publican a través de ellas (dicen los y las de *Nicotina Cartonera*, editorial boliviana nacida en 2009). En este caso se hace referencia a otro elemento común de toda la constelación cartonera: el *copyleft* y el acceso libre. Esto implica una cierta “disidencia” frente las políticas regulatorias de las publicaciones y mercantilización de libros. Es decir, la publicación de los textos es posible gracias a una relación de cooperación solidaria que se instaura con el autor y entre otras cartoneras, desplegando posibilidades de cooperación entre ellas y publicar, siempre más, nueva literatura y formatos que fomenten la lectura y la escritura de autores que no logran aparecer en la grande industria cultural del libro. Estas características son las que marcan los “nodos multiplicadores” (Kunin, 2009), es decir, por intermedio del conocimiento de experiencias anteriores, estos aspectos permiten la reproducción y el nacimiento de nuevas editoriales, respondiendo a demandas territoriales diferentes de contexto en contexto, y ampliando la casuística de las editoriales cartoneras.

2.1.2. La segunda ola de difusión cartonera: entre solidaridad y autoconciencia

El cierre del primer ciclo de difusión de las editoriales cartoneras y lo que será el comienzo de la segunda ola de difusión, llega en octubre de 2009, con el primer encuentro de las editoriales cartoneras en la Universidad de Wisconsin-Madison, Estados Unidos. Este evento no solo marca el interés del mundo universitario para las editoriales cartoneras que iban surgiendo y la literatura que difundían, sino que corresponde con un proceso interno a las mismas editoriales cartoneras. De hecho, este encuentro en Estados Unidos

¹⁶⁴ Sobre este punto podemos tomar como referencia dos ejemplos de sociedad a sus antípodas: la experiencia del Taller Leñateros (mencionado en la nota aquí arriba) y el ejemplo de las editoriales europeas, donde el factor del reciclaje resulta tener mayor centralidad en el modelo editorial. Los y las de la editorial finlandesa Karu Kartonera (2010) subrayan el aspecto de consumo de papel de un finlandés en el año: 200 kilos de papel, cuatro veces más con respecto a la media de los otros residentes del mundo. Esta elevada demanda aumenta la producción y el empleo de mayor energía en áreas (cuales América Latina, Asia y África) donde los costos de producciones y laborales resultan ser inferiores y las leyes ambientales y laborales gozan de mayor flexibilidad.

evidencia dos aspectos que marcan un proceso común entre editoriales distintas: por un lado, lo que Bilbija (2010) define como principio de solidaridad; y por el otro, la que Santos (2007) considera una elaboración de autoconciencia. La solidaridad, explica Bilbija, “abre la posibilidad de colectivización de las metas y los propósitos de los que comparten el pensamiento colectivo [...] aunque cada una está enfocada en sus propios mercados locales” (2010, p. 99). La solidaridad resulta ser la premisa a la libre circulación y difusión de una idea emancipadora y democratizadora, que podemos identificar tanto en la base del copyleft, como en la base de cada proyecto inicial de las editoriales, es decir dentro la comunidad literaria y hacia las proximidades de los colectivos/editoriales.

Wisconsin marca también un momento de *autoconciencia* (que no será el único, como veremos) “en cuanto permite una unión de las varias experiencias en lugar de mantenerlas separadas” (de Sousa Santos, 2007; p. 202), sobre dos frentes: uno interno a la familia cartonera; uno externo, que empieza a unirlo o a “traducirlo” a los movimientos que pertenecen a una globalización contrahegemónica¹⁶⁵. Las varias diferencias internas que dependen de la circulación y apropiación de la materia prima, así como de los objetivos políticos y literarios, de las estéticas y del público vienen traducidas para facilitar una “inteligibilidad mutua” (Santos, 2007), generando una constelación cartonera que se reconoce y acepta, manteniendo su autonomía y una red no estructurada que, pero, muestra una capacidad de movilización sobre escala internacional. En este primer encuentro de editoriales cartoneras (además en un país céntrico para el sistema-mundo), el proceso de autoconciencia transforma la potencia en posibilidad: todas estas experiencias representan un mundo posible que ya camina, está en movimiento.

¹⁶⁵ Este caso si bien poco explorado empieza a manifestarse a través la adopción de prácticas e ideas. A modo de ejemplo, podemos ver como la lucha feminista venga promovida también a través de Eloísa Cartonera, que a partir del 2017, en varias ediciones reporta en su sello el marbete “Eloísa Cartonera y Feminista”. Mientras otro ejemplo puede ser la reciente experiencia del Movimiento 138, formado por migrantes paraguayos en Buenos Aires, que usan el formato de libros cartoneros como nexo de luchas, proponiendo reflexiones políticas acerca de la lucha campesina en Paraguay y divulgando casos específicos (como lo de Curuguaty). Es decir, el libro cartonero como medio para proponer reflexiones que no pertenecen propiamente al campo de la literatura hasta ahora visto, pero como exigencia editorial para la difusión de causas sociales reflexionadas en manera más profundizadas.

En esta segunda ola encontramos como elemento común entre editoriales cartoneras el mayor uso de los *social networks* y de la web en general. Los sitios internet, blog y páginas Facebook y, desde luego, Instagram, representan un modo de hacerse conocer y, al mismo tiempo, hacer conocer las otras editoriales.

A partir del 2009, empiezan a florecer editoriales cartoneras también en la otra orilla del Océano Atlántico, en Europa (Francia, Alemania, y en particular en España, y una experiencia cada una para Portugal e Italia), una en África (Mozambique) y solo más recientemente una en Asia (China, 2017). Las estadísticas reportadas por Canosa (2017) muestran un continuo crecer de editoriales cartoneras hasta el 2014. Mientras en 2015 la curva de nacimiento de las editoriales cartoneras comienza su decrecer, aunque sigue creciendo en México y Chile, resultando ser los contextos más prolíferos. Después de la experiencia en Estados Unidos, los momentos de reflexión y divulgación comienzan a tener una cadencia más puntual en los varios países. En este caso, será la Biblioteca de Santiago de Chile que anualmente convocará un encuentro internacional de las varias experiencias cartoneras, siguiendo el mismo formato del primer encuentro. Otra forma de encuentro que se difunde son las ferias en el espacio público. En 2011, en Asunción (Paraguay) se logra dar vida a la “Feria del Libro Kartonero”, gracias a la cooperación entre *Mamacha Cartonera*¹⁶⁶, *Yiyi Yambo*, *Mburukujarami* y las otras experiencias surgidas en el país mediterráneo.

También en Europa, los encuentros entre editoriales cartoneras comienzan a proliferar en esos años. El primero se realiza en 2013, en la ciudad de Barcelona, con el festival de editoriales cartoneras, organizado por *La Verónica Cartonera*, durante el cual tuvieron lugar debates acerca del significado de los libros cartoneros, exposiciones, lecturas poéticas, performances y talleres gratuitos para la comunidad (Canosa, 2017).

La expansión y el reconocimiento –del circuito cartonero en los círculos literarios– comporta que también los escritores que publican con estas nuevas

¹⁶⁶ Editorial que nace como interconexión entre Felicitas Cartonera, Arumi Cartonera y Yiyi Yambo, especializada en textos bilingües en guaraní con literatura erótica campesina. Estos textos vienen recopilados en los poblados de Caacupé, Acháí y Oviedo, donde hay mayor presencia de los que se reconocen como “cuenteros verdes”.

editoriales gocen de un mayor reconocimiento entre los lectores, ampliando el registro de autores emergentes. Los nuevos surgimientos hacen acoplar y diversificar la familia cartonera, organizándose con nuevas colaboraciones y entrelazándose en espacios físicos, digitales, electrónicos y virtuales. En la web es presente constantemente el remando a otras editoriales cartoneras y, en particular modo, es a menudo presente un relato del libro cartonero a partir de la experiencia de Eloísa Cartonera y del contexto argentino en el medio de la crisis económica, y la emergencia de los cartoneros como sujetos visibles en el paisaje urbano, invisibilizados políticamente, económicamente y pisoteados en el relato hegemónico diario.

Sin embargo, el remando a Eloísa Cartonera, no será solo virtual, sino se convierte en encuentro y cooperación. En particular, las cartoneras que saldrán de Europa instauran diferentes cooperaciones con las editoriales de América Latina. Es el caso de la cartonera alemana *Papper La Papp*, de la española *Astromántica Cartonera* de la Universidad de Vigo, del francés *El Tren Blanco Colectif Cartonero*¹⁶⁷, de la italiana *Fernanda Pappetrice* entre muchas en el listado, que han aceptado un nuevo modelo donde “el libro es una buena noticia” –como dirían Cucurto y Barilaro–, que reestructura y descompone el imaginario que rodea el mundo editorial y la literatura.

Esta “buena noticia (cartonera)” llega también en los rincones – aparentemente– más fríos de la Academia. En 2012, en la Universidad Nacional de Córdoba se crea *La Sofía Cartonera*; en 2014, nace *Rita Cartonera* en la Universidad Nacional de Rosario; en 2016 toca a *Vera Cartonera*, en la Universidad Nacional de Litoral y apoyada por el CONICET (Gerbaudo, 2020, p. 268); en 2014, también en España, nace una editorial cartonera en Universidad, en la de Vigo exactamente: *Astromántica Cartonera*¹⁶⁸; en 2017, en Italia surge otra editorial cartonera como proyecto didáctico-cultural entre la Universidad de los Estudios de Milan, la Universidad de Palermo, Génova y Padova, *La Tina Cartonera* (en el marco del *Centro di Ricerca Interuniversitario sulle Americhe Romanze*). Estas

¹⁶⁷ Esta formación reúne varios proyectos, cuales: Yvonne Cartonera (París), La Guepe Cartonnière (París), Babel Cartonera (Bagnière de Luchon) y Cephisa Cartonera (Clermont-Ferrand).

¹⁶⁸ Experiencia impulsada por la profesora Carmen Luca de Literatura Hispanoamericana.

editoriales nos ofrecen un nuevo aspecto, es decir surgen dentro de un marco institucional –cual es el universitario– marcando el uso del copyleft y, al mismo tiempo, abren a múltiples niveles de cooperación literaria, cada una con diferentes métodos. Ellas comienzan con un grado de profesionalización notable en sus equipos, formados por escritores, científicos, traductores, profesores, diseñadores, estudiantes. Todas ellas surgen con el objetivo de crear nuevos lectores para luchar contra la autoexclusión en el consumo de libros, abaratando los costos del producto final y dirigiéndose a un público heterogéneo, en particular estudiantil, donde hay diferentes clases sociales a su interior. El tipo de producción, por tanto, se focaliza sobre la literatura breve, apostando a la lectura como forma de agencia política, destaca Gerbaudo (2020, p. 269). La intervención de estas editoriales se circunscribe a pocos lugares, pero de manera constante, con la creación de talleres. En particular, la experiencia de *Vera Cartonera*, considerando la discontinuidad de las políticas públicas, intenta asegurar una continuidad de prácticas, interviniendo con talleres de lectura y armado de libros en las escuelas, en aquellas instituciones que garantizan acceso y cobertura a los derechos básicos, evitando una “megalomanía redentora”¹⁶⁹ (Gerbaudo, 2020, p. 269). Mientras que en el caso de *Vera Cartonera* encontramos una propuesta editorial con un catálogo que va desde la literatura hasta la divulgación científica y cultural, de las biología a las ciencias humanas y sociales (Gerbaudo, 2020, p. 268), en las editoriales cartoneras universitarias europeas encontramos un trabajo solidario, basado en la difusión de literatura emergente. Sea la editorial española que italiana hacen referencia a Eloísa Cartonera como editorial catalizadora de la difusión del “método” cartonero, y dan a la práctica de armado de libro cartonero un sentido de producción crítica y ecológica. Adoptando este tipo de producción, estas editoriales generan lazos de cooperación entre universidades (la de Vigo con la de Wisconsin, por ejemplo, y la experiencia italiana con la de Vigo) donde es posible generar un circuito de literatura emergente, que permite innovar la

¹⁶⁹ Con esta definición se hace referencia a la dispersión de la práctica en lugares donde esta no tiene continuidad, sino es una actividad solitaria en el tiempo y no encuentra sostén o manera de ser reiterada para alcanzar los objetivos esperados. Este aspecto es subrayado también por los mismos integrantes de Eloísa Cartonera, tanto en las entrevistas conducidas como en el texto de Gerbaudo al cual hicimos referencia.

enseñanza de la literatura hispánica y americana con nuevos autores, así como acercar los estudiantes –y el entorno universitario– a una producción alternativa. A todo ello, debemos agregar que la cooperación no es solo entre universidad, sino, como en el caso de *Astromántica Cartonera*, se realiza también con las editoriales de diferentes continentes, ampliando la circulación de los textos realizados¹⁷⁰.

Esta tupida red informal, llega al 2019, con esta aproximativa numeración que reportamos gráficamente.

Difusión Eloísa Cartonera hasta 2019



¹⁷⁰ Destacamos a tal propósito el libro de lanzamiento de *Astromántica Cartonera*: en ocasión de la primera edición de *Las grandes alamedas* –una edición bilingüe (gallego-castellano) del último discurso pronunciado por Salvador Allende– se pudo generar una cooperación con Meninas Cartoneras (Madrid) y Sofia Cartonera (Córdoba – Argentina), haciendo circular el libro en distintos contextos y mercados.

2.1.3. Unas primeras (y finales) conclusiones acerca de la constelación cartonera

En conclusión, podemos afirmar que ese modo de hacer libros y difundir “otra” literatura construye una lógica de igualdad –“redistribución” en las palabras de Santos (2007)– a través su labor cultural y modo alternativo de producción, que en el tiempo se ha diseminado en varios lugares del globo; y, al mismo tiempo, logra una unión entre las varias diferencias que componen la constelación cartonera. Utilizamos el término constelación porque nos permite evidenciar la conciencia de las varias editoriales de no ser un movimiento organizado que se puede definir en cuanto tal, sino como un agregado de distintas realidades que utilizan por diversas razones (como pudimos ver arriba) el recurso del cartón y el copyleft como base de sus producciones. Las constelaciones, de hecho, son nada más que una entidad prospectiva, es decir que, aunque pertenecen a un mismo modo de producción, estas pueden ser entre ellas muy distantes, así como distantes pueden ser las motivaciones a la base de su constitución.

Los cruces entre academia, campo artístico, ferias de libro (institucionales como independientes) y en particular los momentos de reflexión como los encuentros organizados en Wisconsin (por primera vez) y Santiago de Chile (con continuidad), en nuestra opinión, producen un movimiento Sur-Norte digno de atención en su heterogeneidad. De hecho, el objetivo social para algunas es evidente –como en el caso de Eloísa– para otras es subterráneo o es el solo estético y literario, mientras otras más se constituyen como ONG. Así como difieren entre ellas por cantidades de publicaciones, construcción de sus respectivos catálogos y número y perfil de integrantes. A tal propósito, podemos destacar cuanto dice Jaime Vargas Luna, integrante de *Sarita Cartonera*, acerca de la reinterpretación que se hace de la idea originaria del libro cartonero:

Como debe ser evidente a estas alturas, pienso que no hay -felizmente- ningún movimiento cartonero, y que el fenómeno cartonero como algo articulado, con principios comunes y una lógica plenamente (o incluso medianamente) compartida a lo largo de diversas ciudades latinoamericanas, es más una proyección o un deseo exterior que una realidad. Eloísa Cartonera plantea sus propias búsquedas, distintas a las que se plantea Sarita Cartonera, que a su vez

son distintas a las de Yerba Mala, La Cartonera, Textos de Cartón, o las demás.

Y así, felizmente, fue siempre (Vargas Luna, 2009, p. 126 en Reyes, 2012¹⁷¹).

Esta constelación, sin embargo, muestra una notable expansión, de constelación austral al norte, manteniendo como centro de esa el mismo Sur. De acuerdo con Gerbaudo (2020), evidenciamos la “diseminación internacional de una literatura escrita en una periferia, en una lengua marginal (...) publicada desde un polo editorial de producción restringida” (2020, p. 272). En este movimiento Sur-Norte global, la periferia se hace centro: con la propuesta de otro modo de producción, circulación de literatura y conocimiento en general, “marcha a contracorriente respecto de las tendencias hegemónicas y promueve nuevas formas de consagración literaria” (Gerbaudo, 2020, p. 272). Es interesante relevar, finalmente, lo que se produce en la posición céntrica de este movimiento. En particular, la obra de Washington Cucurto y de Eloísa Cartonera resulta catalizadora para este movimiento y destapa algo que ya existía marginalmente y arrinconado, evidenciando una producción y modo de hacer que no se puede desarrollar bajo una etiqueta de lo nacional, sino de América Latina. Los casos de *Taller Leñateros* y, sobre todo, de los poetas guaraníes de Paraguay evidencian una emergencia latente en el tiempo que la obra de Eloísa Cartonera y la literatura de Cucurto transforman en una producción impelente, que no puede más pasar inobservada o marginalizada en el mundo literario. La constelación cartonera hace emerger una literatura que pasa a ser estudiada, observada y divulgada también en los países centrales del sistema mundo, donde las emergentes editoriales cartoneras europeas reconocen este nuevo centro en dos formas: por un lado, haciendo hincapié en las experiencias latinoamericanas y, por el otro, organizando encuentros y ferias que ven la presencia de una multitud de representantes del Sur austral de esta constelación, acercando esa literatura a un nuevo sector de lectores. Como hemos visto en los capítulos anteriores, el proceso democratizador de producción que incluye escritores y lectores aún no tiene la capacidad de ocupar un gran mercado literario, que, sin embargo, no representa el objetivo para estas editoriales. La difusión de estos libros entre personas de clase media, estudiantes universitarios, y personas que ya

¹⁷¹ Artículo on-line en: <https://rebellion.org/un-nuevo-boom-latinoamericano/>.

tienen instalado la costumbre de la lectura, hasta hoy parece ser un límite. Sin embargo, este factor puede ser un proceso de ampliación de difusión de la otredad literaria, favoreciendo la emergencia de un capital simbólico, que se introduce donde distintas son las razones sociales de emergencia de la constelación cartonera, por ende, el sistema de producción de literatura.

2.2. El mapeo colectivo de Iconoclasistas frente al choque epistemológico

La producción de Iconoclasistas se basa en la conciencia de que hay una constelación de movimientos que se mueve en el tiempo y en el espacio. Como nos comenta Pablo Ares, en una de las entrevistas que se había transformado en una deriva por los rincones de Florida, el año 2001 marca la emergencia de los gobiernos progresistas en gran parte de América Latina y de movimientos sociales globales desde el Sur, generando el sentimiento de que algo podía cambiar, una esperanza que todo era posible y de manera conjunta por toda Latinoamérica.

Analizando el trabajo del dúo, podemos resaltar como la tarea de traducción se desarrolla bajo dos formas: una primera ya vista en el segundo capítulo, cuando llamamos en causa sus producciones, cuales el *Anuario Volante*, la *Cosmovisión Rebelde*, *La Trenza Insurrecta*, *El Arbolazo* y la *Cosmogonía Indo-Afro-Latinoamericana*; y otra a través del mapeo colectivo y los talleres correspondientes. Considerando los trabajos que anteceden el mapeo colectivo (de 2006 a 2008, llegando al 2010), estos exploran un trabajo de traducción que prepara el terreno cultural para su acción y producción siguiente, a través de la imagen como vínculo y su facilidad de reproducción. Esta primera fase del trabajo propone traducir una mirada desarrollada por el dúo a partir de sus derivas por la ciudad, de sus diversos y comunes activismos y de sus viajes por América Latina, en un momento en que una serie de gobiernos de matriz progresista se asomaban al poder en la región. Cruzar miradas, luchas, activismos, conocimientos, divulgar un modo de sentir la realidad que atraviesa Argentina y América Latina.

Estos trabajos utilizan como lenguaje la gráfica y una comunicación abierta, para traducir una narración hecha de datos estadísticos duros, números, pero también desafían una narración hegemónica sobre la sociedad. Entonces, la traducción transforma los datos duros en una narración gráfica y

comunicacional de fácil lectura, atractiva, que puede ser llevada por el transeúnte y replicada en otros contextos, en particular en aquellos caracterizados por escasos recursos económicos y donde se desarrollan prácticas de resistencias. Por lo tanto, este proceso evidencia tanto un conocimiento de la lengua que vehicula la comunicación como el conocimiento de los temas que el dúo elige enfrentar, uniendo el saber profesional al saber activista, madurados en sus precedentes experiencias y que siguen en construcción.

La información se transforma en formación acerca de cuestiones sociales que moldean el presente, una forma de concientización. Las producciones mencionadas permiten fundamentar las luchas y resistencias actuales a los efectos del neoliberalismo, es decir generan un hilo histórico que une luchas, épocas y contextos con el presente. El todo creando una traducción para el espectador a través del medio gráfico y comunicacional, transmitiendo un saber, un latir y pensar visivo común a lo del transeúnte. Por tanto, se crea un marco de actuación para el presente, evidenciando las múltiples formas posibles de cada experiencia.

Este tipo de trabajo manifiesta una “disposición táctica de la traducción” (Vega Cernuda, 2001, p. 2), es decir una disposición logística que se plantea cómo acceder al texto, se interroga acerca de cuáles son los propósitos de la traducción. Por ende, la modalidad de producción y cómo difundir las producciones se basan tanto sobre las capacidades del colectivo como en el “gusto mayoritario del público” (2001, p. 3), construyendo una poética que ya hace emerger la estética de Iconoclasistas. La idea para los dos primeros trabajos es la de desvelar la condición de la sociedad argentina bajo los efectos neoliberales. Una recopilación de los efectos y de cómo reconocerlo, para la cual el dúo utiliza una disposición de la información y del texto similar a la utilizada por la información publicitaria de los supermercados (evidenciando productos y ofertas). Al mismo tiempo, el formato “talonario” permite llevarse la información como cualquier otro folleto de la calle, mientras que el formato en blanco y negro permite la réplica a bajo costo (o ser tirada a la basura sin haber sostenido un costo elevado).

El proceso gráfico y comunicativo de Iconoclasistas, si lo miramos desde una perspectiva gramsciana, intenta difundir un mensaje a través una lengua que

las personas hablan, puedan entender, insertando elementos reconocibles de este lenguaje para vehicular la comprensión de las batallas sociales en respuesta a las políticas neoliberalistas, mientras emergen gobiernos progresistas. La producción de *Iconoclasistas*, en esta fase de emergencia, desmenuza conocimiento e información compleja que tienen que ver con ideología y cultura dominante, efectos políticos y económicos, marginalización, violencia, derechos humanos, que, a pesar de ser a la vista en el panorama urbano, como ya dijimos, resultan invisibilizados en la cotidianidad. Traducir estas condiciones sociales representa una tentativa de “reforma de las conciencias” (Gramsci en Patriglia, 2021, p. 13).

Mientras *Anuario Volante* y la *Cosmovisión Rebelde* nos entregan una fotografía de la sociedad argentina de aquellos años, como explosión de la sedimentación de políticas neoliberales entre dictadura y gobiernos democráticos, los trabajos que se desarrollan casi en contemporánea con el mapeo colectivo intentan relacionar las nuevas luchas sociales con los momentos emancipatorios de la historia argentina y de la región. *Iconoclasistas* llega a generar tres mapas-afiches de un aparato contrahegemónico, con los cuales crea un nuevo terreno ideológico para analizar las luchas presentes con las del pasado, las figuras históricas de América Latina con los íconos religiosos y populares, insertando en el relato históricos las novedades emergentes. Gramsci sostiene que cada traducción produce algo nuevo: “la traducción supone siempre la producción de una novedad en el encuentro con el objeto de análisis, es decir, lo contrario de la aplicación de conceptos ya cerrados que arriban a una realidad considerada una unidad consolidada” (Gramsci en Patriglia, 2021, p. 15). Las nuevas luchas y resistencias, así como los nuevos problemas derivados del avance de políticas neoliberales que tensionan las gestiones de los gobiernos progresistas de América Latina, Argentina incluida, encuentran expresión en el mapeo colectivo, donde se consolidan las narraciones de los sujetos protagónicos y se generan las bases para que sean traducidas con prácticas de otros territorios. El mapeo colectivo a través la recopilación de informaciones, los íconos y preguntas puntuales que construyen un relato, permite la formación de una narración colectiva que manifiesta la que Gramsci define “una conciencia activa de la necesidad histórica” (en Patriglia, 2021, p. 16),

donde se produce el encuentro entre diferentes figuras que comparten un saber y conforman un sujeto unitario. De hecho, los talleres y los mapeos construyen una primera traducción dentro del grupo que participa de la experiencia –que sea organizado o en fase de organización– “que implica un diálogo con las pasiones, creencias e imaginarios populares” (2021, p. 17). Sin embargo, lo que nos llama la atención es el desafío que nos propone la difusión del mapeo colectivo de Iconoclasistas por el mundo, gracias al centenar de talleres que el dúo ha conducido a lo largo de América Latina y de Europa hasta 2019. Talleres y mapeos que, como hemos visto en los capítulos anteriores, nos proponen un marco global para diversos ámbitos de análisis; así como un marco global donde se mueven distintas prácticas alternativas, luchas, resistencias y modos de hacer, que responden a los diferentes problemas globalmente comunes, pero heterogéneos entre ellos. Como ya lo definimos, el mapeo colectivo parece asumir el papel de táctica de tácticas. Sin embargo, De Certeau nos dice que las tácticas difícilmente podrán darse un proyecto global. El mapeo colectivo, a pesar de no generar símil proyecto (por su ser medio y no acción final), nos sugiere una traducción de diferentes propuestas a problemas que se presentan bajo las mismas categorías en distintos territorios. Como escriben el mismo dúo, el trabajo colaborativo, apoyándose en el uso de recursos gráficos, ayuda a:

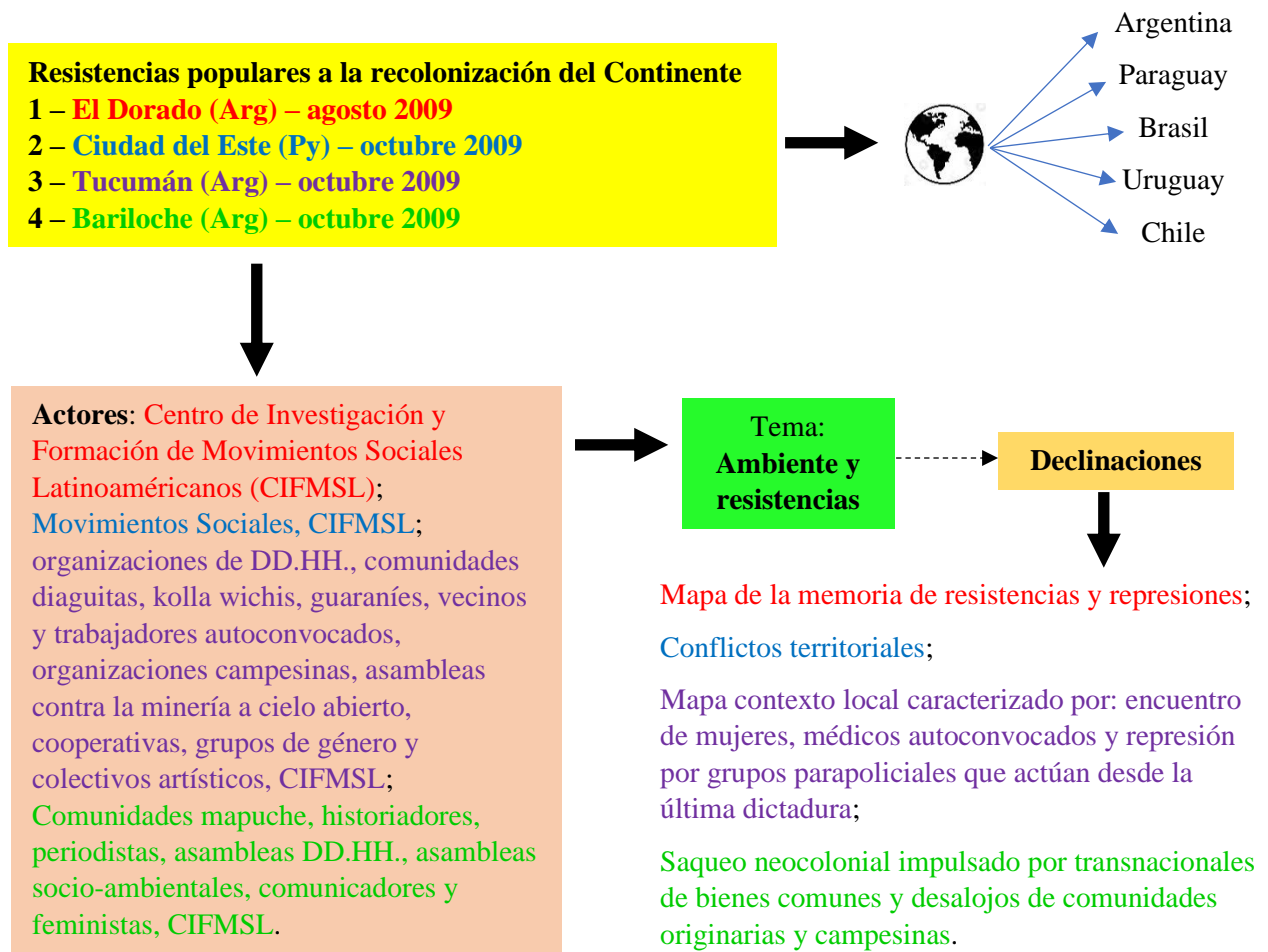
visibilizar las problemáticas más acuciantes de un territorio, permitiendo a ese mismo ejercicio la rememoración de experiencias y espacios de organización y transformación. (...) Este proceso se fue ampliando y profundizando a medida que otros se apropiaron de la herramienta para activarla en sus propios espacios. (...) el diseño y producción de todo este instrumental de libre circulación, en su reapropiación y uso, evidencia el potencial crítico y político de los dispositivos gráficos y artísticos: una caja de herramientas libres para impulsar un activismo creativo con inserción territorial” (Iconoclasistas, 2015, p. 38).

De hecho, el mapeo colectivo, desde su particularidad argentina, se disemina en la región latinoamericana y también en Europa. Entre el 2008 y el 2019, Iconoclasistas desarrolla el 65% de sus talleres en Argentina. Del restante 35% de talleres de mapeo colectivo en el exterior, el 23,5% de los talleres han sido desarrollado articulando con organizaciones sociales, museos y otros

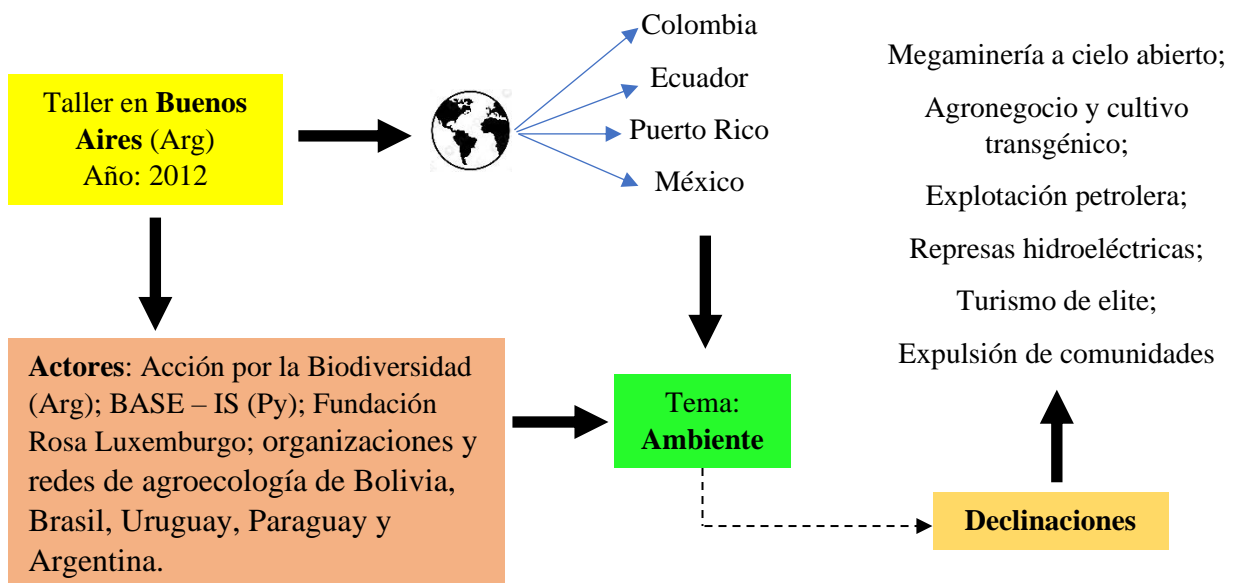
espacios educativos. Sin embargo, el dato duro de los porcentajes invisibiliza la transmisión de los temas del mapeo colectivo que tiene lugar en un taller, así como la heterogeneidad de los participantes. Por ejemplo, observando los talleres desarrollados, podemos relevar como una determinada cuestión social viene debatida y elaborada considerando las diversas declinaciones del tema, la heterogeneidad de los participantes al taller y el alcance geográfico. Cómo podremos relevar, el mapeo colectivo permite traducir distintas cuestiones en un mapa, desde los problemas a las tácticas de resistencias de los participantes, construyendo en el laboratorio una práctica dialéctica de traducción entre actores diferentes y relevar una inteligibilidad de las prácticas.

Intentamos hacer este ejercicio de reconstrucción y diseminación en el tiempo a través tres de los temas más influyentes en los mapeos colectivos: la cuestión ambiental, las cuestiones de género y de espacio urbano. Comenzamos por los talleres que se concentran en la cuestión ambiental. Proponemos en gráfica los talleres desarrollados por el dúo en: los cuatros mapeos catalogados como *Resistencias Populares a la recolonización del Continente*; Buenos Aires en 2012; Fiske Menuco en 2017; y Asunción en 2019.

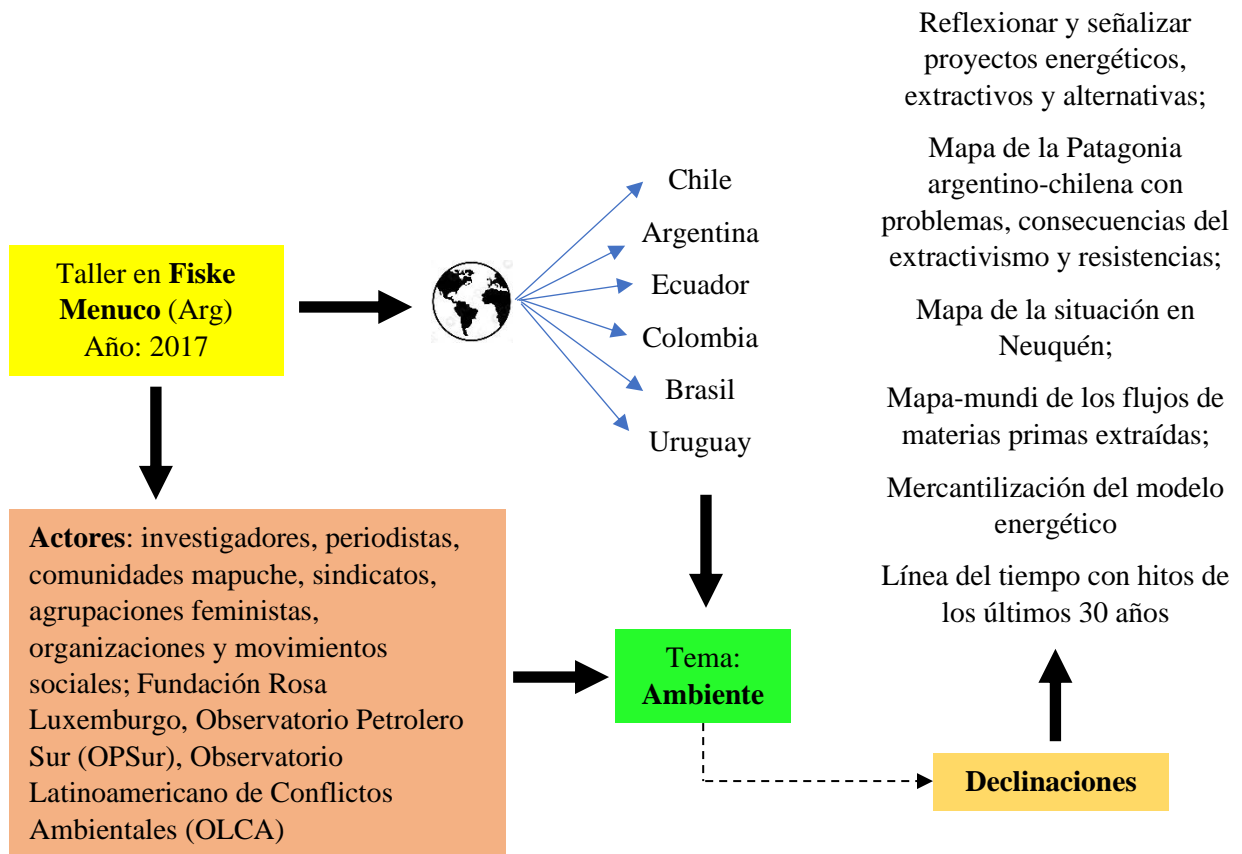
1. Resistencias populares a la recolonización del Continente



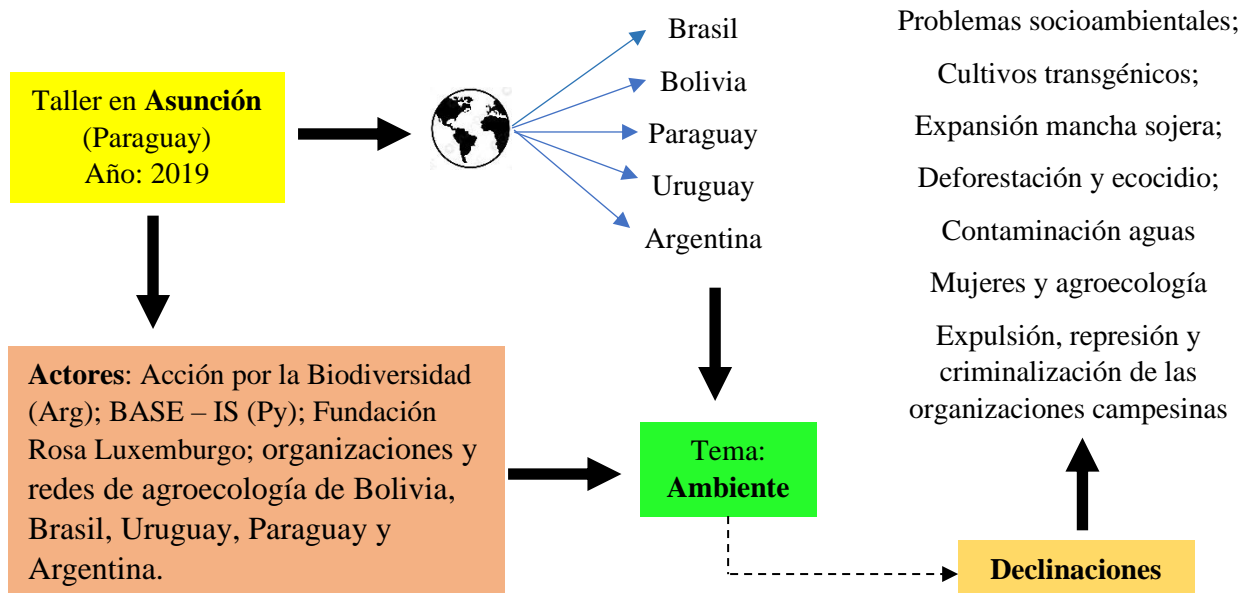
2. Despojo y extractivismo en América Latina



3. Territorio y mal desarrollo

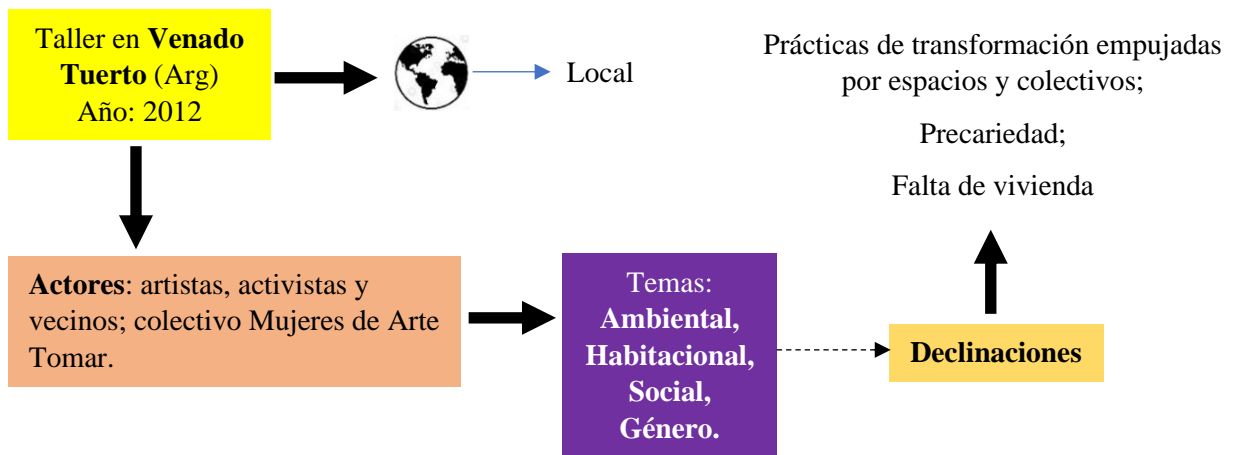


4. Atlas del agronegocio transgénico

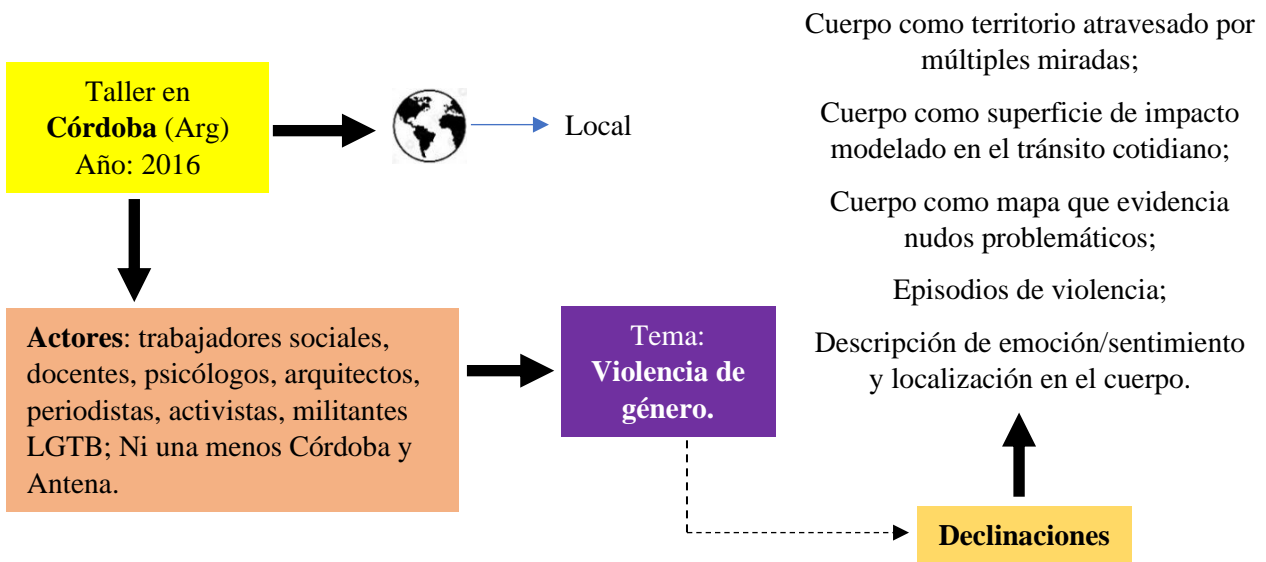


Para las cuestiones de género, tomamos como ejemplo los mapeos hechos en: Venado Tuerto, 2012; Córdoba, 2016; Paraná, 2017; y Buenos Aires, 2018.

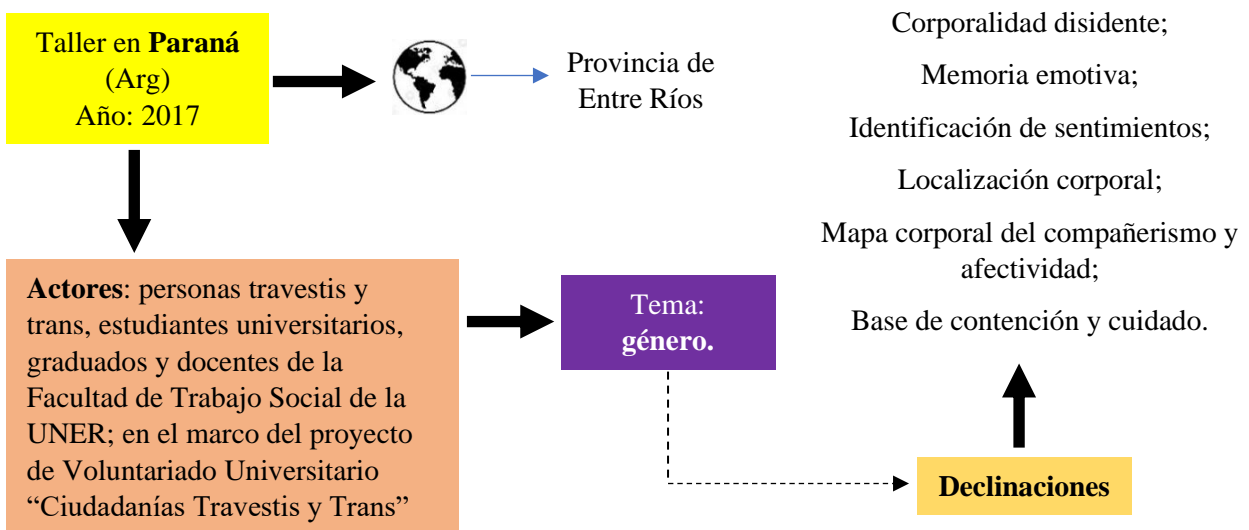
1. Mujeres de Arte tomar



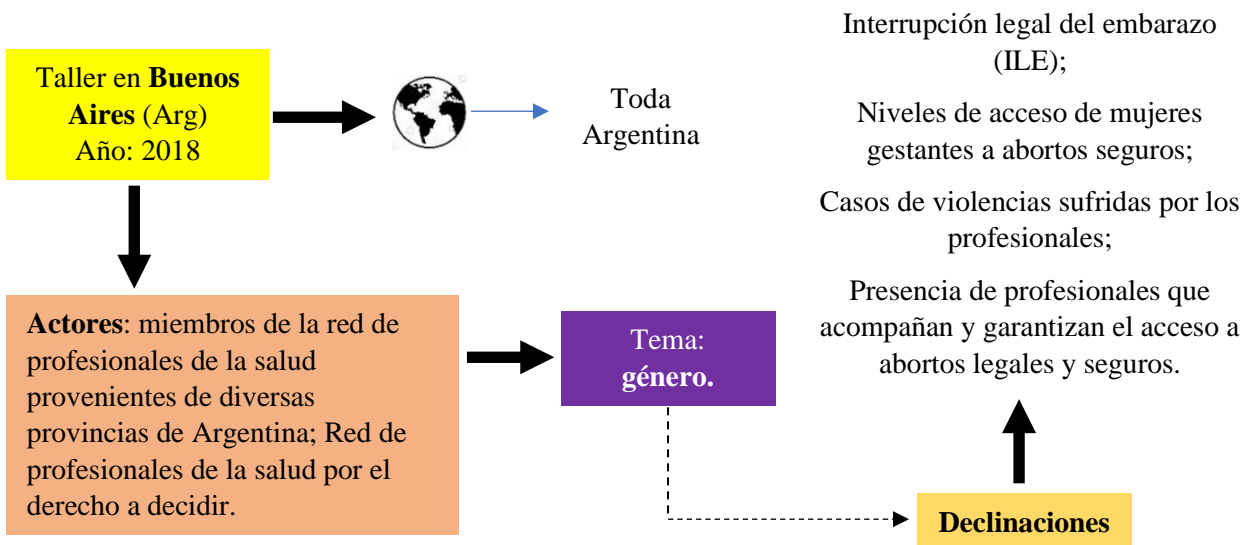
2. Ni una menos



3. Mi cuerpo, mi territorio

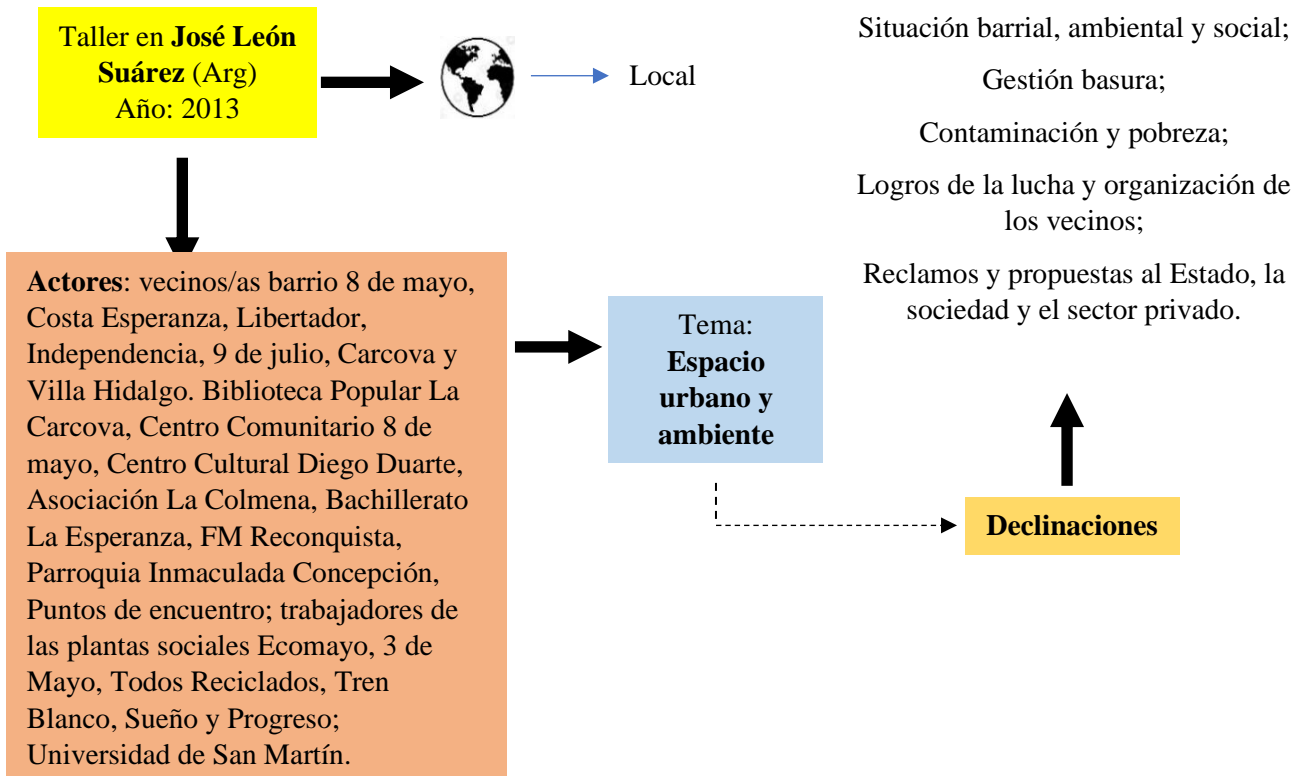


4. Red de profesionales de la salud por el derecho a decidir

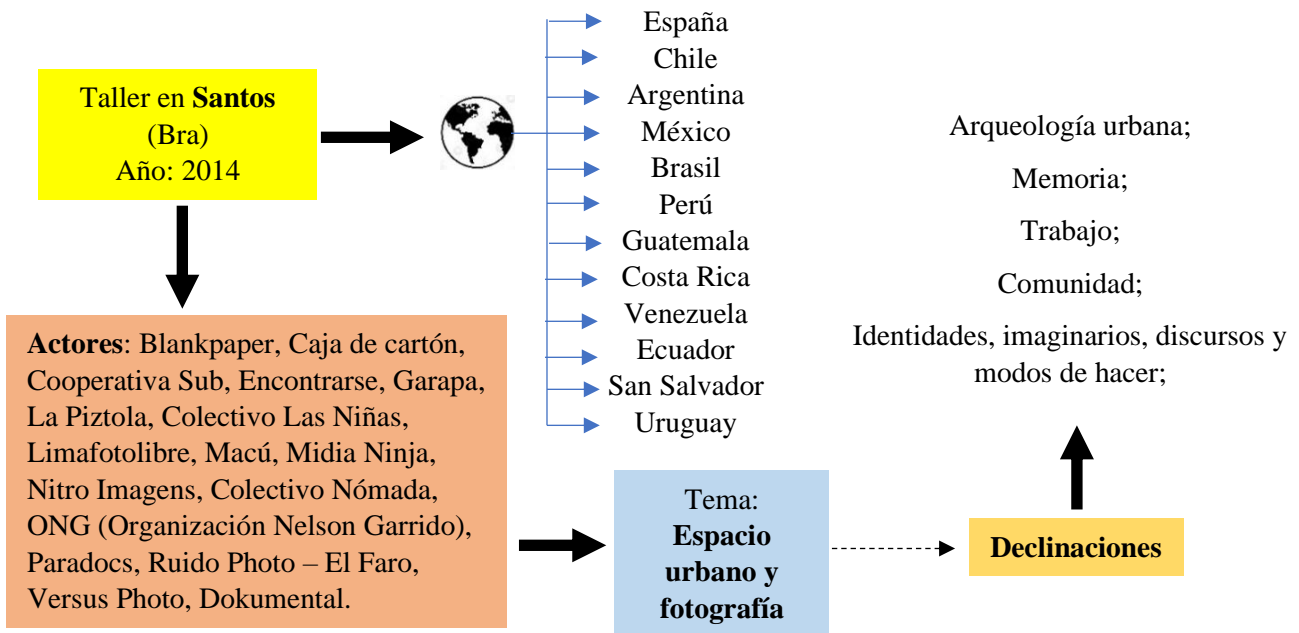


Finalmente, para los mapeos acerca del espacio urbano nos concentraremos sobre los que fueron desarrollados en: José León Suárez, 2013; Santos y MACBA de Barcelona, 2014; San Sebastián, 2016; Santa Fe, 2016, Santiago de Chile, 2018.

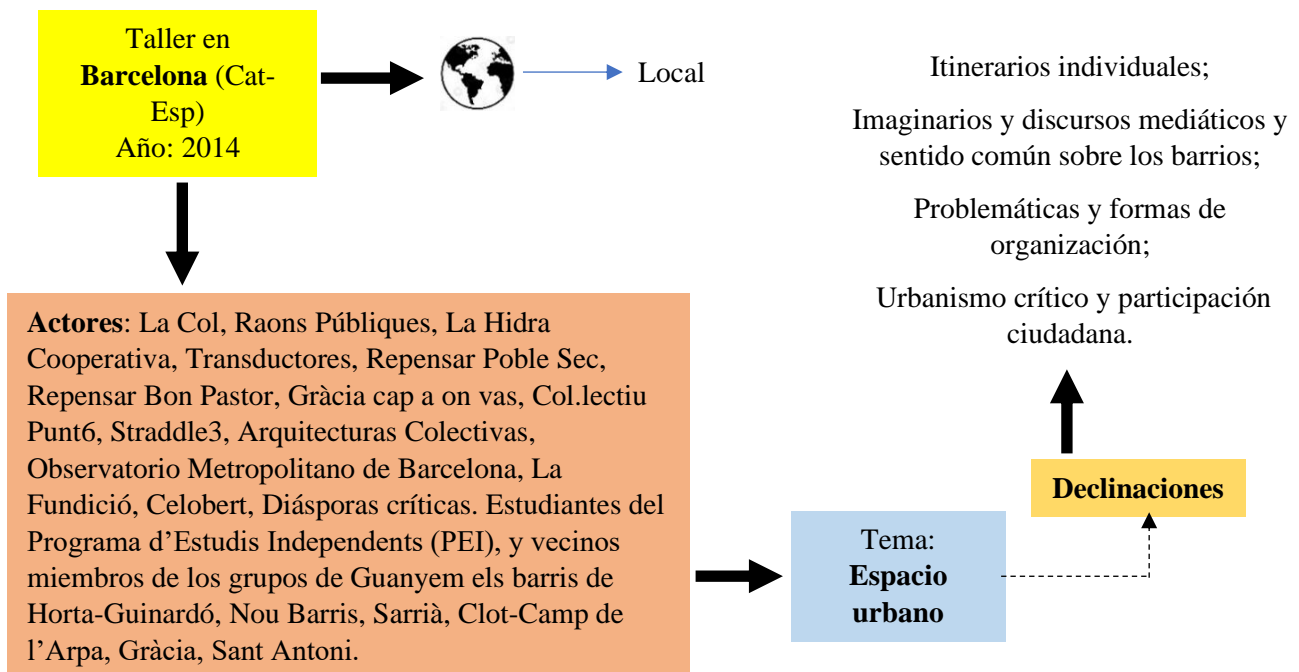
1. Trabajadores Cirujas – La República de los “cirujas”



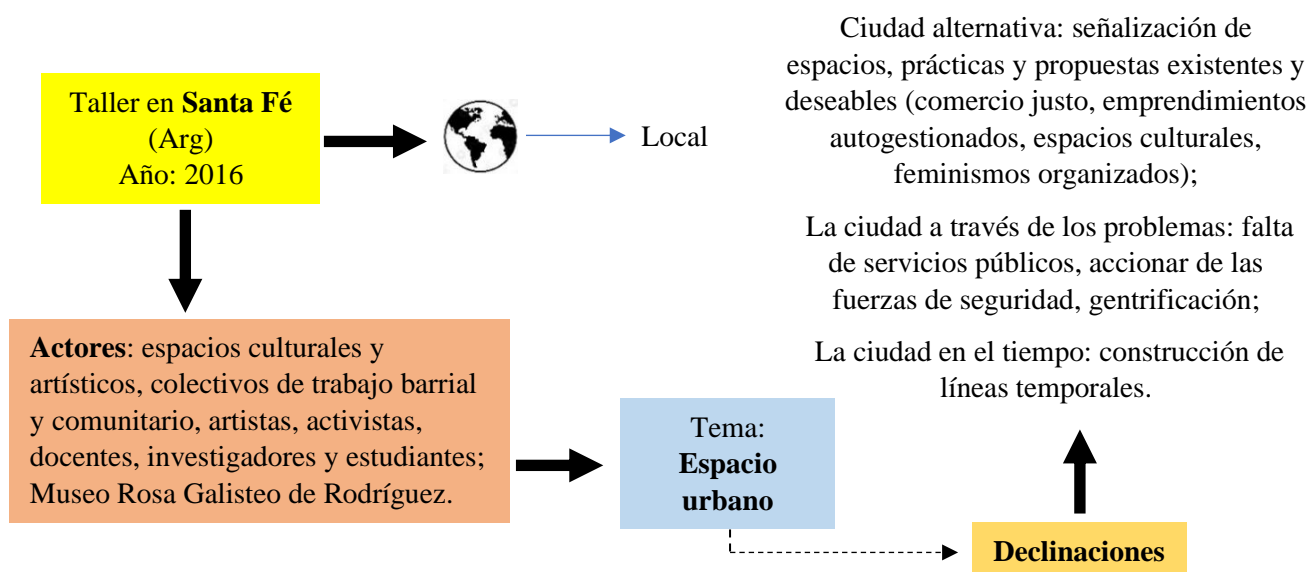
2. E.Co. Encuentro de Colectivos de fotógrafos



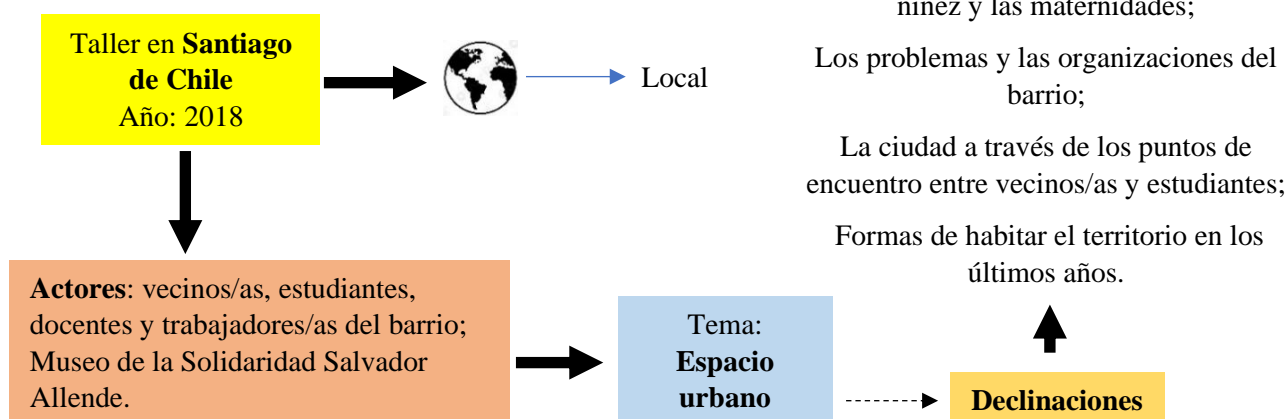
3. Centro de Documentación del MACBA



4. Atlas colectivo de Santa Fe – Museo Rosa Galisteo



5. Museo de la Solidaridad Salvador Allende



Recorriendo estos mapeos, podemos identificar algunas peculiaridades de la práctica, tanto en relación con los temas como acerca de la herramienta misma. La primera es la heterogeneidad de los actores alrededor de una cuestión social. Diversas perspectivas se suman en un taller, aportando distintas miradas sobre el territorio que dejan emerger múltiples subjetividades. Al mismo tiempo, nos señalan una pluralidad de posibilidades de resistencias y organizaciones. Por ende, el mapeo nos parece concretizarse como una herramienta de traducción, tanto local como nacional y transnacional. Los mapeos sobre la cuestión ambiental –uno de los temas más debatidos y generador de tensiones con los gobiernos progresistas– vislumbran la expansión del campo de acción de los actores (involucrados en

los talleres), así como la necesidad de reflexionar y enfrentar el problema yendo más allá de las fronteras de los estados-naciones. Los primeros cuatro mapeos, que componen “Resistencias populares a la recolonización del Continente”, recorren la cuestión ambiental de norte a sur de Argentina (con una etapa en Paraguay en la zona triple fronteriza), evidenciando las diferentes problemáticas y resistencias. El problema va asumiendo una forma siempre más amplia y profunda, mapeando otras declinaciones de la cuestión ambiental y aunando más organizaciones sociales (y actores) y formas de resistencias que se oponen a la acción capitalista de empresas transnacionales. Este trabajo lleva a las cartografías publicadas a partir de 2019, cuales *Mapamundi* (2019), la *República Tóxica de la Soja* (2020, hija del mapeo colectivo desarrollado en Asunción en 2019), *Pampa mapa* (2020), *Gran Chaco, Salud* (2021). En particular, la cartografía *Mapamundi*¹⁷² quizás sea la que más representa lo que aquí intentamos demostrar, es decir una cartografía focalizada sobre el trabajo de mujeres rurales y campesinas, un conjunto de saberes y prácticas que “sustentan las economías del cuidado de estas mujeres, protegiendo los bienes comunes y la soberanía alimentaria” (se lee en la descripción a la obra en su página web¹⁷³). En la cartografía se visibilizan las zonas de diversidad biocultural, la presencia del sindicato *Vía Campesina* en el mundo, las causas de expoliación que producen éxodos¹⁷⁴, los países donde residen las principales empresas de armas, petróleo, mineras, alimentos, semillas transgénicas y agroquímicos, rescata una serie de estadísticas acerca de trabajo rural y doméstico de las mujeres, y la condición de desigualdad de género, del éxodo rural y de las represiones, de soberanía alimentaria y cultural.

Los mapeos colectivos que se focalizan sobre cuestiones de género, si bien tienen un alcance local desarrollan una red de actores muy articuladas entre activistas y profesionales de distintas áreas de conocimiento. Los talleres hacen hincapié sobre el cuerpo, que asume una declinación toda al femenino con “la cuerpa”, conectándolo con las violencias, el espacio urbano, el

¹⁷² <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/mapamundi-2019-esp-ing/>.

¹⁷³ <https://iconoclasistas.net/portfolio-item/mapamundi-2019-esp-ing/>.

¹⁷⁴ El dúo identifica cuatro causas principales, cuales: violencia armada, megaminería, hidrocarburos y monocultivos ogm.

trabajo, las diversidades y la salud. Al mismo tiempo la cuestión de género emerge también en otras cartografías (en el mismo *Mapamundi*, como pudimos ver), por tanto, resulta ser un elemento central tanto en la estética como en la poética del dúo. De hecho, resulta fundamental a la hora de asumir que nuestras vidas cotidianas se desarrollan en un marco de capitalismo heteropatriarcal:

las cuerpas de mujeres y disidencias configuran territorios particulares, atravesados por múltiples violencias. No solo se configuran como superficies de impacto de las tramas de poder, como territorios de conquista y explotación, sino que también cobijan una potencia de representación novedosa y disruptiva (Iconoclasistas, 2020, 27 de mayo¹⁷⁵).

El cuerpo como sujeto cartográfico facilita la identificación de los malestares, pero sobre todo visibiliza las redes de organización y contención, así como activa una “memoria sensorial, experiencial y perceptiva” (Iconoclasistas, 2020, 27 de mayo). Estas experiencias de talleres han permitido la producción de un “diagnóstico compartido y un qué-hacer”, destaca el dúo en su página web dedicada a esta particular experiencia.

De hecho, cruzando diferentes *locales*, los talleres de Iconoclasistas logran hacer emerger un sentido común y una red organizativa floreciendo por toda Argentina. En particular, los talleres acompañan los avances de la lucha feminista y de las disidencias sexuales en el tiempo, con un incremento de los talleres y de las producciones en correspondencia con la emergencia y consolidación del movimiento *Ni una menos* y los *Encuentros de Mujeres* anuales, la lucha por el aborto legal y el reconocimiento de las disidencias sexuales. No es un caso que el mapeo colectivo que refleja una visión sobre toda Argentina tiene lugar durante las movilizaciones del 8 de agosto de 2018, en la espera de la media sanción del Congreso argentino, en favor de la interrupción legal del embarazo (ILE). En esta ocasión, en la carpa de la Red de profesionales de la salud por el derecho a decidir, se desarrolló un taller donde las profesionales de salud pudieron reconstruir el funcionamiento del sistema de salud para garantizar a las personas gestantes la interrupción legal del embarazo. El resultado fue un mapa federal que indicaba los niveles de

¹⁷⁵ <https://iconoclasistas.net/cuerpas/>.

acceso a abortos seguros, casos de violencias sufridas por profesionales, así como la presencia de profesionales que acompañan y garantizan el derecho a decidir en el marco de la legalidad y de la seguridad.

Fotos taller mapeo colectivo 1 y 2



Finalmente, los talleres sobre el espacio urbano nos permiten identificar múltiples declinaciones del espacio y perspectiva de análisis, así como identificar un ábanico de resistencias y de cuestiones que afectan nuestros territorios. Estos talleres se caracterizan a menudo por la gran cantidad de personas participantes, donde la identificación de símbolos gráficos y la elaboración de específicas preguntas y objetivos permiten una inmediata recepción también para las personas transeúntes. Este factor abre a un mayor diálogo con quienes participan de orgnaizaciones sociales, barriales, y que actuan o promueven prácticas de resistencias o participan de una ciudad alternativa. Podemos tomar como referencia diferentes producciones de Iconoclasistas que identifican diferentes aspectos y luchas por el espacio urbano de varias ciudades: el *Pequeño Atlas colectivo de la Ciudad de Santa Fe* que se publicó en 2017, donde se relata la experiencia con el Museo Rosa Galisteo; el mapa de *Ciudad Vieja* (2019), nacido por el taller conducido en Montevideo (Uruguay); *Barceloneta* (2009), por el mapeo en Barcelona (España); y el *Mapa de Santa Maria La Ribera* (2016), en Ciudad del México¹⁷⁶. En estos trabajos podemos encontrar tanto herramientas de análisis como de alternativas, diseminadas en distintas parte del mundo, acomunadas por el hecho de enfrentarse a ciudad siempre más gentrificadas y exclusivas, donde las tácticas se vuelven intelegibles y pueden dialogar con otras experiencias.

¹⁷⁶ Todas las producciones indicadas son consultables en la web de Iconoclasistas: <https://iconoclasistas.net/cartografias/>.

En conclusión, el mapeo colectivo, con la puesta en común de saberes y prácticas emergentes a través de una práctica creativa, permite conectar distintas experiencias y se propone, en nuestra opinión, como una herramienta de traducción, permitiendo a todo ello alcanzar o esclarecer una intelegibilidad, relevando una producción epistemológica plural. A tal propósito, es relevante destacar como la práctica artístico-activista del mapeo colectivo se haya difundido con las intervenciones de Iconoclastas. Como resaltan Halder y Michel (2018), del Kollektiv Orangotango, el dúo artístico e investigador hoy juega el papel de mayor relieve en la diseminación de contra-cartografías (2018, p. 14). De hecho, con finalidades parecidas, han tomado cuerpo distintas experiencias como las españolas de Transductores, Paisaje Transversal y VIC-Vivero de Iniciativas Ciudadanas, y el colectivo alemán Orangotango, que, más allá de habernos sido señalizados por el mismo dúo, representan puntos de conexiones con Iconoclastas y una ulterior interpretación del mapeo colectivo. Transductores, nacido en 2007, se presenta como “una plataforma interdisciplinar que realiza proyectos de investigación y mediación con tres ejes principales de interés: las pedagogías colectivas, las prácticas artísticas colaborativas y los modos de intervención en la esfera pública”¹⁷⁷. Paisaje Transversal es una empresa social compuesta por profesionales que piensan en la ciudad como “lugares a escala humana desde el respeto a la sostenibilidad económica y medioambiental”¹⁷⁸. Por lo tanto, su acción se basa en el diseño y la planificación urbana. La experiencia de VIC, que encontramos también en la actividad de Faca e Inés, se presenta como un laboratorio donde se desarrollan proyectos enfocados en el “diseño colaborativo”, en la generación de “redes y alianzas con iniciativas y comunidades que buscan un impacto positivo”¹⁷⁹ en el planeta. En fin, el Kollektiv Orangotango, creado en 2008, es un colectivo de geógrafos críticos, amigos/as y activistas que a través del activismo gráfico se propone de dinamizar el cambio social prefigurando alternativas sociales. También todos ellos se configuran como network de actores heterogéneos, desde activistas hasta profesionales, pasando por vecinos y centros de investigación

¹⁷⁷ https://transductores.info/?page_id=1653.

¹⁷⁸ <https://paisajetransversal.com/somos/>.

¹⁷⁹ <https://vicvivero.net/HOME-VIC-EN>.

universitarios, cartografiando sus entornos sociales, a través de proyectos virtuales, diseño urbano, señalizando y mapeando experiencias críticas.

De hecho, como dijimos en distintas ocasiones anteriores, mapear significa conquistar. En nuestro caso, podemos hablar de mapear para existir y tener voz. Una voz que, como vimos, va conociendo otros idiomas y significados, enriqueciendo una epistemología que puede surgir desde las prácticas de resistencias. Una publicación de relieve que nos da cuenta de la difusión global de esta herramienta es el libro del Kollektiv Orangotango *This is not an Atlas*, publicado en 2018, ofreciéndonos una recopilación de las experiencias de contra-cartografías y cartografías críticas diseminadas por el mundo. Como evidencian los mismos autores, en el tiempo, el uso de los mapas en arte, activismo y movimientos sociales fue incrementando para desarrollar procesos de comunicación de sus propios mundos o de los mundos que los diferentes actores desean.

En fin, el mapeo colectivo, a pesar de las diferentes declinaciones, representa hoy en día una herramienta para focalizar una constelación de prácticas emergentes que evidencian el patrón común de los problemas cotidianos, en el marco de una sociedad neoliberalista, y las propuestas *locales* que se construyen a diario en distintas partes desde la periferia del sistema-mundo hasta su centro.

2.3. *Anda Sin Cita*: viaje entre redes sociales y espacio urbano con afiches y baldosas

Sin Cita se presenta como una traducción de tiempos posmodernos. El título del librito talonario, que narra de esta experiencia, nos ubica en un tiempo y nos remanda a otro: *Tuitear en futuro* (Caiazza, 2012). Acción hija de su tiempo –a partir de 2007–, nos habla de un mundo que comienza su experiencia masiva de lo digital. Una realidad que nos pone cerca de palabras, frases, acciones que de un contexto van para el otro, se comparten y se reubican para que la experiencia virtual acerque las personas. Es el momento de difusión y uso de las redes sociales, así como de su perfeccionamiento. *Sin Cita* circula por los ricones de América Latina y de España, con el objetivo de “pensar las redes sociales como un espacio público, antes de que se transformaran en lo que vivimos actualmente” (Caiazza e Martino, entrevista,

diciembre 2019), trasladando, de manera arbitraria, los textos en circulación por la web en un espacio físico. Si consideramos cuanto sostenido por Vega Cernuda (2001) acerca de la “disposición logística” de la traducción y Gramsci (1949) sobre la “reforma de las conciencias”, Faca intenta relacionar “el impacto de internet en la vida cotidiana” con “nuevos conceptos y nuevas palabras” (2012, p. 1). *Sin Cita* es así la instalación en el mundo físico de nuevos sentidos, impactando en el espacio urbano y en las conciencias de los transéuntes. En términos benjaminianos, Faca otorga al lenguaje virtual formas que no tiene, ubicando el texto en un lugar ajeno y otorgando un nuevo significado tanto al lenguaje como al espacio. Es aquí que encontramos la disposición táctica de la traducción de Vega Cernuda, en cuanto el artista con la exposición de estos afiches conecta el texto de origen con el lugar de destino, generando un canal de comunicación con el público. Tomando a préstamo las formas y los textos producidos en el gran flujo de palabras de la web, extraídos por foros, blogs y listas de correo, e instalándolos en el mundo físico para generar nuevos sentidos, la obra permite reflexionar acerca de cómo internet impacta en la vida cotidiana, con nuevos conceptos y nuevas palabras. Las palabras sin autoría y la gráfica, basadas en imágenes de propagandas descontextualizadas, se combinan en un collage en el que el artista se apoya en elementos existentes en lo virtual para otorgarles sentido en otro espacio público, como lo es el entorno urbano.

El efecto de trasladar una frase de la web al paisaje urbano bajo forma de cartel, según Victoria Messi (en *Tuitear en futuro*, 2012, p. 2) genera una tensión entre el contexto y el contenido de la frase que se ubica en un cartel, es decir hay un desplazamiento entre forma y contenido que produce “extrañamiento y desconcierto” en quien los lee. Este efecto se debe a la normalización, lectura y normativización que hacemos tanto del espacio urbano como del espacio virtual. Si en las redes sociales las frases se pierden en el amplio flujo de texto allí presente, en lo urbano a través de los afiches subvierten la norma de encontrarse con carteles de tránsito o publicitarios que nos invitan a consumir una mercancía. Carteles, además, que, por su ser anónimos, en el nuevo contexto –es decir lo urbano– según Messi, asumen un tono filosófico, casi solemne, acerca de la identidad y de “las relaciones, en

un mundo que ahora también se despliega alterado en una esfera virtual” (2012, p. 2).

Por lo tanto, *Sin Cita* parece llevar a cabo una posibilidad a punto de emerger, la virtualidad de las relaciones sociales, pero al mismo tiempo nos avisa que esta “futuridad” se mueve no solo en la virtualidad, sino en el espacio urbano. Es aquí donde parece delinarse la futurabilidad de la acción, poniendo a los transeúntes frente a interrogativos posibilistas tanto acerca de la web como del entorno social físico. Estos interrogativos sobre posibilidades virtuales y urbanas han sido replicados por Faca en distintos lugares, una exposición callejera donde menos se espera, hasta acabar en los museos (como pudimos ver en los capítulos anteriores). El proyecto, de hecho, encontró el favor tanto de centros culturales autogestionados como de las instituciones artísticas, produciendo el siguiente movimiento global de la producción.

Difusión de Sin Cita



La difusión de Sin Cita encuentra, en un primer momento, base de apoyo en aquella red de amistades y compañerismo que construyen parte del capital social de Caiazza. En particular, nos comenta el artista rosarino, el proyecto

comienza en Barcelona mientras dictaba talleres sobre arte y el uso de la comunicación socio-virtual, también como forma de sustentamiento solidaria durante el proceso judicial por Pinche Empalme Justo. Sin Cita recorre calles de España para luego recibir los reconocimientos de museos en Barcelona y Rosario (2009), y seguir en Madrid, Lima y Montevideo (2010).

El proyecto *Anda* de Faca e Inés (en formato Estudio Valija), nos propone un entramado cooperativo más desarrollado respecto a la experiencia anterior, dejando total espacio al *face to face*. La baldosa se transforma de medio para sanar el espacio público a medio que traduce un espacio público. Es decir la baldosa hidráulica vehicula una experiencia, una subjetividad que habita el espacio urbano. El dúo desarrolla este proceso en distintas maneras: transformando el abandono en cuidado (con las primeras experiencias, en particular); transformando subjetividades en relación con el espacio urbano (con la experiencia de las cooperativas); creando una identidad alternativa a la ciudad (experiencia con VIC – Vivero Iniciativas Ciudadanas).

El centro común a estos tres modos de acción es, nuevamente, el laboratorio, donde la traducción del saneamiento urbano encuentra la producción de una posibilidad futura que lo acerca al presente. La transformación del abandono en cuidado se realiza con la cooperación en los talleres de grupo de vecinos u organizaciones sociales que adoptan las baldosas, es decir optan por el cuidado del espacio público donde fue instalada la obra, así como evidencia el poder de la auto-organización frente a un vacío institucional. A tal propósito, tomamos como ejemplo la experiencia de “Un patio sin orillas” desarrollada en la Escuela Pública Gurruchaga, en Rosario, que vió la participación de 70 personas. La falta de recursos destinados a la infraestructura educativa fue remplazada con el trabajo de docentes, familias y alumnos, produciendo la pavimentación del patio de la escuela. En este proceso es importante resaltar la transferencia del conocimiento en el laboratorio, bajo forma de juego, ideando pasajes artesanales que sean al alcance de todos los participantes para la manipulación de los elementos y el diseño del espacio. De hecho, este trabajo, que involucró personas de diferentes edades, permitió pensar el patio escolar a través de juegos de colores y motivos basilares de las baldosas, basándose en las narraciones de los usos de lugar por la comunidad educativa y escolar.

La transformación de las subjetividades y del espacio público pasa también a través del trabajo laboratorial, donde se transfiere el modo de producción a un grupo de jóvenes caracterizado por la vulnerabilidad social de sus entornos. Es el caso del trabajo desarrollado por Faca e Inés en el marco del programa “Nueva oportunidad”, que llevará a la creación de la Cooperativa Futuro Oeste.

En esta ocasión, el choque con un orden de la sociedad excluyente se hace imperante y el laboratorio permite no tanto traducir la relación de dominio sobre los cuerpos y las identidades sociales estigmatizadas, sino traducir la producción de baldosa hidráulica en futuridad, es decir en una imagen de lo posible, capaz de afectar la vida cotidiana de los sujetos involucrados en el laboratorio y el espacio urbano (a través de su saneamiento y re-creación). El laboratorio de Anda permite vislumbrar una nueva imagen de sí mismos dentro de la ciudad (de Rosario en este caso), así como una imagen renovada de la ciudad a través de la producción de baldosas hidráulicas.

La práctica artística permite pensar en la relación interna al grupo social, su marginalidad social, el trabajo y su creación, la Municipalidad y el espacio urbano y social, proponiendo también una dinámica alternativa al modo de producción dominante que hace emerger una nueva (o alternativa) subjetividad. Con la cooperativa Futuro Oeste y el Programa Nueva Oportunidad, el trabajo de traducción alcanzó un nivel artesanal importante hasta conferir una propia intelegibilidad al grupo que integra la cooperativa. Faca e Inés han ido alzando el nivel de complejidad de diseño en diseño. Comenzando a elaborar diseños a través de las potencialidades derivadas por el triángulo rectángulo en los mosaicos, los diseños para recuperar las paradas de autobuses de Rosario han ido complejizándose con el tiempo.

Otra experiencia que reinventa subjetividades a través de la historia de un espacio es la del proyecto “La Belvitge Cooperativista”, en Barcelona. En este caso, en colaboración con La Fundació y Mujeres P’lante, el dúo trabajó con un grupo de aproximadamente veinte personas gitanas, interviniendo en Hospitalet, en la periferia de la capital catalana. Una característica de este lugar era su memoria de trabajo cooperativista. Con el tiempo, el lugar se convirtió en monobloques con espacios comunes transformados en basurales. La intervención de Faca e Inés se centró en reconstruir este pasado

cooperativista que caracterizó la fundación de las torres de Belvitge, mediante la creación de baldosas en relieve que permitieron la revitalización de los espacios comunes con el apoyo de grupos artistas de la zona. El trabajo se llevó a cabo a través de talleres presenciales coordinados por el dúo, para seguir luego con un monitoreo a distancia de las actividades de recuperación del espacio.

Es con la tercera modalidad señalada que encontramos la traducción de la práctica hacia sitios ajenos a las ciudades argentinas. Como vimos en el capítulo anterior, *Civics* nace como conjunto de mapeos aunado virtualmente, por iniciativa del VIC – Vivero de iniciativas ciudadanas. El objetivo es compartir “prácticas, conocimiento situado y aprendizajes; localizando áreas de oportunidad conjunta y aliados naturales”¹⁸⁰. Es decir señalar y visibilizar las actividades y los modos de hacer alternativos en las ciudades. Actualmente, el mapeo virtual muestra 5888 iniciativas, categorizadas por ciudades, objetivos de desarrollo sostenible (por colores), espacio promotores (con íconos) y agentes operantes (con íconos) e iniciativas (categorizadas por la suma de íconos y colores).

El mapa virtual está en continua actualización, en cuanto cada actor puede registrar y describir su iniciativa, visibilizándola en el mapa. Anda se ha insertado en esta virtualidad a través de “señalamientos urbanos”, es decir con “baldosas en relieve para instalar en la vía pública, marcando cada iniciativa cartografiada. Estas piezas son elaboradas por las vecinas y vecinos que trabajan de forma colectiva para construir una ciudad más habitable, sostenible, inclusiva y participativa” (Anda, VIC, Sanalab, 2018, p. 2). En los talleres de fabricación de baldosas fueron invitados representantes de una selección de las iniciativas mapeadas entre Madrid, Rosario y Santa Fe.

La puesta en común de la práctica artístico-activista sirvió de apoyo para señalar y narrar las diferentes experiencias en el espacio urbano, reportando los íconos y los colores del mapa virtual, y con la posibilidad de transferir el conocimiento a otros espacios que no pudieron tomar parte a los laboratorios, pero participan del habitar alternativamente el mundo. Que sea este el alcance más destacable e innovativo de *Civics*: poner en contacto y visibilizar a su

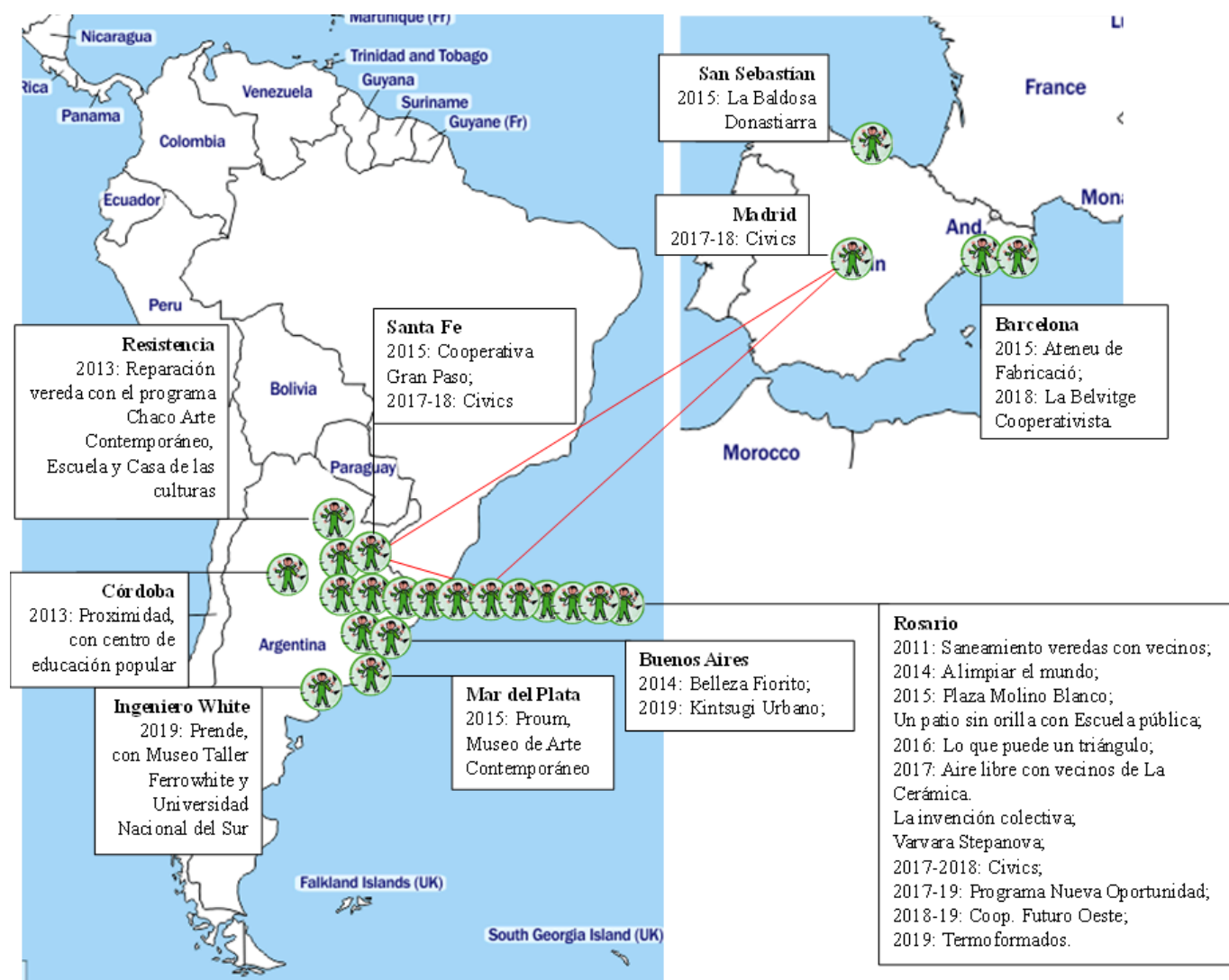
¹⁸⁰ Reporta VIC desde su página web <https://vicvivero.net/>.

exterior un conjunto de prácticas alternativas a “las estrategias” (De Certeau, 1990) dominantes sobre un espacio. Finalmente, de acuerdo con De Certeau (1990), podemos decir que este trabajo de señalización y mapeo pone en contacto disintos “artes de intervalo” (2000, p. 36), es decir en el medio de nuestras ciudades aparecen sitios y experiencias que marcan una pluralidad y una creatividad en el uso del espacio y en los modos de hacer.

Fuera de este esquema de intervención se encuentra la experiencia de 2015 en Mar del Plata, en la exposición “Horizontes del deseo” con el apoyo del Museo de Arte Contemporáneo de Buenos Aires. En esta ocasión, no se trata de sanar un espacio, sino que el proceso de saneamiento se expone en las salas de un museo, resaltando la legitimación artística del proyecto por parte de las instituciones. El dúo ideó para esta ocasión un “Proun (Proekt utverzhdenia novoga)”, es decir, un “Diseño para la confirmación de lo nuevo” [Anda, Dossier 2018]), con el cual se mostraron las actividades desarrolladas en el marco del proyecto Anda.

Por tanto, desde estos métodos de acción de Anda, podemos destacar una traducción interna y una externa: una interna al grupo que participa del laboratorio; y una externa que permite la diseminación de la práctica artístico-activista. La primera destaca la intelegibilidad de la obra de Caiazza y Martino en todos sus aspectos, desde cómo y por qué nace hasta su recorrido histórico y laboral. La segunda asume la forma del dono de la herramienta para que otros sujetos colectivos puedan concretar su inteligibilidad. Unos ejemplos pueden ser el proyecto *Civics*, las cooperativas que surgieron en Rosario y todos aquellos actores que aprendieron la práctica del dúo y hoy la adoperan para definir rasgos de otras prácticas emergentes y replantear los códigos de un espacio.

Difusión del Proyecto ANDA



3. Apuntes finales: ¿hay posibilidades contrahegemónicas?

El recorrido que terminamos de hacer (sobre estas tres prácticas artístico-activistas) nos direcciona hacia otra característica que se desprende de sus respectivas diseminaciones globales: es el trabajo de traducción que logran hacer entre prácticas sociales y agrupaciones de distintos territorios, generando una inteligibilidad entre diferentes actores y formas de saberes. Las tres experiencias se mueven entre zonas fronterizas habitadas por los diferentes actores que entran en conexión, esbozando la existencia de otro mundo posible, plural, solidario y democrático.

La difusión de las prácticas emergentes analizadas nos parece posible por dos cuestiones: por un lado, el reconocimiento adquirido por los tre actores, es decir a partir de la suma de los capitales acumulados (analizados en el capítulo

cuatro). Por otro lado, a partir de sus propias inteligibilidades, es decir la caracterización de las tre prácticas artístico-activista delinean, a través de su acción y producción, un perfil reconocible y específicos objetivos (que no crean una barrera hacia el externo de los colectivos). Este aspecto, como pudimos observar, resulta relevante cuando los actores que se acercan a las tres prácticas artístico-activistas logran generar su propia inteligibilidad: los libros cartoneros permiten, dentro de una misma constelación y batalla cultural, identificar otras luchas en diferentes lugares y territorios; el mapeo colectivo permite poner en contacto, relevar y narrar experiencias de resistencias, así como ampliar los diferentes efectos y significados del paradigma de la modernidad occidental, resultando una construcción nunca cerrada; las baldosas hidráulicas de Anda elaboran posibilidades a partir de la cooperación entre distintos actores sociales en el espacio urbano. En esta difusión y contaminación, las prácticas artístico-activistas pierden su carácter local o particular, y permiten crear una inteligibilidad mutua entre actores sociales involucrados en los distintos procesos.

Estas experiencias emergentes destacan a través de las prácticas artístico-activistas una alteridad de las sociedades, haciendo emerger otras significaciones. De hecho, la inteligibilidad de una práctica confiere una significación, identificando otras experiencias que direccionan hacia esa significación, es decir permite la institución imaginaria de una sociedad, ya que “la institución de la sociedad es la institución del qué hacer social y de representar/decir social”¹⁸¹ (Castoriadis, 2022, p. 540). El qué hacer social y el representar/decir social comportan una dimensión identitaria, según Castoriadis (1975). Si el “representar/decir social” se presenta como lenguaje que incluye un código y un idioma, con el fin de elaborar significaciones, el “qué hacer social” será reconocible no solo por su función técnica (su dimensión instrumental y funcional), sino “debe decir el mundo” (2022, p. 540), es decir obtiene su significación por medio del orientamiento global del qué hacer social.

Las prácticas que analizamos generan un pequeño sistema de cooperación entre distintos actores que logra transmitir una serie de significaciones

¹⁸¹ Traducción del italiano al español por quien escribe.

imaginarias. Sin embargo, como vimos, a menudo, estas prácticas ocupan lugares que ya están inmersos en una red de significaciones: en cuanto “tácticas” aún no encuentran su poder estratégico que pueda planificar un espacio, sino queda como variante micropolítica.

Al mismo tiempo, tomando a préstamo los conceptos de Castoriadis (1975), las prácticas logran establecer una “co-apartenencia entre objetos, actos, individuos entre ellos heterogéneos” (2022, p. 545), instituyendo un modo de ser de las cosas y de los individuos en referencia a ellas.

Finalmente, podemos afirmar que el libro cartonero de Eloísa Cartonera, el mapeo colectivo de Iconoclasistas y las baldosas hidráulicas de Faca e Inés, representan medios, puntos de contactos, para distintos actores activos en la construcción de alternativas en distintos territorios, que a través de la estética abren posibilidades que interrompen con el paradigma de la modernidad occidental. Por ende, la historia nunca se acabó, sino que, además, desprende múltiples imágenes de posibilidades diseminadas globalmente. Como pudimos ver, solo estos tres casos con sus respectivas estéticas han logrado tejer una red entre periferia y centro del sistema-mundo bastante extensa, donde la periferia se hace centro de estos puntos de contactos, entre experiencias plurales.

Por tanto, queda de pie la pregunta que hicimos en las primeras páginas de este capítulo: qué tipo de globalización o red global se desprende a partir del activismo artístico analizado? Santos (2007) afirma que lo que denominamos como globalización es un caso de “globalización exitosa de un localismo dado” (2007, p. 197), mientras que la “localización es la globalización de los perdedores” (2007, p. 197). Ambos son dos cara de la globalización hegemónica. A ella se opone una globalización contrahegemónica, sostiene el sociólogo portugués, que define como “cosmopolitanismo y patrimonio común de la humanidad” (2007, p. 198).

El activismo artístico que analizamos, desarrollado durante una estabilidad política –entre el ascenso de gobiernos progresistas y el retorno de gobiernos conservadores, y una agenda política neoliberalista de fondo, constantemente presente, que no ofrece continuación y respiro a las políticas públicas que miran a la inclusión social–, logra una proyectualidad de las prácticas estéticas. Resultando abiertas a los cambios de formas que, a lo largo del

tiempo, se posicionan en oposición a la exclusión social, estas desarrollan laboratorios (leanse como intersticios, espacios) para la “participación democrática, para la conformación de comunidades, para la creación de alternativas frente a las formas dominantes de conocimiento y desarrollo” (Santos, 2007, p. 198). Estas representan un abanico de acciones que coinciden con las globalizaciones contrahegemónicas. En esta dirección, las prácticas artístico-activistas analizadas se enmarcan en un “activismo que trasciende fronteras”, lo que, según Ulrich Beck y Santos, compone un paradigma emergente, es decir “una forma de lucha política emancipatoria y transnacional” (2007, p. 199).

Sin embargo, relevamos también la dificultad de identificar un proyecto común. A pesar de que las tre experiencias generan constelaciones formadas por múltiples y heterogéneos actores, diseminados entre América Latina y Europa, estas ocupan lugares fronterizos dentro de estos territorios. Fronteras que, pero, representan su fuerza de acción también.

En conclusión, podemos afirmar que hay posibilidades emergentes, futuridades que ya construyen y habitan un presente, y logran desarrollar proyectos interesantes cuando alcanzan su reconocimiento, tanto en términos de capitales acumulados como de inteligibilidad, desarrollando un trabajo de conexión entre diferentes actores y estéticas, y de reflexión sobre los nexos comunes entre resistencias y alternativas en camino.

Conclusiones

*Que la música y todas las Artes
sirvan también para retratar
nuevas posibilidades,
otras realidades.
(...) Otra narrativa es posible
(Organización zapatista)*

Ahora que intentamos poner un cierre a este trabajo doctoral, donde tratamos de prácticas y discursos contrahegemónicas que cruzan el arte y lo político, formas de la derecha reaccionaria (tanto en partidos como en movimientos) en estos últimos años han ganado terreno globalmente en los lugares del poder. Este fenómeno ha generado (y cabalga, representando una estructura estructurante) una difusión de los discursos de odio, elevando su aceptabilidad en el ámbito público, como en parte señalamos ya en el capítulo cinco. Este aspecto quizás hoy nos complique vislumbrar posibles cambios a partir de las prácticas artístico-activistas y una fuerza emancipadora que actúe a nivel global.

El factor tiempo nos remite a los tiempos iniciales de las prácticas analizadas, surgidas en un momento (o a las sombras de un periodo) de crisis social, de movilizaciones y movilizador tanto para los sujetos colectivos como para las biografías individuales. En aquel entonces, los colectivos examinados no existían como tales, sino que los integrantes estaban individualmente activos en diversas agrupaciones, espacios y experiencias. Ares colaboraba con el GAC, Laguna fundaba el espacio Belleza y Felicidad, Risler participaba en Yomando Buenos Aires y el Potlach, Caiazza y Martino formaban parte de Arte en la Kalle y Yomando Rosario, Gómez se unía a colectivos universitarios, Cucurto reponía verduras en un supermercado y escribía poemas en una biblioteca, etc. Una de las primeras revelaciones de la investigación fue la sincronía entre las trayectorias de los sujetos y las prácticas que desarrollaron, a partir de la observación de los casos analizados. El punto en común que encuentran radica en su inicio durante un periodo de

movilizaciones, entre las dos coyunturas citadas por Longoni en las primeras páginas del trabajo, donde las prácticas artísticas representan historicidades distintas por cada caso, cruzando las biografías personales y colectivas. Un ejemplo de esto es Eloísa Cartonera, que surge como respuesta a la necesidad de publicar textos de escritores emergentes en un momento en el que los costos de edición se disparaban. Al mismo tiempo, los fundadores de la editorial cartonera advertían la exigencia de renovar los contenidos literarios, incluyendo narraciones marginadas por la industria editorial tradicional. Además, estaban las preocupaciones artística y laboral que se entrelazan con su forma de trabajo evidenciada por Laguna (entrevista 2019) y Barilaro (2009): por un lado, se produce el cruce entre artistas renombrados y artistas provenientes de la calle, de villas, “marginales y raros”; por otro lado, surgía la emergencia de los cartoneros en la ciudad y la necesidad de producir libros originales y populares en respuesta a esta situación.

De tal forma, pudimos establecer unas comparaciones entre las experiencias estudiadas. A diferencia de Eloísa Cartonera, que nace en 2003 con una idea bastante definida (que ya había sido experimentada por Cucurto y Barilaro desde 2001) y que posteriormente fue evolucionando, los dúos de Iconoclastas y Faca e Inés emergieron en un periodo de reflexión que Longoni (2007) describe como la búsqueda de una nueva madurez. Ambos dúos provenían de otras agrupaciones artístico-activistas y desarrollaron prácticas colectivas que manifestaban una tensión entre el ámbito artístico y la política entendida como la acción cotidiana de crear espacios políticos emancipadores. La diversidad de prácticas colectivas experimentadas entre 2003 y 2006, llevó los dúos a consolidar sus propias estética y modos de hacer, a través de producciones en laboratorio y compartidas. Contemporáneamente podemos destacar la misma forma de organización en dúo, que parece emerger como una lógica funcional para un trabajo más reflexivo y que se aleja de la necesidad de consensuar constantemente con situaciones mayormente numerosas. Sin embargo, esta forma reducida, como resaltamos en nuestra investigación, no parece influir en el alcance de numerosos grupos, sino que organiza la multitud alrededor de una forma de trabajo colectiva en parte ya diseñada.

Un rasgo común a las prácticas de Iconoclastas, Eloísa Cartonera e Inés y Faca es que se consolidaron en un periodo de estabilidad política, en el que hubo altibajos en los momentos de movilización de la sociedad en el entorno urbano. Este periodo coincidió con la creciente complejidad del espacio público debido al desarrollo predominante de las redes sociales, las cuales se han convertido en un espacio público y personal en el que interactuamos a diario. No obstante, desde las primeras páginas del texto nos planteamos la pregunta de cómo las prácticas artístico-activistas se enfrentan a un periodo de estabilidad.

A partir desde el segundo capítulo, comenzamos a utilizar con mayor frecuencia las definiciones de prácticas en laboratorio y prácticas en movimiento, que fueron conceptualizadas especialmente para abordar los casos de estudio. Según nuestra perspectiva, estas definiciones ofrecen una dimensión que no solo caracteriza las prácticas internas de los colectivos analizados, sino también su genealogía. Aunque no haya movilizaciones masivas, existe un constante movimiento desde el momento de su surgimiento hasta la actualidad. Parece que la historia continúa en una dirección, pero al mismo tiempo existe algo latente y resistente que sigue tejiendo relaciones, a veces cercanas y otras veces distantes, a veces abundantes y otras veces en números reducidos. Uno de los hallazgos de esta tesis es que los actores ingresan y salen de las instituciones, expresando un trabajo que no es unidireccional, sino más bien "polifocal" (Barilaro, 2009, p. 47).

En los capítulos dos y tres, hemos analizado cómo la fase de pre-emergencia de movilizaciones sociales y la expansión del campo artístico han influido en la formación, legitimación y reproducción de los colectivos y en sus prácticas. Entre la segunda mitad de los años 90 y la primera mitad de la década del nuevo siglo, observamos cómo el campo artístico comienza a recibir estas nuevas producciones que, como evidencian Longoni (2007, 2009), Pérez Balbi (2016, 2019), Di Filippo (2016, 2019) y Lucena (2016), caracterizan estéticamente las movilizaciones y se difunden en forma de archivos fotográficos y/o videos que circulan en diversas instituciones artísticas internacionales. En este escenario, es importante destacar cómo el campo artístico experimentó una renovación a través de espacios situados fuera de las instituciones. Jacoby (2007), Giunta (2009), Aira (2002) señalan la

efervescencia del mundo artístico con la creación de espacios informales y autogestionados donde se difundían las novedades del arte de Buenos Aires y Rosario. En particular, Di Filippo (2019) releva, a través de su análisis, cómo los colectivos artísticos rosarinos, como Arte en la Kalle (1994-95), Transmargen (1997), Pobre Diablos (2001-02), nacen dentro del ámbito universitario de la carrera de Bellas Artes de la UNR, y estructuran posiciones que cuestionan el mundo del arte con acciones que se preocupan y articulan con lo que ocurría en la sociedad. A este aspecto, debemos agregar la reorganización y renovación de las instituciones artísticas en toda Argentina, tal como analizan Giunta (2009) y Lucena (2016).

Esta tesis sostiene que fue justamente dicho contexto autogestionado y en proceso de reorganización el que ha permitido el reconocimiento por parte del campo artístico, especialmente de instituciones internacionales, de las prácticas colectivas que caracterizaron la estética de las movilizaciones y los reclamos.

En esta peculiar fase, nuestros casos de estudio emergen y buscan obtener reconocimiento de diversas formas. Eloísa Cartonera, en su espacio *No hay cuchillos sin rosas*, comienza su producción en el laboratorio que combina arte plástico, libros, cumbias y verduras. Participa en eventos como ArteBA y la Feria del Libro Independiente Alternativa y Autogestiva, construyendo así su reconocimiento público como proyecto artístico editorial. Su reconocimiento se amplía aún más cuando es invitada a participar en la Bienal de São Paulo, donde se cruza con Lucia Rosa y los catadores organizados de la ciudad, dando vida a Dulcinéia Catadora. Al mismo tiempo, se comienza a tejer una red informal de las primeras editoriales cartoneras en América Latina, abarcando países como Argentina, Perú, Bolivia, Chile, Paraguay, Brasil, Ecuador y México. Durante esta fase, caracterizada por un alto grado de movilización en espacios locales y callejeros, se llevan a cabo exposiciones, ferias y talleres. Posteriormente, esta etapa evoluciona hacia una fase de transformación en cooperativa, la cual se concreta en el año 2008. Entre los años 2004 y 2008, el colectivo Iconoclasistas se dedicó a realizar derivas, emplear estrategias de comunicación libre, crear obras gráficas y estudiar la sociedad argentina con el objetivo de experimentar diferentes lenguajes visuales. Durante este periodo, produjeron el Anuario Volante

(2005-2006), *Cosmovisión Rebelde* (2007-2008) y *Cosmogonía Indo-Afro-Latino Americana* (2007). Estas obras les permitieron desarrollar y reflexionar sobre las formas de comunicación que posteriormente utilizarían en el mapeo colectivo, así como comprender los contextos de acción y elaborar su propio estilo gráfico que los hiciera reconocibles tanto en el entorno urbano como en el mundo virtual.

Durante el mismo período, Faca e Inés desarrollaron prácticas orientadas a socializar el conocimiento y promover perspectivas teórico-prácticas para la reflexión colectiva. También tuvieron en cuenta la creciente importancia de la virtualidad, tanto a través de servicios de comunicación como de las redes sociales. A través de experiencias como *Pinche Empalme Justo* (2002-2005), *Pinhole Copyleft Cámara*, *Not for sale editions*, *Compartiendo Capital* y *Vodkamiel*, exploraron diversas perspectivas de comunicación que abarcaban desde lo digital hasta otros campos de conocimiento.

Esta fase de pre-emergencia nos permitió explorar dos aspectos importantes que hasta los inicios de este trabajo habían recibido escasa atención: la base del sistema de producción y una acumulación inicial de capitales que caracterizan a los colectivos analizados. Estas producciones se fundamentan en el uso de recursos libres, el *copyleft* y las licencias de *Creative Commons*, que se integran en un trabajo creativo compartido en laboratorios con el objetivo de socializar herramientas, reflexiones y nuevos contenidos de conocimiento. Al mismo tiempo, este desarrollo colectivo se conecta con las experiencias biográficas de los actores involucrados, lo que nos permite destacar los capitales iniciales desde los cuales estas experiencias emergen en el contexto de la poscrisis.

En particular, en el capítulo cuatro, a través de la teoría de los campos de Bourdieu, relevamos la importancia de un capital cultural incorporado (que nos conecta con las experiencias previas de cada sujeto) y de un capital social por cada caso analizado. Con el capital cultural incorporado (Bourdieu, 2009, 2012) hacemos referencia a los conocimientos y cultura aprendidos por los actores. Una de las hipótesis que pusimos en juego en esta zona de la investigación es que este capital cultural resultó crucial para el desarrollo de las prácticas en el contexto de la poscrisis, ya que contribuyó a la transversalidad disciplinaria (las que Holmes [2008] define como

extradisciplinaria) y a la caracterización de las estéticas respectivas. Además, las redes relacionales enriquecieron el capital social de los actores, lo que también contribuyó al reconocimiento de sus prácticas artísticas.

En el caso de Eloísa Cartonera, el capital cultural incorporado está estrechamente vinculado con el capital social de los actores que circulan en el espacio de *No hay cuchillos sin rosas*. Las diversas trayectorias y experiencias de los fundadores aportan a la editorial, desde su primer momento, una riqueza que se refleja en la conformación de una estética ya reconocible en el campo literario y artístico, pero chocante en el espacio público, influyendo sobre el significado del proyecto y el discurso dominante acerca de lo cartonero. Los contactos en el campo literario de Cucurto, en ámbito artístico de Laguna y Barilaro, se entrelazan con las redes de contactos de aquellos que se suman al espacio de Eloísa, incluso los contactos entre cartoneros. Esta intersección de redes y contactos contribuye tanto a la visibilidad de la editorial como a la expansión de su impacto en diferentes ámbitos.

En el caso de Iconoclastas, el capital cultural de Risler y Ares se fusiona con los saberes relacionados a las prácticas estéticas de las movilizaciones en las que ambos participaban. Su experiencia en campos como la gráfica, la comunicación, la política y el activismo se entrelazan para desarrollar un lenguaje comunicacional y visual reconocible. Además, utilizan sus redes de contactos para difundir las nuevas producciones y esto resulta fundamental al momento de lanzar los primeros mapeos colectivos. Estas redes de contactos son de vital importancia para la visibilidad y difusión de su trabajo. En el caso de Faca e Inés, se observa cómo su conocimiento artístico y su participación activista en diferentes espacios en Rosario y Buenos Aires generan distintas articulaciones dentro de una red de amistades. Estas relaciones se construyen a través de la participación en diversas actividades, dinamizando relaciones *face to face* sobre el modelo *peer to peer*. Esta red de amistades y colaboradores contribuye a la circulación de conocimientos y a la expansión de sus prácticas artístico-activistas.

Siguiendo con lo analizado en el capítulo cuatro, nos ha permitido reconstruir cómo se acumulan los capitales necesarios para sus respectivas reproducciones a través de movimientos transfronterizos entre campos y

mediante el uso y la circulación de las prácticas activistas-artísticas. El paso entre fronteras resulta importante para comprender la formación de la inteligibilidad de los actores y sus producciones, así como para el reconocimiento artístico y político de la producción generada. Sin embargo, este factor nos plantea un problema de definición para los actores que se evidencia en distintas ocasiones. Por ejemplo, Eloísa Cartonera es considerada, dentro del discurso dominante, como “ayuda laboral”. Por otro lado, Iconoclastas a veces son considerados como activistas y en el caso de Faca e Inés, especialmente, encontramos un problema de definición de su obra cuando hacemos referencia a *Pinche Empalme Justo*.

El análisis de los flujos y la construcción de capital simbólico muestra cómo cada paso fronterizo y cada relación articulada con instituciones u organizaciones sociales construyen y aumentan, desde los márgenes, los capitales de cada caso de estudio. Al mismo tiempo, se resalta la heterogeneidad de las relaciones que se desprende por los libros cartoneros, el mapeo colectivo el proyecto Anda.

En este sentido, fue de suma importancia relevar en nuestro análisis cómo el movimiento transfronterizo de nuestros casos de estudio escamotea el *nomos* de los campos transitados a través de una *illusio* transversal y extradisciplinaria que caracteriza el trabajo de los actores. De hecho, estos encuentran solidaridad, apoyo y sustentamiento económico transitando las fronteras de mundos aparentemente separados. La legitimación y el reconocimiento de los colectivos analizados y de sus prácticas se deriva por una acumulación de capital simbólico construido en cooperación con actores que, a menudo, se posicionan a los márgenes de los campos en cuestión. Esto es especialmente evidente cuando nos referimos a las organizaciones sociales que actúan sin tener un poder de decisión real en la conformación de un espacio. Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés son sujetos reconocidos tanto por el campo artístico como académico, con premios y atención hacia sus producciones. Además, el campo político destaca frecuentemente el interés público y social hacia sus trabajos.

Sin embargo, los desbordes fronterizos manifiestan una coherencia con las relaciones de solidaridad generadas con los distintos actores a partir del uso de las prácticas. Pudimos constatar cómo la necesidad de relaciones

heterogéneas se convierte en una exigencia para las producciones en movimiento. De hecho, a los primeros capitales inherentes a los tres casos se sumarán aquellos adquiridos a través de las giras (especialmente para los dúos), de las relaciones con las instituciones artísticas renovadas y de las políticas culturales. Esto permite la adquisición también de un capital económico que sustenta la difusión de las prácticas desarrolladas, así como sus potencialidades y la solidificación del capital social.

Con respecto a legitimación y reconocimiento, notamos que los casos difieren por temporalidades específicas, lo cual nos llevó delimitar periodos particulares para el estudio de las distintas prácticas. La experiencia de Eloísa Cartonera parece adelantar las etapas entre 2004 y 2006. Creemos que este fue posible por transitar el periodo de movilización y declive de la efervescencia social y creativa, contando ya con una idea definida del proceso colectivo y la construcción de un capital objetivado, es decir, los objetos culturales en su materialidad (Bourdieu), cuales su catálogo y las obras de los artistas que la integran. Gracias a esta definición de su trabajo, la editorial pudo participar en ArteBA y en la Bienal en Brasil, lo que contribuyó a su reconocimiento. En el caso de Iconoclastas y Faca e Inés, este aspecto se consolida entre 2010 y 2012 coincidiendo con el momento de sus respectivas giras y el conseguimiento de subsidios que permitieron el diseño y la replicación de las prácticas de mapeo colectivo y del proyecto Anda (y de Sin Cita). Al mismo tiempo, el trabajo de investigación nos permitió detectar cómo el periodo comprendido entre 2007 y 2012 acomuna los tres casos por la difusión de sus prácticas, consolidando sus respectivos capitales simbólicos. De hecho, si bien estos colectivos son reconocidos en gran parte por instituciones, organizaciones sociales, espacios artísticos y académicos, sus prácticas también son reconocidas por el amplio uso que otros actores hacen de ellas, aunque no adquieran el mismo reconocimiento o consideración institucional.

Esta posibilidad de difusión y reproducción, así como la inserción de sus prácticas en lo cotidiano, nos permite establecer conexiones con lo analizado en los capítulos cinco y seis. En estos capítulos, hemos explorado las relaciones entre la producción laboratorial y en movimiento, los sujetos y los territorios, así como las articulaciones con otros actores y contextos a través

de las tres herramientas estudiadas. Estas conexiones nos permiten comprender mejor cómo estas prácticas se entrelazan con su entorno, cómo se relacionan con otros actores y cómo se difunden en diferentes contextos, lo que contribuye a su relevancia y reconocimiento.

Presentamos aquí una posible respuesta a la pregunta que afecta la relación entre prácticas artístico-activistas y los territorios, centrándonos en los resultados alcanzados por estas prácticas. Una primera cuestión que hemos detectado, y que se evidencia en los desbordes fronterizos mencionados anteriormente, es cómo los mapeos colectivos, los libros cartoneros y las baldosas hidráulicas ocupan espacios ya existentes. Por esta razón, los consideramos como tácticas que se insinúan en espacios previamente codificados, instalando o revelando nuevas narraciones que no se ajustan al discurso hegemónico.

A partir de este aspecto, propusimos una relación entre la creación de una cultura en común –desde la cual emergen prácticas contrahegemónicas– y el discurso hegemónico, así como los discursos contrahegemónicos que nacen desde el Estado con los gobiernos Kirchner y Fernández de Kirchner (2003-2015). La estabilidad política en la que se desarrolla la producción de nuestros casos de estudio está marcada por la acción de un gobierno progresista que, especialmente en la gestión de Néstor Kirchner (2003-2007), tuvo que reconstruir el consenso político en torno al Estado y la legitimidad del gobierno. Por lo tanto, los elementos que caracterizan la estrategia del gobierno fueron: intentar responder a los reclamos populares; disminuir la represión física del movimiento piquetero y respaldar las fábricas recuperadas; garantizar mayor autonomía y pluralidad ideológica en la Corte suprema (Mauro y Rossi, 2015); y recrear un ambiente de confianza con los mercados y el mundo empresarial (Piva, 2018).

Otro aspecto de nuestro interés es acerca de la batalla cultural desarrollada desde el Estado. Kitzberger (2015), haciendo referencia a la relación del gobierno con los medios de comunicación masivos, destaca dos etapas: una primera entre 2003-2008 (año, este último, del conflicto agrario), en la cual hubo “una confrontación discursiva con políticas pragmáticas hacia los grandes intereses sectoriales y estrategias convencionales de comunicación” (2015, p. 180); una segunda a partir de 2008, en la cual el discurso crítico

pasa a tener carácter contrahegemónico, donde el Estado abre a espacios estatales gestionados por actores de la comunicación alternativa con el objetivo de democratizar el sector, disputando el relato hegemónico. En esta fase es interesante observar también el sincretismo político que se realiza a través de las imágenes, estableciendo una conexión entre los presidentes de las izquierdas latinoamericanas, la realidad argentina y las figuras revolucionarias del pasado de Latinoamérica. Esta producción desde el Estado parece generar dos tipos de contrahegemonías: una verticalista, caracterizada por una cierta rigidez y exclusividad en torno a un proyecto político; y otra que tiene un carácter horizontal y que puede considerarse abierta a múltiples alternativas que se reconocen dentro del marco de las izquierdas. Así, hemos propuesto que las prácticas analizadas parecen participar de la segunda construcción contrahegemónica que no debe considerarse, desde esta perspectiva, como antagónica a la primera.

A pesar de sus diferencias de forma, hemos observado que las prácticas que forman parte del objeto de estudio se relacionan con diversos espacios, donde generan una “desidentificación” de las formas de socialización y construcción del sujeto con respecto a lo instituido por el discurso hegemónico, lo cual permite la emergencia de nuevos relatos. Esta desidentificación se fundamenta en el proceso colectivo laboratorial y en las narraciones *border* emergentes, evidenciando un modo de producción alternativo. A tal efecto, nos referimos a los “delincuentes” de De Certeau (1990), destacando una construcción espacial diferente, pero sobre todo una territorialidad y forma de subjetivación diversa, con la posibilidad de abrir brechas en las instituciones, encontrando apoyo u oposición, y visibilizar los conflictos a través de propuestas de resistencias al proyecto hegemónico. Las producciones de Iconoclastas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés desafían el paradigma dominante, cuestionando la acción o ausencia del Estado y el poder regulador del mercado. Lo hacen mediante la apertura de brechas y la manifestación de conflictos que permiten una posibilidad descolonial del espacio, con la construcción colectiva de una alteridad que desafía los fundamentos de la sociedad excluyente. Estas producciones evidencian la potencia de la fuerza de trabajo marginalizada y su capacidad transformadora. Desde los márgenes de la sociedad, las prácticas de mapeo colectivo, baldosa hidráulica y libro

cartonero articulan alteridades que desdibujan las fronteras impuestas por el proceso de entrenamiento constante en nuestras vidas cotidianas (Virno, 2003). Estas prácticas intentan escamotear las fronteras y ampliar el campo de la intervención artística, reconstruyendo una totalidad de acción a través de las prácticas colectivas. De hecho, las prácticas permiten complejizar el sentido común, recuperando lo que Virno define como “lugares especiales” traducidos a través de una cooperación social que va más allá de la división social del trabajo, lo que él llama “*general intellect*” (Virno, 2003).

El análisis de los trabajos ha permitido evidenciar las propuestas alternativas que emergen durante la estabilidad política. El trabajo de Eloísa Cartonera destaca el trabajo compartido y la inserción de figuras excluidas por el mercado y la industria cultural dominante, desidentificando la figura del cartonero en el espacio urbano. Además, a través de la literatura que proponen, la Carto pone en relieve idiomas e identidades estigmatizadas y marginalizadas convirtiéndolos en elementos centrales de una narrativa emergente y que recibe reconocimiento y atención (Gerabaudó, 2020). El mapeo colectivo permite compartir saberes, lenguajes, organizaciones, problemas, propuestas y resistencias, poniendo de manifiesto una crisis de inclusión de todas las personas en la sociedad y revelando las faltas de las instituciones políticas representativas. Por ende, la producción de Iconoclastas manifiesta formas de resistencia y alternativas al sistema de producción hegemónico. Con los talleres de baldosas hidráulicas, Faca e Inés elaboran el espacio urbano a partir de los grupos involucrados en el proyecto, insertando a menudo también las instituciones políticas. Esta relación con las instituciones destaca tanto los límites como las virtudes de la misma en la creación de nuevos sentidos comunes, a partir de sujetos que se desidentifican de su condición originaria para desarrollar una subjetividad activa (Rolnik, 2019).

Esta tesis sostiene que las prácticas analizadas, a pesar de su tamaño limitado y su alcance geográfico restringido, se presentan como formas de micropolítica activa que manifiestan una potencia ambivalente. Por un lado, representan la autoorganización colectiva, donde los sujetos implicados se unen para desarrollar proyectos y acciones conjuntas. Por otro lado, estas prácticas también encarnan un imaginario emancipador, desafiando las

condiciones existentes y buscando la transformación social. Sin embargo, también se reconoce la necesidad de las políticas públicas para mejorar las condiciones de vida de las personas y proporcionar un apoyo estructural a estas iniciativas.

Durante el periodo de 2015 a la primera mitad de 2017, que coincide con la asunción del gobierno conservador de la Alianza Cambiemos en Argentina, se observa un estancamiento en la replicación y difusión del libro cartonero y del mapeo colectivo. Este periodo se caracteriza por una desorientación en los movimientos sociales y una reorganización de las movilizaciones masivas, lo que afectó las actividades de Eloísa Cartonera e Iconoclasistas en términos de su circulación en el territorio argentino. En este contexto, estas prácticas culturales se desarrollaron más en el exterior del país o encontraron refugio en instituciones culturales y académicas interesadas en ellas.

Sin embargo, la experiencia de Faca e Inés en la ciudad de Rosario parece ser diferente en parte. Rosario muestra una mayor fluidez en cuanto a la entrada y salida de las instituciones, lo que permitió que los talleres de baldosas hidráulicas se desarrollaran tanto en el ámbito local como en el extranjero, como en el caso de España. Al mismo tiempo la ciudad de Rosario es sede en este periodo de talleres de Iconoclasistas y de ferias del libro independiente que ven la participación de Eloísa Cartonera.

A partir de la segunda mitad de 2017, se observa una renovada actividad en la experiencia de los casos analizados. Faca e Inés registran un mayor nivel de actividad en territorio rosarino, estableciendo un diálogo constante con instituciones, como en el caso del programa Nueva Oportunidad. Fuera de este contexto, el dúo establece relaciones con organizaciones sociales, asociaciones y proyectos artísticos, pero no se evidencia contacto con instituciones políticas en esos lugares. Por su parte, Iconoclasistas se reorganiza en torno a las nuevas coyunturas de causas sociales y movilizaciones, abordando temáticas que van desde el ambientalismo hasta el feminismo y realizando talleres de transferencia de herramientas en respuesta a estas demandas. En el caso de Eloísa Cartonera, con motivo de su decimoquinto aniversario en 2018, establece cooperaciones con actores extranjeros y publica nuevas obras que amplían su catálogo de literatura "sudaca", incluyendo nuevos autores extranjeros. Esto ocurre en un contexto

de contracción de ferias del libro en el país, lo que impulsa a la editorial a buscar otras formas de difusión y colaboración.

En el capítulo seis, se realizó el análisis de estos movimientos, que en parte se reflejan en lo mencionado anteriormente. Se pudo constatar que las prácticas artístico-activistas objeto de estudio tienen el potencial de expandirse a otros territorios, creando conexiones entre márgenes de diferentes países y trascendiendo incluso a sus propios creadores. Se observó cómo el trabajo en talleres permite transferir la herramienta a otros individuos, gracias a la reproducibilidad del proceso creativo. Quizás sea exactamente esta propiedad que completa de significado el término “activista” que ha acompañado al término artístico.

Uno de los rasgos que nos parece importante destacar es que la difusión de las prácticas se basa en la necesidad de generar, en varios contextos, una esfera de alternativas contrahegemónicas, contribuyendo a construir inteligibilidades múltiples y readaptación de las prácticas a los territorios. En el proceso de difusión resultan importante tres factores: a) el reconocimiento de los tres actores y de sus respectivas prácticas que los caracterizan; b) las características del sistema de producción de las prácticas que permite su circulación por el mundo; c) el trabajo de traducción de las posibilidades que se desprenden por los diversos procesos creativos. La constelación de libros cartoneros aporta a una batalla cultural que evidencia diferentes luchas, en espacios que pertenecen al campo literario, a la academia y a organizaciones sociales, ampliando las características que pueden significar el libro cartonero. Los mapeos colectivos cuestionan el paradigma de la modernidad occidental, contribuyendo a la emergencia de saberes invisibilizados y prácticas que pertenecen a específicos grupos y actores, a través de narraciones que recorren los mapas con renovados sentir pensar de las sociedades. Las baldosas hidráulicas del proyecto Anda detectan y construyen nuevas relaciones de cooperación pensando el entorno urbano, con sus matices históricos, exclusiones, y nuevas imágenes de futuro para los grupos que intervienen en el espacio público. El trabajo de traducción, por lo tanto, genera inteligibilidad de las prácticas, pero al mismo tiempo cancela y reconoce el carácter local o particular, al fin de resignificar las prácticas en los procesos instalados en otros locales.

Las prácticas artístico-activistas logran traducir un imaginario del mundo, evidenciando los lenguajes, los códigos y las significaciones de las posibilidades creadas por actores emergentes o marginales de los campos, a través de sus micropolíticas locales. Estas micropolíticas, si bien tienen como punto de encuentro las prácticas de los casos de estudio, nos ponen frente a un problema de articulación global. El carácter local de las tácticas, de los escamoteos que crean estas micropolíticas activas, sin embargo, no logra tejer una red global de propuestas contrahegemónicas, sino evidencia posibilidades y espacios que impulsan modelos alternativos y emancipadores que se oponen a modelos de sociedad excluyente.

Por ende, se trata de un futuro subterráneo que ya trasciende fronteras, pero dificulta en encontrar un proyecto en común. La característica laboratorial actúa una puesta en común de la cultura, con un armado de prácticas y significaciones que pertenecen a una heterogeneidad de actores y políticas. Por lo tanto, evidencian una complejidad social y política, con un sentir-pensar emergente que, empero, no constituye un sujeto globalmente organizado. Autores como Santos (2007, 2010), Virno (2003), Mezzadra y Neilson (2016) se interrogan acerca de la emergencia de un sujeto colectivo común que pueda llevar estas prácticas a un nivel de confrontación epistemológica con el discurso hegemónico. Sin embargo, observamos experiencias peculiares en la historia reciente de organizaciones transnacionales que tienen su auge en las primeras décadas del siglo XXI, cuales World Social Forum, movimientos alterglobalización, actualmente desapercibidos. Al mismo tiempo, las experiencias de los gobiernos progresistas de América Latina con sus discursos contrahegemónicos y sus retrocesos alrededor de 2015 ponen interrogativos acerca de la estrategia política institucional. A esto agregamos el crecimiento de la extrema derecha con discursos y prácticas en abierta antítesis con aquellas emancipadoras hasta ahora destacadas. No podemos eximirnos de unas últimas consideraciones finales que ponen en tensión lo analizado con el presente y el futuro. Estas prácticas artístico-activista nacieron al calor de la revuelta, en una poscrisis que entregaba un escenario de posibilidades emancipadoras no indiferente por calidad y cantidad de prácticas, enriqueciendo las biografías de los/as integrantes de los casos de estudio e involucrándolos en numerosas

y diversas experiencias. Esta riqueza se ha traducido en la construcción de las prácticas analizadas, que desarrollan su forma entre fronteras y viven la complejidad de las definiciones o etiquetas. Prácticas que representan verdaderos procesos de acción epistemológica, por su declinación operativa en los territorios y reflexiva acerca de la sociedad, consolidándose en un periodo donde la lucha contrahegemónica resultaba ser transversal a sociedad civil y Estados (es decir, difundida por Latinoamérica) y de relativa estabilidad política. Una acción epistemológica que presenta, sobre todo, un modo de producción alternativo, capaz de intervenir en el espacio público a través de una forma inteligible y cuestionando el sentido común.

Sin embargo, el presente nos revela una condición muy diferente, donde las prácticas y las políticas emancipadoras, junto a los procesos de creación de sujetos alternativos, también a través de prácticas artístico-activistas, parecen tener menor impacto con un retorno a sus respectivas localizaciones. La batalla cultural parece dirigirse hacia una ulterior fragmentación de nuestras sociedades, movida por discursos reaccionarios de la propia hegemonía neoliberal, que amplifica discursos y prácticas decisionales políticas (pues, desde un lugar del poder) racistas, clasistas, misóginas y excluyentes, exasperando el entrenamiento diario del “dividuo”. Este escenario nos impone reflexionar también sobre las prácticas estéticas y callejeras de la ultraderecha que, especialmente a partir de la pandemia por covid-19, han registrado una presencia constante en el espacio público, presentando un imaginario contra-emancipador que difunde su mensaje a partir de los medios masivos de comunicación y el utilizzo de las redes sociales. Estos son aspectos que seguramente merecerán nuestra atención en otro momento y contexto.

Volviendo a las prácticas colectivas emancipadoras, las luchas feminista y ambientalista parecen ser las que actualmente tengan más despliegues y relaciones globales para conducir esta batalla contrahegemónica. Sin embargo, necesitamos de prácticas para cultivarlas en cada local, en distintos campos y espacios cotidianos para consolidar y construir lo que Virno defino como *general intellect* y formas de micropolíticas activas.

Por fin nos preguntamos: ¿podrán llegar otras y nuevas buenas noticias, como fue considerado el libro cartonero en su momento? ¿Podrán los mapas recorrer espacios recónditos de nuestras experiencias cotidianas? ¿Podremos

razonar sobre el espacio público complejizando su socialización, exigiendo bastante espacio para todos/as sin discriminaciones? Las preguntas son muchas y no nos queda otra que continuar investigando y ser generadores y portadores de buenas noticias.

Bibliografía

- AA.VV. (2003). Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo. *Ramona. Revista de artes visuales*, 33, 52-91.
- AA.VV. (2003). Multiplicidad. *Ramona. Revista de artes visuales*, 3-50.
- Adorno T. y Horkheimer, M. (1988). La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas. En M. Horkheimer y T. Adorno, *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Aira, C. (2002, 6 de febrero). Los poetas del 31 de diciembre de 2001. *El País*, URL: https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html.
- Alguacil Gómez J. (2013). Espacio público y espacio político. La ciudad como el lugar para las estrategias de participación. *Polis*, 20, URL: <http://polis.revues.org/3499>. (Consultado el 30 septiembre 2016)
- Altamirano, C. (Ed.), (2002). *Términos críticos de sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós.
- Ares, P. y Risler, J. (2015). *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. CABA: Tinta limón.
- Bargna, I. (2011). Gli usi sociali e politici dell'arte contemporanea fra pratiche di partecipazione e di resistenza, en <http://www.ledijournals.com/ojs/index.php/antropologia/article/view/169/162>.
- Barilaro, J. (2012). Y hay mucho más... (K. Bilbija y P. Celis Carbajal, Eds.). *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina*. University of Wisconsin-Madison: TEI Edition. (Trabajo original publicado en 2009). URL: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/Arts/Arts-idx?type=header&id=Arts.AkadCartOrig>.
- Bauman, Z. (2005). *Dentro la globalizzazione*. Bari: Editori Laterza (Globalization. The human consequences 1998).
- Bauman, Z. (2008). *Voglia di comunità*. Bari: Editori Laterza. (Missing community 2001).

- Becher, P. A., Martín, J. M. (2013). Entre carros y cartones: procesos socio-económicos en la recolección de basura urbana. En: <https://www.researchgate.net/publication/304014932>.
- Becker, H. (1995). El poder de la inercia (C.E. Benzecry, Trad.). *Oficios y prácticas*, No. 15, 99-111, ISSN 0329-2142.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte. Sociología del trabajo artístico* (J. Ibarburu, Trad.). Bernal: Universidad Nacional de Quilmes Editorial. (Art worlds, 1982).
- Benjamin, W. (2011). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. Buenos Aires: El cuenco de Plata. (Das kunstwerk im zeitalter seiner technischen reproduzierbarkeit, 1939).
- Betta, L. (2008). Compartiendo capital: artes visuales, modelo open source. En I. Martino y F. Caiazza (Eds.). *Compartiendo Capital* (pp. 14-21). Rosario: Compartiendo capital.
- Bilbija, K. (2010). Borrón y cuento nuevo: las editoriales cartoneras latinoamericanas. *Nueva sociedad*, 230, 95-114. URL: <https://nuso.org/articulo/borron-y-cuento-nuevo-las-editoriales-cartoneras-latinoamericanas/>.
- Bilbija, K. (2012). ¡Cartoneros de todos los países, uníos!: Un recorrido no tan fantasmal (K. Bilbija y P. Celis Carbajal, Eds.). *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (pp. 5-30). University of Wisconsin-Madison: TEI Edition. (Trabajo original publicado en 2009).
- Bilbija, K. (2014). El valor de un cartonero en el mercado cultural: iconografías argentinas. *Cuadernos del CILHA*, 15(21), 137-155. URL: <https://revistas.uncu.edu.ar/ojs3/index.php/cilha/article/view/1537>.
- Blanco P., Carrillo J. Claramonte J. y Expósito M. (2001). *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa*, Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Blanco, P. (2001). Explorando el terreno. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 23-50). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Botto, M. (2011, 27 y 28 de octubre). Territorios del presente, fronteras de la literatura: pequeñas editoriales y editoriales alternativas. *II Jornada de Intercambio y Reflexión acerca de la Investigación en Bibliotecología*. La

- Plata: Argentina. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.910/ev.910.pdf.
- Botto, M. (2012, de 7 a 9 de mayo). Esos raros proyectos nuevos. Reflexiones para la conceptualización de las nuevas prácticas editoriales. *VIII Congreso Internacional de Teoría y Crítica Literaria Orbis Tertius*, La Plata: Argentina. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.1584/ev.1584.pdf.
- Bourdieu, P. (2009). *Ragioni Pratiche*. Bologna: Il Mulino.
- Bourdieu, P. (2012). Capitale simbólico e classi sociali, *Polis*, 26(3), 401-415. DOI: 10.1424/38674.
- Bourdieu, P. (2012). *Sul concetto di campo in sociologia* (M. Cerulo, Ed.). Roma: Armando Editore, 2012.
- Bourdieu, P. (2013). *Le regole dell'arte*. Milano: Il Saggiatore. (Les règles de l'art 1992).
- Bourdieu, P. (2016). *Forme di capitale* (M. Santoro, Ed.). Roma: Armando Editore.
- Bourdieu, P. y Haacke, H. (1994). *Free Exchange*. Polity Press.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional* (C. Beceyro y S. Delgado, Trads.). Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora. (Esthétique relationnelle 1998).
- Caffentzis, G. (2020). *En letra de sangre y fuego. Trabajo, máquinas y crisis del capitalismo* (S. Touza, E. Gatto y M. Del Cogliano, Trads.). CABA: Tinta Limón.
- Caffentzis, G. (2018). *Los límites del capital. Deuda, moneda y lucha de clases* (E. Marengo, C. Friszman, N.V. Piñeiro, N. Olucha Sánchez, Trads.). CABA: Tinta Limón.
- Camus, A. (2002). *L'uomo in rivolta*. Bompiani.
- Canosa, D. (2017, de 29 de septiembre a 1 de octubre). Editoriales cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social, *V Encuentro Internacional de Editoriales Cartoneras*, Biblioteca de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile. URL: <http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf>.
- Capasso, V. (2014). Militancia y prácticas artísticas. Una reflexión sobre el proceso de investigación. *Boletín de arte*, 14(14), 20-24.

- Capasso, V., Bugnone, A. y Fernández, C. (Eds.). (2020). *Estudios sociales del arte. Una mirada transdisciplinaria*. La Plata: Edulp.
- Castells, M. (2012). *Networks of outrage and hope - social movements in the Internet age*. Chichester: Wiley.
- Castro Gómez, S. (2007). Michel Foucault y la colonialidad del poder, *Tabula Rasa*, 6, 153-172.
- Cerviño, M. (2012a). Desde las catacumbas culturales a la herejía artística del Rojas. El ingreso de las periferias en el campo artístico de Buenos Aires en la post dictadura (1978-1992). *AVATARES de la comunicación y la cultura*, 3, 1-21.
- Cerviño, M. (2012b). La herejía del Rojas. Ethos disidentes e innovación artística en Buenos Aires, en la post-dictadura. A. Wortman (Ed.), *Mi Buenos Aires Querido. Entre la democratización cultural y la desigualdad educativa*. Buenos Aires: Prometeo.
- Cerviño, M. (2018). El estudio de la literatura y el arte en las “periferias”. Algunos aportes de la perspectiva transnacional. *Apuntes de investigación del CECYP*, 30, 161-170. URL: <https://www.apuntescecyp.com.ar/index.php/apuntes/article/download/688/528+&cd=16&hl=it&ct=clnk&gl=ar>.
- Cevasco, M. E. (2013). *Diez lecciones sobre estudios culturales*. Buenos Aires: Trilce.
- Colectivo Situaciones (2002). *19 y 20. Apuntes para el nuevo protagonismo social*. El Palomar, Buenos Aires: Ediciones de mano en mano.
- Cuello, N. (2015). Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina, 2003-2013. *Errata*, 12.
- Cuello, N. (2017). Flujos, roces y derrames del activismo artístico en Argentina (2003-2013): Políticas sexuales y comunidades de resistencia sexoafectiva. (Ponencia presentada en el I.I.G.G., encuentro del grupo Arte, cultura y política en la Argentina reciente).
- De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano* (A. Pescador, Trad.). México: Universidad Iberoamericana. (L'invention du quotidien, 1990).
- De Marini, P. (2017). Acerca de la comunidad y su (¿presunto?) renacer. *Cuadernos de teoría social*, 3(6), 49-67. URL: https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/73565/CONICET_Digital

[Nro.7a9e55a7-56e8-4a43-87dd-](#)

[9f6b8f43703e_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y.](#)

De Marinis, P. (1998). La espacialidad del Ojo miope (del Poder). (Dos ejercicios de cartografía postsocial). *Archipiélago. Cuadernos de crítica de la cultura*, no. 34-35, 32-29.

De Marinis, P. (2013). Gemeinschaft, community, comunidad: algunas reflexiones preliminares acerca de las variadas semánticas de la comunidad en la teoría sociológica. *Revista argentina de ciencia política*, n.16, 87-104.

De Nora, T. (2004). *Music in everyday life*. Cambridge University Press.

Debord, G. (1958). Teoría de la deriva. *Internationale Situationniste*, 2. URL: <https://centrito.files.wordpress.com/2010/11/teoria-de-la-deriva-guy-debord.pdf>.

Di Buono, F. (2019, agosto). “Un libro de otra manera”. De la experiencia de Eloísa Cartonera a la difusión de un modo de (hacer) producción. *XIII Jornadas de Sociología*, Facultad de Ciencias Sociales Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires, Argentina. URL: <https://cdsa.academica.org/000-023/574.pdf>.

Di Filippo, M. (2016, de 12 a 15 de septiembre). Estéticas-en-las-calles rosarinas en la década del 2000. Del taller a los movimientos sociales: el caso del Frente Popular Darío Santillán [conferencia]. *XII Congreso Nacional y V Congreso Internacional sobre Democracia*, Facultad de Ciencia Política y Relaciones Internacionales (UNR), Rosario, Argentina.

Di Filippo, M. (2019). *Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. Rosario: UNR Editora.

Durkheim, É. (1999). *La divisione del lavoro sociale*. Torino: Edizioni di Comunità (De la division du travail social 1893).

Dussel, E. (1994). 1492. *El encubrimiento del Otro. Hacia el origen del “mito de la Modernidad”*. Plural editores.

Eisenhardt, K. M. (1989). Building theories from case study research. *The Academy of Management Review*, 14(4), 532-550.

Epplin, C. (2015). Cartón y cumbia. *Cuadernos LIRICO*, 13. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/2078>. DOI: 10.4000/lirico.2078.

- Escobar, T. (2013). Arte indígena: el desafío de lo universal. *Revista Casa de las Américas*, 271, 3-18. (Trabajo original publicado en 2011).
- Escobar, T. (2021). *Aura latente. Estética/Ética/Política/Técnica*. CABA: Tinta Limón.
- Esposito, R. (2006). *Communitas. Origine e destino della comunità*. Torino: Einaudi.
- Expósito, M. (2001). Vivir en un tiempo y un lugar y (acaso) representar nuestra lucha. Para introducir (y problematizar) la relación entre esfera pública y prácticas antagonistas. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 217-225). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Expósito, M. (2006). Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo. *Transversal texts* (blog). URL: <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>.
- Expósito, M. (2014). Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Viento Sur*, 135, 53-63. URL: https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf.
- Expósito, M. (2014). Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Viento Sur*, 135, 53-62. URL: https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf.
- Expósito, M., Vidal, A. y Vindel, J. (2012). Activismo artístico. en RCdS (Eds.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, (pp. 43-50). Madrid: Museo Nacional centro de arte Reina Sofía.
- Felshin, N. (2001). ¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 73-93). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Fernández Vega, J. (2007). *La amistad antigua y moderna. Ramona*. *Revista de artes visuales*, 69, 53-57.

- Foster, H. (2001). Recodificaciones: hacia una noción de lo político. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp.95-124). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Foucault, M. (2008). *Bisogna difendere la società*. Milano: Feltrinelli.
- Freire, P. (2018). *Pedagogía del oprimido* (4ª ed. Y 3ª reimpr.). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores. (Pedagogía do oprimido, 1970).
- Fuentes, M. (2010). Hemispheric Digital Constellations. Performing in the Americas. *Critical coordinates*. [en archivo personal de Iconoclasistas].
- Fuentes, M. (2015). Performance Constellations: Memory and Event in Digitally Enabled Protests in the Americas. *Text and Performance Quarterly*, 35(1), 24-42, DOI: 10.1080/10462937.2014.975268. URL: <http://dx.doi.org/10.1080/10462937.2014.975268>.
- Fujita Hirose, J. (2021). *¿Cómo imponer un límite absoluto al capitalismo? Filosofía política de Deleuze y Guattari*. CABA: Tinta Limón.
- Gago, V. (2009, 14 de agosto). 1 época 100 colectivos. *Página 12*. URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5102-2009-08-14.html>.
- García Canclini, N. (1995). *Consumidores y ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo.
- García Canclini, N. (2008). *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad* (1ª ed. 4ª reimp.). Buenos Aires: Editorial Paidós.
- García Canclini, N. (2010). *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba.
- Garín Guzmán, L. y Zukerfeld F. (Eds.), (2016). *Etcétera... Etcétera....* Buenos Aires: Edili.
- Gatto, E. (2010, de 9 a 10 de diciembre). Figuras para pensar la comunidad: Un análisis de las revistas Eco contemporáneo y Contracultura, 1960-1971 [conferencia]. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata: Argentina. URL: http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/106684/Figuras_para_pensar_la_comunidad_un_an%C3%A1lisis_de_las_revistas_%22Eco_contempor%C3%A1neo%22_y%22Contracultura%22_1960-1971.5004.pdf-PDFA.pdf?sequence=1.
- Gatto, E. (2018). *Futuridades*. Rosario: Casagrande.

- Gerbaudo, A. (2020). Las editoriales cartoneras en América Latina (2003-2019). Una nano-intervención en la construcción de la world literatura. *ALEA*, Vol. 22/3, 259-278, <https://dx.doi.org/10.1590/1517-106X/2020223259278>.
- Germani, G. (1979). Democracia y autoritarismo en la sociedad moderna. *Crítica y Utopía*, 1, 25-63.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.
- Gómez, P.P., Mignolo W., Achinte A.A., Tlostanova M. (Eds.), (2014). *Arte y estética en la encrucijada descolonial*. CABA: Ediciones del signo. II tomo.
- González Rey, F. L. (2011). *El sujeto y la subjetividad en la psicología social. Un enfoque histórico cultural*. Buenos Aires: Centro de Publicaciones Educativas y Material Didáctico.
- Gramsci, A. (1997). *Pensare la democrazia. Antología dai "Quaderni del carcere"*. Torino: Einaudi.
- Gramsci, A. (2000). *Los intelectuales y la organización de la cultura*. Buenos Aires: Nueva visión.
- Groys, B. (2020). *Volverse público. Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea* (P. Cortes Rocca, Trad. 1ª ed. [2014] 5ª reimp. [2020]). CABA: Caja Negra.
- Grüning, B. y Santoro, M. (2014). Capítulo 12. La cultura. En E. G. Parini y T. Grande (Eds.), *Sociologia. Problemi, teorie, intrecci storici* (pp. 221-242). Roma: Carocci editore.
- Grupo de Arte Callejero (GAC). (2009). *GAC Pensamientos Prácticas Acciones*. CABA: Tinta Limón.
- Guadarrama Peña, G. (2010). *La ruta de Siqueiros. Etapas en su obra mural*. México D.F.: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura.
- Günder Frank, A. (1969, de 3 a 10 de noviembre). Hacia una teoría histórica del sub-desarrollo capitalista en Asia, África, y América Latina. *V Reunión de Facultades y Escuelas de Economía de América Latina*, 109-132, Universidad Nacional, Maracaibo, Venezuela.
- Günder Frank, A. (2005). *Capitalismo y subdesarrollo en América Latina*. (Trabajo original publicado en 1965). URL: <http://eumed.net/cursecon/textos/>.
- Hall, S. (1980). *Cultural studies: two paradigms*. London: Academic press.

- Hall, S. (1986). The problem of ideology. Marxism without guarantees. *Journal of Communication Inquiry*, 10(2), 28-44. doi:10.1177/019685998601000203.
- Hall, S. (1994). Cultural identity and diaspora. En P. Williams y L. Chrisman (comps.). *Colonial discourse and post-colonial theory* (pp. 222-237). London: Harvester Wheatsheaf.
- Hall, S. (1996). *Critical dialogues in cultural studies* (D. Morley y K.H. Chen, Eds.). London: Routledge.
- Harvey, D. (2008). *La condición de la posmodernidad. Investigación sobre los orígenes del cambio cultural* (M. Eguía, Trad.; 2nd ed.). Buenos Aires: Amorrortu. (Trabajo original publicado en 1990).
- Hennion, A. (2010). Gustos musicales: de una sociología de la mediación a una pragmática del gusto. *Comunicar. Revista científica de Educomunicación*, 34(XVII), 25-33. DOI: 10.3916/C34-2010-02-02.
- Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En AA.VV. (Eds.) *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional*, (pp. 203-215). Madrid: Traficantes de Sueños.
<https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11058/9127>.
- Iconoclasistas (2013). Iconoclasistas: espacio de experimentación, recursos libres y talleres de creación colectiva. *Revista visaje*. 2. URL: <https://www.revistavisaje.co/iconoclasistas-espacio-de-experimentacion-recursos-libres-y-talleres-de-creacion-colectiva/>.
- Iconoclasistas. (2008). Iconoclasistas. En Martino, I. y Caiazza, F. (Eds.), *Compartiendo capital*, (pp. 47-51). Rosario: Compartiendo capital.
- Iconoclasistas (2011). Mapeo Colectivo: Profundizando la mirada sobre el territorio. Herramientas de trabajo para la reflexión y transformación social. *Diatriba. Revista de pedagogía militante*, 1, 60-66.
- Iconoclasistas (2020). Mapeos colectivos sobre extractivismos y resistencias en Latinoamérica. En Merlinsky, G. y Serafini, P. (Eds.) *Arte y ecología política*, (pp. 177-192). CABA: Universidad de Buenos Aires. Instituto de Investigaciones Gino Germani – CLACSO.
- Iconoclasistas (2017). *(Pequeño) Atlas colectivo de la Ciudad de Santa Fe*. Santa Fe: Museo Rosa Galisteo.

- Jacoby, R. (2007). Los colectivos hacen sufrir. *Ramona. Revista de artes visuales*, 69, 14-21.
- Jedlowski, P. (1998). *Il mondo in questione*. Roma: Carocci editore.
- Kitzberger, P. (2015). “La madre de todas las batallas”: el kirchnerismo y los medios de comunicación. En A. Malamud y M. De Luca (Eds.). *La política en tiempos de los Kirchner* (pp. 179-192). CABA: Eudeba.
- Kollektiv Orangotango+ (Eds.) (2018). *This is not an atlas. A global collection of counter-cartographies*. Bielefeld: Transcript Verlag.
- Krochmalny Babur, S. (2007). Post Festum: como hacer y comer juntos. *Ramona. Revista de arte visual*, 69, 84-86.
- Krochmalny Babur, S. (2007). Sobre la amistad. *Ramona. Revista de artes visuales*, 69, 22-24.
- Kunin, J. (2012). Notes on the Expansion of the Latin American Cardboard Publishers: Reporting Live From the Field (K. Bilbija y P. Celis Carbajas, Eds.). *Akademia Cartonera: Un ABC de las editoriales cartoneras en América Latina* (pp. 31-52). University of Wisconsin-Madison: TEI Edition.
- Kunin, J. (2013, de 8 a 10 de mayo). La multiplicación de las editoriales cartoneras latinoamericanas: análisis de un caso de apropiación/es de sentidos. *I Jornadas Interdisciplinarias de Jóvenes Investigadores en Ciencias Sociales*. UNSAM: Argentina.
- Lacy, S. (1995). Cultural pilgrimages and metaphoric journeys. En S. Lacy (ed.), *Mapping the terrain. New game public art* (pp.19-46). Bay Press.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia. La formación de otras culturas de las artes*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Lago, S. y Marotias, A. (2007). Los movimientos sociales en la era de internet. *Razón y Palabra*, 54, URL: <http://www.razonypalabra.org.mx/anteriores/n54/lagomarotias.html>.
- Laguna, F. (2007). Amor al arte. *Ramona. Revista de artes visuales*, 69, 25-27.
- Lander, E. (2000). Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntrico. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 4-23). Buenos Aires: CLACSO.
- Ledesma, M. y Siganevich, P. (Eds.), (2007). *Piquete de ojo. Visualidades de la crisis argentina (2001-2003)*. Buenos Aires, Ediciones FADU Nobuko.

- Lemus, F. (2019). *Guarango y soñadores. La galería del Rojas en los años 90* [Tesis doctoral, Universidad Nacional de Tres de Febrero].
- Lewkowicz, I. (2006). *Pensar sin estado. La subjetividad en la era de la fluidez*. Buenos Aires: Paidós. (1 ed. 2004).
- Lippard, L. R. (1995). Mirando alrededor: dónde estamos y dónde podríamos estar. En P. Blanco, J. Carrillo, J. Claramonte y M. Expósito (Eds.), *Modos de hacer: arte crítico, esfera pública y acción directa* (pp. 51-71). Ediciones Universidad de Salamanca.
- Longoni, A. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo?. *Brumaria*, 5.
- Longoni, A. (2006). La teoría de la vanguardia como corset. Algunas aristas de la idea de “vanguardia” en el arte argentino de los 60/70. *Pensamiento de los confines*, 18, 61-68.
- Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista en la Argentina. *Ramona. Revista de artes visuales*, 74, 31-43.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina. *La Ventana*. URL: <https://rebellion.org/activismo-artistico-en-la-ultima-decada-en-argentina/>.
- Longoni, A. (2010). Activismo artístico en la última década en Argentina, *Imagina en resistencia*, 4. URL: <https://desinformemonos.org/activismo-artistico-en-la-ultima-decada-en-argentina/>.
- Longoni, A. (2011). Tres coyunturas del activismo artístico en la última década. *Poéticas Contemporáneas* (pp. 43-46). Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Longoni, A. (2014). Ganar la calle, copar el museo. *Vanguardia y revolución* (101-178). Buenos Aires,: Ariel.
- Longoni, A. y Mestman, M. (2013). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino* (1ª ed., 3ª reimp.). Buenos Aires: Eudeba. (1ª ed. 2002).
- Longoni, A., Carvajal F. y Vindel, J. (2012). Socialización del arte. En RCdS (Eds.), *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, (pp. 226-235). Madrid: Museo Nacional centro de arte Reina Sofía.

- Longoni, A., Mesquita A. y Vindel J. (2012). Por menos artistas y más hombres que hagan arte. RCds (Eds.), *Perder la forma humana* (pp. 236-244). Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- Longoni, Ana. (2005). ¿Tucumán sigue ardiendo?. *Sociedad*, 24, 1-11.
- López Cuenca, A. y Bermúdez Dini, R. D. (2018). ¿Pero esto que es? Del arte activista al activismo artístico en América Latina, 1968-2018. *El ornitorrinco tachado*, 8, 17-28.
- López, M. y Cervetto, R. (2017). Entrevista a Iconoclastas. *Agítese antes de usar. Desplazamientos educativos, sociales y artísticos en América Latina*. Buenos Aires/CostaRica: TEOR/ÉTica y MALBA.
- Lowy, M. (2001). Emancipación, universalismo, internacionalismo. Resistencias y alternativas a la mundialización neoliberal. *OSAL-CLACSO*, 3, 21-24, URL: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/ar/libros/osal/osal3/analisis.pdf>.
- Lucena, D. (2015). *Contaminación artística: vanguardia concreta, comunismo y peronismo en los años 40*, Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Biblos.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Arte, Individuo y Sociedad*, 28(3), 583-600. DOI: http://dx.doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n3.51664.
- Lucena, D. (2018). Sociología del arte. Un mapa posible de su desarrollo en Argentina. *Apuntes de Investigación del CECYP*, 30, 151-160. URL: <https://publicaciones.sociales.uba.ar/index.php/apuntescecyp/article/view/4655/3825>.
- Lucena, D. y Laboureau, G. (Eds.), (2016). *Modo mata moda. Arte, cuerpo y (micro)política en los 80*. La Plata: Edulp.
- Machado, M. (2008). Iniciativas de artistas, nuevas instituciones, independencia y crítica (I. Martino y F. Caiazza, Eds.). *Compartiendo capital* (pp. 57-64). Rosario: Compartiendo capital.
- Marcuse, H. (1968). *Cultura y sociedad* (2nd ed.). Buenos Aires: Editorial Sur. (Kultur und gesellschaft, 1965).
- Marradi, A., Archenti, N. y Piovani, J.I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Buenos Aires: Emecé Editores.

- Martino, I. y Caiazza, F. (Eds.). (2008). *Compartiendo capital*. Rosario: Compartiendo capital.
- Martino, I. y Caiazza, F. (2015). *Proyecto Anda. Baldosas hidráulicas para la construcción de espacio público*. Rosario: Estudio Valija. (I ed. 2014).
- Martino, I. y Caiazza, F. (Eds.). (2017). *Baldosines para juegos. Paso a paso para construir suelos en relieve*. Rosario: Estudio Valija.
- Martino, I. y Caiazza, F. (Eds.). (2017). *Lo que puede un triángulo. Módulos para el co-diseño de espacios públicos*. Rosario: Estudio Valija.
- Martino, I. y Caiazza, F. (Eds.). (2017). *Stepanova*. Rosario: Estudio Valija.
- Martino, I. y Caiazza, F. (Eds.). (2017). *En Relieve. Señalética para la innovación ciudadana*. Argentina-España: Anda y Civics.
- Mauro, S. y Rossi, F.M. (2015). Entre la plaza y la Casa Rosada: diálogo y confrontación entre los movimientos sociales y el gobierno nacional. En A. Malamud y M. De Luca (Eds.). *La política en tiempos de los Kirchner* (pp. 167-178). CABA: Eudeba.
- Melucci, A. (1999). *Acción colectiva, vida cotidiana y democracia*. México: El colegio de México.
- Mesquita, A. (2012). Sobre mapas e segredos abiertos, *PÓS: Revista do Programa de Pós-graduação em Artes da EBA/UFMG*, 2(4), 116-137. URL: <https://periodicos.ufmg.br/index.php/revistapos/article/view/15449/12306>.
- Mezzadra, S. y Neilson, B. (2016). *La frontera como método. O la multiplicación del trabajo* (V. Hendel, Trad.; 1.ª ed.). CABA: Tinta Limón. (Border as method. Or the multiplication of labor 2013).
- Mignolo, W. D. (2015). *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad. (Antología, 1994-2014)* (F. Carballo y L.A. Herrera Robles, Eds.), España: CIDOB, UACJ y Ediciones Bellaterra.
- Montes, A. (2012). Net.art y experiencia popular urbana. *Amerika: mémoires, identités. Territoires*, 6, URL: <http://amerika.revues.org/2895>. DOI: 10.4000/amerika.2895.
- Mora, D. (2013). No juzgues este libro solamente por su portada: La literatura colorinche del fenómeno cartonero. University of Cincinnati. URL: https://www.academia.edu/25726735/No_juzgues_este_libro_solamente_por_su_portada_La_literatura_colorinche_del_fen%C3%B3meno_cartonero.

- Mouffe, C. (2013). Política agonista y prácticas artísticas. En C. Mouffe, *Agonística. Pensar el mundo políticamente* (pp. 93-110), (S. Laclau, Trad.). CABA: Fondo de cultura económica. (Agonistics. Thinking the world politically, 2013).
- Nancy, J. L. (2001). *Essere singolare plurale*. Torino: Einaudi. (Être singulier pluriel, Galilée 1996).
- Negri, A. (2014). *Biocapitalismo. Entre Spinoza y la constitución política del presente*. Buenos Aires: Editorial Quadrata.
- Ordine, N. (2013). *La utilidad de lo inútil. Manifiesto* (Bayod Grau, J. Trad.). Akhenaton. (ed. or. L'utilità dell'inutile, 2013).
- Oslender, U. (2017). Ontología relacional y cartografía social: ¿hacia un contra-mapeo emancipador, o ilusión contra-hegemónica?. *Tabula Rasa*, 26, 247-262. DOI: 10.25058/20112742.196.
- Osorio, J. (2015). El sistema-mundo de Wallerstein y su transformación. Una lectura crítica. *Argumentos. UAM Xochimilco*, 28(77), 131-154.
- Padrón Alonso, D. (2011). *Prácticas Cartográficas antagonistas en la Época Global. Catálogo de Mapas Críticos*. [Máster Oficial Estudis Avançats en Historia de l'Art Universitat de Barcelona].
- Pagola, L. (2008). Compartiendo capital. En I. Martino y F. Caiazza (Eds.). *Compartiendo Capital* (pp. 7-13). Rosario: Compartiendo capital.
- Palomino, H. (2005). Los sindicatos y los movimientos sociales emergentes del colapso neoliberal en Argentina. E. de la Garza Toledo (Ed.), *Sindicatos y nuevos movimientos sociales en América Latina* (pp. 19-52). Buenos Aires: CLACSO.
- Papandreu, A. (1977, noviembre). Las estructuras de la dependencia. *Le monde diplomatique*.
- Patriglia, J. P. (2021). La traducción como cuestión gramsciana. *Cuestión*, Instituto de Investigaciones en Comunicación, 3, 69, 1-22, Universidad Nacional de La Plata.
- Pérez Balbi, M. (2012). Entre internet y la calle: activismo artístico en La Plata. *Versión Estudios de Comunicación y Política*, 30, 191-204.
- Pérez Balbi, M. (2019). *Habitar/Confabular/Crear. Activismo artístico en La Plata*. La Plata: Edulp.

- Pérez Balbi, M. (2016). Otros barrotes que los encierren. El escrache en HIJOS La Plata. *Cuadernos de Aletheia*, 2, Universidad Nacional de La Plata.
- Pérez Rubio, A. M. (2013). Arte y política. Nuevas experiencias estéticas y producción de subjetividades. *Comunicación y sociedad*, No. 20, 191-210.
- Piva, A. (2018). Los límites de una estrategia contradictoria. La dinámica económico-política del kirchnerismo (2003-2015) (H. Ouviaña y M. C. Thwaites Rey, Eds.). *Estados en disputa. Auge y fractura del ciclo de impugnación al neoliberalismo en América Latina* (pp. 65-89). CABA: Editorial El Colectivo.
- Portantiero, J. C. (1979). Gramsci y el análisis de coyuntura: algunas notas. *FLACSO, Programa México*, 2, 1-15.
- Quijano A. (2020). *Cuestiones y horizontes. De la dependencia histórico-estructural a la colonialidad/descolonialidad del poder. Antología esencial*. UNMSM y CLACSO.
- Rabasa, M. (2020). *El libro en movimiento. La política autónoma y la ciudad subterránea* (E. Gatto, Trad.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Ramírez Kuri, P. (2015). Espacio público, ¿espacio de todos? Reflexiones desde la ciudad de México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Sociales. *Revista Mexicana de Sociología*, 77(1), 7-36.
- Rancière, J. (2006). El uso de las distinciones. *Failles*, 2. URL: <https://otrasvoceseneducacion.org/archivos/316424>.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado* (A. Dillon, Trad.). Buenos Aires: Manantial (Le spectateur émancipé, 2008).
- Rancière, J. (2016). *El malestar de la estética* (M. Petrecca, L. Vogelfang y M. G. Burello, Trads.). Buenos Aires: Capital intelectual.
- Reed, T.V. (2005). *The Art of Protest Culture and Activism from the Civil Rights Movement to the Streets of Seattle*. Minneapolis – London: University of Minnesota Press.
- Richard, N. (2014). *Diálogos latinoamericanos en las fronteras del arte: Leonor Arfuch, Ticio Escobar, Néstor García Canclini, Andrea Giunta*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- Rivera Cusicanqui, S. (2015). *Sociología de la imagen. Miradas ch'ixi desde la historia andina*. CABA: Tinta Limón.

- Rodríguez, S.L. (2013, 31 de mayo). Los movimientos sociales en la Argentina a partir de la década del 90. *XVIII Encuentro Nacional de Economía Política*, Sociedad Brasileira de Economía Política. URL: <https://www.madres.org/documentos/doc20130716150520.pdf>.
- Rolnik, S. (2019). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente* (C. Palmeiro, M. Cabrera y D. Kraus, Trads.). Buenos Aires: Tinta Limón.
- Romero, J. C. y Davis F. (2016). *Poéticas oblicuas. Modos de contraescritura y torsiones fonéticas en la poesía experimental 1956-2016*. Fundación OSDE.
- Romero, J. C., Davis, F. y Longoni, A. (Eds.). (2010). *Romero* (M. Merajver, Trad.). Fundación Espigas.
- 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, I* (18). La Plata: FPyCS-UNLP.
- Said, E. W. (2011). *Cultura e imperialismo*. Anagrama. (Culture and Imperialism, 1993).
- Sainz, K. y Solaas, L. (2007). La logia más pública: Proyecto Venus. *Ramona. Revista de artes visuales*, 69, 60-66.
- Santos, B. de Sousa (2003). *La caída del angelus novus: ensayos para una nueva teoría social y una nueva práctica política*. Bogotá: ILSA.
- Santos, B. de Sousa (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO.
- Santos, B. de Sousa (2007). *Conocer desde el Sur. Para una cultura política emancipatoria* (2nd ed.). Bolivia: CLACSO, CIDES – UMSA, Plural editores.
- Sennet, R. (2011). *El declive del hombre público*. Anagrama.
- Siebert, R. (2012). *Voci e silenzi postcoloniali. Frantz Fanon, Assia Djebar e noi*. Roma: Carocci editore.
- Siganevich, P. y Nieto, M.L. (Eds.), (2017). *Activismo gráfico. Conversaciones sobre diseño, arte y política*. Florida, Buenos Aires: Wolkowicz editores.
- Spíndola Zago, O. (2016). Espacio territorio y territorialidad: una aproximación teórica a la frontera, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y*

- Sociales*, LXI(228), 27-56. URL: <http://www.revistas.unam.mx/index.php/rmcpys/article/view/50794>.
- Steyerl, H. (2018). *Arte duty free. El arte en la era de la guerra civil planetaria* (F. Bruno, Trad.). CABA: Caja Negra.
- Svampa, M. (2005). *La sociedad excluyente. La Argentina bajo el signo del neoliberalismo*. Buenos Aires: Aguilar, Altea, Taurus, Alfaguara.
- Szpilbarg, D. (2010, 9 y 10 de diciembre). Editoriales artesanales y libros-arte: Nuevos modos de producción y circulación social del libro. Reflexiones a partir del caso de las editoriales Funesiana y Clase Turista. *VI Jornadas de Sociología de la UNLP*, La Plata: Argentina. URL: http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5755/ev.5755.pdf.
- Szpilbarg, D. y Saferstein, E. (2014). Experiencias de trabajo en el capitalismo informacional. El caso de la industria editorial Argentina. *Trabajo y sociedad*, 22, 257-271. URL: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=387334694014>.
- Thomaidi, P. (2010). *Entre la crisis y la construcción. Prácticas artísticas relacionadas con movimientos sociales y experiencias con la institución. 3 casos de estudio* [Tesis de Master en Producciones artísticas e investigación, Universitat Autònoma de Barcelona].
- Thomaidi, P. (2013, noviembre). Cartografías de la memoria – revelación del presente: experiencias cartográficas de los colectivos GAC e Iconoclastas. *Ier Simposio Internacional Topografías de lo invisible. Estrategias críticas entre Arte y Geografía*, Barcelona, España.
- Tönnies, F. (1979). *Comunità e società*. Milano: Edizioni di Comunità. (Gemeinschaft und gesellschaft, 1887).
- Urtubey, F. (2012). Editoriales cartoneras y esfera pública [conferencia]. *VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales*, La Plata, Argentina. http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40554/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y.
- Valenzuela Fuentes, K. (2007). Colectivos juveniles: ¿inmadurez política o afirmación de otras políticas posibles?. *Última década*, 15(26), 31-52. DOI: <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-22362007000100003>.

- Vargas Cetina, G. (2004). La asociación efímera. Repensando el concepto de comunidad desde la literatura cyberpunk. *Cuadernos de Bioética*, 11, Sección Doctrina. URL: <http://www.bioetica.org/cuadernos/doctrina38.htm>.
- Vega Cernuda, M. Á. (2001). La naturaleza estética del acto traductivo. En Vega, M. Á. y Martín-Gaitero, R. (Eds.), *Traducción, Metrópoli y Diaspora*, (pp. 1-10). Madrid: Editorial Complutense.
- Vich, V. (2013). Desculturalizar la cultura. Retos actuales de las políticas culturales. *Latin American Research Review*, 48, 129-139.
- Vich, V. (2021). *Políticas culturales y ciudadanía: estrategias simbólicas para tomar las calles*. Buenos Aires: CLACSO.
- Vignoli, B. (2009, 29 de diciembre). Arte certificado frente a un juez. *Página 12*, URL: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/rosario/12-21687-2009-12-29.html>.
- Villarreal, S. (2018, noviembre 16). Eloísa Cartonera, un fenómeno literario latinoamericano presente en la biblioteca. *USB noticias*. <http://usbnoticias.usb.ve/post/56417>.
- Vitale, A. (2007). *Sociologia della comunità*. Roma: Carocci.
- Wallerstein, I. (2005). *Análisis de sistemas-mundo. Una introducción* (C. D. Schroeder, Trad.). Siglo XXI Editores.
- Weil, S. (2017). *Reflexiones sobre las causas de la libertad y de la opresión social*. CABA: Ediciones Godot.
- Williams, R. (2015). *Sociología de la cultura* (G. Baravalle, Trad., 1ª ed.). CABA: Paidós. (Culture, 1981)
- Williams, R. (2019). *Marxismo y literatura* (G. David, Trad.). Buenos Aires: Editorial Las cuarenta. (Marxism and Literature 1977).
- Wolff, J. (1997). *La producción social del arte*. Madrid: Ediciones ISTMO.
- Wortman, A. (2015). Impacto de los Centros culturales autogestionados en la escena cultural independiente de Buenos Aires. *XI Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. URL: <https://www.aacademica.org/000-061/150>.
- Yin, R. K. (1994). *Investigación sobre estudios de casos. Diseños y métodos*. Sage Publications.

Zibechi, R. y Machado, D. (2017). *Cambiar el mundo desde arriba. Los límites del progresismo*. Vicente López: Editorial Autonomía – Pie de los hechos, Instituto de Pensamiento y Políticas Públicas.