

Hacer lo común. Prácticas emancipatorias en el arte colectivo argentino contemporáneo

Paula Fleisner¹

Resumen

Hacia mediados de la década del noventa y durante la crisis del 2001 algunos colectivos artísticos irrumpieron en la escena pública promoviendo modos de protesta creativos contra un Estado indiferente y una sociedad individualista y mayormente replegada en el ámbito de lo privado. Prácticas que, sin ser reconocidas por el “mundo del arte”, buscaban gestar un lazo común allí donde emergían los malestares puntuales (la huelga docente, la impunidad frente a los crímenes del terrorismo de estado de la última dictadura, por nombrar las primeras apariciones del Grupo de Arte Callejero (GAC) y del grupo Etcétera). Quince años más tarde, en un escenario de mayor institucionalización en el que lo estatal puede no ser pensado sólo como el espacio habitado por una gestión determinada, algunas derivaciones de estos grupos han asumido la tarea de resistencia frente a las representaciones sociales hegemónicas en espacios culturales, educativos, artísticos, articulados desde el estado. En este trabajo analizaremos algunas de estas prácticas artísticas actuales que, sin aclamaciones ingenuas, ocupan lo estatal (universidades, museos) para producir la visibilización de nuevas subjetividades.

¹ Paula Fleisner es doctora en Filosofía por la UBA y docente de la cátedra de Estética del Departamento de Filosofía de la misma universidad. Es investigadora adjunta del CONICET y su tema de investigación es la relación entre arte y política en la estética contemporánea

Hacer lo común. Prácticas emancipatorias en el arte colectivo argentino contemporáneo

Hacia fines de la década del noventa algunos colectivos artísticos irrumpieron en la escena pública promoviendo modos de protesta creativos contra un Estado indiferente y una sociedad individualista y mayormente replegada en el ámbito de lo privado.² Prácticas que, sin ser necesariamente reconocidas por el “mundo del arte”, buscaban gestar un lazo común allí donde emergían los malestares puntuales: por ejemplo, la huelga docente o la impunidad frente a los crímenes del terrorismo de estado de la última dictadura por nombrar las primeras apariciones del Grupo de Arte Callejero (GAC) y del grupo Etcétera. A partir del 2001, estos grupos acompañaron la respuesta social local y espontánea a las recetas globales de ajuste prescriptas por los organismos de crédito internacionales, y colaboraron en la creación de las nuevas formas de organización culturales y simbólicas que surgieron con la crisis. Frente a la desarticulación del poder del estado, la creatividad artística se asoció con la protesta callejera con el objetivo de hacer visible la potencia de la disidencia política acompañada por nuevas formas de la *aisthesis* (la sensibilidad entendida como percepción, es decir, como modo de relacionarse con lo real a través de los sentidos, pero también como sentimiento, es decir, como modo de generar un vínculo afectivo con el entorno y los otros).

Quince años más tarde, en un escenario de mayor institucionalización en el que lo estatal puede no ser pensado sólo como el espacio habitado por una gestión determinada que ejerce el poder, algunas derivaciones de estos grupos han asumido la tarea de resistencia frente a las corporaciones económicas o las representaciones sociales hegemónicas en espacios culturales, educativos, artísticos, en muchos casos articulados desde el estado. No sólo museos y centros de exposiciones públicos, sino también universidades nacionales, son lugares desde los que se producen obras o realizan acciones que buscan horadar los lugares comunes de la cultura. Estas prácticas de resistencia se saben coextensivas del poder descentralizado del capitalismo actual y buscan evitar toda cooptación institucional (pública o privada). No obstante, han construido lazos provisorios y estratégicos con algunas instituciones públicas reconociéndoles su valor de espacios de encuentro y debate artístico-político tanto con otros grupos artísticos (es el caso de las acciones que involucran a más de un colectivo, por ejemplo el proyecto “Ex Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer”³) como con determinados sectores de la sociedad envueltos en luchas específicas por el reconocimiento (por ejemplo, la colaboración entre Iconoclastas y los cirujas de José León Suárez en el marco de la Universidad de San Martín).⁴

En lo que sigue intentaré, en primer lugar, pensar una posible genealogía de estas prácticas artísticas que de alguna manera asumen una política pos-fundacional que escapa a la falsa dicotomía entre el rechazo neoliberal del estado y el compromiso institucional entendido como “arte oficial” de una determinada administración de gobierno; y, en segundo lugar, analizar la actividad “cartográfica” llevada a cabo por Iconoclastas, con el objetivo de buscar en el “Mapa colectivo de José León Suárez” (2013) la posibilidad de colaboración de lo “estatal” con la práctica

2 Cfr. respecto de este contexto la introducción de Ana Longoni al libro del GAC: A. Longoni: “(Con)texto(s) para el GAC”, en GAC, 2009: 5.

3 Se trata de un proyecto llevado a cabo por Alice Creischer y Andreas Siekmann que se propuso hacer tanto una genealogía de las causas de la crisis argentina como de las estrategias ciudadanas para afrontarla. Dentro de ese marco se realizó en el museo Ludwig de Colonia (Alemania) una muestra colectiva de la que participaron, entre otros, el GAC y Etcétera. Cfr. al respecto, Massuh, 2004.

4 La cuestión de la relación con las instituciones es una de las preocupaciones frecuentes que se leen en los trabajos de autoreflexión de estos colectivos (especialmente el problema de la mutación entre la acción callejera y su registro en un archivo). Así, por ejemplo, las chicas del GAC distinguen tres modalidades posibles de “uso” y “aprovechamiento” de las instituciones: en tanto espacios de infiltración en los que es posible visibilizar desde dentro los conflictos; como espacios de apropiación de recursos materiales y como espacios de intercambio creativo y político con otros grupos afines (cfr. GAC, 2009: 234). Es dentro de esta última modalidad en la que intentaré analizar el caso de Iconoclastas y “La República de los cirujas”.

emancipatoria de subjetividades no-soberanas (en este caso, los cirujas).

I. Herencias

Sin pretender hacer un inventario de estos grupos ni de sus mutuas relaciones e interdependencias,⁵ me interesa señalar aquí una cierta comunidad entre algunos colectivos artísticos que, desde el final del siglo pasado, han sabido retomar prácticas y discursos emancipatorios disponibles en el arcervo político para hacer experimentos con palabras e imágenes que permitieran inventar nuevas maneras de estar juntos no garantizadas desde la soberanía del mercado o del estado. En este sentido, el Grupo de Arte Callejero (formado en 1997 en la ciudad de Buenos Aires), Costuras Urbanas (activo entre 1997 y 2000 en la ciudad de Córdoba), el Grupo Escombros (formado en 1988 en La Plata), Etcétera (formado en 1997 por músicos, actores, poetas y artistas visuales) o Iconoclastas (dúo formado en 2006 que combina arte gráfico, talleres creativos e investigación colectiva), todos ellos han militado por una especie de nueva “educación sentimental” colectiva, por una “afectividad disidente” -como la llama el Colectivo Situaciones al hablar del GAC⁶- surgida de la insurrección de los saberes subyugados, que articula colectividades a través de redes no jerárquicas.

Herederos de los movimientos contraculturales de los ochenta, que vivieron la salida de la dictadura sin reivindicar como resistencia al neoliberalismo ningún proyecto emancipatorio específico que les sirviera de resguardo, estos grupos parecen haber tenido desde el comienzo una mirada ni cínica, ni inocente, ni paternalista, sobre los procesos de disolución de los vínculos sociales y sus implicancias políticas. A su vez, han dispuesto de un reservorio muy amplio de prácticas artísticas radicales que ponen en jaque las nociones tradicionales de sujeto, artista, espectador y obra, así como la de “arte político” entendido genéricamente como ese “tipo de arte no-modernista que, a pesar de su voluntad activista, opera dentro de los códigos tradicionales de presentación pasiva de la obra del artista al público” (Foster, 2001a: 113). Por el contrario, en este caso las acciones son llevadas a cabo por colectivos que incluyen siempre a los artistas (en calidad de técnicos que ponen al servicio del uso común su saber específico) y a las comunidades en cuyos espacios se desarrollan dichas acciones (por ejemplo, los vecinos del barrio en el caso de la Mesa de Escrache, los campesinos o los pueblos originarios en el mapeo “El corazón del agronegocio sojero”). Se trata de acciones que implican la participación activa de una comunidad que no puede ser codificada en términos de “obra” de un artista para un “público”. La noción de lo político aquí implicada, por lo demás, tampoco puede ser retrotraída a una política hegemónica, es decir, a una manera de pensar lo común que tiende a confundirlo con la unidad y la unificación de criterios (lo que Rancière llama el “consenso”). Sin embargo, acaso por la lucidez que confiere la marginalidad y la especificidad de la vida en los márgenes no tan visibles del capitalismo global, las acciones de estos colectivos tampoco pueden asimilarse a las luchas contra toda forma de lo estatal ya que, estratégicamente, en muchos casos se trata de una lucha contra la ausencia del estado (por ejemplo, en la reivindicación de la necesidad de una resolución judicial a los crímenes de lesa humanidad, de la que participan creativamente algunos de estos grupos).

En este sentido, podríamos enmarcar sus acciones en lo que Franco Ingrassia llama “estéticas de la dispersión”, es decir, prácticas artísticas surgidas en un contexto que ya no es el de la lógica estatal que establece un orden fijo que regula el lazo social, sino el de la lógica mercantil que impone la dispersión de las estructuras, la innovación reticulada permanente y la desarticulación de las relaciones intersubjetivas (Ingrassia, 2013: 8). Así, la sociedad de mercado en la que vivimos hace

5 Para una genealogía posible de la conformación de estos grupos, su relación con manifestaciones artísticas argentinas anteriores y un análisis de la relación del contexto de la crisis con el mundo artístico, cfr. Giunta, 2009: 56. Recientemente, en agosto de 2014, los curadores Cecilia Rabossi y Rodrigo Alonso han organizado la muestra “Acción Urgente” en la Fundación PROA, que incluye material de registro de algunas de las acciones realizadas por estos grupos y por otros de similares características presentes en Brasil, Chile, Perú, Bolivia, Paraguay y Uruguay. Aunque no sea posible abordarlo aquí, no deja de ser imprescindible preguntar por los motivos estratégicos, si los hubo, de la decisión de estos grupos de formar parte de una exposición financiada por el grupo Techint.

6 Cfr. Colectivo Situaciones, “Epílogo”, en GAC, 2009: 339.

de la instancia de intercambio social un momento de la operatoria mercantil, lo cual vuelve menos eficiente toda acción de ruptura vanguardista, toda práctica artística que se piense como transgresión de lo establecido.⁷ Por el contrario, asumiendo la actual dinámica dispersiva, los experimentos artísticos de estos grupos, si se me permite apelar a Foucault en este punto, son actos de resistencia, no intentan la “liberación” de las sujeciones en busca de identidades más verdaderas, sino que se presentan como “prácticas de libertad”, es decir, modos de crear y transformar las formas de existencia individuales y colectivas (cfr. Foucault, 1999: 394-5), modos de figurar organizaciones afectivas fluidas. Frente a la dispersión de las subjetividades, el desafío que asumen es el de articular colectividades siempre provisorias, siempre difusas.

Con respecto a su relación con el “mundo del arte”, si hubiéramos de ubicarlos en el contexto de la narración que ofrece Hal Foster (quien sólo se ocupa del arte estadounidense y europeo occidental), estos grupos implican un “retorno de lo real y del referente” que se aleja tanto del modelo textualista de los años 70 (signo artístico vacío) como del convencionalismo “cínico” de los 80 (pinturas de simulaciones y esculturas de bienes de consumo) en su búsqueda por comprometerse con los procesos sociales, por lo general específicamente argentinos (o, a lo sumo, latinoamericanos). Frente a las dos opciones de salida señaladas por Foster, la abyección y el compromiso, estos colectivos han llevado a cabo acciones vinculables, aunque no enteramente asimilables, al llamado “giro etnográfico” del arte contemporáneo (cfr. Foster, 2001: esp. cap. 6). En el siguiente apartado, analizaré esta cuestión en el caso específico de Iconoclastas, que ha hecho del mapeo su *modus operandi* por excelencia.

II. Más allá (o más acá) del artista como etnógrafo, cartografías colectivas de los nuevos protagonismos sociales

En *El retorno de lo real*, Foster señala la existencia de un nuevo paradigma en el arte de izquierdas semejante estructuralmente al modelo benjaminiano del “autor como productor” que invitaba al artista a alinearse con el proletariado interviniendo en los medios de producción artística, cambiando la técnica de los medios de comunicación tradicionales y transformando el aparato de la cultura burguesa.⁸ Se trata del modelo del “artista como etnógrafo”, a través del cual también se critica la “institución burgués-capitalista del arte”, las “definiciones exclusivistas del arte y el artista, la identidad y la comunidad” pero, a diferencia de la asociación propuesta por Benjamin con el proletario, existe aquí un desplazamiento desde la identidad económica a una definida culturalmente: “es el otro cultural y/o étnico en cuyo nombre el artista comprometido lucha” (Foster, 2001: 177).

De este modo, Foster da cuenta del avance del mundo del arte por sobre el campo más amplio de la cultura: con la modificación de los materiales artísticos, las condiciones espaciales de percepción y sus bases corpóreas, el arte ha comenzado a ocuparse de la observación y el registro de prácticas culturales de grupos sociales percibidos como el “otro”, tal y como lo hace la antropología. Una vez establecido este contexto, Foster analiza el alcance del mapeado sociológico y etnográfico presente tanto en el arte conceptual (Ruscha o Heubler) como en la crítica institucional (Haacke) o en el más reflexivo arte documental (Rosler o Sekula) que busca trazar un “mapa cognitivo” del orden global a partir de ciertas preocupaciones geopolíticas concretas (cfr. Foster, 2001: 193).⁹ Este modelo

7 Prácticas disruptivas que, por lo demás, parecen haber sido incorporadas por el capitalismo contemporáneo que hizo del arte uno de los dispositivos centrales de cooptación. Cfr. A. Longoni, “Tránsitos del arte: del mendigo al turista, del potlach al mercado (y viceversa)” en Ingrassia, 2013: 23-25. Sobre el pasaje del arte vanguardista de transgresión al arte de resistencia, cfr. Foster, 2001a: 109-111.

8 Foster refiere el célebre texto de W. Benjamin, “El autor como productor” de 1934.

9 Como ejemplo de arte conceptual, Foster menciona las *Veintiseis gasolineras* de Ruscha, de 1963 o *Pieza Variable:70* de Heubler, que busca fotografiar a todas las personas del mundo. Con respecto a la crítica institucional uno de los ejemplos que cita son las encuestas y perfiles de los visitantes de galerías y museos en Nueva York de Haacke; finalmente como ejemplo del empleo crítico del modo documental, cita, entre otros, el video de Rosler *Estadísticas vitales de un ciudadano, obtenidas sencillamente* (1976) o *Esbozo de una lección geográfica* (1963) de Sekula. Cfr. Foster, 2001: 194.

etnográfico tiene, no obstante, limitaciones: sigue atado a la idea de una relación inmediata entre la transformación artística y la transformación política, puesto que se localizan en el mismo lugar que es, además, siempre “un otro” oprimido que funciona como “fundamento” de la transformación; por ello, corre el riesgo del “mecenasgo ideológico”: o bien convirtiendo al otro cultural en una especie de negación fantástica que lo transforman en un mero envoltorio del yo, o bien produciendo una política de consumo de sujetos históricos que antes de volverse eficaces son reemplazados por nuevos niveles de otredad (cfr. Foster, 2001: 182). Incluso la progresiva reflexividad que busca apartarse de la abstracción de la cultura estudiada y la conciencia de los presupuestos sociológicos en juego que intenta deconstruir la autoridad del mapeador (que Foster encuentra en algunos ejemplos contemporáneos como los mapeos feministas de Mary Kelly), no pueden sustraerse del hecho de que se trata en muchos casos de encargos institucionales o de patrocinios privados que habilitan el usufructo económico y turístico de las obras, diluyendo su potencial crítico (cfr. Foster, 2001: 195). Finalmente, el arte antropológico, por un lado, implica una “lógica espacial” (el mapeo de un sitio) que corre el riesgo de perder de vista la “profundidad” histórica de la cultura estudiada y, por otro, conlleva siempre el peligro de la sobreidentificación o la desidentificación total con el otro que aborda temáticamente.

Frente a este exhaustivo diagnóstico del estado del arte norteamericano y europeo occidental, resulta interesante volver sobre las prácticas de Iconoclasistas con el objetivo de evaluar su relación con este “giro etnográfico” en el contexto internacionalista del arte que, según se nos dice, tiende a la homogeneización técnica y temática (Cfr. Giunta, 2011: 259-260). En efecto, aunque su método de trabajo consiste en el mapeo y sus búsquedas están relacionadas con la visibilización de subjetividades económica y culturalmente vulnerables, sus acciones desbordan en gran medida las dudas de Foster con respecto a la eficacia del paradigma del artista como etnógrafo.

En primer lugar, no se trata de “un” artista sino de un dúo que ofrece su experiencia previa “liberando los recursos” y “animando a otros” en la realización de mapeos colectivos: el productor del mapa es siempre múltiple, los mapas son el resultado del encuentro y los consensos provisorios que se lograron en él. De esta manera no hay un “otro” que se aborda neutralmente desde un saber específico emulando una práctica científica: Iconoclasistas no “baja” a estudiar una cultura o una situación determinada, sino que forma parte de un colectivo, construido en cada caso, de sujetos implicados directamente en dicha situación. Por ello, y en la medida en que son muchas veces convocados por los propios grupos sociales que buscan implicarse en la modificación de realidades adversas, no corren el riesgo de saltar “turísticamente” de tema en tema, produciendo un consumo pintoresco de sujetos históricos potencialmente revolucionarios pero desactivados por el procedimiento sacralizante del arte. Los mapeos de Iconoclasistas no responden a encargos institucionales públicos o privados provenientes del mundo del arte, sino a demandas puntuales de sujetos directamente implicados en procesos emancipatorios. Tampoco funcionan como una vanguardia artística que se acerca al pueblo, sino que las comunidades los convocan en calidad de técnicos para colaborar en la señalización y comprensión estratégicas de un espacio (y una historia) generalmente en disputa.

En segundo lugar, Iconoclasistas ha producido una reflexión en torno al concepto mismo de “mapa”, sus implicancias ideológicas y sus posibilidades tergiversantes, que se aleja del uso más inocente que hace el arte documental estadounidense, por ejemplo. En el *Manual de mapeos colectivos*, Iconoclasistas define la funcionalidad ideológica de los mapas en tanto “uno de los principales instrumentos (...) para la apropiación de territorios” ya que ha sido usado históricamente para producir representaciones hegemónicas. Lejos de un registro espacial pasivo, los mapas pueden usarse críticamente para impugnar dichas representaciones o para producir nuevas narraciones colectivas. Y, si bien los mapas no contemplan “la subjetividad de los procesos territoriales, sus representaciones simbólicas o los imaginarios sobre el mismo”, su construcción colectiva horizontal permite “elaborar relatos colectivos en torno a lo común (...) sin aplanar las diversidades” (Iconoclasistas, 2013: 10). Así, el mapa es uno de los medios más eficaces para la socialización de saberes y prácticas.

De este modo, sin apelar a los mitos de la autenticidad y la originalidad ni para ellos ni para los procesos que cartografían, la propuesta de Iconoclasistas consiste en restituir al uso común (y crítico), por un lado los conocimientos técnicos del diseño publicitario y de las estrategias comunicativas disponibles y, por el otro, el acerbo de experiencia pasada acumulada en los diversos proyectos emprendidos a lo largo de los años.

III. La subjetividad ciruja, una alianza estratégica con la universidad

Para terminar, quisiera referirme a uno de los últimos proyectos de Iconoclasistas que involucró la tarea coordinada con trabajadores cirujas en un marco institucional provisto por la Universidad de San Martín: El mapa de la basura “La república de los cirujas”, José León Suárez. Acercamiento cartográfico al trabajo y la vida cotidiana de las zonas afectadas por el “Complejo Ambiental Norte III” del CEAMSE, en el partido bonaerense de General San Martín.

El trabajo colectivo incluyó un proceso de conceptualización de las prácticas de recolección y reciclado de basura en el Complejo Ambiental Norte III (que los vecinos llaman “La montaña”), de la historia de la conformación de los barrios aledaños y de la organización del cirujeo desde los años 80, del episodio del asesinato y el ocultamiento del cuerpo de Diego Duarte en 2004 y de los logros y retrocesos en la lucha por el reconocimiento por parte de las distintas administraciones gubernamentales. El resultado de dicho trabajo está disponible en el tríptico que publicó la Universidad y en el mapa que circula en distintos formatos.

De esta forma, el mapa es un artefacto extraño, que a simple vista se parece una infografía de las que aparecen en los diarios y, no obstante, lejos de reproducir lugares comunes para “simplificar” la información, logra dar cuenta de una realidad dinámica e indigerible, con sus complejidades y vicisitudes. Un trabajo de este tipo difícilmente habría podido realizarse sin la participación de todos los sujetos involucrados: los saberes teóricos y técnicos universitarios, los saberes concretos, experienciales y emotivos cirujas, los saberes artísticos y comunicacionales de Iconoclasistas. Además del trabajo cartográfico de señalización de los espacios en los que se llevan a cabo diferentes tareas (desde lugares de encuentro comunitario hasta las zonas “transa”, el “shopping”, etc.) y de la ilustración del modo de trabajo en el recíparque, el tríptico presenta una serie de propuestas concretas en las que se evidencia el trabajo conjunto con investigadores de distintas áreas y donde se produce un acercamiento de los cirujas al Estado a través de la Universidad con una propuesta concreta: “la ecología popular no puede quedar en manos de la buena conciencia de las empresas, ni de la moral abstracta de los consumidores”, reza el texto explicativo que cierra el tríptico.

Dado que el mapa busca no sólo dar cuenta de una lucha territorial sino también de su historia, se incluye una línea de tiempo con la “cronología histórica de la crisis, lucha y organización” en la que se incluyen los eventos significativos de la historia del cirujeo enmarcada en los principales hechos de la historia argentina reciente. Se trata, una vez más, de establecer una relación entre tiempo y espacio así como de restituir la historia específica de los cirujas al contexto de la vida política de nuestro país, marcadas en décadas (1980: retorno de la democracia, 1990: privatizaciones, 2000: crisis, estallido social, de allí: planes sociales, asignación universal por hijo, etc.). La línea se interrumpe en la única fecha exacta: 15/03/04, el asesinato de Diego Duarte en la quema; este evento parece funcionar en el relato como una bisagra que, lejos de disuadir a los vecinos, les permite cohesionarse lo suficiente como para comenzar a exigir su inclusión en la historia.

Aunque el tríptico se enmarca en una ilustración de Diego Duarte -en donde lo vemos retratado como una especie de santo del cirujeo, con una aureola que irradia luz y una flor en su pecho, en un entorno de basura lista para su reciclado- la labor de mapeo colectivo no se ha limitado a la denuncia del asesinato y la desaparición de su cuerpo, sino que ha dado un paso más visibilizando el trabajo específico autogestionado de los cirujas. Por ello, no es este mapa nada parecido al regodeo en la mostración de una víctima que produciría una representación aún más victimizante, nada parecido a aquellos programas televisivos de los años noventa en los que un Gastón Pauls sufriente nos contaba el horror de la profanación de los basurales y lloraba el destino cruel de los

abandonados del sistema. Vemos en esta obra la celebración de la potencia de autoorganización, de las nuevas formas de saber y cooperación surgidas de una relación con el estado que fue y sigue mutando a lo largo del tiempo.

No asistimos aquí a una lucha por el reconocimiento en un plano exclusivamente simbólico, sino que nos viene al encuentro un modo espontáneo y horizontal de pensar con nuevos medios la esfera productiva misma. Se produce aquí la visibilización de nuevas subjetividades vinculadas al mundo laboral, un otro surgido no de los sofisticados pliegues de las diferencias culturales sino de la escoria material del sistema capitalista de producción. Iconoclasistas (fiel acaso a su nombre) dio forma y colaboró en la sistematización de esta lucha que acaso sea la *lucha que viene*.

IV. Arte y política

Para resumir y concluir brevemente, podríamos decir que Iconoclasistas nos ofrece un ejemplo interesante para pensar cuestiones políticas y estéticas. En términos políticos, la experimentación sobre los modos de organización y de percepción sensible colectiva en el proceso de visibilización de subjetividades precarias. En términos estéticos, presenta un modelo de práctica artística que deconstruye y refigura la relación público-obra y autor-tema.

En el caso puntual de “La república de los cirujas”, estas reflexiones están enmarcadas en las actividades de extensión universitaria y, de esta manera, la intervención de esta “práctica de oposición” ayuda a redefinir el espacio público sin renunciar por ello a su potencial desestabilizante del orden mundial vigente. Esta intervención iconoclasista hace visible una realidad local que difícilmente pueda ser deglutida por la unificación y estandarización imperante en la globalización. Más allá del internacionalismo artístico dominante en los nuevos grandes circuitos del arte, y a pesar de circular en muestras locales e internacionales (el proyecto del que hablamos ha sido expuesto en la muestra “Acción urgente” realizada en la fundación PROA), Iconoclasistas parece negarse a dejarse exhibir como “fetiche desactivado” (cfr. Giunta, 2011: 277). Y es que su operación “artística” misma consiste en la profanación, en la restitución al libre uso de los hombres los símbolos confiscados por la publicidad, los medios de comunicación, y la propaganda capitalista del espacio público.

Frente al fenómeno de la museificación -operación que consiste en transferir todo aquello que fue sentido como verdadero y decisivo en el pasado, las potencias espirituales que definían sus vidas a una dimensión separada, deviniendo la exposición de una imposibilidad de usar, de habitar de hacer una experiencia (cfr. Agamben, 2005: 96)- el mapeo puede leerse como un juego, como la liberación del comportamiento que aún se reproduce (la cartografía, la señalización, su implicancia geopolítica) pero del que se ha emancipado disponiéndolo a un uso nuevo, esa actividad desactiva la relación medio/fin y se vuelve ella misma puro medio, olvidando su propia meta, desactivando el viejo uso. El mapa es eso, la basura es eso: nuevo uso de los desechos, producción humana separada desechada que se restituye en un nuevo uso.



Bibliografía

Agamben, Giorgio 2005 *Profanazioni* (Roma: notttempo).

Foster, Hal 2001 *El retorno de lo real* (Madrid: Akal).

Foster, Hal 2001a “Recodificaciones: hacia una noción de lo político en el arte contemporáneo” en AA.VV. *Modos de Hacer* (Salamanca: Universidad de Salamanca).

Foucault, Michel 1999 “La ética del cuidado de sí como práctica de la libertad” en *Estética, ética y hermenéutica, Obras esenciales vol. III* (Barcelona: Paidós).

GAC 2009 *Pensamientos, prácticas, acciones* (Buenos Aires: Tinta Limón).

Giunta, Andrea 2009 *Poscrisis, Arte argentino después del 2001* (Buenos Aires: Siglo XXI).

Giunta, Andrea 2011 *Escribir las imágenes, ensayos sobre arte argentino y latinoamericano* (Buenos Aires: Siglo XXI).

Iconoclasistas 2013 *Manual de mapeo colectivo. Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa* (Buenos Aires: Tinta Limón).

Ingrassia, Franco (comp.) 2013 *Estéticas de la dispersión* (Rosario: Beatriz Viterbo).

Massuh, Gabriela 2004 *Ex Argentina. Pasos para huir del trabajo al hacer* (Buenos Aires/Colonia: Interzona/Walther Jonig).