



EDICIÓN 17
ENERO - JUNIO 2023
E-ISSN 2389-9794



El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario

Fabrizio Di Buono



Edición 17 (Enero-junio de 2023)

E-ISSN 2389-9794



El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario*



 <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97577>

Fabrizio Di Buono**

Resumen: el artículo investiga la transformación del activismo artístico en Argentina desde la crisis de 2001 y durante la poscrisis. Se indaga sobre las estrategias adoptadas por el activismo artístico entre las protestas y la estabilidad política, desarrollando una praxis basada en la proyectualidad de sus prácticas. A través del análisis de las experiencias de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Caiazza y Martino, analizamos el activismo artístico, focalizándonos en el contexto de las ciudades de Buenos Aires y Rosario. El texto se fundamenta en testimonios obtenidos a través de entrevistas en profundidad y semiestructuradas con los protagonistas, así como en el material artístico y bibliográfico producido por ellos. Además, se recopila material bibliográfico y se reconstruyen los debates de la época que caracterizaron la emergencia de los casos de estudio. La investigación destaca una periodización que lleva a los colectivos desde una fase de experimentación hasta una de proyectualidad, poniendo de manifiesto prácticas que desbordan entre diferentes campos y que permiten una legitimación y reconocimiento tanto de los actores como de sus prácticas *artistas*. Finalmente, el estudio destaca el “laboratorio” como lugar y momento extradisciplinario y de cooperación que favorece la reproducción de las prácticas prescindiendo de los autores.

Palabras clave: activismo artístico; Argentina; activismo; poscrisis; Iconoclasistas; Eloísa Cartonera; Caiazza y Martino.

* **Recibido:** 30 de julio de 2021 / **Aprobado:** 14 de octubre de 2021 / **Modificado:** 12 de febrero de 2022. Artículo de investigación derivado de la tesis de doctorado “Arte y política a partir de los colectivos culturales. Prácticas emergentes en el espacio político de la Argentina entre 2003 y 2019”, financiada con beca CONICET de 2019 a 2022.

** Doctor en Ciencias Sociales por FLACSO Argentina (Buenos Aires, Argentina). Es investigador en la Universidad de Calabria (Rende, Italia) donde desempeña la tarea de ejercitador del taller sobre Cooperación internacional, Sostenibilidad y Paz  <https://orcid.org/0000-0003-4853-7221>  fabredb@gmail.com

.....
Cómo citar / How to Cite Item: Buono, Fabrizio Di. “El activismo artístico argentino: del estallido de 2001 a la poscrisis. Tres casos de estudio entre Buenos Aires y Rosario”. *Revista Colombiana de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, no. 17 (2023): 133-163. <https://doi.org/10.15446/rcpeha.n17.97577>





Argentine Artistic Activism: from The Outbreak of 2001 to Post-Crisis. Three Case Studies between Buenos Aires and Rosario

Abstract: the article investigates the transformation of artistic activism in Argentina since the 2001 crisis and throughout the post-crisis period. It explores the strategies adopted by artistic activism between protests and political stability, developing a praxis based on the projectuality of its practices. Through the analysis of the experiences of Iconoclastas, Eloísa Cartonera, and Caiazza y Martino, we examine artistic activism, focusing on the context of the cities of Buenos Aires and Rosario. The text is grounded in testimonies obtained through in-depth and semi-structured interviews with the protagonists, as well as the artistic and bibliographic material produced by them. Additionally, we collected bibliographic material, and the debates of the time that characterized the emergence of the case studies are reconstructed. The research highlights a periodization that leads collectives from a phase of experimentation to one of projectuality, revealing practices that transcend different fields and allow for legitimization and recognition of both the actors and their *artist* practices. Finally, the study highlights the “laboratory” as an extradisciplinary and cooperative space and time that favors the reproduction of practices, regardless of the authors.

Keywords: artistic activism; Argentina; artivism; post-crisis; Iconoclastas; Eloísa Cartonera; Caiazza and Martino.

Ativismo artístico argentino: da eclosão de 2001 ao pós- crise. Três estudos de caso entre Buenos Aires e Rosário

Resumo: o artigo investiga a transformação do ativismo artístico na Argentina desde a crise de 2001 até o período pós-*crise*. Explora-se as estratégias adotadas pelo ativismo artístico entre protestos e estabilidade política, desenvolvendo uma práxis baseada na projetualidade de suas práticas. Através da análise das experiências de Iconoclastas, Eloísa Cartonera e Caiazza e Martino, examinamos o ativismo artístico, focando no contexto das cidades de Buenos Aires e Rosário. O texto se fundamenta em testemunhos obtidos por meio de entrevistas em profundidade e semi-estruturadas com os protagonistas, bem como no material artístico e bibliográfico produzido por eles. Além disso, é coletado material bibliográfico e são reconstruídos os debates da época que caracterizaram a emergência dos estudos de caso. A pesquisa destaca



uma periodização que leva os coletivos de uma fase de experimentação a uma de projetualidade, revelando práticas que transcendem diferentes campos e permitem a legitimização e reconhecimento tanto dos atores quanto de suas práticas artivistas. Por fim, o estudo destaca o “laboratório” como espaço e tempo extradisciplinar e de cooperação que favorece a reprodução de práticas, prescindindo dos autores.

Palavras-chave: ativismo artístico; Argentina; artivismo; pós-crise; Iconoclastas; Eloísa Cartonera; Caiazza e Martino.

Introducción

Con este artículo nos proponemos investigar el activismo artístico desarrollado en las ciudades de Buenos Aires y Rosario durante la poscrisis, vislumbrando sus características, prácticas, articulaciones y métodos utilizados para alcanzar un reconocimiento que permita la reproducibilidad de sus herramientas. A pesar de concentrarnos en un arco temporal posterior a lo de la crisis argentina, que se evidencia a partir del 19 y 20 de diciembre de 2001, consideramos fundamental comenzar este recorrido por el surgimiento de las prácticas de activismo artístico florecida al final de los años 90 y comienzo del nuevo siglo, porque los actores emergentes y el escenario político y artístico caracterizarán las decisiones asumidas por los colectivos artísticos en un contexto cambiado, caracterizado por estabilidad política y atenuación de las protestas. Por tanto, nos preguntamos ¿qué sucede cuando las protestas se apagan?, ¿por qué los colectivos necesitan repensarse y cómo lo han hecho?, ¿qué tipo de producción el arte activista propone durante una estabilidad gubernamental y económica?, ¿qué posición ocupan en el campo artístico y como se legitiman social y artísticamente?

Para contestar a estas preguntas, en la primera parte del texto, reconstruiremos a través de una revisión bibliográfica y de los debates de la época, la escena activista emergente entre 2001 y 2003, evidenciando su funcionamiento y los perfiles comunes a los actores. Luego, nos focalizaremos en el agotamiento de esta escena y en el surgimiento de nuevos colectivos en un escenario cambiante, que llamaremos preemergencia. Con poscrisis nos referimos a un periodo incluido entre 2003 y 2008 que decidimos dividir en dos tramos: 2003-2006; 2007-2008. Esta organización temporal facilitará la comprensión de un periodo que se caracteriza por el agotamiento de las protestas y la experimentación de prácticas renovadas que disfruta de la ola movimientista (etapa preemergente),



para introducirse hacia una etapa mayormente proyectual de las prácticas, consolidándola en un periodo que va de 2008 a 2015.

Para abordar este recorrido, utilizaremos como casos de estudio las experiencias de Eloísa Cartonera y los dúos de Iconoclastas y Faca e Inés (Fabricio Caiazza e Inés Martino), en cuanto nos permiten observar cómo las prácticas se transforman en los distintos periodos, respondiendo a coyunturas diferentes. Estas experiencias subrayan la heterogeneidad de las prácticas activistas que derivan de la época de crisis y encuentran una posible definición en la fase preemergente, hecha de protestas, experimentación cultural y política. Al mismo tiempo, los tres casos se afirmarán por la construcción de prácticas y estéticas que, hoy en día, se han diseminado por distintas partes del globo. La investigación de los casos de estudio se basa en entrevistas conducidas por el autor y una recopilación del material bibliográfico producido sobre y por ellos.

El activismo artístico produce *tácticas*¹ que funcionan como resistencia o prácticas alternativas: nos entregan territorios complejizados que registran la presencia de diferentes códigos en un espacio. Con el fin de comprender sus tácticas nos cruzaremos con la teoría de los campos, en cuanto resultará vital para estos colectivos la constante articulación con diferentes actores y la ocupación de una posición fronteriza que permite escamotear un espacio configurado por la hegemonía neoliberal², es decir actuar micropolíticas de lo cotidiano. Por tanto, con el concepto de campo hacemos referencia a un microcosmo social aparentemente autónomo en el desarrollo de sus propias reglas —*nomos*— que detienen internamente los principios y las normas de su funcionamiento³. Aquí encontramos actores que ocupan posiciones diferentes y luchan por la distribución, apropiación y producción de capital cultural, económico y simbólico⁴. En esta lucha para la reproducción de los colectivos, notaremos como los casos de estudio cruzan las fronteras de los campos, marcando entradas y salidas⁵ cíclicas, dictadas por la complejidad de sus prácticas. Las prácticas del activismo artístico escamotean el control del *nomos* que rige en un campo, por tanto, desde la frontera intentan “cambiar los términos de la conversación y no solo su contenido”⁶.

1. Michel de Certeau, *La invención de lo cotidiano* (Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000), 1: 43.

2. De Certeau, *La invención*, 1: 31.

3. Pierre Bourdieu, *Sul concetto di campo in sociologia*, ed. Massimo Cerulo (Roma: Armando Editore, 2012).

4. Pierre Bourdieu, *Forme di capitale*, ed. Marco Santoro (Roma: Armando Editore, 2016).

5. Marcelo Expósito, “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”, *Transversal texts* (blog), octubre de 2006, <https://transversal.at/transversal/0407/expósito/es>.

6. Walter Mignolo, “Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica”, en *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad (antología, 1999-2014)*, comps. Francisco Carballo y Luis Alfonso Herrera Robles (Barcelona: Barcelona Centre for international affairs [CIDOB] y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez [UACJ], 2015), 177.



Nuestra hipótesis de trabajo considera que las prácticas de activismo artístico pueden existir también después de las protestas y adquieren una legitimación social y artística ocupando una posición fronteriza. Los casos que proponemos, que se desarrollan en la poscrisis, no pueden ser desconectados de un trasfondo hecho de protestas, movilizaciones y conexiones esporádicas con distintos actores, sino que renuevan la capacidad de articulación, con el fin de conseguir su reproducción y perseguir sus heterogéneas finalidades que confluyen en procesos cotidianos.

19-20 de diciembre de 2001: un estallido constructor de futuro

En diciembre de 2001, en Argentina comenzó una fase de movilizaciones sociales, revueltas populares y fragilidad colectiva, enmarcadas en una profunda crisis económica y política. El estallido social, que sigue a la crisis cambiaria⁷, dio espacio a unas multiformes protestas aunadas bajo la consigna “¡Que se vayan todos!”. Estas conducirán a la fuga en helicóptero de la Casa Rosada al entonces presidente de la República, Fernando de la Rúa. El poder político quedó altamente inestable⁸, hasta las elecciones presidenciales de 2003, terminadas con el triunfo de Néstor Kirchner. En el año y miedo que transcurre entre estos dos momentos, la sociedad argentina se transformó de “mejor alumno” de los organismos multilaterales de crédito a una “usina de acciones colectivas”. De acuerdo con Maristella Svampa⁹, Argentina resaltó como uno de los laboratorios sociales más novedosos de la periferia globalizada, capturando la atención de los movimientos *alter*-globalización, hasta desencadenar el fenómeno del turismo piquetero¹⁰. Las movilizaciones fueron desatadas a causa de los efectos generados por las políticas neoliberales: una “sociedad excluyente”. Svampa, con esta definición, hace referencia a un conjunto de políticas centradas en: la reducción del gasto público; la desregulación y privatización de servicios, con implicaciones en la disminución de calidad; la reducción del costo laboral, con consiguiente aumento de la tasa de “empleo no registrado” y de “subempleo”. Durante este periodo, las fronteras que separaban las esferas de lo cotidiano —a través de las cuales aprendimos a movernos en la sociedad moderna— se hicieron siempre más

7. Recordada con el nombre de *corralito*.

8. En pocos días, Argentina cambió cuatro presidentes: Puerta (Presidente del Senado, mantuvo el cargo por dos días); Rodríguez Saá (de 23 a 30 de diciembre); Camaño (Presidente de Diputados, mantuvo el cargo por un día) y finalmente Duhalde (a partir de 1 de enero de 2002).

9. Maristella Svampa, *La sociedad excluyente* (Buenos Aires: Aguilar - Altea - Taurus - Alfaguara, 2005), 264.

10. Ana Longoni, “Encrucijadas del arte activista en la Argentina”, *Ramona*, no. 74 (2007): 31-43.



permeables. Las prácticas colectivas y estéticas de heterogéneos grupos de artistas se desarrollaron en cooperación con los diversos movimientos sociales, actores sociales emergentes como asambleas barriales, fábricas recuperadas, ahorristas, colectivos culturales, partidos de la nueva izquierda.

Ana Longoni releva cómo, dentro de esta coyuntura, 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 sociales¹¹. Entre los más destacados encontramos el Taller Popular de Serigrafía¹² (TPS), Argentina Arde (luego Arde! Arte), Proyecto Venus¹³, en el contexto bonaerense; Pobre diablos y Cateaters, en el de Rosario. La expectativa que mueve estas diversas subjetividades a través de sus acciones es la de cambiar la existencia en Argentina. Marilé Di Filippo¹⁴ y Longoni¹⁵, señalan la emergencia de una novedosa escena del activismo artístico en una primera coyuntura, anterior a 2001, en la segunda mitad de los años de 1990, una fase a veces olvidada y que resulta extremadamente importante en el campo artístico no solo del activismo. Esta coyuntura se define a partir de la creación de H.I.J.O.S. (Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio), vinculando el activismo a los derechos humanos, y el surgimiento de colectivos como el Grupo de Arte Callejero (G.A.C.), Etcétera (hoy Internacional Errorista); En Trámite, Arte en la Kalle, Trasmargen y Arte Interviene (en Rosario); Las Chicas del Chancho y el Corpiño y Costuras Urbanas (en Córdoba) entre muchos otros. Esta coyuntura se estructura, según Fabricio Caiazza (*Faca*), alrededor de la necesidad “que la transformación (*de la sociedad*)¹⁶ tenía que darse a nivel cultural, construyendo otro modo de habitar, de vivir, de pensar la política, tomando unas referencias de los años de 1960 y 1970, pero tratando de construirlo de modo diferente”¹⁷. Por tanto, los movimientos de derechos humanos representan la primera militancia para una generación:

11. Ana Longoni, “¿Tucumán sigue ardiendo?”, *Sociedad*, no. 24 (2005): 1-11.

12. El TPS estaba compuesto por Mariela Scafati, Diego Posadas y Magdalena Jitrik.

13. Proyecto Venus se diferencia de las otras experiencias por ser una iniciativa que no se articula directamente con las movilizaciones populares, pero mira a generar comunidades, definiéndose como “sociedad experimental” en el intento de dar vida a nuevas experiencias y formas de habitar lo cotidiano.

14. Marilé Di Filippo, *Estéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio* (Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2019), 49-50.

15. Longoni, “Encrucijadas”, 32-33.

16. Aclaración del autor.

17. Fabricio Caiazza (artista e integrante de *Estudio Valija*), entrevistado por Fabrizio Di Buono, diciembre de 2019.



los grupos de derechos humanos estaban conformados por personas de diferentes vertientes ideológicas, fue como un refugio en ese entonces. La militancia de derechos humanos y la emergencia de *HIJOS*, de familiares de desaparecidos como grupo político, era una ocasión para pensarnos, un refugio ideológico donde nos encontrábamos.¹⁸

También Andrea Giunta¹⁹ y Roberto Jacoby²⁰ evidencian un fermento artístico extrainstitucional, anterior al estallido social, que no está marcado por la urgencia de la protesta social: entre 1998 y 2000, el mundo del arte argentino goza de una ampliación gracias al aumento de artistas, colectivos, espacios autogestionados. Todo ello hace emerger una forma de organización, gestión y producción que pone el foco en hacer las cosas juntos, a pesar de la escasez de recursos y adaptando cualquier lugar al proceso cooperativo. En la escena bonaerense emergen revistas, muestras, talleres, clínicas, webs como *Bola de nieve*²¹, espacios como Belleza y Felicidad, la residencia Chacra 99, Trama, etcétera, que se consolidarán en los primeros años del nuevo siglo. Todo ello resulta visible tanto a los autóctonos como a los visitantes, que encontraban un ambiente artístico constituido por un entramado social de relaciones, donde los artistas intervenían con sus prácticas. De acuerdo con Gago, “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”²². Por lo tanto, desde estas coyunturas²³, el activismo artístico articula artistas reunidos en colectivos con movimientos de derechos humanos²⁴, asambleas populares, fábricas recuperadas, movimientos piqueteros y el Movimiento de Trabajadores Desocupados²⁵.

Estas confluencias y desbordes generan la construcción de un “paradigma de contraesfera pública”, que las integrantes de la Red Conceptualismo del Sur

18. Caiazza, entrevista.

19. Andrea Giunta, *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009).

20. Roberto Jacoby, “Los colectivos hacen sufrir”, *Ramona*, no. 69 (2007): 14-21.

21. Bola de nieve, aún hoy, representa un recurso colectivo para artistas e investigadores por su base de datos, accesible en <https://www.instagram.com/arte.boladenieve/>.

22. Verónica Gago, “1 época 100 colectivos”, *Página 12*, 14 de agosto de 2009, <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5102-2009-08-14.html>

23. Coyunturas también identificadas en la narración del colectivo Etcétera. Loreto Garín-Guzmán y Federico Zekerfeld, *Etcétera... Etcétera...* (Buenos Aires: Edili, 2016), 9.

24. Punto de referencia son los escraches de H.I.J.O.S., junto con G.A.C. y Etcétera, en la segunda mitad de los años 90, reunidos en la Mesa de Escrache Popular (1999).

25. Cuatro instancias distintas entre ellas, pero articuladas, que recuperan la organización de y entre los/as trabajadores/as, después de la desarticulación de las prácticas organizativas tradicionales, debido a las políticas neoliberales y a la pérdida masiva de los puestos de trabajos.



(RCdS) definen como “formas de resistencias en la articulación entre la política y lo social más próximos al concepto de *multitud*”²⁶, desarrollado a nivel global en los años noventa por el movimiento *altermundista*. Resumiendo, surgen otras opciones para participar en lo político a través de prácticas que ponen en duda su artísticidad. Las prácticas del activismo artístico transitan por distintos campos, en cuanto, sostienen Expósito, Vindel y Vidal generan “modos de producción de formas estéticas y de relacionalidad que anteponen la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte”²⁷, negando esta separación sea en la práctica que ideológicamente. Por tanto, ni totalmente artísticas ni políticas. Esta fase marca la diferencia entre política y lo político: la política no es concebida como lugar de ejercicio de una potencia (*la política*), sino como forma de subjetivación que reconfigura la topografía de lo común, creando un tipo de tiempo y espacio específicos²⁸, y *descodificando* las estructuras hegemónicas de lo cotidiano (*lo político*).

Delineando perfiles y contextos

El desborde entre lo que es arte y no es arte, de este periodo convulsionado, hace emerger la alternancia entre momentos de espontaneidad que resultarán performáticos –aunque cuando no estén directamente implicados los colectivos artísticos– y la articulación entre distintas subjetividades que impone una consensualidad entre colectivos de artistas y organizaciones sociales y autónomas. Los momentos de articulación resaltan la necesidad de cooperación en cada acción, resultando ser una característica fundamental para la mayoría de los actores. Ejemplos de este tipo pueden encontrarse en la experiencia del TPS con la *Asamblea Popular de San Telmo* y con la cooperativa textil *Brukman* (como en el caso del *Maquinazo*)²⁹; en la *Mesa de Escrache Popular* (a partir de 1999); en los debates del IMPA, la fábrica recuperada que se transformaba en espacio de intercambio entre activistas, investigadores/as y artistas.

26. Ana Longoni, Fernanda Carvajal y Jaime Vindel, “Socialización del arte”, en *Perder la forma humana. Una imagen sismica de los años ochenta en América Latina*, comps. Red Conceptualismo del Sur (RCdS) (Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012), 228.

27. Marcelo Expósito, Ana Vidal y Jaime Vindel, “Activismo artístico”, en *Perder la forma*, 43.

28. Jacques Rancière, *El malestar de la estética* (Buenos Aires: Capital intelectual, 2016), 33-35.

29. Longoni, “¿Tucumán”, 5-6.



José Fernández-Vega³⁰ resalta cómo, a pesar de las diferencias específicas por características, historia y localización entre los varios grupos y organizaciones, el proceso de cooperación evidencia rasgos comunes en todas estas instancias: a) funcionamiento por consenso; b) participación abierta y rotativa de los/las integrantes de un grupo; c) acuerdos mínimos; d) un ideal de funcionamiento basado en la articulación con otros grupos. A estas, debemos agregar una característica identificada por Longoni, que pone una diferencia con el activismo artístico de los años de 1960, en particular con la del *Tucumán Arde*: los actores emergentes de la escena activista de 2001 son recién llegados al campo artístico, pues ocupan un lugar periférico, dotados de escaso capital de reconocimiento en el mundo del arte de aquel entonces³¹. Esta modalidad de funcionamiento, con hincapié en la cooperación, según Giunta, transforma la organización artística colectiva en un “intenso laboratorio de experimentación de formas cotidianas de invención”³², permitiendo, no solo inscribir el reclamo en el imaginario social, sino, multiplicar las formas de respuestas frente a la crisis, desde la sociedad civil³³. Un ejemplo puede ser la experiencia de *Proyecto Venus* con su *moneda Venus*, un experimento de microeconomía que, destaca Solaas, “fue un recurso valioso para mucha gente (...). Mucha gente (...) comió con moneda Venus, pudo intercambiar trabajo por bienes muy concretos y necesarios”³⁴. Resaltamos otros dos ejemplos más, cuales *Pinche empalme justo* (2002-2005) por Inés Martino y Fabrizio Caiazza, desarrollados en el espacio de Planeta X y con el soporte del colectivo Cateaters, y el Festival del Potlatch. *Pinche empalme justo* (PEJ) se presenta como una mixtura, entre sitio web, piezas gráficas y *merchandising*, en unos *stands* replicados por las vías públicas de Rosario y Buenos Aires, donde se creaba la ilusión de “la primera empresa de TV por cable 100 % gratuita y autosustentable”³⁵. PEJ resaltaba

30. José Fernández-Vega, “La amistad antigua y moderna. Cómo generar encuentros que contribuyan a proyectos conjuntos”, *Ramona*, no.36 (2007): 53-57.

31. Al contrario, los protagonistas del *Tucumán Arde* proponían, desde una posición central del campo artístico argentino, colocarse afuera de las instituciones artísticas con un carácter rupturista, con particular referencia al Instituto Di Tella, lugar entonces privilegiado por las vanguardias. Longoni, “¿Tucumán”, 2.

32. Giunta, *Poscrisis*, 17.

33. Giunta, *Poscrisis*, 26.

34. Kiwi Sainz y Leo Solaas, “La logia más pública: Proyecto Venus”, *Ramona*, no. 69 (2007): 63.

35. PINCHE. EMPALME JUSTO (página web), <https://pinchecable.wordpress.com/> La instalación artística por burlarse del poder del consumo tuvo impacto mediático y judicial: por un lado, los artistas fueron denunciados, en 2005, por la empresa Multicanal, actor central y hegemónico del campo de las comunicaciones. Por el otro, frente a este episodio, que se resolvió en favor de los artistas, a respaldar a Martino y Caiazza intervinieron figuras centrales del mundo del arte como León Ferrari, mientras que el Museo de Arte Contemporáneo de Rosario certificó la instalación como obra de arte. Este hecho demuestra la labilidad de las fronteras entre campos, donde agentes externos al mundo artístico pueden no reconocer un producto generado por otro ámbito social, y cómo los modos de producción del activismo artístico ocupan un lugar (central o periférico que sea) en el campo del arte, articulando con otras subjetividades y exponiéndose a inconvenientes como esto appena narrado.



irónicamente los problemas en los servicios televisivos privados. El Festival del Potlach tuvo lugar en Buenos Aires (en la fábrica recuperada del IMPA) en septiembre de 2004.

A partir de la cultura del regalo y de la gratuidad, los/las organizadores/as del festival crearon una red entre formas de producción diferentes, colectivas y creativas que mostraran la cultura como elemento intrínseco de la vida cotidiana y no como esfera separada y mercantilizada. Estas experiencias tienen en común el desarrollo de redes virtuales y reales que apuntan a un discurso comunicacional importante por todo el movimiento, tanto en el presente como en el futuro. De hecho, Longoni³⁶ y Jacoby³⁷ resaltan, como elemento característico de este periodo, el uso de los circuitos masivos y los dispositivos de comunicación alternativa que se transforman en un patrimonio común de las emergentes modalidades de protestas³⁸. Jacoby³⁹ y Lucena⁴⁰ resaltan otra característica: el “amiguismo”. Syd Krochmalny lo define como “tecnología de la amistad”⁴¹ destacando la vitalidad que permite “funcionar en colectivos”, mover el arte a través de relaciones humanas creando un espacio lúdico donde es posible socializar y producir. Según Jacoby⁴², esto significa hacer arte, accionando la mirada hacia una finalidad infinita, desinteresada, experimentando, sin sufrir tipo de presiones por el resultado o la exigencia inminente. Este fermento artístico, conectado con las movilizaciones sociales, se desarrolla en una situación ambivalente por las instituciones artísticas argentinas: entre debilidad y reorganización. César Aira, en una lectura contemporánea del momento desde la prensa española, constata el escaso interés material del Estado para los productores de literatura. En esta ausencia, empero, destaca la emergencia de actores capaces de renovar paradigmas, gracias a experiencias que toman vida “en dos rincones”, equipando salas de exposiciones acotadas, pequeñas editoriales. A tal propósito, el escritor menciona el caso de Belleza y Felicidad (idea de Fernanda Laguna y Cecilia Pavón). Aira evidencia cómo estos lugares ofrecen una cultura no evaluada por libros,

36. Longoni, “Encrucijadas”, 31-43.

37. Jacoby, “Los colectivos”, 14-21.

38. Factor este, con diferentes soportes, que encontramos en revueltas posteriores como en las protestas árabes de 2011 o en las movilizaciones españoles del 15-M, cada una con sus peculiaridades.

39. Jacoby, “Los colectivos”, 14-21.

40. Daniela Lucena, “Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición”, *Arte, Individuo y Sociedad* 28, no. 3 (2016): 583-600, https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n3.51664

41. “Conectar y articular fragmentos de mundo, iniciativas de artistas en una vasta ecología cultural autárquica”, Syd Krochmalny, “Tecnologías de la amistad y tecnologías de la confrontación: ¿ni un metro cuadro de sociabilidad?”, *Planta*, no. 14 (2010) en Lucena, “Sobre la inserción”, 586.

42. Jacoby, “Los colectivos”, 16.



cuadros o artistas, sino por los procesos que se activan y permiten desarrollar “laboratorios donde se crean nuevos valores, nuevos paradigmas, y la poesía es el sector del laboratorio donde se esbozan los nuevos paradigmas de la literatura”⁴³.

Al mismo tiempo, Giunta destaca la estrategia de las instituciones artísticas privadas y públicas. En plena crisis surgen nuevos espacios como el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (MALBA), se renuevan gestiones y lugares que intentan seguir esta ola emergente. Algunos ejemplos entre Buenos Aires y Rosario son las experiencias de Estudios Abiertos, las políticas del Macro en Rosario, la Fundación PROA, el MALBA, el Centro Cultural Recoleta y el Centro Cultural Rojas (que es un actor relevante e innovativo ya en los años de 1990). Según Giunta⁴⁴, estos espacios elaboran otra visión del arte, interviniendo también en la vida exterior al museo, cada uno con diferentes modalidades. Sin embargo, esta “recuperación poscrisis”⁴⁵ de las instituciones artísticas muestra una estrategia anclada en los conceptos tradicionales de consumo cultural: de acuerdo con Néstor García-Canclini, esta da mayor espacio al consumo de nombres *massmediáticos* que a los productores locales⁴⁶.

A tal propósito, Lucena señala que entre 2000 y 2010, en Argentina, surgieron 139 espacios de exhibición entre galerías y museos públicos y privados. En Buenos Aires destacan 56 espacios dedicados al arte emergente. Sin embargo, “solo cinco mostraron las producciones de TPS, GAC y Etcétera”⁴⁷ entre la multitud de colectivos existentes. Lucena subraya la posición periférica del activismo artístico y el mayor interés de las instituciones artísticas extranjeras por la actividad de estos colectivos emergentes, entre 2003 y 2006. Este interés fue objeto de discusión en un debate de la época que vale la pena mencionar: Arte rosa *light*⁴⁸ y arte Rosa Luxemburgo, que tuvo lugar en el MALBA, en diciembre de 2002⁴⁹. Nos parece interesante y oportuno reportar brevemente cuánto dicho en esa instancia, porque resuena como una advertencia acerca del inmediato futuro. El debate enfrenta tres cuestiones centrales: la dicotomía entre “el arte por el arte”

43. César Aira, “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”, *El País*, 6 de febrero de 2002, https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html

44. Giunta, *Poscrisis*.

45. Giunta subraya que esta reorganización es *a posteriori* del fermento artístico que ocupó calles y generó espacios alternativos al circuito institucional. Giunta, *Poscrisis*, 32.

46. Néstor García-Canclini, *Imaginario urbano* (Buenos Aires: Eudeba, 2010), 29-52.

47. Lucena, “Sobre la inserción”, 596.

48. Con arte *light* se hace referencia al grupo de artistas que gravitó alrededor del Centro Cultural Rojas, durante los años 90.

49. Los debates fueron transcritos en “Arte rosa *light* y arte Rosa Luxemburgo”, *Ramona*, no. 33 (2003): 52-91.



y el “arte social”; el vínculo entre artistas e instituciones; la tensión entre política y autonomía o libertad artística⁵⁰. La preocupación de los cinco panelistas⁵¹ es acerca de la cooptación y enjaulamiento que la categoría de “arte político” puede tener sobre estos “sujetos multiformes y sin identidades definidas”⁵². La multitud emergente, conformada por distintas subjetividades (no todas pertenecientes al campo artístico), propone multiplicar las experiencias artísticas sustrayéndolas a los privilegios de unos pocos. Magdalena Jitrik evidencia cómo la dependencia de las instituciones es un mecanismo de funcionamiento del campo artístico, para resaltar el trabajo de un artista.

Sin embargo, al comienzo del nuevo siglo, según Jitrik, las instituciones resultan ser un lugar secundario, en cuanto las experiencias artísticas producidas tienen como escenario la calle, encontrando en las protestas ciudadanas un espacio de encuentro y generador de redes⁵³. Empero, Jacoby y Longoni denotan un interés de las instituciones internacionales que comporta unos riesgos para los colectivos: por un lado, los criterios y procedimientos que operan en las instituciones pueden vaciar el contenido de las prácticas emergentes y la acción de los colectivos; por el otro, la preocupación que lo político, más que representar una práctica artística, se transforme en una etiqueta que produzca un “poder ajeno a los artistas que puede ser bien o mal ejercido”⁵⁴. Este interés internacional para la escena artístico-política argentina (en particular bonaerense), nos introduce al próximo argumento, acerca del agotamiento de la fase movimientista.

El agotamiento movimientista: declive, experimentación y preemergencia

Si el activismo artístico emerge introduciéndose en lo cotidiano con sus prácticas entre política, arte y movimientos sociales, también sus momentos de agotamiento o redefinición tienen que ver con causas que no podemos circunscribir solo al mundo del arte. La efervescencia activista descubre un punto de inflexión: los colectivos se agotan o se transforman con el desvanecimiento de las protestas y el surgimiento de una estabilidad política que incorpora algunas de las demandas y de

50. Lucena, “Sobre la inserción”, 588.

51. Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik.

52. Roberto Jacoby, “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, *Ramona*, no. 33 (2003): 59.

53. Magdalena Jitrik, “Arte rosa light y arte Rosa Luxemburgo”, *Ramona*, no. 33 (2003): 65.

54. Jacoby, “Arte rosa”, 59.



los actores que habían protagonizado las protestas. En este momento particular, que se puede identificar entre 2003 y 2006, surgen varias cuestiones. Jacoby, en una reflexión de aquel momento, identifica una causa del agotamiento en una de las características de los grupos: la práctica del consenso. Consensuar constantemente desvía la atención de la construcción de la práctica al proceso colectivo, debilitando, según el artista-sociólogo argentino, las ideas⁵⁵. En “Encrucijadas del arte activista en la Argentina”, Longoni⁵⁶ releva tres causas de este agotamiento que los mismos actores advierten: la institucionalización de la memoria a través de políticas de derechos humanos avanzadas por el gobierno Kirchner (2003-2007), así como la incorporación en la agenda de gobierno de algunas demandas surgidas en las protestas; la sobreexposición internacional de los colectivos, a partir de 2003, por medio de invitaciones otorgadas por instituciones artísticas; un factor generacional que propone una “nueva madurez”⁵⁷. La primera causa produce, por un lado, una fractura interna en los colectivos entre quienes muestran confianza (con varios matices de apoyo) hacia las renovadas instituciones políticas y los que desconfían de la retórica de las instituciones. Al mismo tiempo, emerge otro actor que propone un relato contrahegemónico, es decir, el mismo Estado, que hasta entonces había desarrollado un rol antagónico a los movimientos sociales.

La segunda cuestión interroga los colectivos sobre cómo imágenes y performances, desarrolladas en actos de protesta, puedan insertarse en un contexto institucional del arte; qué sentido crítico pueden activar en un territorio que no corresponde con el originario. Finalmente, la “nueva madurez” es la toma de conciencia del reflujo de la acción callejera (que caracterizó las intervenciones producidas) y la conciencia de que muchos de los recursos estéticos y creativos resultan ya estar socializados e interiorizados en la protesta social. Los actores⁵⁸ advierten la exigencia de desarrollar un trabajo más autónomo, que no sea sometido a las urgencias de las coyunturas, y reflexionar acerca de cómo posicionarse, vincularse y articularse con las instituciones, las demandas sociales e identitarias. Estas reflexiones en los colectivos del activismo artístico viven del desarrollo de nuevas experiencias sobre la ola movimientista, en la cual experimentan otras relaciones

55. Roberto Jacoby, “Los colectivos”, 14-21. Este desgaste en la dinámica colectiva es relevado también por Federico Geller y Pablo Ares, exintegrantes del GAC. Geller destaca: “Hay que hacer cosas por consenso, pero no paralizarse si no hay consenso”; Ares evidencia la necesidad de “dibujar más y consensuar menos”, en Ana Longoni, “Encrucijadas”, 42.

56. Longoni, “Encrucijadas”, 31-43.

57. Longoni, “Encrucijadas”, 40.

58. Longoni se basa en las entrevistas conducidas a TPS, GAC, Etcétera, Arde!Arte y el recién constituido Iconoclastas.



entre práctica artística y acción social. A través de las experiencias de Eloísa Cartonera, Iconoclasistas y de Faca e Inés, relevamos cómo este convulso periodo, que registra la presencia de movilizaciones y se encamina hacia una estabilidad político-económica, represente una fase preemergente que conduce a la elaboración de prácticas artísticas y sociales que caracterizarán las tres experiencias.

Con *preemergencia* nos referimos a aquellas formas que actúan e influyen en la elaboración de nuevas prácticas. Es una fase que permite articular entre finito e indefinido, aunque las prácticas que surgen representen una discontinuidad con el proceso anterior⁵⁹. La fase preemergente resulta ser una base para explorar nuevas prácticas. Este periodo, caracterizado por la dispersión de los colectivos artísticos, conduce a la búsqueda de una dimensión futura que intente ir más allá de los esquemas políticos e institucionales convencionales. Estamos, así, frente a un futuro anclado en un presente constructivo e investigador, en un momento que (antes el filósofo alemán Ernst Bloch y luego) de Boaventura Sousa Santos⁶⁰ define como “todavía no”, una forma indefinida gestante una incertidumbre, que, sin embargo, se apoya en un conocimiento parcial de las condiciones que se pueden concretar: investiga el futuro inmediato como una potencialidad. Cada uno de los tres casos que investigamos aporta una reflexión al proceso emancipatorio visibilizado con el estallido, formulando una nueva propuesta con elementos ya presentes que iban apagándose. Como señala Julia Risler⁶¹, integrante de Iconoclasistas, los colectivos advierten la necesidad de pensar en otra manera a través de nuevas prácticas y lenguajes. En el caso de Iconoclasistas, Eloísa Cartonera y Faca e Inés, esta fase permite reflexionar sobre cómo generar narrativas distintas y disidentes en una coyuntura transformada respecto a la precedente, llegando a la elaboración de prácticas como el mapeo colectivo, los libros cartoneros y las baldosas hidráulicas que se mantendrán, como veremos, en el curso del tiempo. En la preemergencia encontramos aspectos viejos y otros nuevos. La estabilidad política y el diálogo instaurado por el gobierno Kirchner (2003-2007) con sectores de los movimientos sociales hacen emerger una nueva característica para el activismo artístico: como señalan Lopéz-Cuenca y Bermúdez-Dini⁶², emerge la dificultad de identificar una contraparte en la institución, por tanto, se actúa frente a una crisis de lo cotidiano compuesta por múltiples procesos sociales.

59. Raymond Williams, *Marxismo y literatura* (Buenos Aires: Las cuarenta, 2019), 168.

60. Boaventura de Sousa Santos, *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)* (Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales [CLACSO], 2006), 30.

61. Longoni, “Encrucijadas”, 42.

62. Alberto Lopéz-Cuenca y Renato-David Bermúdez-Dini, “¿PERO ESTO QUÉ ES? del arte activista al activismo artístico en américa latina, 1968-2018”, *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, no. 8 (2018): 17-28, <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11058/9127>



No menos importante es el panorama político en América Latina, que registra en estos años el auge de gobiernos progresistas en la región. Este factor resulta peculiar por dos razones: por un lado, marca una lucha cultural que reflexiona sobre las contradicciones de la hegemonía neoliberal; por el otro, sienta las bases para que las prácticas de los colectivos que analizamos se difundan en la región. Como indica Iconoclasistas en el *Anuario Volante*, trabajo de 2006 que marca la “salida al mundo”⁶³ del dúo, los problemas presentes en la sociedad argentina vienen reconducidos a tres ejes sobre los cuales se apoya el neoliberalismo: a) la hegemonía de los medios de comunicación masiva; 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 tenido su desarrollo a partir de la década de 1990, con efectos en la economía y en la cultura, así como en las subjetividades más influenciadas por el mercado. Los factores expuestos por Iconoclasistas actúan en favor de una desarticulación del tejido social a través de relatos verticalistas y excluyentes. 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, creando experiencias políticas fuera de la burocracia de los sindicatos y de los partidos tradicionales⁶⁴ y en la precariedad tanto de sus propias estéticas como de sus condiciones.

Iconoclasistas, Eloísa Cartonera e Inés y Faca, en esta preemergencia, actúan aún sobre el “impulso movimientista” presente en la sociedad y que se va contrayendo hacia el 2005. En este periodo, los varios colectivos se encuentran sumergidos en articulaciones que intentan y buscan reflexionar, así como redefinir prácticas y lenguajes. El caso de Iconoclasistas ofrece una fase de desencuentro y encuentro: el dúo se forma en 2006, pero presenta una fase previa de debate interesante. Compuesto por Julia Risler (entre las organizadoras del Festival del Potlatch⁶⁵) y Pablo Ares (exmiembro del GAC), el dúo se concentra en la creación de herramientas gráficas y comunicacionales, basadas en códigos abiertos que pueden ser reapropiados gracias a la difusión callejera y virtual. El elemento de

63. Julia Risler (comunicadora social e integrante de Iconoclasistas), entrevistada por Fabrizio Di Buono, octubre de 2018.

64. Iconoclasistas, “Iconoclasistas”, en *Compartiendo capital*, comps. Inés Martino y Fabrizio Caiazza (Rosario: Compartiendo capital, 2008), 47-51.

65. El Festival del Potlatch tuvo lugar en Buenos Aires (en la fábrica recuperada del IMPA) el 5 de septiembre de 2004. A partir de la cultura del regalo y de la gratuidad, los/las organizadores/as del festival crearon una red entre formas de producción diferentes, colectivas y creativas que mostraran la cultura como elemento intrínseco de la vida cotidiana y no como esfera separada y mercantilizada.



la difusión de las estéticas había sido ya experimentado y hecho visible por otros colectivos en las protestas, evidenciando la circulación de imágenes, prácticas y consignas, gracias al uso de códigos abiertos y *copyleft*, permitiendo e invitando a la reproducción libre. El desafío de esta fase es reproducir el mecanismo de difusión mientras se asiste al desvanecimiento de la protesta.

El trabajo del dúo empieza por la práctica situacionista de la deriva⁶⁶ en los lugares de la ciudad de Buenos Aires, agregando un lenguaje comunicacional y político renovado, que retome las metodologías y las herramientas de la educación popular. Desde estas derivas emergen los primeros trabajos: el *Anuario Volante* (2006) y la *Cosmovisión Rebelde* (2008). Las características de estos trabajos son las narraciones de lugares, subjetividades y la reproducibilidad tanto del mensaje como del material, a través de códigos abiertos que reportan datos oficiales:

A nosotros interesaba como liberar los recursos, hacerlo de códigos abiertos, hacer una buena comunicación, una buena *web*, poníamos mucho énfasis en esto. (...) Decidimos empezar por temáticas generales, en modo de tener una visión panorámica. (...) Con el primero trabajo, el “Anuario volante” del 2006, mirábamos a reconstruir la situación de Argentina del 2005, a partir de datos estadísticos. Entonces traducimos los datos duros con dibujos muy populares, de muy fácil entendimiento. Lo publicamos como un talonario, impreso económicamente y lo regalábamos o dejábamos por la calle. De tal manera, la gente podía tomar el talonario y arrancarlo o tenerlo y sacar copias.⁶⁷

La lógica de la economicidad y de la difusión en varios niveles resultan otras características en común con los otros dos casos. Eloísa Cartonera surge en el flujo de las movilizaciones, desde la idea del poeta Washington Cucurto, el artista Javier Barilaro y otro poeta, Hernán Bravo. A ellos se agregará otra artista, Fernanda Laguna⁶⁸, del espacio *Belleza y Felicidad*. La editorial cartonera nace oficialmente en 2003⁶⁹, por exigencias específicas de la coyuntura social de aquel momento: el aumento de los precios de producción para editar poesías, las dificultades de hacerse publicar por las casas editoriales, la falta de trabajo. El libro cartonero

66. Guy Debord, “Teoría de la deriva”, *Internationale Situationniste*, no. 2 (1958), <https://centrito.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/teoria-de-la-deriva-guy-debord.pdf>

67. Julia Risler (comunicadora, docente e integrante de Iconoclastas), entrevistada por Fabrizio Di Buono, octubre de 2017.

68. Con el fin de resaltar el periodo movmientista, señalamos que, a los dos meses de sumarse a la experiencia de Eloísa Cartonera, abre otra sede de *Belleza y Felicidad*, esta vez en el barrio bonaerense de Villa Fiorito.

69. Sobre la base de Ediciones Eloísa, experiencia comenzada por Cucurto y Barilaro en 2002.



nace como experimento, retomando diferentes ideas del pasado que habían sido realizadas en México, Chile, Cuba, Paraguay y en la misma Argentina⁷⁰. La idea de base del proyecto era difundir literatura alternativa, con tapas de cartón y a poco precio, comprando el cartón a los cartoneros que circulaban por Buenos Aires a un precio más favorable para los dos: hacer ganar más al cartonero; ahorrar en términos de gastos en la producción de un libro. Con sede en el taller No hay cuchillos sin rosas, comienza la experiencia de la editorial cartonera basada en la articulación entre artistas, poetas, cartoneros, estudiantes. Esta diversidad de figuras produce contenidos que interrogan la sociedad, haciendo emerger historias e identidades ausentes en la literatura difundida por las editoriales dominantes, estigmatizadas por los medios de comunicación masiva y por la opinión pública hegemónica:

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. En este caso era construir una estética común: la estética de la cumbia, la estética de como armar los libros, (...) una estética popular.⁷¹

La experiencia de la editorial cartonera ofrece un método de trabajo particular entre figuras fijas —encargadas de elaborar el sistema de pintura de las tapas entre imágenes y *stencils* y selección de los textos— y figuras transeúntes —encargadas de pintar y fabricar libros—, entre cumbia y con una estética colorinche. Las ventas de esta época se apoyan a la cantidad de eventos y movilizaciones sociales que se replicaban por Buenos Aires:

70. En los años de 1970, Elena Jordana crea Ediciones Mendrugo en México, publicando libros de Ernesto Sábato, Octavio Paz y Nicanor Parra. En 1969, Juan Gelman publica un libro con tapa de cartón por la editorial Galerna en Buenos Aires. El poeta guaraní, Carlos Martínez Gamba, en los años de 1970, publica sus poemas con tapas de cartón. Ver Daniel Canosa, "Editoriales Cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social", ponencia presentada en el V Encuentro Internacional de Editoriales cartoneras, Biblioteca de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile, septiembre/octubre 2017, 13, <http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf>. Carmen Bernger, en Chile, en los años de 1980 publica con esta modalidad de producción artesanal para evitar la censura de la dictadura pinochetista. En Cuba, en los años de 1990, durante la crisis económica que atraviesa al país, Alfredo Zaldívar crea Ediciones Vigía, produciendo libros con tapa de cartón que se transformarán en libros-objeto para coleccionistas. Diego Mora, "No juzgues este libro solamente por su portada: la literatura colorinche del fenómeno cartonero", (informe de investigación, University of Cincinnati, 2013), 5, https://www.academia.edu/25726735/No_juzgues_este_libro_solamente_por_su_portada_La_literatura_colorinche_del_fen%C3%B3meno_cartonero

71. Fernanda Laguna (artista, ex integrante de Eloísa Cartonera), entrevistada por Fabrizio Di Buono, septiembre de 2019.



Salíamos a vender con los chicos cuando surgía un proyecto en otro lado (...). Había como una pequeña red porque había contacto con Belleza y Felicidad, con todos los escritores, poetas, había encuentros. No teníamos una verdadera red, sino que era algo espontáneo, no era algo estructurado porque se iba construyendo con el día a día. No había un proyecto en el tiempo.⁷²

Gracias a estas características que le confieren una identidad propia, Eloísa Carto-nera encuentra espacio en el campo artístico con la participación en ArteBA (en 2004) y en la Bienal de San Pablo (2006). La experiencia de Faca e Inés, en ese particular periodo, se caracteriza por un vértigo de articulaciones con distintos actores, dando vida a experiencias como *Compartiendo Capital* y *Vodkamiel* (2005-2008), *Pinche Empalme Justo* (2002/2005), *Pinhole Copyleft Camara* (2005), *Not For Sale Ediciones* (2005) entre muchas otras. Denominador común de estas experiencias fue la búsqueda de consolidar prácticas y lenguajes que pudiesen cruzar tanto lo virtual como las calles, constituyendo una alternativa a un estado de emergencia y precariedad social. Emerge también, a través de estas prácticas, la necesidad de crear archivos de lo que sucede en los momentos creativos, no tanto por una función galerística, sino por archivar lo cotidiano de lo creativo, de lo estético/político, lo militante y lo contracultural de las varias experiencias, produciendo una genealogía “en común” con otras identidades protagonistas de los mismos momentos cotidianos. Las experiencias de *Compartiendo Capital* y *Vodkamiel* hacen hincapié sobre el concepto de relación —en procesos de virtualizarse— y de colectivo:

Surgieron como proyectos colectivos (...) es algo que llevamos de la intervención pública sacándolo de lo digital. Era como hacer una plataforma donde la gente podía hacer contenido, donde ir subiendo noticias. Replicamos el sistema de la red para compartir informaciones, pero trasladándolo al plano físico para redescubrirnos en una comunidad que intercambiaba conocimiento, luego haber pasado por el filtro de lo digital que nos permitió experimentar ese tipo de intercambio.⁷³

Todas estas experiencias tienen en común un proceso de articulación con actores muy heterogéneos entre ellos, que permite adquirir capitales culturales y sociales, con consiguiente reconocimiento público. Estas articulaciones representan un puente entre la fase movimientista y una fase proyectual que permite generar prácticas estables en el tiempo.

72. Laguna, entrevista.

73. Inés Martino y Fabricio Caiazza (artistas e integrantes de Estudio Valija), entrevistados por Fabrizio Di Buono, diciembre de 2019.

Poscrisis: emergencia, proyectualidad y reproducción

Entre 2006 y 2008 los tres casos alcanzan una mayor definición interna de su organización y de sus mismas prácticas. Se comienza a delinear una fase más proyectual de sus trabajos, que los define también en términos identitarios. Eloísa Cartonera se definirá mayormente como una cooperativa editorial, con mayor estabilidad organizativa y productiva, reduciendo la componente transeúnte e incorporando personas de manera más estable junto a una forma de trabajo más experimentada. De hecho, en 2008 el pasaje a cooperativa resulta ser definitivo también desde una perspectiva formal. Barilaro⁷⁴ sostiene que esta transformación no afecta la individualidad artística, sino tiene el mérito de resolver un stress individual, pensando en el proyecto como grupo de trabajo colectivo, tanto en relación con los pagos como a una planilla de trabajo. Esta transformación, explica María Gómez de Eloísa Cartonera, se debe al hecho que, dentro de “la Carto”, había un mixto de informalidad y seriedad:

por un lado, había una seriedad, responsables en el trabajo y éramos súper productivos; por el otro, la informalidad de lo establecido: no había una organización rígida. (...) Pero pasaba algo, había una especie de división: los que hacían el trabajo manual; y los que hacían el trabajo intelectual. Entonces, queríamos pasar esta división y empezamos a pensar más seriamente en cooperativizarnos. Lo que queríamos lograr era que todos podíamos comprometernos más en todas las tareas, que los compañeros que pintaban podrían aprender más cosas y sumarse a las decisiones, tener más responsabilidades.⁷⁵

También para los otros colectivos este periodo representa una manera de trabajar con mayor planificación. En el 2008, Iconoclasistas acaba de dar a luz al mapeo colectivo, quizás la herramienta que más caracteriza la experiencia del dúo. Esta práctica responde a las exigencias señaladas anteriormente (búsqueda de nuevas prácticas y lenguajes), recuperando, pero, prácticas que ya habían sido utilizada entre el final de los años 90 y el periodo de crisis y movilizaciones. De hecho, el uso de los mapas lo encontramos en la experiencia del GAC⁷⁶, al cual se suma un renovado lenguaje y modo de trabajo para construir el mapa. Resulta

74. Javier Barilaro, “Y hay mucho más...”, en *Akademia cartonera: a primer of Latin American cartonera publishers*, ed. Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal (Madison: University of Wisconsin-Madison, 2009), 46-57.

75. María Gómez (integrante de Eloísa Cartonera), entrevistada por Fabrizio Di Buono, octubre de 2019.

76. Nos referimos a la obra “Aquí viven genocidas”.





ser una síntesis e innovación de los trasfondos activistas de los integrantes de Iconoclasistas. “El mapeo colectivo –dice el dúo– es un medio no un fin”, en cuanto debe formar parte de un proceso más amplio que estimule “la reflexión, la socialización de saberes y prácticas, el impulso a la participación colectiva, el trabajo con personas desconocidas”, con la finalidad de entablar una disputa de “espacios hegemónicos”, en la cual emergen “las resistencias, el señalamiento de las relaciones de poder”⁷⁷. El mapeo colectivo agrega a los relatos una gráfica que facilita las narraciones, simplificando las lecturas e impactando visivamente. De hecho, este recurso viene pensado por el dúo como herramienta “desde abajo, nace de la autogestión, de la educación popular y, hoy, es una herramienta que se difundió”⁷⁸, en contraposición a las cartografías colectivas o críticas empleadas por los Estados⁷⁹. Los primeros mapeos colectivos resultaron ser agrupadores de denuncias, señalizando los problemas que podían existir en determinados contextos. De tal manera el dúo complejiza el trabajo:

Era el caso de complementarlo con una parte sobre la gente que se organiza, como se junta, que redes hay. Matizándolo con estos elementos, 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. Y los talleres funcionan como un espacio de activación, y como herramienta disponible para que la gente la tome y la lleve a su propio espacio.⁸⁰

El mapeo colectivo, por tanto, representa una herramienta para conocer, pensar, elaborar y visibilizar aquellas organizaciones y resistencias que construyen el espacio cotidiano, debatiendo los códigos hegemónicos que planifican el espacio social. Junto al mapeo colectivo, entre 2007 y 2010, Iconoclasistas elabora tres afiches que resultan importante al momento de fundamentar las historicidades de las resistencias, organizaciones, luchas y problemas que pueden emerger en los talleres de mapeo colectivo. Estamos hablando de las obras *Cosmogonía Indo-Afro-Latino Americana*⁸¹, *El arbolazo. Una genealogía de las revueltas populares en*

77. Iconoclasistas: Pablo Ares y Julia Risler, *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2015), 7.

78. Risler, entrevista.

79. Risler señala que este tipo de recurso cartográfico era ya muy utilizado en México, Colombia y Brasil.

80. Risler, entrevista.

81. “Cosmogonía indo-afro-latino americana (2007)”, *Iconoclasistas* (página web), 26 de mayo de 2020, <https://iconoclasistas.net/cosmogonia-indo-afro-latino-americana/>



Argentina⁸², *La trenza insurrecta*⁸³. Estos tres trabajos destacan puntos nodales que ofrecen un contexto plural, histórico nacional y regional, a las prácticas sociales relatadas en un mapeo.

El dúo Caiazza-Martino, contemporáneamente, elabora prácticas dotadas de una planificación más extensa: *Sin Cita* (2007-2011) y el proyecto *Anda* (2010-en curso). Con este último surge la idea de Estudio Valija, un contenedor de proyectos elaborado por los dos artistas. Sin Cita, explica Caiazza, consistió en “pensar las redes sociales como un espacio público, antes de que se transformen en lo que vivimos actualmente, (...) y, de modo arbitrario, trasladar los textos que ahí circulaban a un espacio físico”⁸⁴. El objetivo de Sin Cita fue trasladar formas y textos producidos en el gran flujo de palabras de la web e instalarlos en el mundo físico para generar nuevos sentidos. Esta acción permitió reflexionar sobre el impacto de internet en la vida cotidiana con conceptos y palabras que surgían repentinamente. El proyecto *Anda* propone un “urbanismo participativo”⁸⁵. A través de la creación compartida con distintos actores sociales de mosaicos hidráulicos, ofrece un elemento común a las experiencias de los otros colectivos, es decir el trabajo en talleres. “La idea del proyecto es intervenir en el espacio público deteriorado y abandonado por el Estado (...) poniendo al centro de la acción una construcción del entorno que todos habitamos”⁸⁶. *Anda*, por tanto, se presenta como un modo de reparar la relación que las comunidades establecen con los espacios comunes. Particularidad del proyecto es recuperar códigos abiertos aplicables en el espacio común:

Como veníamos trabajando ya en el espacio público y veníamos trabajando con el concepto de código abierto, aquello que no conocíamos investigábamos y lo desarrollábamos, y luego comunicábamos el desarrollo de esta investigación. Así se nos ocurrió hacer un manual.⁸⁷

82. “Genealogía a 40 años del Cordobazo (2009)”, *Iconoclasistas* (página web), 27 de mayo de 2020, <https://iconoclasistas.net/genealogia-a-40-anos-del-cordobazo/>

83. “Cronología decolonial de Abya Yala (2010)”, *Iconoclasistas* (página web), 27 de mayo de 2020, <https://iconoclasistas.net/cronologia-anti-colonial-latinoamericana/>

84. Caiazza, entrevista.

85. Caiazza y Martino, entrevista.

86. Caiazza y Martino, entrevista.

87. Caiazza y Martino, entrevista. El manual en cuestión es Inés Martino y Fabrizio Caiazza, *Proyecto Anda. Baldosas hidráulicas para la construcción de espacio público* (Rosario: Estudio Valija, 2014).



Punto en común de todas estas experiencias es su consolidación a través de una articulación⁸⁸ que va desde la red de contactos propios de cada colectivo hasta las instituciones artísticas, cruzándose con organizaciones sociales y fondos de financiación estatales y privados que permiten planificar y sustentar el trabajo. En esta fase asistimos a una difusión de mapeos colectivos, libros cartoneros, proyectos de Sin Cita(s) y Anda no solo en América Latina, sino en Europa también. Destacamos, además, como las prácticas, si bien se anclan en una exigencia de repensar inquietudes y fermento activista, que desde el final de los años de 1990 se alarga hasta el 2003-2005, miran hacia una *futurabilidad*, es decir “la posibilidad hecha emerger que redefine el mapa de lo posible, incluido en él lo proyectado”⁸⁹, un nuevo punto de partida para pensar colectivamente, en el presente, lo que viene. A esta altura del trabajo, es necesario destacar algunos elementos que caracterizan las tres experiencias. Una primera reflexión es acerca de la *extradisciplinarietà* de las prácticas. Como evidencia Brian Holmes⁹⁰, estas prácticas marcan una entrada y salida constante entre distintos campos, que nos llevan a complejizar el plan de análisis, tanto de las prácticas como de las distintas subjetividades involucradas. De hecho, la articulación de estos colectivos resulta ser bastante compleja y ayuda a esclarecer cómo las prácticas del renovado activismo artístico puedan reproducirse.

El método de trabajo de los colectivos analizados nos ayuda a entender esta complejidad. Identificamos este método en el trabajo en “laboratorio”⁹¹, entendido como espacio de creación colectiva y flujo de personas e ideas. Los laboratorios de Iconoclastas, 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 emplaza en una organicidad intelectual del trabajo, donde diferentes subjetividades resultan ser productoras de cultura, valores, símbolos, espacios y tiempos. Las experiencias —a pesar de su heterogeneidad— demuestran que el laboratorio no tiene que ser entendido como una figura o lugar estático, sino en movimiento e *in fieri*. El mapeo colectivo viene definido como *un medio* y no un fin, por lo tanto, los talleres de Iconoclastas —donde se construye el mapeo colectivamente— socializan esta

88. Entendemos el concepto de articulación siguiendo la idea de Stuart Hall: “Una articulación es, pues, una conexión que puede producir una unidad de dos elementos diferentes, bajo ciertas condiciones. Es un vínculo que no es necesario, determinado, o absoluto para todo tiempo. Uno debe preguntar bajo qué condiciones puede forjarse o producirse una conexión”. Stuart Hall en Magalí Rabasa, *El libro en movimiento. La política autónoma y la ciudad letrada subterránea* (Buenos Aires: Tinta Limón, 2020), 24.

89. Ezequiel Gatto, *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica* (Rosario: Casagrande, 2018), 30.

90. Brian Holmes, “Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones”, *Transversal texts* (blog), enero de 2007, <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>

91. Idea trabajada y desarrollada por Iconoclastas en “Iconoclastas”, 49.



herramienta en una múltiple diversidad. Iconoclastas, hoy en día, ha realizado más de 100 talleres, articulando con organizaciones y movimientos sociales, espacios de arte y cultura, de educación y pedagogía alternativa. De esta manera, se han tejido relaciones (entre otras) con Ni una menos, Fundación Rosa Luxemburgo, La Toma (de Rosario), el Frente Popular Darío Santillán, Red de agricultores orgánicos, HIJOS, bibliotecas populares, universidades, bachilleratos populares, centros culturales populares e institucionales, museos. A través de los talleres han conectado espacios y agrupaciones diferentes.

El caso de Eloísa Cartonera ha difundido una manera de producir libros en distintos contextos, colaborando con espacios de arte como Belleza y Felicidad, MALBA, Reina Sofía, ha transformado instancias del arte institucional como ArteBA y la Bienal de San Pablo en momentos de creación, producción y compartir; ha tejido redes con otras realidades cartoneras que iban surgiendo como Sarita Cartonera (en Perú), Dulcinea Catadora (en Brasil), Yiyi Yambo (en Paraguay), así como ha sido presente en los espacios de la Universidad de Wisconsin-Madison, de la Biblioteca Popular de Santiago de Chile, y ferias cuales la Feria internacional del libro de Buenos Aires, las ferias provinciales y las independientes, integrando la Feria del Libro Independiente y Alternativa (FLIA)⁹². 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 múltiples actores, como pueden ser vecinos de un barrio, 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 cruzan campos, espacios y subjetividades, donde prácticas y producciones se desterritorializan para luego reterritorializarse con otras coyunturas y diseños particulares.

El concepto de laboratorio nos entrega una producción hecha en cooperación, que difiere por tiempos y fines del sistema de producción capitalista. Expósito, en sus *Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos*⁹³, destaca una serie de preguntas acerca del espacio de producción donde se crea adoptando parámetros ajenos a la lógica económica: “¿Qué tipo de infraestructuras y servicios necesita la multitud para producir más cooperación, más libertad, más autonomía,

92. María Gómez, entrevista.

93. Marcelo Expósito, “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”, *Viento Sur*, no. 135 (2014): 53-62, https://vientosur.info/wp-content/uploads/spip/pdf/VS135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf



más creatividad, más alegría colectiva”⁹⁴. Emerge, de esta manera, una complejidad de análisis acerca de cómo estas prácticas pueden reproducirse y legitimarse socialmente entre 2008 y 2015. En este caso, el activismo artístico en cuestión no se presenta con una carga rupturista frente a las instituciones, simplemente toma conciencia de su extradisciplinariedad, y lucha para que sea reconocida. Desde las coyunturas con movimientos y organizaciones sociales, los colectivos instalan relaciones también con las instituciones artísticas, culturales y sociales que, de acuerdo con Expósito, Vindel y Vidal, tienen el fin táctico de “obtener recursos materiales o simbólicos”⁹⁵ que permiten reproducir las prácticas y los contenidos emergentes⁹⁶.

La proyectualidad adoptada por los colectivos hace siempre más fácil los cruces con las instituciones artística, no tanto en la óptica expositiva, sino como participantes en convocatorias para presentar proyectos y obtener becas o financiamientos que permitan crear una sostenibilidad entre autogestión, reproducción de la práctica colectiva y difusión. Un dato relevante, evidenciado por Caiazza, es acerca de la ampliación del número de becas del Fondo Nacional de las Artes, durante los gobiernos progresistas:

A pesar del monto limitado de las becas esto permite financiar varios proyectos colectivos, permitiendo de esta manera a los artistas investigar, editar, publicar, moverse de un lugar al otro del país o moverse hacia otros países y regresar. Para acceder a estas becas fue necesario aprender a redactar proyectos.⁹⁷

También para redactar proyectos, resalta el trabajo colaborativo en el aprendizaje⁹⁸, recuperando la idea de *Compartiendo Capital*: se desarrollaron capacitaciones, aprovechando los conocimientos de quienes habían obtenidos similares

94. Expósito, “Diez tesis”, 53.

95. Expósito, Vindel y Vidal, “Activismo artístico”, 44.

96. En el trabajo de los tres autores mencionados, se hace referencia a las características del activismo artístico latinoamericano de los años de 1980. 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, y con la finalidad de: 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. Ver Expósito, Vindel, Vidal, “Activismo artístico”, 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.

97. Caiazza, entrevista.

98. Proceso parecido ocurrió también para *Eloísa Cartonera*, si bien en un contexto diferente, que tenía como finalidad la de capacitarse para transformarse en cooperativa.



recursos también en países extranjeros. En la experiencia de Caiazza y Martino, los reconocimientos en el campo artístico resultan relevantes para reproducir y legitimar su propio trabajo. En el caso de *Sin Cita*, el proyecto ha sido sostenido con Beca del Fondo Nacional Artes de Argentina en 2011 y ha conseguido reconocimiento cuales VAE –premio internacional de proyectos online– en Lima (2010), III premio en LXIII Salón Nacional, en Rosario (2009) y ha transitado por los museos de Montevideo, Madrid, Barcelona. El proyecto *Anda* también ha conseguido diferentes becas, ha sido declarado de interés cultural en distintas ocasiones por la municipalidad de Rosario, la provincia de Santa Fe y el Ministerio de cultura de la Nación, así como menciones y reconocimientos por el diseño y la práctica colectiva. *Iconoclastas* también registra entradas y salidas constantes del campo artístico (desde sus posiciones periféricas hasta las centrales). El dúo goza de varios reconocimientos internacionales, como el primer premio en diseño gráfico y comunicación visual en la BID12 (la Bienal Iberoamericana de diseño, en Madrid), y el Curry Stone Designe Prize en Bend (Estados Unidos).

Más allá de los reconocimientos, el dúo destaca la posibilidad de obtener recursos por las instituciones, para poder viajar y participar en nuevos proyectos con organizaciones sociales, fundaciones, etcétera. Al mismo tiempo, algunos trabajos de mapeos colectivos han transitado por museos centrales en el campo artístico, como el Centro Nacional de Arte y Cultura Pompidou de París, y por espacios del campo artístico independiente y popular. Por ejemplo: el Museo de Arte y Memoria de la Provincia del Chaco, el Museo Ferrowhite en Ingeniero White (Argentina), el Centro Cultural de España (de Argentina y Costa Rica), el Centro de Arte Contemporáneo de Vic (Catalunya), con la Radio FM La Tribu en Buenos Aires, el Museo el Eco en México, la Escuela Popular Mártires del 68 (en México), el MACBA de Barcelona, el Museo Rosa Galisteo en Santa Fe (Argentina), el MALBA de Buenos Aires, el Museo de la Solidaridad Salvador Allende en Santiago de Chile, Centro Cultural Kirchner en Buenos Aires, etc.. En casi todos los espacios no han sido (solo) expuestos mapeos colectivos, sino se han desarrollado talleres de mapeos colectivos con diferentes grupos organizados o con transeúntes. Esto destaca como las formas de producciones colectivas encuentran espacios en las instituciones no sin generar tensiones, en cuanto, como relevan algunos colectivos, suele pasar que las instituciones más importantes del campo artístico muestren interés en la práctica o en el producto final, pero no ofrecen las condiciones materiales y económicas para el desarrollo de la actividad.



No podemos olvidar Eloísa Cartonera. La cooperativa se ha articulado en varias ocasiones con actores centrales del campo artístico. ArteBA en 2004 y la Bial de San Pablo en 2006 han sido dos ocasiones para tejer conexiones con otros grupos y transformar situaciones institucionales en festivales cumbieros, donde se produjeron libros y se tocó música en vivo. Al mismo tiempo, Eloísa Cartonera ha producido el catálogo por la edición de 2015 de ArteBA; colaborado con el MALBA y la fundación Haudenschild Garage en el proyecto “Un crimen tiene varias historias” (2009) —encuentros que culminaban en el taller de ese entonces en La Boca—; invitada al Reina Sofía de Madrid para conducir talleres de producción de libros cartoneros; recibido el Premio príncipe Claus de Holanda. Por ende, también aquí, registramos la inserción de un modo de producir colectivamente en lugares donde no hay usualmente procesos de producción.

En el caso de Eloísa Cartonera debe destacarse también la relación con el campo propiamente literario. La literatura propuesta por Eloísa Cartonera ha sido valorada en diversas instancias, al punto de crear una biblioteca de libros cartoneros en la Universidad de Wisconsin (2009), gracias a la propuesta de contenidos originales que no suelen circular en los principales canales editoriales. Por tanto, el análisis de Eloísa puede hacerse solo a través de una perspectiva cualitativa, concentrándose sobre el estilo de producción, los contenidos que pone en circulación y la difusión de un modo de producir que evidencia distintas cuestiones, desde las identidades productoras de literatura hasta los límites de acceso que presentan los mercados editoriales para escritores emergentes. La salida y entrada de las instituciones, por tanto, no solo permite obtener capital económico y simbólico, sino significa también una legitimación artística de un proceso colectivo ubicado en una posición periférica en el campo del arte.

Conclusiones

Las prácticas del activismo artístico han alcanzado un nivel de presencia relevante en la sociedad argentina en estos años, en cuanto no se han construido exclusivamente en oposición y/o ruptura respecto a una institución, sino que han elaborado acciones y producciones capaces de interferir e intervenir en una dimensión micropolítica. En el arco temporal investigado, podemos destacar continuidades y discontinuidades entre los varios periodos, pero no cambio radicales entre los distintos actores, sino una genealogía común. El activismo artístico argentino de comienzo siglo XXI, asienta determinadas características: una estética de la precariedad y la incesante



necesidad de construir articulaciones informales. Estas permiten sostenibilidad y reproducibilidad de las prácticas en un periodo convulso, en el cual toma forma una contraesfera pública. Dentro de esta contraesfera encontramos actores emergentes que cruzan arte, política y protesta, con escasos capitales de reconocimiento en los campos de pertenencia. Consideramos importante, subrayar el (entonces) recién uso del internet, de la comunicación en redes virtuales. Durante el agotamiento de las protestas y la asunción de un gobierno progresista (que institucionaliza distintos reclamos emergidos en las movilizaciones sociales), se asiste a una continua experimentación de prácticas, manteniendo un cierto grado de espontaneísmo. En esta fase, se desarrolla ampliamente la circulación de una producción basada en los códigos abiertos y el *copyleft*, que, sumada a la estética de la precariedad, fomenta la reproducción de prácticas y materiales, sin necesidad de involucrar directamente los creadores originarios. *Copyleft* y códigos abiertos representan un desarrollo de las prácticas económicas y sociales basadas en la reciprocidad y gratuidad. Relevamos también que, entre 2003 y 2008, juega un papel importante la asunción de gobiernos progresistas en muchos países de América Latina, en cuanto se potencia el imaginario de una “patria grande”, un territorio común que necesita de una transformación social, evidenciando las contradicciones de la hegemonía neoliberal que marca cuestiones similares (y abordajes distintos) en la región.

Relevamos cómo, a partir de 2005, las prácticas que hemos analizados empiezan a cruzar fronteras. En particular, entre los casos analizados, el libro cartonero adelanta lo que será unos años más tarde para el mapeo colectivo, los afiches de *Sin Cita* y las baldosas hidráulicas de *Anda*: el comienzo de su difusión en la región (pues, no solo en Argentina) con y sin la intervención directa de Eloísa Cartonera. La fase convulsa de la poscrisis representa un momento en el cual los colectivos adquieren capitales (cultural, social y simbólico) de reconocimiento tanto para ellos como para sus prácticas. Esto depende de tres factores de contexto muy importantes: el fermento artístico externo a las instituciones artísticas que abre posibilidades de encuentro, reflexión y colaboración; la reorganización de las instituciones artísticas que provee canales renovados de financiación, permitiendo una proyectualidad de las actividades alrededor de una práctica artística-activista; la inserción de algunos colectivos en exposiciones renombradas del circuito artístico nacional e internacional. Por tanto, los colectivos comienzan a partir de un capital cultural incorporado, construido a través sus propias experiencias colectivas e individuales, mientras que las prácticas desarrolladas adquieren un reconocimiento social, debido a las redes de cooperación creadas entre espacios emergentes y organizaciones sociales, y artístico, gracias a premios, exposiciones o recursos económico para su desarrollo.



Diseñar alrededor de las prácticas artístico-activistas, para desarrollar más procesos colectivos posibles a través de ella, es una posibilidad que los casos de estudio concretizan (con mayor sistematicidad) a partir de 2008. Proyectar a partir de las prácticas permite consolidarlas y elaborarlas ulteriormente, para que los objetivos de los colectivos sean mayormente alcanzables. A esto, debemos agregar una mayor eficacia en la difusión de las herramientas en otros contextos. De hecho, a partir de 2008, la sobreexposición internacional (para utilizar un término ya visto en el texto) no es solo de los colectivos, sino de sus prácticas artísticas y activistas. La consolidación de mapeo colectivo, libros cartoneros y baldosas hidráulicas está en la base de los encuentros que los colectivos pueden organizar, encontrando otros actores y diferentes territorios, tanto en América Latina como en Europa, tejiendo informalmente una red contrahegemónica emergente. Este movimiento transnacional de las producciones de los colectivos puede ser enmarcada en lo que de Sousa Santos considera “una política transnacional unida a nuevas formas de pensar al sujeto y a la sociedad”⁹⁹. Las prácticas emergentes en los contextos bonaerense y rosarino acaban por participar de una globalización contrahegemónica, representando “fuentes de innovación, creatividad, transgresión y subversión”¹⁰⁰ que conectan acciones micropolíticas a desafíos globales. Esta fase tardía de la poscrisis consolida los procesos laboratoriales de los colectivos y la comunicación virtual, utilizada también como base de archivo para sus propias producciones. Como ya destacamos, las articulaciones con distintos actores y campos de acción vislumbran una conexión entre pasado, presente y futuro, que afecta las potencialidades de proyectar de los colectivos. Por tanto, el trasfondo de cada colectivo ofrece una base de contactos sobre la cual construir, en el presente, las posibilidades de producción y abren a futuras reproducibilidades y formas de sustentamientos. Las prácticas artístico-activistas analizadas, gozando de su base y reconocimiento artístico, constituyen importantes recursos para generar alternativas de participación democrática en las sociedades, conectando una acción local con lo global.

Bibliografía

Fuentes secundarias

- [1] Aira, César. “Los poetas del 31 de diciembre de 2001”. *El País*, 6 de febrero de 2002. https://elpais.com/diario/2002/02/09/babelia/1013215161_850215.html

99. Boaventura de Sousa Santos, *Conocer desde el Sur. Para una política emancipatoria* (La Paz: CLACSO - Universidad Mayor de San Andrés - Plural Editores, 2007), 194.

100. Santos, *Conocer desde*, 195.



- [2] Ares, Pablo y Julia Risler. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2015.
- [3] Barilaro, Javier. “Y hay mucho más...”. En *Akademia cartonera: a primer of Latin American cartonera publishers*, editado por Ksenija Bilbija y Paloma Celis Carbajal, 46-57. Madison: University of Wisconsin-Madison, 2009.
- [4] Bourdieu, Pierre. *Sul concetto di campo in sociologia*, editado por Massimo Cerulo. Roma: Armando Editore, 2012.
- [5] Bourdieu, Pierre. *Forme di capitale*, editado por Marco Santoro. Roma: Armando Editore, 2016.
- [6] Canosa, Daniel. “Editoriales Cartoneras: el paradigma emancipatorio de los libros cartoneros en contextos de vulnerabilidad social”. Ponencia presentada en el V Encuentro Internacional de Editoriales cartoneras, Biblioteca de Santiago de Chile, Santiago de Chile, Chile, septiembre/octubre 2017. <http://eprints.rclis.org/32049/1/DANIEL%20CANOSA%202017.pdf>
- [7] Certeau, Michel de. *La invención de lo cotidiano*. Ciudad de México: Universidad Iberoamericana, 2000.
- [8] Debord, Guy. “Teoría de la deriva”. *Internationale Situationniste*, no. 2 (1958). <https://centrito.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/11/teoria-de-la-deriva-guy-debord.pdf>
- [9] Expósito, Marcelo. “Entrar y salir de la institución: autovalorización y montaje en el arte contemporáneo”. *Transversal texts* (blog), octubre de 2006. <https://transversal.at/transversal/0407/exposito/es>
- [10] Expósito, Marcelo. “La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos”. *Viento Sur*, no. 135 (2014): 53-62. https://vientosur.info/wpcontent/uploads/spip/pdf/VS135_M_Expósito_Potencia_cooperacion_diez_tesis_sobre_arte_politizado.pdf
- [11] Expósito, Marcelo, Ana Vidal y Jaime Vindel. “Activismo artístico”. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, compilado por Red Conceptualismo del Sur (RCdS), 43-50. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- [12] Filippo, Marilé Di. *Etéticas políticas. Activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio*. Rosario: Universidad Nacional de Rosario, 2019.
- [13] Gago, Verónica. “1 época 100 colectivos”. *Página 12*, 14 de agosto de 2009. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/13-5102-2009-08-14.html>
- [14] García-Canclini, Néstor. *Imaginario urbanos*. Buenos Aires: Eudeba, 2010.



- [15] Gatto, Ezequiel. *Futuridades. Ensayos sobre política posutópica*. Rosario: Casagrande, 2018.
- [16] Giunta, Andrea. *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno, 2009.
- [17] Holmes, Brian. "Investigaciones extradisciplinares. Hacia una nueva crítica de las instituciones". *Transversal texts* (blog), enero de 2007. <https://transversal.at/transversal/0106/holmes/es>
- [18] Iconoclastas, "Iconoclastas". En *Compartiendo capital*, compilado por Inés Martino y Fabricio Caiazza, 47-51. Rosario: Compartiendo capital, 2008.
- [19] Jacoby, Roberto. "Los colectivos hacen sufrir". *Ramona*, no. 69, (2007): 14-21.
- [20] Longoni, Ana. "¿Tucumán sigue ardiendo?". *Sociedad*, no. 24 (2005): 1-11.
- [21] Longoni, Ana. "Encrucijadas del arte activista en la Argentina". *Ramona*, no. 74 (2007): 31-43.
- [22] Longoni, Ana, Fernanda Carvajal y Jaime Vindel. "Socialización del arte". En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*, compilado por Red Conceptualismo del Sur (RCdS), 226-235. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012.
- [23] Lopéz-Cuenca, Alberto y Renato-David Bermúdez-Dini. "¿PERO ESTO QUÉ ES? del arte activista al activismo artístico en américa latina, 1968-2018". *El Ornitorrinco Tachado. Revista de Artes Visuales*, no. 8 (2018): 17-28. <https://ornitorrincotachado.uaemex.mx/article/view/11058/9127>
- [24] Loreto Garín-Guzmán y Federico Zekerfeld. *Etcétera... Etcétera...* Buenos Aires: Edili, 2016.
- [25] Lucena, Daniela. "Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición". *Arte, Individuo y Sociedad* 28, no. 3 (2016): 583-600. https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2016.v28.n3.51664
- [26] Martino, Inés y Fabricio Caiazza. *Proyecto Anda. Baldosas hidráulicas para la construcción de espacio público*. Rosario: Estudio Valija, 2014.
- [27] Mignolo, Walter. "Geopolítica de la sensibilidad y del conocimiento: sobre descolonialidad, pensamiento fronterizo y desobediencia epistémica". En *Habitar la frontera: sentir y pensar la descolonialidad* (antología, 1999-2014), compilado por Francisco Carballo y Luís Alfonso Herrera Robles, 173-189. Barcelona: Barcelona Centre for international affairs [CIDOB] y Universidad Autónoma de Ciudad Juárez [UACJ], 2015.
- [28] Mora, Diego. "No juzgues este libro solamente por su portada: la literatura colorinche del fenómeno cartonero". Informe de investigación, University of Cincinnati, 2013. https://www.academia.edu/25726735/No_juzgues_este_libro_solamente_por_su_portada_La_literatura_colorinche_del_fen%C3%B3meno_cartonero

- [29] Rabasa, Magalí. *El libro en movimiento. La política autónoma y la ciudad letrada subterránea*. Buenos Aires: Tinta Limón, 2020.
- [30] Rancière, Jacques. *El malestar de la estética*. Buenos Aires: Capital intelectual, 2016.
- [31] Sainz, Kiwi y Leo Solaas. "La logia más pública: Proyecto Venus". *Ramona*, no. 69, (2007): 60-66.
- [32] Sousa Santos, Boaventura de. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social (encuentros en Buenos Aires)*. Buenos Aires: CLACSO, 2006.
- [33] Sousa Santos, Boaventura de. *Conocer desde el Sur. Para una política emancipatoria*. La Paz: CLACSO - Universidad Mayor de San Andrés - Plural Editores, 2007.
- [34] Svampa, Maristella. *La sociedad excluyente*. Buenos Aires: Aguilar - Altea - Taurus - Alfaguara, 2005.
- [35] Williams, Raymond. *Marxismo y literatura*. Buenos Aires: Las cuarenta, 2019.



