



Universidad Nacional de La Plata

Facultad de Bellas Artes

Magíster en Estética y Teoría de las Artes

**Señalamientos en el territorio:**

**Acciones de activismo artístico en la Villa 31 y 31 Bis**

Lic. Carla Albertina Neumark

Tesis para optar por el grado de Maestra en Estética

y Teoría de las Artes

Directora: Dra. Magdalena Pérez Balbi

La Plata, 14 de noviembre del 2023

## Resumen

Esta tesis hace referencia a los vínculos que existen entre las prácticas artísticas y la praxis política en el territorio de las villas de la Ciudad de Buenos Aires. Focalizamos este trabajo en experiencias de activismo artístico que visibilizan las luchas por el acceso al espacio urbano y el derecho a la ciudad desarrolladas en o desde la Villa 31 y 31 Bis en el período que se comprende entre el 2009 y el 2015. Abordamos dos acciones específicas: La Zapatilla Móvil realizada por La Cooperativa Guatemalteca y El Mapa Abierto de la Villa 31 hecho por el colectivo Turba (Talleres de Urbanismo Barrial) entre el 2009 y el 2015. Decidimos enfocarnos en encontrar cuáles son las semejanzas y las diferencias entre ambos colectivos.

A partir de su análisis nos preguntamos ¿Qué estrategias y tácticas vinculadas a las artes visuales desarrollaron ambos colectivos? ¿De qué herramientas se sirvieron y cuáles desarrollaron para la intervención en el territorio? Por último, nos interrogamos, ¿con qué actores se aliaron y con cuáles encontraron tensiones al efectuar estas intervenciones en el barrio?

Hemos propuesto una hipótesis de trabajo que consiste en señalar : las características de los barrios populares de CABA, sus dinámicas sociales, su temporalidad y sus habitantes hacen que las estrategias y tácticas de activismo artístico que se emplazan allí tengan características particulares y diferenciadas de las que se realizan en otros contextos.

El análisis de las experiencias seleccionadas nos ha permitido ampliar la caracterización de las acciones de activismo artístico emplazadas en el barrio en el que se desarrollan y permitió relacionarlas con otras acciones de este tipo que se llevan a cabo en distintos momentos y lugares.

Este análisis de situación busca que aparezcan nuevas experiencias de imaginación política en las que se evidencie que el espacio público es un territorio de intervención estético-política que ya no puede limitarse a la zona céntrica del casco urbano; también las villas son espacios en los que aparecen tácticas con especificidad propia. La villa posee características y demandas específicas. El abordaje de estas dos intervenciones nos permite profundizar en aquellas estrategias y tácticas de activismo artístico en el territorio de las villas

de CABA que han existido, permite enriquecer la historia de los movimientos de activismo artístico, sobre los cruces entre arte y política. Esta investigación está enmarcada en una mirada que excede el campo de la Historia del Arte y dialoga con otras perspectivas, de manera interdisciplinar.

## **Abstract**

This thesis explores links between artistic practices and political praxis in the *villas de emergencia* in Buenos Aires City (CABA from now on). This research is based on experiences of artistic activism that make visible the fight for public space access and their right to the city developed by both neighbors and outsiders in Villa 31 and 31 Bis between 2009 and 2015. We study two specific interventions as case studies: *La Zapatilla Móvil* made by La Cooperativa Guatemalteca and *El Mapa Abierto de la Villa 31* created by Turba (Talleres de Urbanismo Barrial). We focus on finding similarities and differences between both groups.

Thereafter, we have made some questions that guide this study: What strategies and tactics related to the visual arts are developed by both groups? Which tools are used, and which are developed by them for those specific interventions in the territory? Which actors did they make alliances with? Which ones were antagonists when these interventions happened in the neighborhood?

We have developed a working hypothesis: to point out that the characteristics of the popular neighborhoods of CABA, their social dynamics, their temporality, and the people who live there, build the specificity of the artistic activism actions made in these territories with their own characteristics, and how this differentiates them from other interventions carried out in other contexts.

The analysis of the chosen cases and experiences has allowed us to broaden the characterization of the artistic activism actions carried out in the neighborhood. This situation analysis seeks the emergence of new interventions carried out with political imagination in which the public space is a territory of aesthetic-political intervention beyond inner-city neighborhoods. Also, in the villas of CABA the collectives develop special tactics with their own specificity. The villa has specific characteristics and the people who live there have special demands that can be analyzed from its particular space. The approach of these

two interventions allows us to delve into their strategies and tactics of artistic activism in the territory of the villas of CABA. Also, it allows us to enrich the history of artistic activism movements and the intersections between art and politics. This research is framed in a gaze that exceeds the field of Art History and dialogues with other perspectives, in an interdisciplinary way.

## Índice

<b>Agradecimientos</b>	<b>6</b>
<b>Aclaración</b>	<b>7</b>
<b>1. Introducción</b>	<b>8</b>
<b>2. Entre La Zapatilla y la calle: disrupciones sobre Activismo Artístico</b>	<b>11</b>
<b>3. Metodología</b>	<b>20</b>
<b>Justificación</b>	<b>20</b>
<b>Objetivos</b>	<b>20</b>
<b>Universo de análisis:</b>	<b>21</b>
<b>Unidad de análisis – Sujetos de Investigación:</b>	<b>21</b>
<b>Fundamentos Metodológicos</b>	<b>21</b>
<b>4.1 Puntapiés conceptuales para abordar el tema de estudio</b>	<b>30</b>
<b>Cruce entre Arte y Política: puntos de partida.</b>	<b>30</b>
<b>Arte contemporáneo y experiencias de arte colaborativo</b>	<b>33</b>
<b>4.2 Características del territorio e historia de la Villa 31 - 31 Bis.</b>	<b>36</b>
<b>4.3 Estado del arte</b>	<b>51</b>
<b>4.4 Antecedentes</b>	<b>63</b>
<b>5.1. La Cooperativa Guatemalteca y Turba: Recorridos de Activismo Artístico en las Villas 31 y 31 Bis</b>	<b>66</b>
<b>La Cooperativa Guatemalteca</b>	<b>66</b>
<b>Turba</b>	<b>78</b>
<b>5.2. Las intervenciones</b>	<b>85</b>
<b>La Zapatilla Móvil</b>	<b>85</b>
<b>Primer Mapa Abierto – Villas 31 y 31 Bis</b>	<b>91</b>
<b>6. Encuentros y Diferencias entre La Zapatilla y El Mapa Abierto V31</b>	<b>104</b>
<b>7. Conclusiones</b>	<b>113</b>
<b>8. Bibliografía</b>	<b>122</b>
<b>Anexo</b>	<b>128</b>
<b>Anexo 1: Legislación</b>	<b>129</b>
<b>Anexo 2: Listado de imágenes</b>	<b>133</b>

## **Agradecimientos**

A Magdalena Pérez Balbi, por guiarme y acompañarme en la escritura durante este proceso que se fue dando a lo largo de los años. Gracias a nuestro intercambio pudo producirse esta tesis fruto del trabajo colectivo.

A Daniel, por su colaboración permanente, por la paciencia y el amor.

A Nina, Lorena y los navajos sin cuya compañía este trabajo no habría sido posible.

A mis padres, gracias por su cariño, calidez y por iniciarme en la duda metódica.

A mi familia, que estuvo siempre para dar apoyo y afecto, escuchando sobre los avances y las dificultades de esta investigación a lo largo de los años.

A la universidad pública, laica y gratuita, en la que aprendí muchísimo y de la que aún continúo formando parte.

A las y los docentes de cada seminario de la Maestría de Teoría de las Artes y Estética de la Universidad Nacional de La Plata que me brindaron herramientas, lecturas, materiales e ideas que fueron vitales y enriquecedores.

A Veci y a Lu, por el empuje recíproco, las recomendaciones, las lecturas y la compañía (por las tesis, la trayectoria académica en general y por todo lo demás).

A Maru, Sofi, Nati, Ami, Lu, Abi, Luni, Pau y Lauti que estuvieron ahí a lo largo de los años acompañando este proceso con amorosidad cotidiana.

A mis compañerxs de la Maestría de Teoría de las Artes y Estética con los que compartí cada seminario y que gracias a su compañía la cursada fue cálida y enriquecedora.

A las organizaciones a las que pertenezco y a las que pertencí a lo largo de los años. Al Bachillerato Popular Casa Abierta, espacio barrial que construye conocimiento de manera colectiva y cálida y a DataGénero por ser un espacio hermoso que permite seguir construyendo saberes y luchar para que los espacios y los datos sean cada vez más igualitarios.

A lxs participantes de La Coope y Turba que dieron su relato, me prestaron materiales y mediante conversaciones desempolvamos recuerdos conmigo. Aparecen mencionados en la lista de entrevistas, pero vale nombrarlos nuevamente porque su contribución a este trabajo fue fundamental.

A todxs lxs que respondieron la urgencia de un mensaje por un dato faltante.

A lxs protagonistas de estas páginas, que pusieron y ponen el cuerpo.

Es importante mencionar que en este trabajo problematizamos el hecho de que el idioma español nos fuerce al masculino como genérico universal. Existe una incomodidad frente a esto, dado que esta perspectiva se presenta como neutral, pero se enuncia desde un lugar en particular, que privilegia lo humano blanco masculino por sobre otras perspectivas y culturas, a la vez que muestra a mujeres y disidencias en un rol de inferioridad.

Dado que no hay acuerdo sobre la manera de sortear esta dificultad y a fin de evitar una sobrecarga gráfica que perjudique la lectura, no se incluyen recursos como @, x,\* o el uso de la “e”; en cambio, mencionamos a las y los sujetos utilizando “o/a” para visibilizar la diversidad de género en las personas mencionadas en este trabajo.

Vale aclarar que todas las menciones en genérico representan a todos los géneros.

## 1. Introducción

En esta tesis se abordan las prácticas artísticas colaborativas realizadas por fuera de espacios institucionales que visibilizan las luchas por el acceso al espacio urbano y el derecho a la ciudad. Nos enfocamos en las diferentes estrategias de activismo artístico en las villas de la Ciudad de Buenos Aires, espacio donde radican ambas acciones estudiadas.

El análisis se centra en intervenciones de dos colectivos de activismo artístico de la Villa 31 y 31 Bis, ubicada en la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, en Argentina, entre el 2009 y el 2015. Estas acciones son: “El Mapa Abierto” realizado por el colectivo Talleres de Urbanismo Barrial (en adelante: Turba) y “La Zapatilla Móvil” de La Cooperativa Guatemalteca (en adelante: La Coope).

Estudiaremos, por un lado, El Mapa Abierto desarrollado por Turba entre el 2009 y el 2015 que implicó un proyecto de trabajo colaborativo de elaboración de una cartografía abierta. Por otro lado, abordaremos la intervención de La Zapatilla Móvil que construyó La Coope para acompañar las movilizaciones por la implementación de la ley de urbanización en el año 2012.

Una serie de preguntas guían esta investigación: ¿Qué estrategias y tácticas vinculadas a las artes visuales desarrollaron ambos colectivos? ¿De qué herramientas se sirvieron y cuáles implementaron para intervenir en el territorio? Por último, nos interrogamos, ¿Con qué actores se aliaron y con cuáles encontraron tensiones al realizar estas acciones en el barrio?

El objetivo principal que guió esta tesis fue analizar las intervenciones de La Coope y Turba en la Villa 31 y 31 Bis para el período que va entre 2009 y 2015 como tácticas de activismo artístico en el territorio. Al mismo tiempo, buscó ver cómo estas intervenciones operaron como señalamientos en el contexto en el que se desarrollaron.

Los objetivos específicos de este trabajo pretendieron dar cuenta del surgimiento y desarrollo de estos colectivos en el marco del activismo artístico local, reconocer sus definiciones y autopercepciones respecto de otros colectivos y comprender el vínculo que existe con otros actores, instituciones, ideas y concepciones existentes en y sobre el territorio.

Hemos propuesto una hipótesis de trabajo que consiste en señalar: las características de los barrios populares de CABA, sus dinámicas sociales, su temporalidad y sus habitantes hacen que las estrategias y tácticas de activismo artístico que se emplazan allí tengan características particulares y diferenciadas de las que se realizan en otros contextos.

Rastreamos los puntos en común y la distancia existente entre ambas experiencias, a la vez que indagamos acerca de sus estrategias y tácticas, buscando aportar a una historia de las prácticas artísticas colaborativas en el territorio.

El primer capítulo de esta tesis da cuenta del recorrido que implicó la elección de los grupos que aquí se estudian y explicita las decisiones que llevaron a realizar esta investigación.

En el capítulo dos presentamos la perspectiva metodológica elegida. Para estudiar estas intervenciones se implementó una metodología cualitativa que implicó el análisis de archivo, el abordaje de fuentes secundarias; la revisión de registros bibliográficos, filmicos y fotográficos de las intervenciones a estudiar y la realización de una serie de entrevistas en profundidad a participantes de ambos grupos.

En el capítulo cuatro punto uno se presenta el marco teórico que sustenta las interpretaciones y los análisis puestos en juego en esta tesis.

En la sección cuatro punto dos se hace foco en la territorialidad, mediante un recorrido por la historia de la Villa 31 y 31 bis, espacio en el que se emplazan las intervenciones que se estudian en este trabajo, desde la perspectiva de los estudios urbanos.

Luego, en la sección cuatro punto tres damos cuenta del estado del arte vinculado a las intervenciones de activismo artístico y cuáles son las discusiones y los debates que rodean a estas acciones. En esta ocasión elaboramos un recorrido por los grupos que marcaron a La Coope y Turba y los movimientos con los cuales se relacionan porque comparten visiones del mundo, herramientas aplicadas en el territorio, tácticas y estrategias. Es así cómo se hace referencia al entramado de grupos de activismo artístico que fueron surgiendo en diversos marcos socio históricos y espacios políticos.

El apartado número cuatro punto cuatro hace referencia a cuáles fueron los antecedentes de esta tesis; aquellos artículos y trabajos que se han escrito sobre los colectivos y las acciones que se analizan en este trabajo.

Posteriormente, en la sección cinco punto uno presentamos a La Coope y Turba, haciendo un recorrido por su surgimiento y sus primeras acciones. En el apartado cinco punto dos abordamos las intervenciones de La Coope y Turba, dando cuenta de cuáles fueron los formatos y las materialidades mediante las cuales intervinieron en el territorio a lo largo del tiempo a partir de la reconstrucción de fuentes primarias, documentación gráfica y material audiovisual.

En el sexto apartado planteamos los puntos de contacto y las diferencias encontradas entre La Zapatilla Móvil y El Mapa Abierto. Indagamos acerca de las tácticas y estrategias que surgieron a la hora de llevar adelante estas prácticas: cuáles son los discursos que enmarcan estas acciones, sus objetivos, las alianzas que entraron en juego y contra qué agentes e instituciones se posicionaron al realizar esas acciones.

Finalmente, en el séptimo capítulo de esta tesis presentamos las conclusiones, que dan cuenta de aquellos hallazgos y reflexiones que surgieron durante esta investigación. Este análisis busca que aparezcan nuevas intervenciones con imaginación política en el territorio, que muestren que el espacio público es un lugar en el cual irrumpir desde el arte y la política. Estas acciones ya no solo se desarrollan en la zona céntrica de las ciudades, sino que pueden darse en otros contextos, y es en relación a esto, que en el último apartado se formulan algunas preguntas para abrir nuevas posibles derivas.

## **2. Entre La Zapatilla y la calle: interrupciones sobre Activismo Artístico**

En el siguiente capítulo me interesa dar cuenta de los caminos que transité para llegar a mi objeto de estudio.

Pretendo exponer mi recorrido, aquellos pasos que hicieron que seleccionara algunos temas de interés y no otros. Donna Haraway (1995) propone la producción de conocimiento situado considerando que la única manera de poder elaborar una visión ampliada es mediante la toma de posición y que es importante dar cuenta del lugar particular desde el cual se escribe. Para Haraway es fundamental producir conocimiento situado, dar cuenta desde donde se produce teoría, se piensa y se habla, dado que el conocimiento se construye mediante la interrelación entre perspectivas parciales no inocentes. Contextualizar las búsquedas y recortes conceptuales mencionados enriquece la comprensión de ciertas decisiones a la hora de investigar y por eso en este apartado desandaré el trayecto que me llevó a escribir esta tesis.

En el 2009 comencé mi tránsito académico universitario en busca de una carrera que me permitiera conocer los mecanismos sociales que operan en el acceso al arte. Me inscribí en Artes Visuales de la Universidad de Buenos Aires (en adelante: UBA) pero noté que la perspectiva de la licenciatura tendía a realizar un abordaje historicista e institucional del arte, con una mirada tradicional. Muy pronto supe que no estaba de acuerdo con esta visión, aunque en ese momento no tenía herramientas para fundamentar mis reservas.

Edgar de Santo (2014) nos dice que, en arte, entre causa y efecto, estamos nosotros. Sin embargo, en la perspectiva de muchos de los programas de la carrera de artes plásticas de la UBA que revisé, se intentaba borrar nuestra huella, para abordar la historia del arte desde una mirada con pretensiones científicas.

El plan de estudios de Artes Visuales no me convenció. Al mismo tiempo, Sociología surgió como una opción que parecía tener más que ver con mis intereses e inquietudes.

Comencé a cursar la Licenciatura en Sociología en la UBA en el año 2010. Durante el primer cuatrimestre asistí a la clase de Sociología General, cuyo titular de cátedra era Lucas Rubinich y en el primer módulo de teóricos apareció el

Discurso Inaugural que realizó Fernanda Laguna<sup>1</sup> en el Secundario Liliana Maresca. Esta institución de educación media que abrió sus puertas daba a las chicas y los chicos de Villa Fiorito la posibilidad de cursar las materias tradicionales del secundario y a la vez tomar clases de arte con diferentes artistas.

Laguna, en su discurso, invitó a ingresantes, familiares y docentes a repensar la definición de arte tradicional, donde “arte es todo aquello que el mundo artístico considera como arte, dentro de los espacios legitimados, como los museos o las galerías” oponiéndole una concepción del arte de modo performativo: considerando arte a hechos tales como la manera en la que uno se cuelga la mochila, cómo uno se apropia de sus zapatillas y cómo nos vestimos todos los días. Esta definición nos invitaba a pensar el arte como algo que se va recreando cotidianamente y tiene que ver con la identidad. Ese discurso me llamó poderosamente la atención, e hizo que orientara la carrera hacia los estudios sociales de la cultura y el arte durante los años siguientes.

Ya promediando mi tránsito por Sociología, en el 2014, cuando estaba cursando la materia Sociología del Arte, algunos autores me interesaron y conocí los movimientos de activismo artístico, que se convirtieron en mi tema de investigación.

Estos grupos compartían y comparten el espíritu performativo que mencionaba Laguna al hablar de arte. Los grupos de activismo artístico buscan que lo artístico se mezcle con lo cotidiano, que se tense y se combine con otros lenguajes. Empecé a indagar sobre los movimientos de activismo artístico en el mundo y así fui llegando a los movimientos que se formaron en Argentina entre el 2009 y el 2015.

Mientras estudiaba a estos colectivos rondaba en mi cabeza la idea de conversar con Fernanda Laguna y conocer el secundario Liliana Maresca. A través de Mariana Cerviño, mi profesora de Sociología del Arte de ese momento, pude contactarla.

Conocí a Fernanda Laguna en la librería La Internacional en Villa Crespo y le comenté que me interesaba mucho su trabajo en el secundario, ella me agradeció y me contó que ya no estaba participando activamente del proyecto,

---

<sup>1</sup> Fernanda Laguna es artista visual, escritora y curadora. Para más información consultar <https://ferlaguna2.blogspot.com/>.

pero que si me interesaba conocerlo me ayudaría a ponerme en contacto con Ariel Cusnir<sup>2</sup>.

Logré comunicarme con Ariel y él me invitó a conocer el secundario para dar una clase para los chicos de cuarto año sobre activismo artístico.

Luego de varios encuentros llevamos adelante un taller donde elaboré una presentación que, de a saltos abordaba a diversos movimientos de activismo artístico-político en diferentes partes del mundo.

En este encuentro, hicimos un recorrido por la historia de diferentes colectivos que produjeron acciones en una determinada coyuntura, de manera situada, colaborativa y estratégica.

Siguiendo la operatoria del encuadre que elaboró De Santo, se puede notar que en las acciones realizadas por los movimientos de activismo artístico el marco está implícito. Las intervenciones, jugando, desdibujan los límites entre el arte y la política.

Es así cómo, compartí con las y los estudiante la historia de algunos movimientos de activismo artístico que surgieron entre la década del 60 y el año 2000. Entre los grupos mencionados, estuvieron el Arte Correo de Edgardo Vigo, el Siluetazo, el Ejército Zapatista de Liberación Nacional, los Erroristas y terminé mencionado a La Zapatilla Móvil que realizó el colectivo La Coope, en el marco de las movilizaciones por la urbanización de la Villa 31 y 31 Bis en el año 2012. Instantáneamente, las y los chicos que habían estado toda la clase desconcentrados, poniendo música, mirando su celular y charlando entre ellos, ante la imagen de La Zapatilla gigante, abrieron sus ojos como dos luces de semáforo. En el fulgor del momento pude captar toda su atención. Decían cosas como: *“¡Qué buena zapa!” “¡Mira esas llantas! ¡Esos cordones están buenísimos!”*.

Aproveché el hecho de haber captado su interés y les comenté la historia de cómo los vecinos de la Villa 31 y 31 Bis junto con los artistas que formaban La Coope decidieron realizar una acción que acompañara y visibilizara las movilizaciones para la implementación de la ley de urbanización del barrio.

Les mostré a las y los estudiantes un video en el que se puede ver el recorrido de ese monumento móvil, con forma de zapatilla que rueda por la ciudad a puro

---

<sup>2</sup> Artista y docente en el secundario de artes Liliana Maresca. Para más información consultar <https://arielcusnir.wordpress.com/bio/>

bocinazo, desde el corazón de la 31 y 31 Bis, pasando por el centro porteño, luego por Recoleta hasta llegar a la Legislatura porteña, donde se debatía sobre la aplicación de la ley de urbanización.

Hubo algo que atravesó la sensibilidad de las y los chicos en ese taller, algo que ninguno de los otros movimientos que les presenté logró generar. Pese a la diferencia temporal (las imágenes y videos databan de dos años atrás) esa intervención logró trascender con su potencia afectiva. Además, la identificación generó un efecto de radiante sorpresa, como decía Pereda (2000), los descolocó y les interesó, fue un destello que logró de algún modo acortar las distancias temporales y espaciales.

Al finalizar el taller, destinamos un momento al debate, nos quedamos charlando sobre si les interesaba realizar algún tipo de intervención para visibilizar alguna problemática del barrio. También apareció el tema del viaje de egresados, las fiestas para juntar dinero, pero sobre todo rondó sobre la idea de ir a conocer la villa 31 y 31 Bis, un lugar de referencia para vecinos de otros barrios del AMBA, siendo esta la villa más importante en términos de tamaño, población, memoria, lucha y organización.

Las y los alumnos de la escuela estaban interesados en conocer a La Coope y estuvimos planificando una visita al barrio, pero cuando nos pusimos en contacto con Leo Estol (uno de los artistas de La Coope) nos comentó que el grupo no estaba implementando acciones en el barrio en ese momento.

La idea de armar un proyecto en conjunto se disolvió, pero de todos modos me quedé pensando en la potencialidad eléctrica de ese chispazo que se generó en las y los chicos al conocer la historia de La Zapatilla Móvil.

En unos minutos el video los despertó, les transmitió la potencialidad de la experiencia y se sintieron interpelados. La Zapatilla les estaba hablando a ellos, los representaba, querían conocer a quienes que estaban detrás de esa acción, querían elaborar algo similar.

Esa clase hizo que la idea de la conexión y el impacto que generó en los chicos la intervención de La Zapatilla quede dando vueltas en mi cabeza. Preparé un ensayo sobre este tema llamado *“Alta Llanta: La acción colectiva artística como forma de apropiación subjetiva del espacio urbano.”* para las jornadas de Sociología del 2014 de la UBA.

Esta ponencia hacía referencia a la eficacia simbólica de los objetos producidos por los movimientos de activismo artístico, su capacidad de poner al arte en función de las demandas de diversos colectivos sociales, dotando a la movilización de una potencialidad mayor, cargado de un sentido afectivo e imaginario. También daba cuenta de que el sustrato material, *epitelial* de estas intervenciones, pone en evidencia una falta que se siente en la piel, que queda en la memoria colectiva del barrio: vuelve palpable y visible la falta de algo tan intangible como el derecho a la ciudadanía. Los chicos de cuarto año del Secundario Liliana Maresca lo vieron, el símbolo de La Zapatilla los representó. En 2016 me recibí de socióloga. Poco después comencé a buscar dónde continuar mis estudios. Quería incorporar conocimientos específicos en lo que se refiere a lo artístico y lo estético, para enriquecer mi bagaje teórico y para aprehender nuevas herramientas para enriquecer mi perspectiva a la hora de investigar. Es por eso que elegí una orientación en Artes, porque quería realizar un diálogo interdisciplinario entre lo social y la estética.

Estuve analizando las ofertas de posgrado en Argentina y la Universidad Nacional de La Plata con su Maestría en Estética y Teoría de las Artes, resultó ser la alternativa que mejor se adecuaba a mis intereses; tanto por su calidad académica, como por los seminarios que allí se dictaban y los conocimientos que se brindaban. Me definí por esta opción, dado que la maestría me aportaba instrumentos teóricos para construir una mirada transdisciplinar a la hora de abordar mi tema de investigación.

En la maestría, cada seminario significó una instancia que contribuyó a fortalecer mi mirada, a ampliar mi corpus teórico y a la vez fue fundamental para enriquecer mi capacidad analítica.

El seminario “Metodología de la Investigación”, dictado por Leticia Muñoz Cobeñas en el 2017 me proporcionó conocimientos vinculados a los procedimientos de investigación y a las técnicas más apropiadas para abordar mi tema de investigación, contribuyendo a construir un diseño acorde a mis objetivos.

En segunda instancia cursé a comienzos del 2018 el seminario llamado “Los lenguajes artísticos y sus lógicas compositivas” cuyo docente fue Edgar de Santo. Esta cursada me dio herramientas para pensar en los modos de producción de sentido de diversas intervenciones artísticas y vale decir que su

ensayo final fue el germen que dio origen a este apartado, proponiendo la escritura desde una mirada crítica y anclada en mi contexto sobre lenguajes artísticos.

El tercer seminario que cursé fue “Teoría de las artes”, donde las docentes fueron María de los Ángeles De Rueda y María Cristina Fükelman. Este curso fue fundamental, puesto que me permitió aproximarme al mundo del arte desde una perspectiva diferente a la que yo había incorporado en las materias que había cursado en la licenciatura de Sociología, a la vez que me acercó a textos claves para desarrollar un marco teórico adecuado a mi tema de investigación.

Luego asistí al seminario de “Estética” de Analía Melamed que se centraba en las crisis de sentido que se produjo en la estética con el advenimiento de la postmodernidad. Este seminario abrió y enriqueció mi mirada a la hora de abordar diversas problemáticas vinculadas a lo artístico.

Posteriormente, cursé el seminario “Técnicas, recursos y soportes disciplinares” dictado por Natalia Mateweki. En esta instancia incorporé conocimientos esenciales a la hora de pensar el tema de investigación que elegí, a las transformaciones del mundo del arte en el mundo contemporáneo y los cambios paradigmáticos que se generaron a lo largo de la historia. Además, en este seminario abordamos las tensiones que existieron y existen entre el arte “elevado” y el “arte popular”, sumado a que en este curso incorporé conocimiento acerca de las transformaciones se generaron entre el autor, el surgimiento de la figura del lector, del coautor y las prácticas colaborativas en la actualidad.

Luego asistí al seminario de “Gestión y Evaluación” dictado por María Reitano y Jimena Ferreiro. Estas clases me dieron herramientas teóricas y prácticas para entender el funcionamiento de los diversos actores, sectores e instituciones vinculadas a la cultura, que son espacios que están en permanente transformación y que poseen sus propias lógicas y estructuras.

Más tarde me anoté en el “Taller de tesis” con Clara Azaretto, quien me orientó académica y metodológicamente, dándome ejemplos prácticos y colaborando a formar un encuadre para esta tesis.

Al finalizar la cursada obligatoria completé dos seminarios de doctorado como asignaturas optativas para completar mi maestría.

El primer seminario optativo que cursé fue “Sociología del arte” del Doctorado en Artes de la Universidad Nacional de Artes (UNA). Este seminario contribuyó a

fortalecer mi punto de vista sobre las formaciones sociales de las prácticas artísticas. En la cursada de este seminario incorporé diferentes teorías y perspectivas vinculadas al abordaje territorial y social que se entretajan en los procesos artísticos.

Por último, cursé el seminario “Estética” del Doctorado de Artes dictado por Natalia Taccetta, el cual contribuyó a robustecer mis conocimientos sobre los debates que se dan entre arte y política, mediante el cual incorporé diversos autores que desde diferentes disciplinas y perspectivas que plantean una reconfiguración y resignificación de esa relación a lo largo del tiempo.

Durante el proceso de cursada de la maestría decidí que estudiaría dos intervenciones: La Zapatilla Móvil de La Cooperativa Guatemalteca y El Mapa Abierto realizado por Turba.

Turba apareció gracias a mi directora de tesis, Magdalena Pérez Balbi, quien me sugirió que podría llegar a ser enriquecedor poner en relación su trayectoria con la de La Coope. Me interesaba la comparación de estos colectivos porque tanto Turba como La Coope consideraban, a su manera, el arte como una herramienta política. Ponerlos en tensión, buscar las cosas que tenían en común y en qué se diferenciaban, parecía la mejor manera para conocer las características que diferencian a los colectivos de activismo artístico en el territorio de aquellos que intervienen en otros escenarios.

Me parece pertinente dar cuenta de los motivos por los cuales elegí hacer esta investigación sobre dos colectivos que intervinieron en la Villa 31 y 31 Bis. La elección de este tema tiene que ver con una historia de participación política que se suma al recorrido académico que realicé. Toda mi vida viví en Balvanera, en la Ciudad de Buenos Aires, Argentina. Recuerdo que de chica los medios de comunicación bombardeaban permanentemente con contenido que hacía referencia a la peligrosidad de las villas, lo cual sedimentó en mí una serie de prejuicios. Un sábado del año 2002, a mis 11 años, mi papá me llevó a pasear por el barrio coreano de Flores, el cual queda a metros de la Villa 1-11-14. Él es juguetero y trabaja en el barrio de Floresta, por eso conocía ese barrio, donde compraba mercadería para la juguetería al por mayor. Luego de comprar lapiceras de colores y stickers únicos me sugirió ir a caminar por la feria de la villa de Bajo Flores. Inicialmente, me negué, asustada, pero luego de discutir un

poco accedí y lo acompañé con la capucha puesta. Luego de caminar unas cuadras noté que además de conseguir películas y comida rica, no era un lugar peligroso, más bien era un espacio nuevo, lleno de gente, nuevos olores, música y movimiento. Esta escena me generó una sensación inexplicable y tiempo después hizo que surgieran preguntas que nunca me abandonaron. A partir de ese día aparecieron dudas en relación al territorio, a la otredad, a la ciudad y a las construcciones discursivas en torno a las villas y a las personas que viven en ellas. Sobre todo, me rondaba una pregunta en torno a la enorme distancia que puede existir entre personas que viven en una misma urbe.

Años después, mientras terminaba la licenciatura en sociología, en el 2016 comencé a participar en actividades que se desarrollaban en la Villa 31. En un comienzo, me acerqué tímidamente a un centro para adolescentes del colectivo El Hormiguero que se ubicaba en la zona del Playón. Fui tallerista y en conjunto con otras chicas nos dedicamos a planificar encuentros para adolescentes que se centraban en temas vinculados a la Educación Sexual Integral (de ahora en adelante: ESI). El taller en el que participé durante un año fue mi primer acercamiento a la villa 31 y 31 Bis. Estas visitas y la clase de activismo artístico que di en Fiorito me mostraron a la villa como espacio de pertenencia que genera lazos sociales específicos, con lógicas y características propias.

En el 2020 empecé a dar clases de Comunicación y de Géneros y Diversidad en el Bachillerato Casa Abierta que se encuentra en la Villa 31 Bis y se dedica a dar clases para las y los adultos del barrio mediante estrategias de pedagogía crítica. Así mismo, este espacio gestiona numerosas actividades que van desde encuentros barriales, cooperativas de trabajo, ollas populares, hasta jornadas artísticas para proyectar películas y pintar murales, entre tantas otras cosas.

El día que conocí el edificio de Casa Abierta, luego de dar clases virtuales durante todo un año, en la jornada de entrega de diplomas de aquellas y aquellos estudiantes que se recibían, al llegar a la dirección, me sorprendí al encontrar el mapa de la villa hecho por Turba colgado de la biblioteca en la dirección.

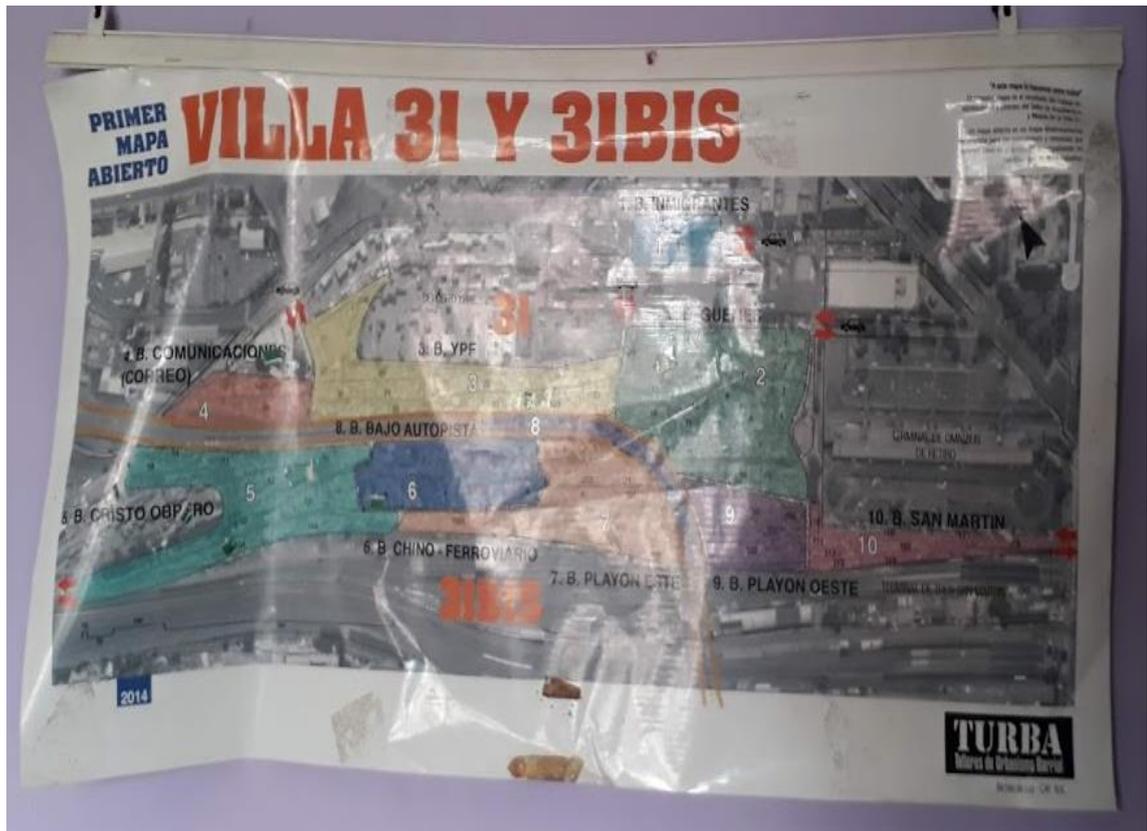


Figura 1. Mapa Abierto de Turba en Casa Abierta, 2020.

Ahí estaba El Mapa Abierto, fruto del trabajo de los chicos del taller de Turba, expuesto en el bachillerato, con marcas de uso y del paso del tiempo. Este encuentro repentino me emocionó, ya que el objetivo de Turba era justamente que el mapa estuviese presente en los locales, las unidades básicas y los bachilleratos del barrio, para que los vecinos tuvieran una herramienta para pensar e intervenir en el territorio. Casi diez años después de su realización, el mapa continúa colgando en los espacios comunes de la villa. Eso me hizo pensar en las conexiones existentes entre los diversos colectivos, en la potencia de las intervenciones y en las consecuencias no esperadas que puede tener una acción, que muchos años después pueda llegar a resonar en nuevas iniciativas. Este es el recorrido que me llevó a hacer esta investigación. Fue un camino sinuoso, donde las ciencias sociales, la política y las artes siguen entrelazándose.

### **3. Metodología**

#### **Justificación**

En este trabajo se analizan prácticas artísticas que visibilizan las luchas por el acceso al espacio urbano y la ampliación de derechos en las villas de la Ciudad de Buenos Aires (de ahora en adelante: CABA). El interés está puesto en aquellos grupos de activismo artístico que intervienen en el territorio desdibujando los límites entre lo político y lo artístico.

La perspectiva metodológica implementada en esta investigación consiste en una aproximación cualitativa que consistió en el análisis de archivo, constituido por fuentes secundarias y primarias.

#### **Objetivos**

- **Generales.**

- Analizar las intervenciones de La Coope y Turba en la Villa 31 y 31 Bis para el período 2009-2015 como tácticas y estrategias de activismo artístico en el territorio.
- Examinar de qué manera estas intervenciones operan como señalamientos en el contexto en el que se desarrollan.

- **Específicos.**

- Dar cuenta del surgimiento y desarrollo de estos colectivos en el marco del activismo artístico local.
- Reconocer sus definiciones y autopercepciones respecto de otros colectivos.
- Comprender el vínculo que existe con otros actores, instituciones, ideas y concepciones existentes en y sobre el territorio.

- **Hipótesis de trabajo:**

Las características de los barrios populares de CABA, sus dinámicas sociales, su temporalidad y sus habitantes hacen que las estrategias y tácticas de activismo artístico que se emplazan allí tengan características particulares y diferenciadas de las que se realizan en otros contextos.

**Universo de análisis:**

Colectivos de activismo artístico en Argentina que han implementado intervenciones artísticas entre el 2009 y 2015 en las villas de la Ciudad de Buenos Aires.

**Unidad de análisis – Sujetos de Investigación:**

Dos intervenciones específicas de distintos colectivos, realizadas en la Villa 31 y 31 Bis entre el 2009 y el 2015: La Zapatilla Móvil de La Cooperativa Guatemalteca y El Mapa Abierto de Turba.

**Fundamentos Metodológicos**

Este proyecto se enmarca en una tradición de indisciplina metodológica. La cual, de acuerdo con la perspectiva de Alejandro Haber, desobedece la escisión entre lo objetivo y lo subjetivo, plantea una situación de investigación que parte de la conversación como elemento constitutivo y a la vez no considera el tiempo histórico como unidireccional en lo que respecta a la construcción de saberes y conocimientos (Haber, 2011). A pesar de eso, no podemos dejar de mencionar a la Historia del Arte en Argentina, que le da un marco a esta investigación. En relación con eso, traemos la mirada de Marcelo Expósito (2012, 2014) y André Luiz Mesquita (2008) quienes piensan las intervenciones de colectivos de arte y política no como desviaciones o irregularidades del canon de la Historia del Arte, sino como representantes de una tradición emancipatoria más abarcativa y como prácticas artísticas que rompen y cuestionan esa tradición. Los desbordes que generan las acciones de arte y política se elaboran a partir de la creación de una historia creativa que revise las tácticas poético políticas (Howard Zinn en Mesquita, 2008).

En este trabajo se realizó una reconstrucción y un análisis de dos intervenciones de activismo artístico mediante la triangulación metodológica utilizando diferentes metodologías cualitativas.

Según Nora Mendizábal (2006) la triangulación es una manera de aumentar la confianza en la información que se analiza en un proyecto, mediante la incorporación de diversas referencias o métodos de recopilación de material de

investigación. Esta estrategia aparece frente al reconocimiento de las limitaciones que implica utilizar solamente una fuente de datos para comprender el tema de estudio, dando cuenta que es necesario integrar datos de diferente tiempo y espacio y utilizando diferentes técnicas, en este caso, dentro de la tradición cualitativa (Fielding y Fielding en N. Mendizábal, 2006).

De acuerdo con la perspectiva de Ruth Sautu (2003) es posible vincular distintos objetivos específicos que pueden ser abordados a partir de métodos asociados a diversos tipos de metodologías. La combinación de diversas estrategias de investigación se puede aplicar en el nivel de la construcción de los objetivos, la cual es una construcción teórica y se implementa cuando se eligen los métodos que se van a poner en práctica.

En este caso se combinó una metodología de análisis de fuentes secundarias obtenidos en medios de comunicación y páginas de internet, junto con el análisis de una serie de entrevistas en profundidad realizadas a las y los integrantes de los colectivos estudiados. Ambas metodologías se centran en el análisis del discurso y en la elaboración de un archivo.

El análisis de estas fuentes, producto de otras investigaciones, notas periodísticas, entrevistas, implicó la identificación de las unidades de análisis en diversos materiales textuales o visuales y analizar; en cada video, foto, blog, entrevista o artículo, aquellos emergentes de interés de acuerdo con los objetivos de investigación. Una vez identificadas las unidades de análisis, fue necesario encontrar materiales que permitan aislar aspectos que constituyeron las variables del estudio, en este caso fueron rasgos que permitieron estudiar las intervenciones y compararlas para conocer sus elementos comunes y sus diferencias.

Desde la perspectiva de Sautu vemos que los trabajos de investigación que se centran en el lenguaje incluyen, entre otras estrategias, el análisis cualitativo. Centrarse en el lenguaje implica dar cuenta de los aspectos emergentes que surgen en la comunicación. Mediante las entrevistas se indagó sobre el sentido que los propios participantes le daban a sus acciones y sus prácticas, que junto con las notas periodísticas, sitios web y videos, permitieron indagar en diversos contenidos y así asignar categorías a cada una de estas unidades construidas, en diferentes dimensiones, que luego jugaron el papel de las variables para poder analizarlas, relacionándolas entre sí.

El análisis de datos secundarios se compuso mediante el abordaje de diversos elementos tomados de diferentes medios virtuales, que contribuyeron a la elaboración de un archivo.

- **La construcción de un archivo:**

Escribir esta tesis implicó una serie de desafíos: los documentos principales mediante los cuales nos acercamos a las intervenciones que aquí estudiamos estaban constituidos por entidades complejas: el registro visual (fotográfico y audiovisual en su mayoría) y emocional (al cual accedimos mediante entrevistas) de intervenciones y acciones.

De acuerdo a María de los Ángeles De Rueda (2015, 2016) vemos que desde una perspectiva analítica existen diferentes prácticas vinculadas al uso de las tecnologías disponibles y/o manifestaciones artístico políticas que buscan transformar la vida social y revalorizar e incidir en la reconstrucción y disputar sentidos en y por el territorio. Abordar estas prácticas no está exento de retos, dado que requiere procesar información digital. Esto implica hacer montajes y costuras entre elementos disímiles, generando vinculaciones y asociaciones de manera interesada, desde una perspectiva situada. Nuestra tarea requirió reconstruir aspectos, descifrar ideas, lo cual implicó atravesar dificultades y establecer criterios de interpretación para elaborar posibles articulaciones.

Didi-Huberman (2004) definió a estas reconstrucciones como archivos: restos, jirones y fragmentos considerados fuentes que permiten reponer una perspectiva de la historia. Estos archivos impiden reponer los sucesos de manera completa, puesto que son relámpagos, huellas que precisan de construcciones analíticas, elaboraciones epistémicas, que ameritaban acercamientos para darle sentido a sus vacíos. Las acciones abordadas en esta tesis, que se llevaron adelante mediante asambleas, conversaciones, lazos e intercambios, construyeron experiencias que no pueden asirse en su totalidad mediante el análisis de los registros.

Una investigación, como cualquier iniciativa que busque trabajar sobre acciones, ya sean estas artísticas o no, siempre es incompleta, dado que no hay una sola posible lectura crítica, sino que se pueden abrir infinidad de interpretaciones .

Asumimos una colección posible de elementos a los cuales interpelamos de

manera crítica, analizando los gestos, su memoria física, afectiva y sensorial. Vale aclarar que, estas acciones no se produjeron para constituir un archivo. Esto es relevante dado que no se presentan estudios sistemáticos y cronologías precisas previas que aborden ambas intervenciones. Esto significa que las fotografías, notas, entrevistas y registros audiovisuales con los que trabajamos en esta investigación constituían un archivo que no se encontraba sistematizado. Podemos afirmar entonces que La Coope y Turba tuvieron una *conciencia de archivo* durante el desarrollo de sus actividades, dado que realizaron registro fotográfico y audiovisual de actividades, talleres y encuentros que compartieron en sus páginas web y que conservaron sus participantes en sus archivos personales. En el caso de La Coope, el principal archivo disponible se encuentra en el blog del colectivo, con una recopilación de imágenes digitales, videos, fotos y textos (ensayos, notas y balances) que nos permitieron navegar en la historia del grupo. El blog de Turba, junto con el de algunos de sus integrantes, también nos brindó información fundamental sobre el taller de mapeo colectivo.

Así mismo, fueron de suma importancia aquellas notas y entrevistas que aparecieron en diversos medios de comunicación que hacen referencia a las intervenciones que se abordan en esta tesis.

Es así como, las idas y venidas que se generaron entre la investigación académica y la búsqueda de material hicieron que esta investigación también *produzca archivo*, estructurando y clasificando:

- Fotografías, documentos y videos descargados de la web.
- Notas publicadas en diversos medios digitales.
- Documentos y fotos analógicas digitalizadas (de archivos propios o de terceros).
- Entrevistas en profundidad a participantes de ambos colectivos.

Este archivo no implica solamente un nuevo reservorio, sino también una relectura que busca abrir una multiplicidad de interpretaciones posibles.

De acuerdo con lo que propone Suely Rolnik (2008) consideramos que un archivo pretende desnaturalizar e incentivar que se lleven adelante nuevas poéticas y políticas, permite entablar relaciones con otras intervenciones, colabora a que se generen críticas, dialogando con el presente e interpela a las fuerzas de creación que se afirman actualmente.

Lucía Álvarez (2017) por su lado, hace referencia a aquellos archivos que llaman

a ejercitar una memoria que se expande más allá de las intervenciones a las cuales remiten y afirma que la confección de un archivo autogestivo de estas características está atravesado por tensiones, negociaciones y crisis. Estas cuestiones lo moldean y lo hacen temblar. Aunque sus registros pervivan a fuerza de la agencia de quienes las encarnaron, también son producto de la fortaleza de una iniciativa que nace, en parte, desde la potencia de los afectos que generaron estas acciones. El objetivo de esta investigación es que la construcción de este archivo sea afectado y a la vez afectante, que logre desestructurar la creciente tendencia a inmovilizar los documentos en sitios web, reservorios, paneles y vitrinas.

Tal como indica María Toranzo (2023) consideramos que el archivo no es solamente un vestigio o rastro del pasado, empleado como material documental que ilustra la historia, sino que conforma un elemento vivo, activo, maleable, con la capacidad de ser intervenido y reconvertido, que propone nuevas preguntas, lo que pone en evidencia su dimensión política. El archivo elabora formas de contar el pasado, de interpretar la historia, para repensar el presente y construir el futuro.

A continuación, detallamos materialidades y características que constituyen este archivo:

- **Registros virtuales, filmicos, fotográficos, artículos periodísticos y entrevistas en profundidad que constituyen el archivo de La Zapatilla Móvil y El Mapa Abierto:**

Se trabajó con el material audiovisual de registro de ambos colectivos. Estos elementos fueron consultados tanto en archivos personales de integrantes compartidos con el equipo de investigación, como en publicaciones de páginas web y blogs de La Coope y Turba.

Se abordaron los blogs de ambos colectivos y de algunos de sus integrantes. El blog de Turba posee un archivo de fotos, información sobre el colectivo, mapas para descargar, información sobre los talleres y un video realizado en el 2014 para presentar el Mapa Abierto hecho por las y los integrantes del colectivo. También indagamos en el registro de Pablo Vitale, uno de los integrantes de Turba, que en su sitio compartía textos y fotos del taller.

Por otro lado, indagamos en el blog de La Coope que reúne una serie de publicaciones donde se puede conocer la historia del colectivo, se accede a fotos, videos y grabaciones.

Analizamos entrevistas y artículos periodísticos sobre las intervenciones de La Coope y Turba.

Por otro lado, se abordaron una serie de artículos sobre La Coope y Turba.

En el caso de La Coope se han publicado dos estudios que han puesto el foco en la intervención "*La toma resiste*" realizada por el colectivo en el año 2010. El primer artículo, escrito por María Nazarena Mazzarini, Graciela Galarza y Carlos Servat (2012) considera a "*La Toma Resiste*" como una obra de arte contextual en el territorio. En un artículo posterior, Carlos Servat (2013) hace un análisis estético, considerando a la intervención como una forma de disenso de la ciudad practicada. El artículo aborda diversas acciones artísticas y considera a "*La toma resiste*" como una de las intervenciones dentro de su corpus, que reproduce una idea de discrepancia con las formas de generar ciudad.

Por otro lado, se publicaron una serie de notas periodísticas donde se menciona la historia de La Coope y la intervención de La Zapatilla. Un registro se encuentra en una nota publicada en el suplemento Radar, de Página12 escrita por Guadalupe Chiotarrab (2014), un artículo publicado en la Revista CIA número 2 por Lucrecia Vacca donde desarrolla la historia de La Cooperativa Guatemalteca y una misiva a la población de CABA publicada en la revista Ramona por La Coope. Esta última carta, escrita en clave de prosa, habla de la importancia de la urbanización de la Villa 31 y 31 Bis, La Zapatilla móvil como símbolo de la lucha y el rol de los artistas como quienes dan a conocer la riqueza del barrio (Vacca, 2013; Cooperativa Guatemalteca, 2013).

En lo que respecta a Turba, durante el año 2015 se publicaron tres notas que hacen referencia a la elaboración del Mapa Abierto (Irianni, 2015, Página 12, 2015 y Hache, 2016).

Con respecto a los escritos académicos que estudian las acciones de Turba, Jordan Hooey en el 2019 publicó una ponencia sobre las formas de representación de la Villa 31 y 31 Bis en Buenos Aires a lo largo de su historia y su visibilidad de la misma en los mapas de la ciudad, pensados como herramientas de construcción del espacio y de ciudadanía. En ese marco, Hooey considera la experiencia de Turba como un proyecto de mapa abierto colaborativo y lo opone a los mapas oficiales usados para diagramar la urbanización o los mapas turísticos que no dan cuenta de la existencia del barrio.

Su perspectiva con respecto al barrio y al mapeo es muy rica, aunque no aborda la dimensión artística de la experiencia del proyecto de Turba.

Por otra parte, Rosana Karina Espejo (2020) escribe un trabajo sobre la planificación de las villas 31 y 31 Bis. En este trabajo se traza un recorrido por la historia del barrio a lo largo del tiempo, así como las tensiones y formas de organización de sus habitantes a lo largo del tiempo.

Queremos recalcar que Espejo comparte en su ponencia al mapa abierto de la Villa 31 y 31 Bis realizado por Turba para representar al barrio. Si bien no hace referencia al colectivo que elaboró el mapa, es interesante que lo elija pese a que han pasado más de diez años de su creación y se han publicado una serie de mapas oficiales más actuales y completos. Espejo considera que El Mapa Abierto representa al barrio y lo elige para acompañar su trabajo.

Por otro lado, vale explicitar la decisión de realizar entrevistas en profundidad. Esta herramienta permitió tener un acercamiento a la perspectiva de las y los participantes de las acciones estudiadas, lo cual a la vez posibilitó la comprensión del modo en que estos producían y reproducían concepciones significativas sobre sus propias prácticas.

De acuerdo con Aldo Rubén Ameigeiras (2006) la entrevista en profundidad es una técnica fundamental para conocer un fenómeno social de primera mano, sobre todo porque permite acceder al sentido y el punto de vista de una o un actor. Una entrevista implica un diálogo fluido que se ordena mediante una guía de preguntas o un esquema. Es allí donde él o la persona que entrevista formula preguntas, a la vez regula los tiempos de la conversación para ir acercándose a las percepciones y sensaciones de la o el entrevistado (A. Ameigeiras, 2006).

Las enunciaciones que emergen, ya sea abordadas desde el análisis de entrevistas en profundidad o mediante fuentes secundarias permiten abordar los diversos discursos. Siguiendo a Noemí Goldman (1989), estos discursos generan marcas de enunciación a modo de huellas. Los diferentes niveles del habla permiten reconstruir las distintas perspectivas con respecto a las acciones en el territorio. Se buscó conocer aquellos rastros y señales que aparecían en palabras de los actores de las intervenciones, sus percepciones, el sentido que le dieron a sus prácticas, el recuerdo de las mismas y de la participación en la acción colectiva, el vínculo con sus compañeros y diversos actores.

Los intercambios con los participantes de los colectivos fueron realizados mediante la utilización de un guión semiestructurado que orientó la conversación. En algunas instancias se envió la guía de pautas previamente a la o el entrevistado para que pueda responder de acuerdo con lo que le permitían sus tiempos, como es el caso de Leo Estol. En la mayoría de los casos se hicieron entrevistas telefónicas.

Las y los integrantes de La Coope y Turba tuvieron guías de pautas con preguntas diferentes, dado que cada colectivo tenía particularidades específicas, aunque ambos instrumentos coincidían en el grueso de su estructura. En las entrevistas se incluyeron preguntas vinculadas a los condicionantes socio históricos de los grupos para conocer su posición en el mapa social del barrio. Este enfoque buscó abordar la singularidad política y la especificidad poética de los colectivos estudiados. Se tuvo en cuenta la superposición entre lo micro y lo macro político, prestando especial atención en la actualización y la invención de modos de hacer que implicaban transformar el presente con las herramientas de participantes de los colectivos provenientes de diversos mundos, para poder construir desde la imaginación política del barrio.

Se realizaron dos entrevistas en profundidad a integrantes de Turba: una entrevista a Pablo Vitale y otra a Javier Samaniego García. Por otro lado, se llevaron adelante cuatro entrevistas en profundidad a los integrantes de La Coope: una a Leopoldo Estol, otra a Laura Códega y otras dos a Paula Massarutti.

Las entrevistas se implementaron con el objetivo de conocer la especificidad de las acciones de los colectivos según la mirada de sus participantes; el sentido que le daban a sus acciones, sus móviles y aquellas tensiones con el adentro y afuera de la Villa.

El objetivo de estas entrevistas fue construir sentido acercándonos a la mirada de las y los participantes de ambos colectivos. Siguiendo la perspectiva de Donna Haraway (1995) quien considera que se produce conocimiento en y sobre el mundo desde un lugar determinado, teniendo en cuenta que la única manera de poder elaborar una visión amplia es mediante la explicitación de la posición desde la cual se habla y dando cuenta que se producen acciones desde un lugar en particular. Para ella el conocimiento se construye mediante la interrelación y superposición de perspectivas parciales no inocentes.

Esta investigación se realizó mediante un ida y vuelta permanente entre la teoría, las entrevistas y la información obtenida de fuentes secundarias. Incorporando en el marco teórico las palabras de las y los participantes de los colectivos. Varios diálogos abrieron otros diálogos. De acuerdo con Sautu (2005), pusimos en práctica el proceso de abducción, que va desde los conceptos inducidos en los datos hacia la teoría.

Es importante dar cuenta que pese a nuestros esfuerzos no fue posible contactar a las personas del barrio que participaron en estas intervenciones ni en el caso de La Coope ni en el de Turba. Puede ser que esto se deba al movimiento poblacional que caracteriza a la villa, que hace que la gente no permanezca mucho tiempo en el mismo barrio dentro del mismo espacio<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Cuando transitamos diferentes espacios comunales dentro del barrio como bachilleratos populares o conversamos coloquialmente con vecinos, nos encontramos con resabios y recuerdos de las intervenciones que permanecen en la memoria de los vecinos; quedan mapas abiertos colgados en espacios barriales, permanece en el recuerdo de algunas y algunos vecinos la intervención de La Zapatilla móvil acompañando la movilización a la legislatura, mucho tiempo después.

### **3.1 Puntapiés conceptuales para abordar el tema de estudio**

En este apartado se abordan las perspectivas teóricas que aportaron a los temas estudiados en este trabajo, mediante un entrelazamiento de diferentes perspectivas epistemológicas.

Al inicio de este capítulo se mencionan autores y autoras que hacen referencia a las tensiones, contaminaciones e intersecciones que se dan entre lo político y lo artístico. Luego se pone el foco en aquellos debates vinculados al arte contemporáneo y las experiencias de activismo artístico que surgen en el cruce entre lo político y lo artístico, además de abordar la historia del marco en el que se dieron las intervenciones, incluyendo a aquellas y aquellos autores que definen las características de estos colectivos y sus modos de hacer.

Concebimos a las intervenciones de activismo artístico como tácticas de lucha que se dan en el espacio público y consideramos que resulta pertinente apuntar algunas definiciones sobre territorio, para luego realizar un recorrido por la historia y las particularidades de las Villas 31 y 31 Bis.

Para finalizar se plantea un abordaje de aquellas producciones teóricas realizadas en torno a los colectivos e intervenciones que trata esta tesis.

#### **Cruce entre Arte y Política: puntos de partida**

Para comenzar a abordar la discusión de arte y política, retomamos el debate propuesto por Walter Benjamin en la década del '30. Benjamin (2001), inició esta discusión en 1936, afirmando que con la aparición de la fotografía y el cine, se popularizó la reproducción de las imágenes, lo que implicó la decadencia y atrofia del aura de las obras de arte.

El aura, lo que vuelve a una obra única, la manifestación de una lejanía, sin importar lo cerca o lejos que se encuentre del espectador del objeto artístico y es, al mismo tiempo, lo que les da autenticidad a las obras. El aura está ligada a la tradición, es un entretelado de tiempo y espacio. Antes de la fotografía y el cine, las obras de arte correspondían a un único lugar y una única temporalidad en la que se emplazaban. La potencia y la fuerza del aura tenía que ver con la experiencia que atravesaba al espectador en el momento de la contemplación (Benjamin, 2001).

Con la capacidad de generar copias de las obras de arte mediante diversas técnicas como fotografía, video o xilografía, la singularidad de la contemplación

perdió la experiencia aurática. Es así como el arte se liberó de algo de lo ritual y teológico, disipándose así una porción del valor de culto de las obras. Sin embargo, para Benjamin, con la muerte del aura se produjo un doble movimiento. La reproducibilidad técnica es una praxis que opera en el mundo moderno. Su aparición volvió masivo el acceso a la experiencia del arte. Es por eso que para Benjamin en el cine y en la fotografía radicaba una potencialidad revolucionaria: en ellos las imágenes encontraban nuevos contextos de aparición, dialogando entre sí, conformando nuevos relatos y sentidos.

Posteriormente, Benjamin (1934) abordó la problemática del arte una vez liberado de lo ritual, poniendo el foco en el rol del autor de las obras, considerado como aquel que interviene en la lucha por los sentidos ideológicos mediante la explicitación de las relaciones de producción que permiten la existencia de las obras.

Benjamin sostenía que la potencialidad revolucionaria de la producción artística se encontraba en su capacidad de inervación, generar que el espectador salte de la silla, mediante gestos y estrategias de distanciamiento que rompan con las convenciones.

Para producir esto, era fundamental que las obras expliciten sus condiciones de representación. El modelo de producción de las obras era determinante y se debía dar cuenta del mismo para que estas herramientas puedan ser apropiadas y mejoradas. Benjamin consideraba que el aparato era mejor, en tanto pudiese trasladar a los consumidores hacia la propia producción, para lograr que el público se transformase en colaborador activo.

En relación con esta perspectiva, Jacques Rancière (2002) sostenía que el arte y la política descansan sobre los mismos cimientos, generando movimientos de los cuerpos, funciones de la palabra, divisiones de lo sensible y lo visible. Según este autor vivimos bajo un régimen estético del arte, una mirada que rige e implica una forma específica de lo sensible.

Rancière afirmaba que tanto el arte como la política generaban momentos de extrañamiento en el cual lo sensible se extraña de sí mismo, postulando en sus discursos copresencias de temporalidades heterogéneas. Esta mirada iba en contra de la visión tradicional del canon moderno en el arte, que sostenía que la potencia artística se encuentra en la autonomía del campo por fuera de otras esferas de la sociabilidad. Diferenciándose de esta postura, Rancière

argumentaba que tanto el arte como la política generan intersticios para poder pensar una realidad y un tiempo distintos, una potencialidad desde la otredad. La potencia del arte radicaba en crear acciones que subviertan el sentido y los símbolos del sentido común, tensionando los propios límites de su práctica y trabajando con lo indecible y generando un espacio vacío para poder pensar otros mundos.

Boris Groys (2014), por su parte, ponía el foco en los medios de producción de arte y en las condiciones de posibilidad del surgimiento de las intervenciones artísticas, las herramientas mediante las cuales los artistas se autodefinen. Groys proponía un abordaje poético, técnico y autoral, teniendo en cuenta los bordes artificiales del campo del arte.

Groys consideraba que las y los artistas contemporáneos suelen estar ausentes; veía a los productores visuales como personas artificiales que se creaban a sí mismas, proyectando su personalidad hacia un mundo futuro e imaginario. En este sentido el campo del arte representa y expande la noción de la sociedad no solo a los vivos y a los muertos, sino también a los que todavía no nacieron, a las futuras generaciones.

Jean Luc Nancy (2014), por su parte, pensaba al arte como gesto; veía los límites y fronteras de lo artístico como movedizas y sostenía que, el arte quiere dar sentido al mundo. El arte para este autor, generaba un guiño, un espacio en el cual se pretende dar sentido, una insinuación mediante la cual es posible pensar modos distintos de accionar.

Nancy, en oposición a Rancière sostenía la existencia de la autonomía del arte contemporáneo, afirmando que su fuerza radica en la especificidad de su mirada, diferente a la de otras esferas de sentido.

Chantal Mouffe (2007) en oposición a Nancy, consideraba que ya no hay lugar para la autonomía en el arte, dado que se han mezclado las esferas del trabajo, la acción política y la reflexión intelectual. Mouffe sostenía que en la actualidad cada gesto crítico es rápidamente deglutido y naturalizado por el capitalismo contemporáneo, motivo por el cual el arte tiene como tarea principal operar en una multiplicidad de espacios sociales fuera de las instituciones tradicionales, generando espacios de resistencia. Siguiendo a Antonio Gramsci, la autora consideraba que el arte transforma la realidad mediante intervenciones contrahegemónicas que pueden romper con construcciones del sentido común.

El arte debía disputar sentidos, construyendo nuevos modos de identificación en el espacio agónico, lugar de lo público donde se enfrentan los diferentes puntos de vista; un espacio en el que no existe la reconciliación, pero sí la visibilidad de la diversidad. El espacio agónico es el lugar donde las diferentes prácticas artísticas entran en tensión, luchando por desarticular el pensamiento convencional.

Siguiendo en esta línea de pensamiento, Nelly Richard (2009) afirma que lo político y lo crítico en el arte se definen siempre en contexto, en el acto. Su eficacia depende completamente del espacio en el que se desarrolla, el lugar que se propone afectar. Donde se emplaza el arte define sus límites, su marco, sus fronteras, todo esto es lo que se da sentido.

Richard formulaba una diferencia entre el arte político y lo político en el arte: lo primero marca de por sí una exterioridad entre los términos, un subconjunto de lo cultural, son dos esferas que entran en comunicación y conflicto. En cambio, lo político en el arte implica *un desacomode*, una articulación. Esto implica que hay una interpelación crítica del entorno, desafiando la correspondencia entre forma y contenido, en preguntarse sobre maneras de representar, construir signos que median entre lo artístico y lo social, a la vez que permite pensar en alternativas frente a los discursos hegemónicos dentro del campo artístico.

### **Arte contemporáneo y experiencias de arte colaborativo**

Otro debate que vale la pena mencionar en este caso es el que hace referencia al arte contemporáneo y las experiencias de arte colaborativo que surgieron en ese marco.

Andrea Giunta (2014) considera que el arte contemporáneo nace en el momento en el que el arte deja de evolucionar. El arte contemporáneo aparece en el punto en el cual la vida ingresa en el arte sin demasiadas mediaciones, cuando cambia el concepto del espectador como consumidor de una obra cerrada y aparece el concepto de participación. En este contexto se dieron una serie de resignificaciones y surgieron nuevas herramientas aplicadas al arte, como la cartografía pensada como un lenguaje, estrategia que comenzó a utilizar el arte contemporáneo: volviendo visibles diagramas de lecturas, parámetros de interpretación y formas de organizar el mundo vinculadas con lo artístico.

En este marco, Nicolás Bourriaud (2006) proponía la idea de arte relacional. Las performances o intervenciones artísticas relacionales que aparecieron con el surgimiento del arte contemporáneo elaboraban dispositivos para generar intersticios intersubjetivos, interactivos, que dinamizaban un diálogo para repensar los esquemas sociales, alternativos y críticos. El arte relacional no buscaba hacer grandes transformaciones sociales, sino crear micro momentos que impliquen la aparición de formas distintas de sociabilidad. Según este autor, la cultura genera lazos, generando modos de estar juntos y una elaboración colectiva de sentido mediante la creación de un espacio de reunión, de intersticio social.

En sintonía con esta visión, Roberto Jacoby (2011), elaboró el concepto de comunidades experimentales: situaciones sociales enmarcadas en el ámbito de la cultura y el arte, desarrolladas mediante elementos autónomos que permitían la formación de redes, de encadenamientos entre diversos actores. Era una búsqueda de construcción de comunidad y de lazos con el objetivo de generar una micropolítica de los afectos.

Siguiendo en esta dirección, Reynaldo Laddaga (2006) realizó un estudio sobre proyectos artísticos colaborativos usando como modelo la ecología de la cultura. Para Laddaga se generaron una serie de transformaciones culturales que permitieron el surgimiento de colectivos post disciplinares entre artistas y no artistas con anclaje territorial, que elaboran laboratorios a la intemperie, que construyen imágenes y obras para pensar nuevas formas de sociedad y democracia, comunidades ancladas al contexto.

En esta tesis consideramos que existen conflictos y tensiones políticas más o menos latentes dentro del campo artístico institucional y esto permea los vínculos sociales que se generan en los espacios artísticos. Es por eso que problematizamos las perspectivas de Jacoby y Laddaga, dado que estos autores no dan cuenta de los posibles conflictos que se dan en esos espacios.

En relación con esto, acordamos con la visión crítica desde la cual escribe Claire Bishop (2005), quien discute con el arte relacional. Bishop discrepaba con la idea de que los y las artistas relacionales pretenden conectar y crear espacios de socialización. La autora considera que en la sociedad actual existen antagonismos y que los vínculos están atravesados por tensiones políticas, cuestión que el arte relacional no toma en cuenta. Es así como el arte relacional

funciona porque las comunidades de personas que pone en relación tienen algo en común, quienes participan en estos espacios pertenecen a un contexto artístico, social y político similar, enmarcada en una “experiencia estética”. Si la variable política no se pone en cuestión, el arte relacional carece de potencialidad transformadora.

Por otro lado, Luis Ignacio García (2017), desde una perspectiva filosófica, trabajaba con la imaginación como foco para poder abordar el vínculo entre el arte y la política. García consideraba que la imaginación es indisolublemente estético política, es un umbral y a la vez una medialidad que permite generar metáforas sobre el lenguaje.

En torno a esta idea de imaginación como un entrelazado entre arte y política traigo el concepto de activismo artístico.

Marcelo Expósito, Jaime Vindel y Ana Vidal (2012) concebían a los grupos de activismo artístico como aquellos en los que prima una visión ampliada de arte en la que confluyen miradas de artistas con otras perspectivas; saberes populares y extrainstitucionales, articulando diversas prácticas. El activismo artístico es una síntesis práctica de una multiplicidad: las intervenciones de estos grupos generan modos de producción donde se antepone la acción social a la tradicional exigencia de autonomía del arte.

Según Expósito, Vidal y Vindel los colectivos de activismo artístico intervenían entre el afuera y el adentro de las instituciones artísticas y culturales al realizar sus intervenciones, mostrándose irrespetuosos, jugando con los límites. Pensaban que la abolición de la distancia productor espectador, en estas experiencias elimina el extrañamiento contemplativo. Esta idea discute con la concepción de la figura del artista como una esencia, como quien nace con un don innato. En contra de esta visión, se propone una concepción del artista considerado como una función, un rol, que puede cumplir cualquier participante de una intervención.

Ana Longoni (2010) por su parte, definía a los grupos de activismo artístico como aquellos que elaboran producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en lo político. Longoni consideraba que estos grupos contradecían la concepción de una esfera artística separada de lo político; para que *lo político* no aparezca como adjetivación de una producción artística ontológicamente

acrítica o apolítica. Estas prácticas están constituidas por experiencias inmersivas, en colaboración entre artistas y organizaciones, producciones gráficas y performances. Lo que determina a lo colaborativo tiene que ver con el modo de producción, articulando lo artístico y lo político, anclado en el territorio. En esta dirección, Brian Holmes (2008) consideraba que los colectivos artísticos, basándose en una circulación entre disciplinas, con frecuencia incorporan una verdadera reserva crítica de posiciones marginales o contraculturales y no pueden reducirse a una institucionalidad total y omnipotente del mundo artístico, parándose desde un lugar distinto, un espacio *entre*. Sería como un intersticio para poder pensar y crear colectivamente, es así como Holmes elaboraba el concepto de transversalidad en arte.

En el marco de estas diversas miradas y posiciones, esta tesis aborda las intervenciones elegidas desde la perspectiva del activismo artístico.

Los grupos estudiados aquí realizaban intervenciones que se escapaban de las categorías tradicionales del arte: sus acciones buscaban desdibujar los límites entre producción y exhibición artística y proponían borrar el límite entre el rol de artista y no artista, dejando de lado el concepto de autoría.

El concepto de activismo artístico es aquel que permite trazar relaciones entre colectivos e intervenciones con materialidades diferentes y diversas temporalidades. El concepto incomoda y a la vez permite ampliar, dado que remite a diversos modos de hacer, poniendo el foco en los recursos estético políticos interviniendo en el espacio público.

### **3.2 Características del territorio e historia de la Villa 31 - 31 Bis.**

En este apartado planteamos un recorrido sobre la idea de territorio, para luego elaborar una reconstrucción histórica de la formación, la constitución de la Villa 31 y 31 Bis.

A la hora de concebir el territorio, Jacques Lévy y Michel Lussault (2003), proponían tres definiciones generales: el espacio pensado como medida topográfica (que describe las características y delimita un terreno), el proceso mediante el cual los sujetos se agencian de recursos tanto materiales y simbólicos, estructurando prácticas y transformando la cotidianeidad de individuos o grupos sociales y en última instancia, lo considera todo espacio transformado e intervenido socialmente.

Desde una perspectiva crítica, Michel Foucault (2006), sostenía que se ejerce la soberanía sobre el territorio mediante una multiplicidad física y moral. El soberano interviene en el territorio, en el medio, determinando el espacio geográfico, limitando tanto lo natural como lo social. Uno de los ejes fundamentales de la técnica política es la dirección sobre un medio, que permite luego ejercer control sobre las y los sujetos.

En relación con el concepto de la producción de espacio, David Harvey (2003) lo consideraba como la capacidad de actores y sociedades para «votar con los pies» y buscar la satisfacción de sus necesidades y deseos en un espacio determinado. Sin esta capacidad no había nada que impidiera que algunos ciudadanos permanezcan cautivos dentro de algunos territorios. Sin embargo, para Harvey producir espacio no era sinónimo de tener capacidad de circular por el mundo, significaba más cosas, sobre todo pensando en este mundo que estaba estructurado y organizado espacialmente. También tenía que ver con el derecho a repensar la relación con el lugar que se transita, de manera tal que el espacio deje de aparecer como un marco absoluto para pasar a constituir un aspecto de la vida social relativo y modificable.

Michel De Certeau (1996) por su lado, ponía el foco en la actitud de los practicantes que viven en un espacio urbano, en la producción de ciudad. De Certeau consideraba que los practicantes eran aquellos que producían de manera activa lo urbano, mediante diversos modos de hacer y de consumir espacio. Los practicantes consumían la ciudad, realizando una segunda producción de la misma, invisibilizada y efímera. Los practicantes al transitar por calles arman rutas diversas, erráticas y es así como crean recorridos y espacios, mediante su propio andar. De este modo, los practicantes se apropian de manera diferencial de la ciudad y transforman lo que se le impone como dado. De este modo resignifican los espacios.

A diferencia de una estrategia, la que realizan los sujetos que tienen un lugar establecido en el tablero social en términos topológicos (un lugar establecido en el mapa delimitado jerárquicamente), el practicante, que carece de lugar asignado en el mapa social, lleva adelante una táctica: mediante una actitud furtiva, agazapada y espontánea, inventa momentáneamente modos de hacer mediante una apropiación singular, otra, desde un no lugar determinado. Los practicantes son aquellas personas que no poseen un lugar establecido, realizan

tácticas indisciplinadas, ocupando el espacio para poder hacerse de un lugar propio.

De Certeau (2000) consideraba que la vivencia urbana de los practicantes, sus formas de recorrer y de vincularse con el territorio, generan inscripciones, usos y prácticas que delimitan el espacio de las ciudades.

Milton Santos (1996) abordando la configuración territorial, consideraba que ésta estaba constituida por el espacio junto con los elementos que existen en él; los componentes naturales y artificiales que la conforman. La configuración del territorio es el conjunto total que perciben nuestros sentidos, de manera integral. Por otro lado, Santos sostenía que el territorio es un conjunto que revela los movimientos del trasfondo de la sociedad, donde los actores más poderosos se reservan las mejores porciones y dejan el resto para los demás. Concebía que el territorio no era neutro ni pasivo. Se producía una enajenación de los lugares que albergan a los sectores dominantes, pero también daba lugar a que aparezcán otras formas de vida. El espacio geográfico no solo revela la historia que pasa, sino también la de las y los sujetos que en él actúan día a día.

Henry Lefebvre (1974) consideraba que el espacio es donde se reproducen las relaciones sociales del sistema capitalista. Es por eso que éste deviene en espacio instrumental y en él se generan nuevas contradicciones. Por su fragmentación se daban pujas de intereses diversos, solapados y superpuestos. El autor observaba en la década del '70 que había una escasez de agua, luz, aire y espacio en los centros urbanos a nivel mundial. Esto se debía a que a las contradicciones de las fuerzas productivas se le sumaban transformaciones de relaciones de producción, generando nuevos modos y capacidades de tratar el espacio a gran escala que entraban en tensión con la concepción de propiedad privada de los espacios de la ciudad. A lo largo del tiempo esta situación se agudizó y actualmente las urbes han llegado a altos grados de complejidad y desigualdad.

En sintonía con estas ideas, Topalov (1979) abordaba las problemáticas que atravesaba el espacio social urbano en el capitalismo de su época. Este autor consideraba que para el capital el valor de uso de la ciudad era central, una fuerza productiva que a la vez concentraba las condiciones generales de la producción. La ciudad era, según Topalov, un sistema espacial que constituía un valor de uso complejo diferenciado de los valores de uso simples que lo

componían, lo cual constituía el valor contradictorio de la aglomeración. Estas paradojas se daban porque cada polo de acumulación de la ciudad perseguía conseguir ganancia. La urbanización capitalista era resultado de diversos procesos privados y la reproducción de las condiciones generales urbanas, por lo que la producción del espacio entra en tensión con las propias relaciones de producción capitalista.

Oscar Ozlak (1991) en sintonía con Topalov, proponía el concepto del “uso y disposición en el espacio urbano” que refería a la capacidad de fijar el lugar de residencia y/o de localización de la actividad económica dentro del espacio.

Esta capacidad podía extenderse a la disposición de los bienes que lo ocupaban y a la participación en las decisiones sobre lo que sucedía en el espacio público. La apropiación podía realizarse mediante una propiedad legal o por la ocupación ilegal y el derecho al espacio se ejercía sobre bienes desigualmente situados que se traducían en un acceso diferenciado a oportunidades económicas, bienes y servicios.

Por estas contradicciones y transformaciones, generadas por los antagonismos entre diversos actores, la ciudad estaba signada por la desigualdad. Estas diferencias generaban accesos diferenciados al espacio urbano; algunos tenían un lugar asignado en el mapa social de la ciudad, mientras otros lograban hacerse su lugar mediante la lucha y la ocupación.

En las grandes ciudades de Latinoamérica, las personas que ocupan el espacio urbano construyen asentamientos, a los que en Argentina se les llama barrios populares, villas, villas miseria o villas de emergencia.

Loïc Wacquant (2007) estudiaba las problemáticas que atraviesan los asentamientos, a partir del caso de los guetos norteamericanos y las *banlieues* francesas (barrios periféricos de las ciudades). Ambos son términos análogos al concepto de villas, formas de hábitat informal que comprendían la estructura morfológica urbana, una manera de designar esos lugares estigmatizados y situados en lo más bajo del sistema jerárquico de los sitios que componían una ciudad. En esos espacios se acumulaban y agravaban las dificultades, ya que allí vivían los marginados urbanos. Wacquant consideraba que socialmente primaba una visión sobre las villas como territorios de privación, abandono y como focos de violencia, vicios y disolución social. Esta percepción contribuía a fabricar un discurso despectivo sobre esos barrios. Se solía describir a esos

espacios en tonos sombríos, mientras que en su interior la vida social se percibía como desnuda, caótica y brutal. Estas “zonas de no derecho”, “los sectores en problemas”, “los barrios prohibidos” o “salvajes de la ciudad” construían un estigma territorial que aún persiste y se asocia a los habitantes de dichas zonas de exilio socioeconómico y simbólico, reforzando las desigualdades en el territorio.

La mirada crítica de Cesar González (2021) resignifica estas ideas tendenciosas y cargadas de prejuicios que circulan en el sentido común. González tensiona la desigualdad que se genera entre el afuera y el adentro de la villa: cuestiona también las actitudes paternalistas y pedagógicas, que terminan reproduciendo y cristalizando jerarquías sociales. En oposición a eso, González plantea invertir quién es “el otro” en esa dicotomía; que sean las personas de adentro del barrio quienes analizan, experimenten, construyan ciudad, impongan sus miradas, piensen en hipótesis sobre la realidad, escriban libros, se rían y acusen de todos los males a unos otros, invirtiendo la alteridad.

En línea con esto, Julien Rebotier y Pascale Metzger (2016), traen la mirada de los estudios urbanos con una perspectiva latinoamericana, anclada en el territorio. Estos autores identifican algunos elementos típicos entre las ciudades de la región, como la existencia de nuevos movimientos sociales y la reciente transformación de las metrópolis latinoamericanas. Esta visión hace especial foco en la informalidad urbana, los barrios populares, su defensa, consolidación y la autoconstrucción como una labor de aquellos que hacen ciudad de manera invisibilizada.

Esta teoría considera que las características de la ciudad latinoamericana constituyen aportes específicos al hecho urbano en el mundo. La gestión de la propiedad de los suelos, las titulaciones de tierras, la producción social del hábitat, las políticas de gobierno de las ciudades, o la diversidad del hecho urbano, tanto social como cultural o económico, son temas centrales para esta teoría. En este marco, cuestiones como la reafirmación del derecho a la ciudad y la búsqueda de legitimidad y visibilidad de diferentes comunidades o habitantes y su producción social son ejes fundamentales.

Históricamente, la explosión demográfica, la migración del campo a la ciudad en diversos países de la región y luego la fragmentación urbana y el ahondamiento de las desigualdades sociales en las ciudades, el aumento de la inseguridad, la

multiplicación de construcción de barrios cerrados y la reducción de los espacios públicos, han marcado fuertemente al hecho urbano en Latinoamérica. En cada país de la región, en cada ciudad, se puede abordar la recomposición de las temáticas típicas o las especificidades cronológicas. Es importante dar cuenta de cómo las dinámicas y procesos de cada ciudad se ven afectados por la globalización que posee anclajes y consecuencias territoriales. Reconocer la participación de los centros urbanos de la región en dinámicas globales no se contradice con la existencia de particularidades del hecho urbano local.

En esta tesis, nos aproximamos al contexto que da lugar a las intervenciones que aquí se estudian desde la perspectiva de los estudios urbanos latinoamericanos. Abordamos a los barrios populares de la Ciudad de Buenos Aires (de ahora en adelante CABA) considerándolos espacios informales con lógicas singulares, que dan lugar al surgimiento de grupos y movimientos sociales con características propias. Desde este marco realizaremos un recorrido por la historia de la Villa 31 y 31 Bis.

Según el Registro Nacional de Barrios Populares (RENABAP) existen en la actualidad una totalidad de 5.687 barrios populares. Actualmente, en CABA se registran un total de 50 villas, una de las cuales es la Villa 31 y 31 Bis, que es la que estudiamos en esta tesis<sup>4</sup>.

Según Nora Clichevsky (2003) en el ámbito de las villas 31 y 31 Bis se expresan una serie de contradicciones estructurales que aparecen en el contexto de los procesos socio-habitacionales históricamente determinados, en la forma en la que se dan las luchas por la apropiación del territorio de la CABA. La historia de la construcción informal en el Área Metropolitana de Buenos Aires (de ahora en adelante AMBA) es producto de un proceso complejo, tanto por la cantidad de habitantes que poseen las villas, sino también por su organización y las diferentes políticas sociales que intentaron aplicarse en este territorio. Para los habitantes de los barrios esto implicó un permanente llegar, irse y volver al terrenos ocupados o ganados, según los distintos procesos políticos.

Siguiendo a Alejandro Salvatierra (2022) un comunicador de Ciudad Oculta (Villa 15, que se encuentra en Lugano, Capital Federal), quien se encargó de realizar un recorrido radial por la historia de las villas de la ciudad desde su conformación

---

<sup>4</sup> Para más información consultar en <https://www.argentina.gob.ar/desarrollosocial/renabap/tabla>.

hasta la actualidad, se puede observar que en el AMBA entre las décadas del treinta y el sesenta se generó un proceso de migración masiva del campo a la ciudad.

Grandes masas de población llegaron a los centros urbanos buscando insertarse en el proceso productivo industrial. Ante las dificultades de acceso al espacio para habitar, fueron generando nuevas formas de apropiación del suelo urbano. Las villas surgieron como una de las formas de inscripción territorial de los sectores populares, producto de un proceso paulatino de ocupación por goteo del suelo urbano mediante la llegada de familias provenientes de diferentes lugares del país y del exterior que venían a buscar trabajo a CABA. Los recién llegados querían estar cerca de los principales centros de producción y consumo urbanos, por eso se asentaron en terrenos fiscales vacíos disponibles en la zona de Retiro.

La villa que se fue construyendo, a diferencia de otras formas de hábitat informal, se caracterizó por presentar una ocupación espontánea y sin planificación, que no respetó las normativas ni los criterios urbanos del resto de la ciudad.

De acuerdo con María Cristina Cravino (2019) vemos bajo el término “villa miseria” se engloba un fenómeno urbano: conjuntos de viviendas precarias ubicadas en tierras que no son de la propiedad de sus pobladores. Cravino las define como urbanizaciones o “auto urbanizaciones” informales que ocupan tierra vacante, caracterizadas en su origen por la falta de servicios, la construcción precaria y la irregularidad en la tenencia de la tierra. Estas ocupaciones se generan mediante procesos en los cuales algo que no era urbano pasa a formar parte de la ciudad. Luego, la transitoriedad de las construcciones disminuye a medida que las villas se van consolidando en el territorio que ocupan, aumenta el acceso a la propiedad de la tierra y el acceso a algunos servicios básicos de infraestructura (desagüe pluvial, agua corriente, luz, etc.), pero no alcanza los niveles del resto de la ciudad.

Existen problemáticas específicas que atraviesan a los barrios populares: un proceso de densificación de su población (aumento de la cantidad de habitantes exponencialmente a lo largo de breves períodos de tiempo), la tendencia a la inquilinización (la masiva cantidad de personas que alquilan y no son dueñas de sus espacios), las intervenciones estatales contradictorias en estos espacios (que varían de acuerdo a la posición política, estratégica e ideológica que se

sostenga sobre cuestiones territoriales por el gobierno que interviene en el barrio), instancias de inseguridad y estigmatización hacia sus habitantes, que se dan por la construcción discursiva que circula en el sentido común.

En este marco, se considera a la Villa 31 y 31 Bis como el barrio popular más grande de la Ciudad de Buenos Aires. Esta villa está ubicada en un área estratégica de la Capital Federal, entre las comunas 1 y 2 bordeando los barrios de Retiro, Recoleta y Barrio Norte, zonas de muy alta conectividad de la ciudad. El barrio limita por el oeste con las vías del tren San Martín y está rodeado por contenedores del puerto del lado nororiental. De acuerdo con el censo realizado en el 2010, en el barrio viven alrededor de 30.0000 personas<sup>5</sup>.

Siguiendo a Clichevsky (2003) vemos que la historia de las Villa 31 y 31 Bis comienza con la llegada de migrantes polacos e italianos al país a partir de 1929 que se establecen en un territorio lindero al barrio de Retiro, en galpones cercanos al puerto. Este espacio se convierte en un territorio en disputa ya desde su conformación por el hecho de ser estratégico en términos de ubicación urbana. Por este motivo, este terreno pasa a volverse un motivo conflicto entre el Estado, el sector privado y las y los vecinos que se asientan en el lugar.

Estos primeros habitantes vivían en condiciones de salubridad infrahumanas, asediados por enfermedades y sin servicios como agua, luz y gas.

De acuerdo con Leila Abduca (2008) quien se dedica a hacer un recorrido por la historia de las villas de la ciudad, vemos que a partir de 1945 se da una segunda ola de personas que asentamientos masivos en el barrio, esta vez tratándose de argentinos y migrantes de países limítrofes como Paraguay, Bolivia, Uruguay, Chile y Perú, lo cual hizo que la villa creciera aún más.

Durante este mismo período, con el primer gobierno de Juan Domingo Perón, las y los vecinos comenzaron a organizarse y obtuvieron acceso a servicios y algunas mejoras urbanas. Entre 1946 y 1955 se generaron nuevas industrias, lo cual significó la creación de puestos de trabajo para los habitantes de la villa, permitiendo suplir sus necesidades básicas. Esto llevó a que las y los habitantes aumentaran su participación política dentro del barrio, con el objetivo de seguir

---

<sup>51</sup> En este momento, en varias notas periodísticas se hace referencia a una cifra cercana a cuarenta mil personas residiendo en la Villa 31 y 31 Bis, pero no se han publicado resultados de nuevos relevamientos del alcance que tiene el Censo Nacional para corroborar esta información. Es difícil contar con datos cuantitativos relevantes, Por un lado, porque los vecinos de estos barrios buscan pasar desapercibidos de la mirada de otras personas de la ciudad o mismo del Estado cuando se llevan adelante relevamientos (Cravino, 2019) y por otro, porque fue variando la forma de registro de toma de datos.

mejorando su calidad de vida. En este marco los vecinos comenzaron a elegir delegados y delegadas por manzana y por pasillo (forma de organización de la trazada de los barrios populares que continúa funcionando hasta hoy). Esta primera estructura política apuntaba a suplir las carencias y las faltas de políticas de Estado. Mediante esta incipiente organización las y los vecinos lograron instalar las primeras canillas comunitarias de agua potable en el barrio.

Con el golpe de Estado de 1955, el gobierno militar comenzó a perseguir a las y los habitantes de las villas, buscando desplazarlos territorialmente. A pesar de los intentos de desalojo, el barrio volvía a poblarse rápidamente.

A partir de ese momento comenzó un período marcado por la alternancia entre democracias restringidas y gobiernos militares, en el cual las organizaciones barriales de la Villa 31 y militantes políticos que participaban masivamente en las villas viraron hacia la clandestinidad. Pese a eso, muchos militantes pudieron continuar participando activamente en los barrios, tomando algunos recaudos (como cambiarles los nombres a ciertos espacios políticos) estrategias que les permitían seguir realizando actividades de manera solapada.

Para comprender los hechos que sucedieron posteriormente en la Villa 31 y 31 Bis, es necesario dar cuenta de procesos que se dieron a nivel regional. De acuerdo con Luis Donatello (2005) puede afirmarse que durante este período y a partir del Concilio Vaticano II, se generó una renovación del catolicismo en América Latina que tuvo consecuencias que afectaron de manera trascendente en lo social y lo político que tuvo características propias en cada contexto. Este movimiento llamado Catolicismo Liberacionista Latinoamericano, fue una corriente religiosa marcada por los elementos propios de Latinoamérica: el modelo político y económico de capitalismo dependiente, una pobreza generalizada, violencia ejercida desde las instituciones y una religiosidad ejercida por el pueblo.

En Argentina a partir de 1969, esta corriente tomó la forma del Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo, comprometidos con la inclusión social, quienes llevaron adelante acciones para acompañar a los pobres de diferentes partes del tercer mundo mediante la articulación con organizaciones populares, buscando comenzar una transformación desde la perspectiva de la teología de la liberación. De acuerdo con Juan Pablo Martín (1991) el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo en Argentina estaba compuesto por 500 curas, lo

cual representaba al 9% del clero. Algunos de los curas que lo conformaban eran parte de la Iglesia tradicional y otros de colectivos de curas obreros y espacios donde generaban redes de formación, de vuelta hacia la política.

La teoría de catolicismo integral que promulgaban los sacerdotes tercermundistas proponía la acción colectiva en favor de la defensa de los derechos de los pobres, mediante una política de liberación nacional donde el catolicismo aparecía como la guía en términos espirituales para generar un cambio, que implicara la creación de un hombre nuevo y un cambio social.

Esta corriente, además de generar teoría, fomentaba la organización de grupos; los consideraban como asociaciones que generaban soporte y reproducían su pensamiento.

Es en ese marco en el que, a comienzos de la década del setenta, se produjo una coalición en la Villa 31 y 31 Bis entre los sacerdotes tercermundistas, algunas organizaciones políticas y el movimiento villero, que comenzó a crecer rápidamente en términos de militancia y construcción política.

Durante ese proceso, apareció la primera organización de juntas vecinales, que creció y se transformó en un movimiento villero organizado. Es así como se formaron comisiones villeras vecinales que decantaron en las primeras cooperativas de trabajo de autoconstrucción. En estas organizaciones influyeron fuertemente los curas villeros, que contribuían a la construcción de estos espacios, junto con movimientos radicales tanto de izquierda como peronistas que ocupaban cada vez más espacio en las villas.

Con las elecciones de 1973 llegó la victoria del peronismo con Cámpora como presidente. En este marco el movimiento villero se organizó para que sus demandas llegaran al Estado y se reconociera el derecho a la ciudad de sus habitantes.

En ese momento se llevó adelante el proyecto de urbanización de la Villa 7, un plan de autoconstrucción del barrio Justo Suarez, experiencia paradigmática en el barrio de Lugano, en CABA, que consistió en un proyecto de urbanización de la villa, pensada y realizada por sus vecinos.

En 1974 se produjo un congreso villero en el que participaron organizaciones de diversas villas de todo el país, de carácter fuertemente combativo.

Un actor clave en este contexto fue el padre Carlos Mugica, un sacerdote que oficiaba en la parroquia Cristo Obrero en la Villa 31. Mugica fue un actor central

en todo este proceso, considerado el portavoz elegido por el movimiento villero de la Villa 31 para ser asesor del José López Rega, ministro de Bienestar Social del tercer gobierno de Juan Domingo Perón que comenzó en 1973. Mientras se desempeñó como asesor, todas las propuestas de urbanización y mejora de los barrios populares que formuló el Padre Mugica fueron ignoradas por el ministro, quien, mientras tanto, solapadamente, gestionaba políticas para reubicar a los habitantes de las villas de la ciudad. Luego de tres meses, Mugica renunció a su puesto.

Pocos meses después, la Alianza Anticomunista Argentina (mejor conocida como la Triple A, grupo parapolicial liderado por el mismo López Rega) asesina violentamente al cura Carlos Mugica. Este acto inaugura una etapa de conflictividad y desarticulación del movimiento villero.

El 24 de marzo de 1976 se instauró en el poder un golpe cívico militar que implementó un modelo social, económico y político efectivizado mediante la persecución, el secuestro y la desaparición de personas.

En las villas del AMBA se produjeron desapariciones masivas. De acuerdo con Eva Camelli (2021) estas desapariciones fueron posibles por acciones de espionaje previas, realizadas durante 1974, años en los cuales el Movimiento Villero Peronista (de ahora en adelante: MVP) tuvo diversos encuentros con Perón y López Rega, en los cuales el movimiento llevó sus planes de radicación para la Villa 31 y el presidente los sorprendió con un plan de erradicación para el barrio.

Para disipar tensiones, Perón derivó el proyecto presentado por el MVP al Ministerio de Bienestar Social y en una reunión con el ministro López Rega, se encargó de *fichar* a cada uno de los dirigentes del movimiento que asistió a ese encuentro.

El golpe implementó una serie de políticas descentralizadas de transformación del territorio en el AMBA, estas iniciativas implicaron la transformación de las reglas del mercado de la vivienda urbana (modificación del régimen de edificación en la ciudad, liberación de la ley de alquileres), políticas de expropiación de tierras para la construcción de autopistas (desplazando personas que vivían en esos terrenos), recuperación de espacios verdes, relocalización de industrias y erradicación de villas.

Para poder llevar adelante las políticas de erradicación de los barrios populares, fue necesario que previamente se orquestara una fuerte represión clandestina, que implicó el secuestro y la desaparición de quienes participaban de las organizaciones villeras, que implicó la desarticulación total del MVP. Sin una organización fuerte que pudiera resistir, las erradicaciones avanzaron no solo sobre los sectores más politizados, sino también sobre una población sumida en el terror que despertó la violencia.

Durante el golpe militar, el intendente de la ciudad, Osvaldo Cacciatore, puso en marcha un plan estratégico para eliminar las villas de la ciudad. Con el pretexto de la realización del Mundial de Fútbol en 1978 en Buenos Aires, la visita de medios y miradas extranjeras, la política estatal consistió en reprimir e intentar eliminar los barrios populares metropolitanos, “reubicando” poblaciones de villas enteras.

Oscar Oszlak (1991) aborda el conjunto de medidas que se pusieron en práctica durante el gobierno militar y cómo éstas afectaron dramáticamente a la vida de las y los villeros. El autor sostiene que se generaron importantes tensiones: el Estado intervino alterando drásticamente la manera en la que la población se distribuía en el territorio, cuestión que implicó coartar el uso del espacio urbano de los sectores sociales que habitaban en las villas.

La política militar implicó la puesta en práctica de una nueva concepción excluyente del derecho a la ciudad. Para la implementación de las políticas de la dictadura fue necesaria una fuerte campaña de opinión pública basada en la estigmatización de la población de las villas, que tenía como interlocutor principal a la burguesía urbana y que concebía a los habitantes de las villas como “marginales voluntarios”.

En este contexto, mientras las topadoras arrasaban los barrios, sus habitantes fueron trasladados de manera forzada a otros municipios del AMBA.

Es así como buena parte de los habitantes de la Villa 31 fueron deportados, obligados a volver a sus países de origen. Otros fueron llevados violentamente a Provincia de Buenos Aires, reubicados en diversas villas del conurbano bonaerense, en su gran mayoría al Complejo Habitacional de Ciudadela (ahora llamado Fuerte Apache). Solo cuarenta y tres familias de la Villa 31 pudieron resistir el desalojo. Este grupo conformó la llamada Comisión de Demandantes,

que luego de mucha presión logró que el Poder Judicial de la Nación les permitiera permanecer en el barrio.

Para poder tener una noción del desolador proceso de erradicación de las villas, un registro de 1976 da cuenta de 213.823 habitantes de las villas del AMBA, número que se reduce a 12.593 en 1983.

En los últimos años de la dictadura, de acuerdo a Valeria Snitcofsky (2008) las y los vecinos que permanecieron en la Villa 31, en Ciudad Oculta y en la villa 1-11-14 conformaron una *Comisión de Demandantes*, grupo organizado con el objetivo de que el Estado garantice el derecho a la vivienda para las personas de las villas y finalice los desalojos. Luego de un proceso extenso y arduo en el que vecinas y vecinos, abogadas y abogados del Partido Comunista y junto con algunos curas, comenzaron un proceso de litigio y presión para poder detener las erradicaciones. Luego de presentar proyectos y cautelares con respuestas negativas y fallos en contra de las y los villeros, en diciembre de 1979 volvieron a presentar el caso en la Cámara de Apelaciones, donde se ordenó la resolución de “no innovar”, lo cual implicaba el cese de los desalojos de familias hasta que se dictaran nuevas sentencias. Este fallo sentó jurisprudencia y la estrategia fue imitada por habitantes de otras villas, con el mismo resultado. No siempre esta herramienta pudo aplicarse, pero a partir de ese momento muchos barrios populares pudieron resistir las erradicaciones.

En 1978 en la Villa 31 nació la Cooperativa Copacabana, un espacio de mujeres que se dedicaba al hilado. Este espacio pronto cambia su función para convertirse en una cooperativa de autoconstrucción, donde las y los vecinos trabajaban de manera autónoma en reconstruir su barrio. Este fue el comienzo de un proceso que derivó en la creación de cooperativas de autoconstrucción en diversas villas.

Según Abduca (2008) en el período que va desde 1983 hasta 1991, hubo un repoblamiento masivo y acelerado de las villas en general, debido a que durante en esa década no se implementaron políticas concretas de vivienda, lo cual hizo que las posibilidades del acceso a tener un hogar quedaran librados a su suerte. En esos años la población villera se cuadruplicó, constituyendo el periodo de mayor crecimiento en términos históricos. Al comienzo de la década los vecinos solicitaban que no se realizaran más erradicaciones, la respuesta del gobierno

fue generar una ordenanza para la radicación de las villas, pese a que no se realizó ninguna política para que eso se llevara a cabo.

En el año 1991 él se formuló desde la intendencia de CABA, el Programa de Radicación de Villas de la Capital, con la intención de transferir tierras municipales a los ocupantes de los barrios, para transformar posteriormente a las villas en barrios formales. También se inauguró el Programa Arraigo, buscando lotear parcelas y brindarle la titularidad de manera colectiva a los habitantes de los terrenos tomados<sup>6</sup>.

La Villa 31 fue excluida del Programa Arraigo debido a que el barrio estaba muy politizado, a los históricos problemas de los vecinos con la municipalidad y otras áreas del Estado Nacional y al interés de los representantes de la ciudad de negociar con actores privados vinculados a telepeajes y autopistas por los terrenos que ocupa el barrio.

El programa no cumplió con sus objetivos, en parte a causa de las tensiones entre los representantes de las diversas villas y sus habitantes, además del recorte presupuestario gubernamental que imposibilitó su continuidad.

Tiempo después, la Villa 31 estuvo afectada por el trazado de la Autopista Urbana Ribereña. Las y los vecinos del barrio, mediante un proceso de negociación, movilización y organización lograron que se implementara el decreto 1001 que consistía en un traspaso de tierras.

Con la asunción del nuevo intendente, Jorge Domínguez, en el año 1992, hubo una transformación en la perspectiva estatal que comenzó a considerar a las y los vecinos como usurpadores. Domínguez desestimó decretos, eliminó los programas y posteriormente organizó traslados de familias, generando así la primera erradicación de una villa porteña en democracia. Finalmente, y de acuerdo a los objetivos municipales, se construyó la autopista. Una vez finalizada la construcción, los terrenos fueron ocupados rápidamente.

A partir de 1994 se produce una reforma constitucional. En el artículo número 129 de la nueva constitución se establece que la Ciudad de Buenos Aires se convierte en un gobierno autónomo, con capacidades de legislación, jurisdicción y a partir de ese momento posee un jefe de gobierno electo por sus habitantes.

---

<sup>6</sup> Extraña figura, rara vez usada en Argentina, que dificulta la implementación del programa.

Las ideas de descentralización, federalismo y autonomía de la Ciudad fueron los motores de esta reforma.

Posteriormente, en 1996 se aprobó una nueva constitución en la ciudad, que reconoce el derecho a la vivienda digna. En el período que va desde 1995 hasta el 2000 la gestión gubernamental se centró en implementar obras de infraestructura y apertura de calles en las villas porteñas y mostró poco avance en la construcción de viviendas y en la regulación la situación de las y los vecinos de los barrios populares de la ciudad.

De acuerdo con Pablo Sehtman (2009) podemos ver que entre los años 1999 y 2000 se reconoció la existencia de la Villa 31 Bis, que se encuentra del otro lado de la Autopista presidente Arturo Umberto Illia, construida a comienzos de la década del '90. El reconocimiento de la existencia de este barrio como sector separado implicaba que las y los vecinos que habitaban en esa zona eran sujetos que podían recibir asistencia del Estado y estar regidos por un sistema normativo oficial.

En el año 2001, debido a la crisis social, política y económica desatada a nivel nacional, se generó un crecimiento masivo de las villas, cuestión que dificultó aún más su integración a la ciudad; sobre todo en aquellas con mayor cantidad de habitantes, como la Villa 31 y 31 Bis. En este período, la ocupación de los barrios populares se duplicó generando un aumento en la densidad habitacional y la explosión de la construcción en altura, lo cual implicó un gran desarrollo del mercado informal de alquileres en el barrio y el desmedro de las condiciones de vida de sus habitantes.

A partir del 2003, según Virginia Manzano, Lucía Groisman y Lucila Moreno (2010) aparecen varias iniciativas del Estado que buscan paliar el desempleo e incentivan la autogestión de la vivienda mediante la creación de cooperativas de asociación e incentivos laborales.

Posteriormente, como detallan Carla Fainstein y Ariel Matías Palombi (2018) quienes desarrollan un análisis de las medidas llevadas adelante en las villas durante la gestión de Mauricio Macri como jefe de gobierno porteño entre 2007 y 2015, se implementaron una serie de políticas de emergencia y *maquillaje urbano*. Este período se caracteriza por la falta de desarrollos habitacionales contundentes, decisión política que eran un correlato de la subejecución del presupuesto vinculado a la construcción de viviendas y mejoras para las y los

vecinos del barrio. En el 2007 se implementaron desalojos de algunos asentamientos, pero a partir del 2009, con la creación de organismos como la Unidad de Intervención y Gestión Social, hubo un giro en el que se intentó construir herramientas para intervenir fomentando la gobernabilidad y la creación de redes de diálogo entre los barrios populares y el Estado.

En el año 2009 se logró aprobar la Ley de Urbanización Nro. 3343 (ver Anexo 1), elaborada por un grupo de vecinos y vecinas en conjunto con una comisión de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Buenos Aires. Esta ley, que intentaba ajustarse a las necesidades de las y los habitantes del barrio, nunca fue aplicada en su totalidad.

Las intervenciones gubernamentales de este período se caracterizaron por ser políticas de desaliento de las expectativas de mejora de las condiciones habitacionales de vecinas y vecinos, que al mismo tiempo consolidaban la precariedad e intentaban disminuir la conflictividad social de los barrios populares de la ciudad.

Con el paso de los años, las condiciones y desafíos que atravesó la Villa 31- 31 Bis fueron mutando; aparecieron nuevos actores y se generaron avances y retrocesos en torno a la urbanización del barrio y su inclusión en la ciudad.

Las intervenciones estudiadas en esta tesis fueron formas de expresión del reclamo histórico por la urbanización de la Villa 31 y 31 Bis. Elaboraron tácticas y estrategias para dar cuenta de las demandas de sus habitantes, específicamente para ampliar el derecho a la ciudad de las y los vecinos del barrio.

### **3.3 Estado del arte**

En Argentina se han llevado adelante acciones de activismo artístico en contextos disímiles, analizadas desde diferentes perspectivas; algunas académicas y otras veces de sus propios participantes.

Como mencionan María De Los Ángeles De Rueda, María Cristina Fükelman y María Gabriela Hernández Céliz (2001), quienes consideran que el arte público en Argentina implementa intervenciones artísticas realizadas en el espacio urbano. El arte público aborda temáticas como el dinamismo de la ciudad, su estructura, su historia, su expansión y su vínculo con lo natural. Es un arte que implica la construcción de relaciones sociales enmarcadas en las urbes, donde

se enlazan los imaginarios de quienes producen las acciones, el contexto y en ellas es fundamental la interpelación de las y los transeúntes que se encuentran con estas acciones. Las autoras mencionan algunas obras y discursos artísticos dentro del arte argentino que comenzaron a entrelazar poéticas y propuestas artísticas buscando transformar el espacio urbano desde retóricas, enunciaciones que puede ser o no performativas. Es así como a fines de la década del '50 se sucedieron una serie de acciones que inauguraron una manera de intervenir en la calle mediante un imaginario artístico novedoso. Se produjeron una serie de experiencias de arte urbano llevadas a cabo por artistas como Alberto Greco, Hector Puppo, Edgardo Antonio Vigo y Julio Le Parc que hacían de la calle un espacio de juego y llamaban al compromiso y la participación.

Vale mencionar las acciones de Alberto Greco, quien realizó señalamientos primero en ámbitos institucionalizados para luego intervenir en la calle. De acuerdo con Marcelo Pacheco (2016) podemos ver que Alberto Greco en 1962 hizo una serie de intervenciones a las que llamó *vivo-ditos*, acciones de arte contemporáneo sin discursos complejos, que invitaban a acceder sin intermediaciones a “la aventura de lo real” mediante el humor y la parodia, con soportes y materiales baratos que llamaban a ideas simples, fáciles de reconocer que se constituían en gestos irónicos.

Estas acciones, que implicaban y apuntaban a marcar elementos de lo real, de lo callejero y considerarlo una obra del artista, a modo de recortes interesados, eran visiones sociológicas, formas de antropología aplicada en el contexto urbano que hablaban de su entorno, reflexionando así sobre lo social del arte y enunciando un arte de lo social. Frente a lo crítico del arte contemporáneo, las acciones de Alberto Greco proponían un arte de lo colectivo, que invitaba a la participación.

Volviendo a De Rueda, Fükelman y Hernández Céliz (2001) vemos que Edgardo Vigo en 1968 en La Plata, realiza su primer señalamiento llamado “Manojo de Semáforos” que llamaba a analizar desde una perspectiva estética un semáforo que se encontraba en el cruce de las avenidas 1 y 60, de la ciudad La Plata. Ese insólito manojo de semáforos, buscaba implementar un diálogo con los transeúntes. Vigo invitó a algunos participantes mediante diarios y revistas, pero luego el artista no se presentó. Un grupo de personas asistieron a la cita, lo cual

generó inquietud en las fuerzas de seguridad, ya que en ese momento regía un gobierno militar, y muchas personas juntas en una esquina era considerado algo potencialmente peligroso. El sentido de esta acción era restar todo contacto prejuicioso para generar una intervención libre, trastocando lo cotidiano.

Este señalamiento hacía referencia a las intervenciones dadaístas. Específicamente implicó una señal- shock para las personas que presenciaron el acontecimiento, prevenidos o no de lo que eso se trataba.

Ana Bugnone (2013) ha hecho un minucioso estudio sobre la obra de Edgardo Antonio Vigo y resulta fundamental remarcar que este artista elaboraba una poética del arte interviniendo en el espacio público. El artista realizaba estas intervenciones como contra construcciones con elementos de la calle resignificados mediante la práctica artística.

Tanto las intervenciones de Vigo como las de Greco fueron fundacionales de las acciones artísticas emplazadas en el espacio público, buscaban generar una especie de ágora, de espacios de disenso, de tensión y de comunidad.

De acuerdo con María de los Ángeles De Rueda (2003) puede percibirse que estas vanguardias que comenzaron a fines del '50, mostraban reminiscencias de las vanguardias argentinas previas que se desarrollaron en los años '20 y '40, dado que compartían una mirada utópica. De todos modos, vale aclarar que estos artistas generaban desplazamientos de los sentidos originales que postulaban sus antecesores. Sus acciones mezclaban diversos materiales y lenguajes, generando así un viraje del arte como objeto al arte como concepto, que llevaron a una resignificación de lo artístico y a la vez en su contexto.

Para continuar, vale mencionar los trabajos de Ana Longoni, que son fundamentales a la hora de pensar en estas intervenciones de arte y política en Argentina. Longoni realizó numerosas investigaciones sobre grupos que han realizado acciones artístico políticas en el espacio público en Argentina a lo largo de la historia. Una de sus producciones, escrita en conjunto con Mariano Mestman, abordó la acción Tucumán Arde (Longoni, 2005b; Longoni y Mestman, 2008), intervención realizada en Rosario y en Buenos Aires durante el año 1968 que fue una de las primeras experiencias de arte político llevadas adelante en el país. Tucumán Arde se llevó adelante en cuatro tiempos. Primero se realizó una investigación exhaustiva sobre la crisis en la que se encontraba la provincia de Tucumán durante el golpe militar de Onganía. En una segunda instancia el

colectivo organizó una estrategia de visibilidad para invitar a la intervención que harían a continuación; llenaron las ciudades de Rosario, Santa Fe y Buenos Aires de carteles y grafitis que decían “Tucumán” y “Tucumán Arde” para llamar la atención de los transeúntes.

En un tercer y último momento, se montó una muestra en la sede de la CGT de los Argentinos en Rosario, provincia de Santa Fe y luego en CABA (en esta última ciudad la muestra fue censurada a las pocas horas de la inauguración).

La intervención se realizó en el edificio de la CGT de los Argentinos de Rosario, impidiendo sus actividades cotidianas. Fueron intervenidos pasillos, salas y escaleras mostrando los resultados de las investigaciones. Se proyectaron registros de entrevistas y documentales, se editaron publicaciones y se generaron instancias de debate. Esta acción disruptiva fue muy importante y marcó la tradición de intervenciones públicas de arte político en Argentina.

Luego Longoni analiza el Siluetazo, una acción llevada adelante por un conjunto de colectivos sociales de derechos humanos, como las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo y diversos artistas. El Siluetazo, ideado en un principio por tres artistas: Rodolfo Aguerreberry, Julio Flores y Guillermo Kexel, quienes acercaron la propuesta a Madres, Abuelas y diversos colectivos sociales, buscaba hacer presente una ausencia, la falta de los desaparecidos que fueron asesinados durante la dictadura militar. Esta intervención implicó la realización de siluetas en diversos puntos de la Ciudad de Buenos Aires. Esta acción se volvió emblemática, fue replicada en diversos puntos del país y del mundo (Longoni, 2010a; Longoni & Bruzzone, 2008).

Al estudiar estos colectivos Longoni pone el foco en pensar a los grupos e intervenciones como generadores de espacios de desbordamiento de fronteras entre saberes, modos de ocupación breve, desvíos de conocimientos y experiencias (Longoni, 2005a, 2007, 2007, 2009, 2010, 2010b; Longoni & Vindel, 2012).

Por su lado, Marcelo Expósito (2014) en varias oportunidades aborda el Siluetazo poniéndolo en diálogo con otras intervenciones de activismo artístico realizadas en diferentes países de Latinoamérica y Europa. Expósito considera que los movimientos de activismo artístico que operan el espacio público elaboran una didáctica de la práctica, una pedagogía artística en la que

cualquiera puede participar, reproducir, reelaborar, reapropiarse y reactualizar la práctica en otro ámbito (Expósito, 2014; Expósito et al., 2012).

Posteriormente, Longoni menciona dos coyunturas que son decisivas en la aparición, la multiplicación y el vigor de los grupos de activismo artístico surgidos en toda la Argentina a lo largo de la década del noventa y la primera década del siglo XXI.

La coyuntura de mediados de los años noventa y comienzos de los dos mil está marcada por el surgimiento de Hijos por la Identidad y la Justicia contra el Olvido y el Silencio (de ahora en adelante H.I.J.O.S.), una agrupación que nació en 1995 y que reunía a hijos e hijas de detenidos desaparecidos durante la última dictadura cívico militar. Este colectivo surgió en un marco hostil, ya que esta generación ingresa a la vida adulta y a la vida política en un momento caracterizado por las privatizaciones llevadas adelante por un Estado neoliberal y por la consolidación de la impunidad mediante las Leyes de Obediencia debida y Punto Final, junto con los indultos a los militares.

A contrapelo de estas tendencias políticas neoconservadoras también emergieron grupos de artistas que fomentaban acciones en el espacio público. Estos artistas conformaron grupos como En Trámite (Rosario), Costuras Urbanas y las Chicas del Chancho y el Corpiño (Córdoba), Escombros (La Plata), Maratón Marote, 4 para el 2000, la Mutual Argentina y Zucoa No Es (Buenos Aires), el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera... (que pasó a conformar luego del año 2005 la Internacional Errorista)<sup>7</sup>.

El GAC y Etcétera... participaron activamente y aportaron recursos que contribuyeron a la construcción de una identidad (visual y performática) que caracterizó a los escraches<sup>8</sup>, la modalidad de acción directa que creó H.I.J.O.S. contribuyendo a reactivar la lucha por los derechos humanos en ese contexto desfavorable, evidenciando públicamente la impunidad, pidiendo juicio y castigo a los represores y condenando socialmente a los genocidas ante la ausencia absoluta de condena legal y oficial.

---

<sup>7</sup> Los grupos mencionados aquí son los que más se ha escrito, pero no son los únicos.

<sup>8</sup> "Escrache" es una palabra que viene del lunfardo (lenguaje coloquial rioplatense) que hace referencia a algo que está intencionalmente invisibilizado y es develado. Escrachar implica señalar, dar evidencia. Los escraches que se llevaron adelante desde HIJOS le dieron vitalidad al movimiento de derechos humanos argentino, que lideran las Madres de Plaza de Mayo desde 1977. A diferencia de las rondas que todos los jueves realizan las Madres, los escraches constituyen una práctica sin una ubicación fija, sin centro, se pueden dar en cualquier parte de la Argentina. (Longoni, 2009)

Los escraches implicaban acciones sin firma que incitaban a otras personas a la libre apropiación y circulación de sus acciones, las cuales comienzan a dialogar con la trama urbana para señalar la cercanía de ex centros clandestinos de detención, lugares de despegue de los vuelos de la muerte o el espacio en el que funcionaban maternidades clandestinas. Estas acciones buscaban descolocar e interpelar a las y los transeúntes que se topaban con esas intervenciones.

Una segunda coyuntura del activismo artístico contemporáneo mencionada por Longoni se da entre el 2001 y el 2007. Esta etapa de crisis, signada por una atmósfera inestable en lo institucional, en lo socioeconómico y con una permanente movilización en las calles, estuvo marcada por la emergencia de los nuevos movimientos sociales. El momento más álgido de la crisis se dio el 19 y el 20 de diciembre de 2001, que trajo desestabilización política y social, con movilizaciones masivas en las calles contra el ajuste económico y una fuerte represión policial. En este momento surgieron estos nuevos movimientos sociales que buscaban transformar la situación del país y tomaron relevancia en la escena política: numerosas asambleas populares, movimientos de desocupados y piqueteros, entre otras organizaciones.

Es así como en ese marco aparecieron grupos de activismo artístico como el Taller Popular de Serigrafía (TPS), Argentina Arde (luego escindido en Arde! Arte) que se unieron a un movimiento de renovado activismo y a la lucha de nuevos sujetos colectivos que buscaban un cambio radical en lo político. En ese contexto aparecieron nuevas formas de activismo social y cultural al que se sumaron diversos artistas y formaron nuevos espacios con el afán de transformar el espacio público, tomar la calle y articular estrategias diversas colectivamente. Estos grupos buscaban subvertir el espacio público, elaborar estrategias de comunicación alternativa y que otras personas en otros espacios reprodujeran esas tácticas y estrategias.

Andrea Giunta (2009) también analiza la trayectoria de Arde! Arte, el GAC, Etcétera... y el Taller Popular de Serigrafía; y resalta algunas características compartidas por estos colectivos: su búsqueda de eficacia política, un vocabulario común, un rechazo fuerte a la financiación externa y una reivindicación de la autogestión. Giunta estudia el contexto coyuntural y realiza

una lectura historiográfica, posicionando su mirada sobre las características de los grupos y los debates que se generaron durante la época.

Es importante remarcar que existieron numerosas experiencias de activismo artístico en diversos puntos del país. Debemos mencionar que en la ciudad de La Plata existe una historia sobre la trayectoria de los colectivos que intervinieron con estrategias y tácticas artístico políticas en el espacio público.

Previamente hemos mencionado los señalamientos de Vigo, que fueron el puntapié inicial del arte político en la ciudad.

María de los Ángeles De Rueda en conjunto con María Cristina Fükelman (2002) abordaron el trabajo del grupo Escombros, un colectivo que surgió en el año 1988 en la ciudad de La Plata, conformado por Horacio D'Alessandro, David Edward, Luis Pazos y Héctor Puppo. Las autoras analizan la recepción de la acción "*En busca de los sueños perdidos*", una intervención realizada por el colectivo el 31 de agosto del año 2002 donde el grupo, mediante volantes y publicaciones en medios de comunicación, hizo una invitación general a que las y los ciudadanos se acercaran a la entrada del bosque que se encuentra en la ciudad, para escribir y dibujar sobre papeles instalados entre los árboles por el colectivo, con la premisa de registrar memorias y pensamientos vinculados a pérdidas, ya sea de personas, objetos materiales o inmateriales. De Rueda y Fükelman realizaron una encuesta luego de la intervención, para conocer la percepción de las y los participantes en la actividad sobre la misma. El resultado de la encuesta mostró que participaron en la intervención trabajadores, profesionales, estudiantes, artistas y especialistas. Luego de sumarse a esta iniciativa, las y los participantes se agrupaban en tres grupos de acuerdo a sus percepciones: el primero consideraba que la acción buscaba evitar el aislamiento social ocupando el espacio y luchaba por el derecho a la expresión, un segundo grupo consideraba que la acción era una forma de resistencia comunitaria y de compromiso y un tercer grupo interpretaba la acción como algo momentáneo y como una acción participativa de masas alternativa. Es interesante poder ver las percepciones de quienes se sumaron a la acción, porque en sus miradas existe una consonancia con el objetivo del colectivo al proponer la iniciativa y una noción de pertenencia con la experiencia.

Considerando la perspectiva de María Cristina Fükelman (2017) vemos que el grupo Escombros continuó produciendo intervenciones en el espacio público. La

autora aborda dos de los diversos modos de hacer que implementó el colectivo luego del 2002: por un lado, una acción realizada en el 2005 en la Plaza de Mayo de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires y por el otro una intervención realizada en el 2010 en la terraza del Teatro Argentino de La Plata.

La primera acción, una protesta realizada junto con Lidia Burri, sobre las marcas de los pañuelos de las Madres de Plaza de Mayo, consistió en que los participantes marcharan toda una semana con el motivo de que el Poder Ejecutivo anulara el veto al Artículo 9 de la Ley del Buen Samaritano aprobada durante 2005, que buscaba permitir que 14 millones de argentinos pudieran alimentarse. Para esta ocasión, Escombros elaboró una pancarta y volantes, que solicitaban la anulación del veto. Esta acción buscaba fomentar la participación colectiva y reafirmaba los principios del colectivo, considerando al arte como acto de libertad, como forma de vida y como forma de cooperación ante una sociedad silenciosa que debía despertarse para construir nuevas formas de sociabilización.

Luego, Fükelman hace referencia a una acción realizada el 18 de diciembre del 2010 entre el grupo Escombros y un grupo de estudiantes de diferentes secundarios de la ciudad en la terraza del Teatro Argentino de La Plata. Esta intervención se llamó "*Lluvia de pájaros*" y celebraba el cumpleaños número cien del teatro. Esta acción consistió en lanzar de la terraza del teatro diez mil siluetas de pájaros que fueron recortadas sobre papeles con diferentes colores con mensajes escritos por las y los estudiantes. No hubo condiciones a la hora de llamar a la participación: las y los estudiantes podían escribir sobre el tema que desearan ya sea un poema, un cuento o un sueño. Las y los receptores de los mensajes fueron las personas que pasaban por el teatro en ese momento y quienes fueron convocados a participar. Los pájaros representaban la libertad y el deseo, invitaban a encontrar nuevas formas de expresión, análisis, cooperación y compromiso.

Ambas acciones son ejemplos de las transformaciones que se dieron en los modos de acción política. La afectividad era el aglutinante y la centralidad estaba puesta en la performatividad, en el cuerpo social, revalorizando lo comunicacional. En ellas, la imaginación y la sensibilidad se entrelazaban de manera crítica.

Posteriormente, María de los Ángeles Rueda (2003, 2016, 2017, y 2020) realiza un minucioso abordaje sobre la trayectoria del grupo Escombros, colectivo que continuó realizando acciones hasta el 2010. Este grupo en un comienzo elaboró acciones con una poética influenciada por el contexto histórico y socioeconómico de la crisis hiperinflacionaria que impactó en Argentina y estalló en el 2001, dejando secuelas que afectaron profundamente a la sociedad.

*“Somos artistas de lo que queda”* era la consigna con la que se presentaba el colectivo, y se definía como un grupo de sobrevivientes de diversos sucesos políticos y económicos que había atravesado el país. En un comienzo las acciones se llevaron a cabo en espacios no convencionales, lugares abandonados o derruidos, buscando entablar diálogos entre lo artístico y lo no artístico, lo accidental y lo olvidado, construyendo objetos a modo de puente entre las vanguardias, las intervenciones de arte en la calle de la década del sesenta y su presente. El eje central en las acciones del colectivo tenía que ver con movilizar la memoria, operando sobre las ruinas y los recuerdos para ver los ecos del pasado que prevalecen en el presente.

A partir de la década de los noventa el grupo comenzó a realizar arte solidario, con una marcada estética con perspectiva comprometida, basándose en la propuesta de Félix Guattari (1990) quien define a esta propuesta como la resistencia frente a la lógica del capitalismo neoliberal opresivo, embrutecedor e infantilizante, frente a la cual se oponen micropolíticas de solidaridad estética y prácticas analíticas del inconsciente, a modo de construir una ética de resistencia en el espacio público.

A fines de la década de los noventa Escombros realizó una serie de señalamientos ecológicos; acciones producidas en y para un determinado momento y lugar, habitando un espacio-otro, dejando una marca para generar un cambio o una reflexión, mediante una denuncia ante la destrucción de lo natural.

El grupo Escombros fue precursor en La Plata: elaboraron dispositivos culturales y poéticos de denuncia, intervinieron en diferentes espacialidades para acercarse a problemáticas que se generan en el vínculo entre lo humano y la naturaleza. Además, el grupo supo retomar la tensión entre el arte dentro y fuera de las instituciones y la desobediencia entre los límites entre el arte y el no arte.

Por su lado, Magdalena Pérez Balbi (2010, 2012, 2013a, 2013b, 2020) también ha indagado acerca de los colectivos de activismo artístico que realizaron intervenciones en la ciudad de La Plata desde los noventa hasta los dos mil, señalando la especificidad de las experiencias de estos colectivos en el contexto en el que se desarrollaron sus acciones, en términos de estrategias artístico políticas llevadas adelante en el espacio público tanto en la calle como en la web. Existen producciones elaboradas de manera colectiva por parte de las y los integrantes de grupos de activismo artístico. En este marco es fundamental mencionar el libro escrito colectivamente por el Grupo de Arte Callejero (2009) donde las participantes elaboran un relato reflexivo, dejando precedente de las acciones que llevaron adelante a partir del 1998. Lo que buscan es dar cuenta de su mirada que busca desmitificar la práctica y compartir la experiencia vivida, para que se conozca el proceso de producción de cada intervención y para que las personas puedan replicarlas en otros contextos. Fueron de especial interés para la elaboración de esta tesis los apartados vinculados a los mapeos que realizaron junto con H.I.J.O.S., la descripción elaborada sobre las metodologías que utilizaron, la descripción que se realiza sobre la relación del grupo con las instituciones artísticas y el relato que el colectivo hace sobre la producción de anti monumentos.

En este punto queremos traer a aquellos grupos y artistas que La Cooperativa Guatemalteca y Turba han mencionado como sus influencias. Estos grupos y artistas intervinieron antes y durante la actividad de los grupos que aquí se estudian; algunos son colectivos argentinos y otros extranjeros.

Por su parte, los participantes de Turba mencionaron tres iniciativas de mapeo. Primero hicieron referencia a Wikimapa<sup>9</sup>, un proyecto brasilero y luego a una iniciativa de cartografía que comenzó en 2009 en Nairobi, Kenia llamada Map Kibera<sup>10</sup>.

Vale destacar que en varias entrevistas a participantes del colectivo Turba se distanciaron de la propuesta del colectivo Iconoclastas, un grupo que se dedica

---

<sup>9</sup> Wikimapa es un colectivo que comenzó en el 2009 en Río de Janeiro, Brasil y luego se expandió a otros barrios y ciudades. Consistió en un proyecto monumental de cartografía colectiva en las favelas, cuyo principal objetivo era que se incluya al barrio en los mapas digitales oficiales de Brasil. Para más información sobre Wikimapa se puede consultar el sitio <https://www.facebook.com/projetowikimapa>.

<sup>10</sup>El cometido de esta organización era aumentar la influencia y representación de comunidades marginadas mediante el uso creativo de herramientas cartográficas para la acción. En caso de querer acceder a más información sobre este proyecto ingresar a <https://www.mapkibera.org/>.

a realizar cartografías críticas tanto en Argentina como en diversos países de la región. Los mapas de Iconoclastas generaban sospechas en los participantes de Turba ¿cómo en un territorio tan amplio y diverso se pueden generar mapas con el mismo código cartográfico, habiendo tantas maneras diferentes de interpretar el territorio? Este punto llamaba mucho la atención de los participantes de Turba y eran muy críticos al respecto.

Los integrantes de La Coope, por su parte, inscriben a la experiencia de La Zapatilla en la tradición del arte como compromiso social en Argentina<sup>11</sup>, corriente que se inaugura con la acción de Tucumán Arde. También se sienten vinculados con las acciones producidas en la calle en la década del dos mil por colectivos como GAC y el colectivo Etcétera... en su forma de vincular el arte y la política en el contexto de la crisis y también hacen referencia al Colectivo Situaciones por su producción teórica. Por otro lado, mencionan a la muestra ExArgentina, un proyecto organizado por el Goethe Institut de Buenos Aires con la dirección de los artistas alemanes Alice Creischer y Andreas Siekmann y que contribuyó a elaborar una red de artistas y colectivos que trabajaban en los bordes entre acción política, militancia, artes visuales e investigación con tensiones dentro y fuera de las instituciones artísticas. Los integrantes de La Coope consideran a diversos proyectos en barrios del AMBA, como referencias para su accionar; colectivos como La Estrella<sup>12</sup>, Belleza y Felicidad de Villa Fiorito<sup>13</sup>, Yo no fui<sup>14</sup>, Vergel<sup>15</sup>, Museo Urbano “Arte a la vista”<sup>16</sup>, Museo

---

<sup>11</sup> Este concepto aparece citado en un documento que realizó La Cooperativa Guatemalteca junto con la artista Leticia Obeid donde se definen como colectivo pensando el arte a modo de compromiso con la sociedad.

<sup>12</sup> Creemos que esta referencia es sobre el colectivo La Estrella del Oriente, un colectivo de artistas que se organizaron para publicar una revista y acciones colectivas que derivaron en una película llamada “La Ballena va llena” en el 2014. Es un colectivo que interviene haciendo críticas vinculadas al arte contemporáneo y a la problemática de las migraciones. Para más información ingresar a <https://revistaestrelladelorientе.blogspot.com/>.

<sup>13</sup> Belleza y felicidad Fiorito es un proyecto cultural que desarrolla actividades desde el 2003 en Villa Fiorito. Las acciones de este proyecto colectivo de artistas, vecinas y vecinos giran en torno a tres ejes atravesados por la búsqueda del arte: cultura, trabajo y militancia. Para más información ingresar a <https://bellezayfelicidadfiorito.com>.

<sup>14</sup> Yo no fui es una organización social que trabaja en proyectos artísticos y productivos en las cárceles de mujeres de Ezeiza y, afuera, una vez que las mujeres han recuperado la libertad. Para más información ingresar a [http://www.extensioncbc.com.ar/wp-content/uploads/voluntariado\\_yonofui.pdf](http://www.extensioncbc.com.ar/wp-content/uploads/voluntariado_yonofui.pdf).

<sup>15</sup> Vergel es una ONG que se originó en 2010 y es un espacio donde el arte esté al servicio de la salud y el bienestar de las personas. Para más información ingresar a <https://vergelarte.org>.

<sup>16</sup> Este proyecto impulsado por el artista Dante Taparelli y viabilizado a través de la Secretaría de Cultura de la Municipalidad de Rosario en el 2004 realizó intervenciones instalando 16 obras en el espacio urbano de la ciudad de Rosario de diversos artistas locales. Buscan la democratización del arte, más información en: [https://issuu.com/modena13/docs/msr\\_1\\_ae2a7d3d6a2de7/s/11788449](https://issuu.com/modena13/docs/msr_1_ae2a7d3d6a2de7/s/11788449).

FerroWhite<sup>17</sup>, Laboratorio Audiovisual Comunitario<sup>18</sup>, el trabajo de Teolinda Higuera en la Bibliolancha<sup>19</sup> en Chile y La Dársena<sup>20</sup>. Otras menciones hacen referencia a producciones visuales y audiovisuales atravesadas por temáticas como el territorio, la historia urbana y la gentrificación. Las obras que mencionan los participantes de La Coope son: la obra de Carolina Andreetti “*Había una casa*”<sup>21</sup>, la obra “*De fábrica a country*” de Sonia Neuburger<sup>22</sup>, la obra “*Casa rodante*” de Ana Gallardo<sup>23</sup>, el documental “*Buenos Aires, crónicas villeras*” de Carmen Céspedes y Marcelo Guarini<sup>24</sup>, y la película “*Estrellas*” de Federico León y Marcos Martínez<sup>25</sup>. También mencionaron referencias literarias como la novela

---

<sup>17</sup> Ferrowhite es un museo que está ubicado en Ingeniero White, puerto de la ciudad de Bahía Blanca. Este museo aloja herramientas y útiles recuperados tras la privatización y el parcial desguace de los ferrocarriles en la década del 90. Es un taller, un lugar de encuentro de los trabajadores ferroviarios, para más información ingresar a <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/>.

<sup>18</sup> Es un colectivo de realizadores, artistas y docentes que impulsa desde el año 2007 propuestas de creación, producción y desarrollo audiovisual comunitario en todo el país. LAC es un dispositivo que va al encuentro de otras narrativas, nuevos imaginarios, nuevos territorios. Para más información ingresar a <http://cooperativlac.com.ar/>.

<sup>19</sup> Un programa creado y gestionado por María Teolinda Higuera Vivar a partir del año 1995 cuando era directora de la Biblioteca Pública de Quemchi. Actualmente, es una iniciativa de la Agrupación cultural y social Artesana Otilia Yañez. La Bibliolancha está en Quemchi comuna de la Provincia de Chiloé, en Chile, por ser una iniciativa itinerante busca llegar a las islas menores, territorios de difícil acceso y sectores más aislados del archipiélago para llevar libros y actividades pedagógicas. Para más información ingresar a <https://bibliolancha.cl/>.

<sup>20</sup> Azul Blaseotto y Eduardo Molinari generaron en 2010 un espacio cultural independiente en el barrio de Almagro de la ciudad de Buenos Aires, Argentina, La Dársena funcionó hasta 2016 como herramienta dialógico-crítica, sitio para el desarrollo de procesos colectivos, prácticas artísticas y de pensamiento contemporáneo en contexto. En sus salas se desarrollaron exposiciones, lecturas de poesía, proyecciones, debates, performances y actividades de formación artística, así como también se impulsaron procesos de investigación con métodos artísticos, transdisciplinarios. A partir del 2017 pasó a ser un movimiento contra hegemónico desanclado de un lugar físico. Para más información ingresar a <http://plataformadarsena.blogspot.com>.

<sup>21</sup> Este señalamiento fue realizado entre 2007 y 2008 por Carolina Andreetti, quien mediante dibujos de tiza y cal restituye el plano en escala real de una vivienda que existía en Parque Chacabuco, en la calle Recuerdo 1970, que fue demolida por la última dictadura militar para la construcción de una autopista en la Ciudad de Buenos Aires. Para más información consultar: <http://www.carolinaandreetti.com.ar/index.php?/projects/habia-una-casa/>.

<sup>22</sup> Esta es un archivo instalación realizado por la artista Sonia Neuburger, quien mediante un recorrido repetido veinticuatro veces de una manzana del barrio Saavedra, en CABA, cuadra en la cual en 1931 existía una fábrica, para luego ser ocupado entre 2004 y 2008 por un barrio cerrado. Este recorrido fue registrado mediante fotografías, objetos, dibujos textos charlas y entrevistas realizadas en conjunto con la socióloga Carla del Cueto. Para más información consultar: <http://sonianeuburger.blogspot.com/2010/06/>.

<sup>23</sup> Es una video instalación realizada en el 2007 en el que la artista Ana Gallardo con la colaboración de diferentes personas circula por las calles de la Ciudad de Buenos Aires en una bicicleta arrastrando un carro que lleva un conjunto mobiliario con algunas de sus pertenencias que tienen carga afectiva y hablan de su hábitat, que no contaban con un espacio físico de resguardo. Para más información consultar <https://castagninomacro.org/page/obra/id/590/Gallardo%2C-Ana/Casa-rodante>.

<sup>24</sup> Es un documental realizado en 1988 que registra la expulsión de más de doscientos cincuenta mil villeros de la Capital Federal durante la última dictadura militar, para acceder al documental ingresar a: <https://youtu.be/8JaANAUoiUI>.

<sup>25</sup> Película realizada en la Villa 21 de Barracas, CABA, en el 2007. Los vecinos del barrio, liderados por Julio Arrieta, arman una compañía cinematográfica independiente que ofrece personajes de caracterización para el cine reales. Para más información ingresar a: <https://www.crudofilms.com.ar/estrellas.html>.

“*La virgen cabeza*” de Gabriela Cabezón Cámara<sup>26</sup> y “*The Modern Procession*”, de Francis Alÿs y Rafael Ortega<sup>27</sup>.

Estos colectivos y artistas que inspiraron las acciones de Turba y de La Cooperativa Guatemalteca son proyectos muy diversos, que muchas veces coinciden en generarse en territorios transformados por una urbanización de manera no consensuada y se oponen a proyectos modernizadores y/o neoliberales, con perspectivas excluyentes. Aquellas propuestas artísticas que se producen en y desde barrios populares buscan construir y trastocar las fronteras que existen en la ciudad. Proponen tránsitos diversos, discusiones, que sus habitantes puedan apropiarse de los límites, romperlos, apropiarse de la ciudad dándole su forma. En otros casos se trata de artistas o colectivos que tienen propuestas de intervención colectiva de confluencia entre lo político y lo artístico.

### 3.4 Antecedentes

En esta sección nos interesa dar cuenta de artículos y trabajos que se han escrito sobre La Coope y Turba a lo largo del tiempo.

En el caso de La Coope dos artículos han puesto el foco en la intervención “*La toma resiste*” realizada por el colectivo en el año 2010.

En el artículo de María Nazarena Mazzarini, Graciela Galarza y Carlos Servat (2012) se considera a “*La Toma Resiste*” como una obra de arte contextual llevada a cabo en el territorio. En esta tesis, no concebimos a las intervenciones como obras, sino que las pensamos como acciones de activismo artístico ancladas en el territorio. Es importante mencionar que los propios artistas, al hablar de “*La toma resiste*” (2012) consideran que al representar junto con los vecinos la toma, actuaban sobre la problemática de la vivienda en el barrio.

Por su parte, Carlos Servat (2013) hace un análisis estético, para pensar a la intervención como modo de disentimiento de la ciudad practicada. Servat analiza diversas acciones realizadas en la ciudad para pensar comunidades ocasionales

---

<sup>26</sup> Es la primera novela de Gabriela Cabezón Cámara, escrita en el 2009 que habla sobre un romance que se da entre una cronista y una travesti en el marco de una utopía villera. Para más información visitar: <https://www.penguinlibros.com/es/tematicas/165461-ebook-la-virgen-cabeza-9789877690699#>.

<sup>27</sup> En el año 2007 The Public Art Fund y el MoMA de Nueva York organizaron una procesión por las calles de Manhattan acompañados por una banda peruana y más de ciento cincuenta participantes quienes llevaron por las calles de la ciudad reproducciones de obras de Picasso, Duchamp y Giacometti en carruajes de madera. Para más información consultar: <https://francisalys.com/the-modern-procession/>.

que se juntan frente a situaciones de disenso y *“La toma resiste”* es una de las acciones que considera dentro de su corpus.

Consideramos, en relación con este último trabajo, que la Villa 31 y 31 Bis es un contexto particular con características específicas y este es un aspecto no desarrollado por el autor. Esta intervención se enmarca en un ámbito específico que define las acciones de La Coope y la diferencia de otras intervenciones realizadas en otros contextos de la ciudad, dificultando su comparación.

Por otro lado, se publicaron una serie de notas periodísticas donde se menciona la historia de La Coope y se hace un abordaje sobre la intervención de La Zapatilla: el registro se encuentra tanto en el blog de la propia organización (Cooperativa Guatemalteca, 2012) como en algunas publicaciones en diversos medios. Una de esas notas fue publicada en el suplemento Radar de Página 12 (Chirotarrab, 2014). Este artículo cuenta la historia del colectivo: sus intervenciones, su fundación y su construcción como uno de los nuevos colectivos que reactualizaron el vínculo entre arte y política, luego del estallido del 2001. Por otro lado, se publicó un artículo en la Revista CIA número 2 escrito por Lucrecia Vacca (Vacca, 2013) donde a modo de ensayo se elabora un recorrido por las acciones de La Coope desde su conformación hasta el 2010. Esta publicación habla del rol de las y los artistas como traductores, elaborando una conexión entre el afuera y el adentro del barrio y hace referencia al arte como una herramienta que dialoga con la política. En esta tesis se problematiza esa perspectiva, ya que consideramos que las intervenciones de La Coope son artístico políticas, transformaban lo cotidiano mediante la intervención de lo sensible.

Por último, se publicó una nota en revista Ramona escrita por La Coope (Cooperativa Guatemalteca, 2013) refiriéndose específicamente a la intervención de La Zapatilla Móvil, relatando el recorrido de la intervención desde su proyección hasta su ejecución narrado por el propio colectivo.

Con respecto a los estudios realizados sobre Turba, abordamos el trabajo de Jordan Hooley quien en el 2019 publicó una ponencia sobre la representación de la Villa 31 y 31 Bis en Buenos Aires a lo largo de su historia y su visibilidad en los mapas de la ciudad. Hooley consideraba a la experiencia de Turba como un proyecto de mapa abierto colaborativo y lo diferenció a los mapas oficiales publicados por el Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires (de ahora en adelante:

GCBA) para diagramar la urbanización o los mapas turísticos que ni siquiera daban cuenta de la existencia del barrio (Hooey, 2019).

Además, en el año 2015 se publicaron tres notas que hacen referencia a la elaboración del Mapa Abierto de Turba. En 2015 Manuela Irianni entrevistó a Pablo Vitale, uno de los integrantes de Turba, para la revista Política y Medios, donde hacía referencia a las características de Turba, dando cuenta del origen de cada integrante del grupo, hablando del pasado, del presente y el futuro del colectivo. En esta entrevista Vitale hizo referencia al proceso de elaboración del mapa y su difusión en el barrio (Irianni, 2015). Ese mismo año en Página 12 se publicó una nota donde se entrevista a Pablo Vitale, a Javier Samaniego García (otro de los integrantes de Turba) y a Jessy y Lesly Calahuana de 19 y 20 años, dos hermanas que participaron del taller de adolescentes en el barrio. Este artículo se centraba en Turba y el Mapa Abierto, haciendo referencia a la cartografía popular y a que el objetivo del mapa era que resultara útil para los vecinos. Jessy y Lesly hicieron referencia a que el mapa ayudaría a los propios habitantes del barrio a conocer su lugar, a dónde encontrar las salas de salud y los centros educativos, a que las ambulancias y los bomberos puedan acceder al barrio y para que amigos o familiares puedan visitar con más facilidad a los vecinos del barrio (Página 12, 2015). Por su parte en el 2016 en la revista Hache se publicó una nota sobre el trabajo de Turba, donde se hizo una descripción del Mapa Abierto de la Villa 31 y 31 Bis, comentando de qué se trataba el proyecto (Hache, 2016).

El análisis de estos artículos permite contribuir a la construcción de nuestro tema de investigación, dado que brinda un marco para poder abordar las intervenciones que aquí se estudian.

#### 4.1. La Cooperativa Guatemalteca y Turba: Recorridos de Activismo Artístico en las Villas 31 y 31 Bis

##### La Cooperativa Guatemalteca

A fines del 2009, el arquitecto guatemalteco Teddy Cruz<sup>28</sup>, dio un taller en el Centro de Investigaciones Artísticas (de ahora en adelante CIA)<sup>29</sup>. El taller se llamó “*Estrategias urbanas después de la burbuja*”, y en este espacio Cruz se encargó de compartir diversas tácticas de construcción ciudadana pensadas desde el urbanismo crítico y la autonomía. Al curso de Teddy Cruz se inscribió un grupo de artistas becados por la institución<sup>30</sup>.

El conjunto de artistas que asistió al taller de Cruz se componía en un primer momento por Pío Torroja y Mauricio Corbalán<sup>31</sup>, Mariana López<sup>32</sup>, Marisa Rubio<sup>33</sup>, Laura Códega, Renata Supone, Paula Massarutti, Eduardo Alcón “Dudú” Quintanilha y Leopoldo Estol.

En cada encuentro del taller, este grupo de artistas discutía diversos temas, entre los cuales se encontraban la desigualdad en el acceso a la ciudad, el hecho de que en las grandes ciudades del mundo la basura de un sector rico es reutilizada y/o reciclada por otro sector de la población y las fronteras que existen en y dentro de las ciudades.

La producción de Teddy Cruz se centra en las transfronteras; específicamente se dedica a estudiar el límite que existe entre Estados Unidos y México, entre Tijuana y San Diego, poniendo el foco en los contrastes urbanos en esas fronteras entre países y entre ciudades; su propuesta de taller era la de unir el tejido urbano de diferentes espacios de la ciudad. Desde esta perspectiva Cruz se interesó en incentivar a las y los artistas que asistían a su taller en que fueran

---

<sup>28</sup> Arquitecto y urbanista nacido en Guatemala.

<sup>29</sup> El Centro de Investigaciones Artísticas (espacio que dejó de existir y se reinventó en el 2019 como Centro de Investigaciones Antifascistas) es un ámbito de interacción entre artistas y actores de diferentes disciplinas del mundo, especialmente oriundos de América Latina. Este espacio existe desde el 2009 y fue creado por Judi Werthein, con colaboración de Graciela Hasper y Roberto Jacoby; con asiento legal en la Fundación START (Sociedad Tecnología y Arte) conformada por Sebastián Gordín, Gabriela Scafati y Cecilia Sainz.

<sup>30</sup> CIA se ocupa de becar a una serie de artistas para que participen de sus talleres. Durante el 2009 se dieron visitas de artistas y teóricos internacionales que dictaron cursos junto a los agentes. Este proyecto fue gestionado por Judi Werthein.

<sup>31</sup> Artistas pertenecientes a un grupo artístico llamado m7red, para más información ingresar a <http://www.ciacentro.org.ar/node/806>.

<sup>32</sup> Artista visual, para más información sobre ella consultar :<https://mariana-lopez.com>.

<sup>33</sup> Artista visual, para más información ingresar a <https://marisarubio.com.ar>.

a conocer la Villa 31 y 31 Bis. Cruz les preguntó: “¿cómo es que pueden asistir permanentemente a muestras en galerías de la zona de Retiro y no haber visitado ni una vez la Villa 31 y 31 Bis?” Teddy no podía entender cómo, estando tan cerca una de la otra, las y los participantes del taller no conocían la villa. Cuando surgió la idea de visitar el barrio se dieron una serie de debates y tensiones entre las y los participantes del taller.

Estábamos un poco reticentes al principio, porque había un prurito; algunos no queríamos ir como turistas, digamos. La mayoría (yo vivía en La Plata en ese momento) no conocíamos la villa, algunos la teníamos de vista, nada más que de haber cruzado por Retiro. Finalmente logramos un contacto ahí adentro y fuimos<sup>34</sup>.

Al grupo de artistas que asistía al taller de Cruz la idea de visitar al barrio les generó incertidumbre y algo de incomodidad. Esto puede vincularse con lo que menciona Cesar González (2021) al referirse a las tensiones que se generan cuando personas de afuera ingresan a la villa, acercándose con una postura paternalista y pedagógica. Las y los artistas no querían ser “paracaidistas”: ir al barrio, tomar algo “interesante” (ya sea inspiración, reconocimiento o lavar culpas de clase) e irse, querían generar algún tipo de lazo con el barrio, desde otro lugar, pero ¿cuál?, ¿desde dónde acercarse?

Es importante remarcar que una gran cantidad de vecinos y vecinas de la Villa 31 y 31 Bis sale del barrio diariamente para trabajar o estudiar, dado que no existe mucha oferta laboral o académica dentro del barrio<sup>35</sup>, pero este movimiento que se da es asimétrico: muchas personas salen y poca gente ingresa al barrio. Los que visitan lo hace por curiosidad, para ir a la feria que se encuentra en el barrio, para comer; porque trabajan ahí (dado que varias instituciones que forman parte del GCBA se mudaron al barrio, como por ejemplo el Ministerio de Educación de CABA) para dar clase en los establecimientos educativos o para militar políticamente en diversos espacios del barrio o para visitar amigos o familiares. Vale decir que también, hay personas que viven en la villa que casi no salen de su barrio.

---

<sup>34</sup> Entrevista a Paula Massarutti realizada en el 2021.

<sup>35</sup> Como mencionamos previamente, al momento de escritura de esta tesis, en el barrio viven más de 30.000 personas de acuerdo al último censo nacional de las personas y de acuerdo a cifras oficiales existen tan solo 24 establecimientos educativos en la Villa 31 y 31 Bis: 6 establecimientos de nivel secundario, 6 de nivel primario (compuestos por 4 primarios para adultos y 2 primarias para niños), cinco espacios de apoyo escolar para diferentes niveles, un programa de alfabetización para niños otro programa para niñas y dos espacios de cursos de oficios). Este es un dato actualizado provisto por la Red Educativa del barrio.

El 11 de diciembre del 2009 las y los artistas del taller de Teddy Cruz visitaron La Villa 31 Bis por primera vez y en este encuentro inicial tuvieron un intercambio con vecinos, gracias a que Teddy Cruz, se contactó previamente con Liliana Da Silva, una vecina inmigrante de Paraguay, activista y representante de la manzana 107 del barrio, espacio que se había anexado recientemente, ya que había sido ocupado por vecinos el 21 de agosto de ese mismo año.

Esta toma se llevó adelante por un grupo de vecinas y vecinos del barrio, que tenía problemas habitacionales en otros puntos de la villa. Esta manzana, de trescientos metros cuadrados, se tomó luego de dos intentos fallidos y para el momento de la visita, ya contaba con ciento cincuenta familias habitando allí. Actualmente ese espacio se encuentra totalmente edificado e incorporado al barrio, pero en diciembre del 2009, esa era la manzana más nueva, motivo por el cual los vecinos que vivían ahí eran discriminados por otras vecinas y vecinos del barrio que desconfiaban de la toma, ya que consideraban que había sido organizada por punteros políticos.

Luego de esa primera visita<sup>36</sup> comenzó un fluido intercambio y las y los participantes del taller de Cruz regresaron pronto a la manzana 107 para realizarle una entrevista a Liliana. Querían conocer la historia de la ocupación de primera mano, también buscaban conocer la situación de la villa en ese momento. Liliana les contó su historia, sus sensaciones y percepciones.

Viviendo en la indigencia a metros de la opulencia... son ritos de injusticia,  
luchando por la igualdad, edificando mi casa propia con cartón y madera<sup>37</sup>

El relato de Liliana estaba cargado de tristeza e indignación. Ella se veía afectada cotidianamente por la violencia policial e institucional, al mismo tiempo que se sentía marginada por sus vecinos. De todos modos, continuaba luchando por acceder a los servicios básicos para toda la manzana junto con los otros habitantes. Es llamativo como en la entrevista de Liliana aparecen imágenes similares a las que menciona Wacquant (2007), quien sostiene que existe una percepción sobre la vida en los barrios populares que la considera caótica,

---

<sup>36</sup> Se puede acceder a un registro del primer encuentro en <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2010/02/desgrabacion-audio-1er-encuentro-renata.html?view=sidebar>

<sup>37</sup> Entrevista realizada por el taller de Teddy Cruz a Liliana Da Silva en diciembre del 2009, para acceder a la conversación completa ingresar a <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2010/02/desgrabacion-liliana-18-de-enero.html?view=sidebar>

cargada de brutalidad, marcada por el estigma de la pobreza, con acceso desigual a la ciudad y a las oportunidades.

Estas primeras visitas que el grupo realizó al barrio abrieron una serie de interrogantes que motorizaron que un grupo de esas y esos artistas vuelvan al barrio, inaugurando una relación con las y los vecinos que fue creciendo y fortaleciéndose.

Luego de estas primeras visitas las y los artistas armaron una representación teatral llamada “*La Toma Resiste*”, que fue registrada en video<sup>38</sup> en diciembre del 2009.

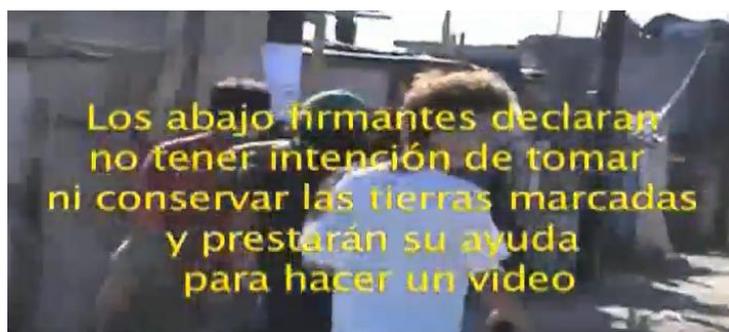


Figura 2. Captura de pantalla del video “*La Toma Resiste*”, 2010.

En “*La Toma Resiste*” vecinos y vecinas junto con el grupo de artistas recrean el proceso de ocupación del predio de la manzana 107. La acción muestra cómo un grupo de personas que fueron desplazadas dentro de su propio barrio, toman el predio lindero a la Villa 31 Bis que pertenecía a la empresa AI, una compañía de logística brasileña. Ese espacio fue tomado y dividido en parcelas de tres metros por tres metros usando harina y repartidos entre los vecinos y vecinas. Momentos después de repartir el predio, las fuerzas de seguridad aparecieron, y los vecinos se sentaron en sus parcelas y resistieron el asedio policial, sosteniendo la toma.

La intervención estuvo marcada por el ritmo, la atmósfera del barrio.

Ahí entendimos como en ese lugar la ciudad absorbe ese ritmo. Es caótico, vertiginoso y a la vez excitante. Crece, se mueve<sup>39</sup>.

Pueden encontrarse puntos de contacto entre “*La Toma resiste*” con el señalamiento realizado por Carolina Andreetti entre 2007 y 2008 llamado “*Había una casa*”. La intervención de La Coope recuperaba un hecho histórico, un hito

<sup>38</sup> Disponible online: <https://www.youtube.com/watch?v=3DrrroC0XrM>

<sup>39</sup> Entrevista a Laura Códega realizada en el 2015.

de la memoria y la intervención de Andreetti comparte esta intención, dado que ambas buscaron reconstruir de manera efímera los recuerdos de cómo se conforma ciudad, retazos que fueron invocados para dar cuenta de la existencia de una historia que se desdibuja.

A partir de esos primeros intercambios entre el barrio y el grupo de artistas del taller de Cruz se fueron llevando adelante diversas acciones.

De ese grupo de artistas que compartieron los encuentros iniciales, quedaron cinco participantes que decidieron conformar un colectivo que, en honor a Teddy Cruz, llamaron La Cooperativa Guatemalteca:

Recuerdo el fervor del momento en el que nació La Coope, fue cero estratégico. Surgió con el hacer. No es que dijimos “bueno hoy fundamos tal cosa”. Era una emergencia continua. Se fundó por las ganas de conocer más y porque se empezaron a generarse vínculos<sup>40</sup>.

Es así como La Coope quedó conformada por artistas jóvenes que provenían de diferentes lugares: María Renata Lozupone<sup>41</sup>, Laura Códega<sup>42</sup> y Leopoldo Estol<sup>43</sup> de la Ciudad de Buenos Aires, la platense Paula Massarutti<sup>44</sup> y el brasilero Dudú Quintanilha<sup>45</sup>.

Eligieron llamarse cooperativa porque esa palabra era la que mejor se ajustaba a su manera de organizarse.

Era una dinámica de trabajo en conjunto, una entidad colectiva. Todos hacíamos algo, los roles estaban rotando todo el tiempo, nos fuimos conociendo en el hacer. Había un espíritu de grupo, una cosa que iba mutando y transformándose en el hacer<sup>46</sup>

---

<sup>40</sup> Entrevista telefónica a Paula Massarutti, 2021.

<sup>41</sup> Actriz, docente, directora teatral y performer nacida en Buenos Aires, para una biografía más extensa ingresar a <http://www.alternivateatral.com/persona288-renata-lozupone>.

<sup>42</sup> Con una formación cinematográfica, que se dedica a hacer obras utilizando diversas técnicas y recursos como la pintura, video, la escultura, grabado, la música y la gestión artística, cuyo foco está en los relatos y contratos sociales en torno a lo hispanoamericano, para más información: <http://www.lauracodega.com/biografia.html>.

<sup>43</sup> Artista visual e historiador de arte. Realizó diversas intervenciones y dictó talleres, y desde el 2013 también edita y distribuye “El Flasherito”, un espacio impreso, una plataforma periodística de inspiración y de discusión donde se publican ensayos diversos vinculados al mundo del arte. Para más información ingresar a: <http://www.boladenieve.org.ar/artista/43/estol-leopoldo>.

<sup>44</sup> Artista visual, investigadora y creadora de proyectos artísticos. Es docente, posee una maestría en estéticas contemporáneas latinoamericanas y es escritora de ensayos. Realizó diversas intervenciones colaborativas e individuales en diversos contextos buscando apropiarse de los recursos de cada lugar para generar vínculos que impliquen nuevas formas de percibir el entorno, mediante dispositivos creados a partir de la observación de las características de las personas y del lugar donde se interviene, generando obras en interacción con lo cotidiano. Para más información visitar <https://proyectoidis.org/paula-massarutti/>.

<sup>45</sup> Artista proveniente de San Pablo, Brasil. Estudió y participó en diversas acciones en Buenos Aires, ya sea performances o producciones audiovisuales, con foco en la diversidad y las interacciones humanas. Para más información: <https://bienalbp.org/bp17/artistas/dudu-alcon-quintanilha/>.

<sup>46</sup> Entrevista a Paula Massarutti realizada en el 2023.

Con el paso del tiempo, La Coope comenzó a visitar el barrio con mayor asiduidad y a conocer vecinos como Teófilo “Jony” Tapia, emblemático residente del barrio y fundador del Comedor Comunitario Padre Mugica. También se vincularon con Julián Wald y Nieves Cardona Peña, habitantes del barrio que llevan adelante junto con otros vecinos el Centro Cultural El Campito (espacio donde La Coope realizó numerosas intervenciones), a otras personas que participaban en la parroquia Cristo Obrero y a otros habitantes del barrio. Fueron generando múltiples lazos, lo que les permitió acercarse a las dinámicas del barrio y también permitió que fueran generándose espacios para llevar a cabo diversas propuestas creativas en el territorio.

El objetivo de La Coope era intervenir en el barrio vinculando el arte con la movilización social, entrelazando las experiencias de vecinos con las de artistas, articulando distintas herramientas y perspectivas. De acuerdo a un concepto de Brian Holmes (2008), podemos decir que La Coope buscaba construir desde los espacios “*entre*”, generando en los espacios intermedios, para poder pensar colectivamente, de manera transversal.

Una segunda intervención realizada por La Coope tuvo lugar en noviembre del 2010, cuando el colectivo organizó una proyección de videos y cortos en el Comedor Comunitario Padre Mugica, donde se exhibieron diversas producciones audiovisuales y a la que se sumaron vecinos y vecinas del barrio como espectadores.



*Figura 3. Presentación de videos en el Comedor Comunitario Padre Mugica, 2010.*

En diciembre de ese mismo año el colectivo coordinó una serie de recorridos por el barrio en conjunto con Pablo Vitale, uno de los fundadores de Turba, quien en ese momento se encontraba implementando la primera etapa del taller de mapeo abierto con adolescentes. En ese encuentro, recorrieron el barrio y Pablo Vitale compartió con los integrantes de La Coope los primeros trabajos cartográficos que habían hecho las y los chicos que formaban parte del taller.



*Figura 4 y figura 5. Encuentro con Pablo Vitale: conversación y maquetas producidas por los talleres de urbanismo barrial, 2010.*

A fines de ese mismo mes, La Coope organizó una muestra de arte en el Comedor Comunitario Padre Mugica, donde expusieron tanto los participantes del colectivo, como otros artistas y colectivos. En la muestra se expusieron trabajos de Alberto Goldenstein, Aurora Rosales, Cynthia Cohen, Gachi Hasper, Itamar Hartavi, Lux Lindner, Marcel Duchamp, Marcela Sinclair, Nam June Paik, Osías Yanov, Eduardo Alcón Quintanilha, Laura Códega, Leopoldo Estol, Paula Massarutti, Renata Lozupone (estos y estas cinco últimos integrantes de La Coope) y además se mostraron los resultados de los primeros mapas generados por Turba].



*Figura 6 y figura 7. Montaje de la muestra abierta de arte en el Comedor Comunitario Padre Mugica, 2010.*

La muestra fue promocionada en la Revista Ramona<sup>47</sup> con la idea de convocar artistas a la exposición y para que asistieran personas que no fueran del barrio. El objetivo de esta exposición era estimular los vínculos artísticos entre el adentro y el afuera de la Villa 31 y 31 Bis.

Estas primeras acciones contribuyeron a fortalecer el vínculo entre La Coope y las personas que participaban en el comedor, junto con el mismo Tapia.

Durante ese momento también las y los participantes de La Coope comenzaron a asistir a las reuniones de la Mesa Por la Urbanización (de ahora en adelante la MPU) que se realizaban todos los viernes. A estas reuniones asistían las y los delegados de cada manzana junto con representantes de cada uno de los barrios de la Villa 31 y 31 Bis [ Figura 8].

La MPU era la herramienta de lucha de los vecinos, dado que en este espacio se juntaban a debatir sobre las necesidades de la población del barrio y para organizarse a la hora de movilizarse por sus derechos.

Era en este marco en el que las y los dirigentes se organizaban para movilizarse por la aplicación de la Ley de Urbanización número 3433 (Para más información consultar Anexo 1). Uno de los temas que se abordaba en estas reuniones tenía que ver con el escaso eco público de las manifestaciones que se organizaban, debido a una invisibilización y silenciamiento por parte de los medios de comunicación, que los difundían más bien poco, salvo en aquellos casos en los

<sup>47</sup> Se puede ver la promoción de la muestra en la revista Ramona en: <http://www.ramona.org.ar/node/35262>

que las y los vecinos cortaban el tránsito en la autopista Illia o en alguna avenida por la zona.



*Figura 8. Registro de un encuentro de la Mesa por la Urbanización (MPU) realizada en el Comedor Comunitario Padre Mugica, 2010.*

En los meses posteriores La Coope continuó generando acciones en el barrio, como por ejemplo talleres de dibujo al aire libre y de lectura, así como también la realización de entrevistas a vecinos emblemáticos del barrio, como Omar Benítez, amigo del padre Mugica, con el que compartió espacio de militancia durante la década del setenta.

Luego de realizar diversas intervenciones en el barrio, en el año 2011 La Coope ganó una beca para proyectos grupales del Fondo Nacional de las Artes (En adelante: FNA), lo que le permitió solventar los proyectos realizados durante el 2012<sup>48</sup>:

---

<sup>48</sup> Organismo autárquico de la Administración Pública sin fines de lucro, dependiente del Ministerio de Cultura de Nación que brinda financiamiento y apoyo a diversos artistas y colectivos de todo el país.

El apoyo económico entregado por el FNA les permitió realizar acciones más contundentes, complejas y ambiciosas<sup>49</sup>.

Gracias a ese apoyo monetario pudieron llevar adelante la restauración de la fachada del Comedor Padre Mugica, un mural de veinticuatro metros por cuatro metros. Anteriormente, el frente del comedor tenía un mural desgastado, con colores que se habían suavizado por el sol. Es por eso que Tapia le propuso a La Coope encarar la renovación de la fachada. En el mural se observan un comensal del comedor, alimentos, el grupo de cocineras que trabajaba ahí y algunos personajes emblemáticos como el padre Mugica, Rodolfo Walsh y un amigo desaparecido de Tapia al que le decían Galleta.

Al recuperar este mural la intención de La Coope era que, desde afuera, se percibiera lo que pasaba dentro del comedor, el movimiento, las actividades, los talleres y el trabajo incesante de las cocineras. Este mural fue realizado por La Coope junto con los artistas Agustina Ferrer, Aurora Rosales, Catalina León, Eduardo Álvarez, Evangelina Aybar y su hermana, Itamar Hartavi, Jochi Labourt, Luciana Passerini y Matteo Locci [Figuras 9 y 10].

En la inauguración del mural, realizada el 20 de mayo del 2012, presentaron la obra de teatro llamada *“La hostia y la hoz”*. Fue una performance a la que invitaron a personas de adentro y fuera del barrio (nuevamente mediante una publicación de la revista Ramona) que comenzaba el domingo por la tarde en el supermercado Coto que se encuentra en la entrada del barrio, al que asistieron artistas, periodistas y personas curiosas que se sumaron a presenciar la intervención. Recorrieron las calles de tierra acompañados por el sonido de un bombo hasta llegar a la parroquia Cristo Obrero, fundada por el Padre Mugica, lugar donde se encuentran sus restos actualmente.

En esa ocasión representaron una pieza de veinte minutos basada en la historia del Padre Mugica. La obra comenzaba por hacer referencia a su compromiso político y su accionar enmarcado en el Movimiento de Sacerdotes del Tercer Mundo. Refería al contexto de violencia política que se vivía en Argentina en la década del '70, su vínculo con el barrio y su muerte [Figura 11]. La obra, con

---

<sup>49</sup> Cuando un colectivo artístico gana una beca del FNA, debe presentar una serie de informes que den cuenta del trabajo que se está haciendo, pero no hay ningún tipo de auditoría. Los y las artistas pueden estar haciendo un proyecto completamente diferente a la propuesta que proponen al Fondo, no hay una revisión ni seguimiento de las acciones que se implementan, eso hace que los colectivos cuenten con libertad a la hora de realizar sus intervenciones. Es así cómo se genera cierta tensión con las instituciones artísticas, se utilizan las becas pero de una forma desobediente (Expósito et al., 2012).

guión de Renata Lozupone, estuvo actuada por ella, Paula Massarutti, Laura Códega y Leopoldo Estol, quienes representaban al Padre Mugica, a Martínez de Hoz, a una “señora bien” y a un obrero del barrio. Los participantes de La Coope elaboraron esta intervención siguiendo la línea con sus acciones previas, buscando rehabilitar la historia del barrio y continuar fortaleciendo los vínculos entre la villa y el resto de la ciudad, armando un puente, acercando diversos registros.



*Figuras 9 y figura 10. Registros del mural producido por La Coope y artistas independientes en la fachada del Comedor Comunitario Padre Mugica realizado en el 2012.*



Figura 11. Registro la representación de “La Hostia y la hoz”, realizada en el 2012.

En su sitio web<sup>50</sup> La Coope hacía referencia a sus acciones como propuestas artísticas que se elaboran frente a las diferencias y las tensiones entre los diferentes barrios de la ciudad, buscando avivar la organización social y generar intervenciones junto con las y los vecinos, movilizándolo el pensamiento en torno a la identidad barrial colectiva, tanto desde lo poético como desde lo político. Su propósito era abordar diferentes facetas de la vida en la villa 31 y 31 Bis construyendo lazos afectivos, a modo de elaborar relatos colectivos. La Coope buscaba fomentar una reflexión sobre aquello que se mueve y crece en el espacio *entre* las estructuras políticas sociales y culturales oficiales, generando nuevas narrativas y discursos desde el territorio.

La Coope buscaba que las personas se relacionen de nuevas formas, poniendo en circulación dentro del barrio la mirada de sus propios habitantes.

Son las pequeñas fracturas que pueden hacer que algo diferente suceda fuera de la lógica en la que ya estamos inmiscuidos, de la que parece

---

<sup>50</sup> Para más información ingresar a <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com>.

que no podemos zafar. Todavía sigo creyendo en el arte. No en el sistema del arte, en el arte, que es algo bastante diferente. Es lo que salva, lo que puede mantener vivo a alguien<sup>51</sup>.

La idea de intervenir en la cotidianeidad desde lo artístico pretendía descolocar la vida cotidiana, darle nuevos sentidos a la realidad, cuestionar y generar, más que respuestas, nuevas preguntas.

## **Turba**

Talleres de Urbanismo Barrial es la confluencia de diferentes intereses, proyectos y deseos. Este equipo se conformó en el 2009, entre Javier Samaniego García<sup>52</sup>, Pablo Vitale<sup>53</sup>, Julia Ramos<sup>54</sup> y Diego Danei<sup>55</sup>.

Pablo Vitale trabajaba desde 1999 en el Centro de Acción Familiar (En adelante: CAF) número 6 “Bichito de Luz” en el barrio Güemes de la Villa 31, espacio que depende del GCBA. Mediante este trabajo construyó un vínculo fuerte con el barrio. En el 2004 Vitale inauguró una muestra de fotos en la villa, que tuvo muy buena recepción entre las y los vecinos. Esto lo llevó a pensar en diferentes tácticas para socializar el recurso de la fotografía. Fue así como en el 2005 formó un taller de fotografía en el barrio, que funcionó gracias a un subsidio y una cámara analógica, por fuera de la propuesta institucional del CAF.

Por otro lado, Vitale formaba parte del espacio de Estudios Urbanos del Instituto Gino Germani (de ahora en adelante IIGG) junto con Julia Ramos, con quien comenzaron a problematizar la invisibilización de las villas en la cartografía urbana oficial [Figura 12]

Veníamos notando la ausencia de las villas en los mapas de la ciudad, de la 31 en particular y de la posibilidad de hacer algo con eso. Queríamos intervenir los mapas turísticos, carteleros donde las villas aparecían como un espacio gris o verde. Cuando yo entré a trabajar en la 31 el mapa que usaban los trabajadores sociales para laburar con las familias era el que le daba la comisaría. Existía un mapa, pero estaba en manos del poder<sup>56</sup>.

---

<sup>51</sup> Entrevista a Paula Massarutti realizada en el 2021.

<sup>52</sup> Arquitecto proveniente de La Plata, docente y artista. Participó en numerosas experiencias de arte vinculadas con el urbanismo en el territorio y en contextos de encierro como cárceles y hospitales psiquiátricos de la Provincia de Buenos Aires y Capital Federal.

<sup>53</sup> Fotógrafo de Capital Federal. Licenciado en Ciencias Políticas en la UBS. Actual vicedirector de ACIJ (Asociación Civil por la Igualdad y la Justicia) en la ciudad. Para más información ingresar a <https://www.contested-territories.net/pablo-vitale/>.

<sup>54</sup> Julia Ramos es socióloga y nació en Capital Federal, fotógrafa, actualmente forma parte del colectivo Ciudad del Deseo, una colectividad de urbanismo feminista

<sup>55</sup> Diseñador gráfico que trabajaba en Tramando, un local de diseño muy reconocido y exclusivo del barrio de Recoleta, justo enfrente de las Villa 31 y 31 Bis

<sup>56</sup> Entrevista a Pablo Vitale realizada en el 2021.



A partir de esta idea, Pablo Vitale y Julia Ramos se hicieron una serie de preguntas mediante las cuales brotó un proyecto del mapeo colectivo. Esta propuesta comenzó a formarse en unas jornadas de fotografía y sociedad que se organizaban en la Facultad de Ciencias Sociales de la UBA, en la que Pablo y Julia conocieron a Javier Samaniego García, quien en ese momento estaba cursando la Maestría en Paisaje, Medio Ambiente y Ciudad en la UNLP con la fotografía como tema central. En este marco, Pablo y Julia habían armado un espacio de colectivos de fotografía e intervención social y fue a partir de ahí que los tres comenzaron a entablar diálogo y a planificar un proyecto en conjunto. Al finalizar el encuentro, Javier le propuso a Pablo hacer un taller relacionado con arquitectura y urbanismo, algo que él ya había realizado en diferentes espacios no académicos de La Plata como villas y espacios de encierro, por lo que les expresó a Vitale y Ramos su interés de llevar un taller adelante en la Villa 31. La intención de Javier era bastante personal en este caso: estaba pasando por un momento en el que no quería estar en La Plata, por lo que trabajar en Villa 31 implicaba moverse de su ciudad. Fue así como en el 2009 Javier llevó adelante dos encuentros en los que coordinó un taller breve de arquitectura y mapas. Desde ese momento, además del taller de fotografía del CAF se inauguró el este nuevo curso, una instancia en la que se planteaban juegos sobre la espacialidad desde lo micro a lo macro y se llevaban adelante estrategias que implicaban un trabajo de representaciones del barrio en diferentes escalas. Se realizaron diferentes experiencias que buscaban derivar en la realización de un mapa abierto, móvil, siendo esta la idea fuerza, el articulador de cada encuentro:

Los temas urbanos, las técnicas de representación y la visión que tenía cada uno de alguna manera se iba acoplando, el arte y la ciudad como ejes permitían entender las cosas de otra forma<sup>58</sup>.

En un inicio, el taller no tenía nombre ni un objetivo claro, era un espacio de experimentación e intercambio, donde cada encuentro implicaba armar una experiencia diferente para el grupo de adolescentes. Es así como aparecían cruces: el interés de Javier de producir saberes artísticos urbanos en territorio, la perspectiva de Pablo más vinculada a la fotografía, la mirada sociológica de

---

<sup>58</sup> Entrevista a Javier Samaniego García realizada en el 2020.

Julia y los intereses de los chicos y las chicas que asistían semanalmente al taller.

Es así como en el 2010 se constituyeron como colectivo interdisciplinario y eligieron llamarse Talleres de Urbanismo Barrial (Turba).

El seudónimo del grupo es un juego de palabras; remite a un tipo de musgo o de carbón que es ligero, que parece tierra, se encuentra en lugares pantanosos y es muy buen abono para las plantas, al mismo tiempo, la palabra hace referencia a un grupo desordenado de personas y a cuando a alguien se aturde. Todos estos significantes atraviesan a la experiencia del colectivo.

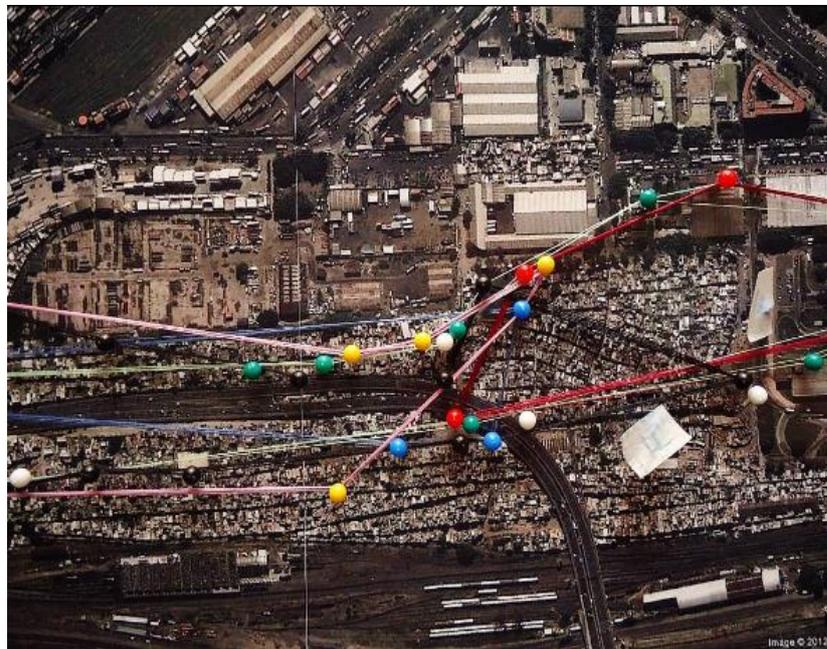
Mediante encuentros lúdicos, recorridos y jornadas de experimentación construyeron un nuevo registro del espacio, mezclando el arte, la arquitectura, la fotografía, el dibujo, la elaboración de maquetas y bocetos para comenzar a elaborar un mapa abierto de la Villa 31 y 31 Bis.



*Figuras 13 y figura 14. Registro de recorrido de itinerario barrial realizado por los y las chicas de Turba en sus primeros encuentros, 2010.*

Durante el 2010 y el 2015 se encontraron semanalmente y consolidar un grupo de trabajo de adolescentes, artistas y profesionales que cimentaron un espacio de formación en urbanismo en Villa 31, para luego expandir sus propuestas a otras villas de Argentina. Buscaban, mediante la producción de estrategias cartográficas y un abordaje del espacio vivido la creación de instancias y encuentros de trabajo con distintos actores de la comunidad villera. Su objetivo principal era visibilizar a los barrios populares insertos dentro de la trama formal de la Ciudad de Buenos Aires y así incentivar la creación y el reconocimiento del espacio villero como parte de la comunidad. Mediante el taller abordaban temas vinculados a la ciudad, en el marco de la lucha por la integración social.

Los encuentros que, en un comienzo, generaban un espacio de juego y diálogo interdisciplinar, fueron decantando en una especie de laboratorio de cartografía colectiva, que tenía como fin fundamental a la elaboración de un mapa abierto del barrio.



*Figura 15, figura 16 y figura 17. Maqueta construida en una actividad de taller fotográfico de diagnóstico barrial realizado en 2011. Taller realizado en 2012 en Tramando en el que se transfirió el mapa del barrio a tela. Taller encontrando conexiones, itinerarios y corredores con imágenes satelitales tomadas de Google Maps en 2012.*

Para abordar las acciones de Turba, es pertinente traer la mirada de Javier Samaniego García (2018) uno de sus fundadores, quien en un artículo hace un

recorrido sobre urbanismo y las diferentes miradas que se construyen sobre los barrios populares de la ciudad.

Samaniego García se aproxima al vínculo entre la arquitectura y su trabajo en el territorio. Ambos campos en un comienzo se le aparecían como separados. Al cursar la carrera de arquitectura en la universidad notó que en ninguna materia se abordaban las villas, ni sus condiciones, ni su historia, ni sus problemáticas. Las acciones de los urbanistas en villas eran consideradas como un quehacer solidario, nunca como una práctica productora de conocimiento. Por otro lado, cuando empezó a realizar talleres de mapeo colectivo en villas encontró que la manera de representar el espacio vital era oral, muy diferente a la manera académica, lo que, en un comienzo, generaba algunas dificultades para sistematizar el trabajo.

Javier Samaniego García se preguntaba de dónde salían las imágenes mentales colectivas que se arman en, de y sobre las villas. Al principio su investigación iba dirigida a identificar el rol de las artes en este proceso de conformación de una imaginación de los barrios populares.

En este estudio, advirtió que las representaciones que se producen sobre las villas (tanto desde el arte, como en los medios de comunicación y el sentido común) tienen una serie de características que le permitieron elaborar una serie de tipologías. Para Javier Samaniego García existen miradas y prácticas villeras, otras colaborativas y otras a las que llamaba extra-villeras. Las miradas y prácticas villeras surgen desde el territorio e involucran a vecinos de los barrios populares, son producciones culturales elaboradas dentro de los barrios populares para ellos mismos.

Las prácticas colaborativas, son el resultado de diálogos y mezclas entre el afuera y el adentro de la villa. Las producciones extra-villeras son aquellas que surgen desde y para el resto de la ciudad. Las y los ciudadanos que provienen de otros lugares, se acercan, hacen registros o producciones audiovisuales o musicales dentro y sobre ella, pero siempre hacia el que no vive en la villa.

Cuando Samaniego García indagó sobre estas perspectivas, encontró investigaciones que trabajaban sobre cómo los medios de comunicación influyen en la estigmatización de la villa, pero poco halló sobre la relación entre el arte y los barrios populares.

Se dio cuenta de que existen tres imaginarios sobre las villas, ideas y visiones que circulan en el sentido común. Existe una visión que articula la idea de las villas con la pobreza fundamentalmente; partiendo de una mirada miserabilista y paternalista, donde el villero aparece como un cuerpo sufriente y la villa en la que vive, como el lugar de la carencia. Otra perspectiva pone el foco en la violencia y el robo; desde esta perspectiva el sujeto villero aparece como cuerpo amenazante y la villa como el lugar donde prima el delito. Finalmente, aparece la visión de la villa como construcción identitaria reivindicatoria que hace del villero un sujeto político activo y de la villa un espacio de trabajo, autogestión, afecto y lucha.

Este último punto también es desarrollado por Cesar González (2021) quien afirma que las personas de las clases privilegiadas siempre hacen referencia en sus imaginarios a los villeros en términos miserabilistas o estigmatizantes y no quieren que las personas marginadas propongan sentidos y símbolos culturales, porque esto desarticularía la estructura de lo que se considera artístico y quedaría evidenciado que no toda experiencia es igual, que cada clase experimenta en su cuerpo las cosas de manera muy diferente.

La mirada de Samaniego contribuye a enmarcar el trabajo de Turba en el barrio, puesto que estas acciones implicaron un trabajo colectivo donde la mezcla de trayectorias enriquece la producción grupal para poder pensar el espacio urbano con herramientas que vinculan diferentes saberes. En estas intervenciones prima un imaginario en el cual el sujeto villero es un actor activo políticamente, cuya voz tiene valor y la villa es un espacio de construcción de ciudadanía, de cultura, política y de labor colectivo.

## 4.2. Las intervenciones

### La Zapatilla Móvil

Luego de años de trabajo en el barrio, La Coope se puso como objetivo elaborar un proyecto colectivo ambicioso. Es así como aparece la idea de hacer un monumento móvil:

La Zapatilla surge después de haber ganado una beca del FNA que nos daba recursos para fantasear, para pensar en posibles agitaciones. La idea de un monumento ambulante venía flotando en las reuniones que teníamos con los vecinos. También nos inspiró el proyecto de Cynthia Cohen, que quería hacer una escultura de Mugica en la autopista<sup>59</sup>.

La idea de hacer La Zapatilla se enmarca en las reuniones MPU. Al conseguir el financiamiento del FNA, una beca para colectivos de artistas que les permitía realizar proyectos en el barrio, que les permitió también reparar el mural del Comedor Carlos Mugica.

La Coope realizó una propuesta a los vecinos de la mesa, propuso una acción artístico política cuyo objetivo era dar una mayor visibilidad a la primer marcha por la urbanización que se llevaría a cabo el 27 de septiembre del 2012, algunos días después de ese encuentro:

“¡Una zapatilla!”, dijo alguien. Como del que pateo, del que busca un trabajo o junta cartón. Se nos hizo un símbolo potente. Fue un proceso vertiginoso, porque no era que se trataba de una muestra que inaugura un martes y ya, sino que era una movilización y queríamos llegar a la marcha con un elemento del porte de un auto.<sup>60</sup>

Al utilizar La Zapatilla como símbolo querían apelar a la organización, de la urbanización. Los vecinos y vecinas del barrio quieren tener agua, luz, cloacas, como poseen las y los ciudadanos de otros barrios de la ciudad. Es un llamador del deseo de tener un lugar para vivir dignamente.

La Zapatilla es un símbolo para la juventud, sea de clase alta, media o baja en nuestro país. Genera carácter, distinción y es por eso que no importa el origen del que las lleva, siempre viene bien tener un par para correr, trotar, bailar, caminar, darle forma, ponerle colores, pintarla, dibujarla, teñirla y vivirla.

---

<sup>59</sup>Entrevista a Leo Estol realizada en el 2020.

<sup>60</sup>Entrevista a Leo Estol realizada en el 2020.

Se buscaba también generar un impacto con la escala del objeto, con el absurdo que genera La Zapatilla, representarla grande, colorida, visible, incómoda.

El interés principal estaba en construir un dispositivo que visibilizara la lucha por ampliar el acceso a la ciudad de los vecinos del barrio. Además, la elección de una zapatilla como símbolo tenía que ver con el marchar y el avanzar.

La imaginación colectiva fue el vehículo de deseo que permitió habilitar el concepto de La Zapatilla Móvil.

Con esta intervención buscaban invitar al juego, a lo festivo, a forjar vínculos. Querían tensionar los límites del arte, de lo escultórico; mover lo quieto, producir en la calle una obra gigante en función del reclamo por la urbanización. El proceso de armado del monumento móvil fue acelerado y sorprendente para los vecinos del barrio, a la vez que era nuevo el proceso para las y los participantes de La Coope, ya que nunca antes habían realizado una intervención para acompañar una movilización, era una experiencia diferente.

Ramón Ojeda y María Castells, vecinos del barrio que vivían en el barrio Cristo Obrero de la Villa 31 Bis y formaban parte de la MPU pusieron a disposición el patio de su casa para que La Coope pudiera armar la escultura móvil.

La realización de La Zapatilla Móvil requirió de cinco días de trabajo incesante. Ramón Ojeda soldó la base, luego las y los participantes de La Coope fueron consiguiendo en el barrio los distintos elementos necesarios para armar la estructura formada por un eje y cinco ruedas, dos de las cuales eran de auto para que La Zapatilla pudiese desplazarse al empujarla. Se usaron tiras de hierro de seis milímetros cruzadas en diferentes puntos, sobre las que se colocaron cartones y papeles para darle forma, la encolaron y luego la pintaron con colores llamativos. Laura Códega hizo unos largos cordones con tela verde fluorescente y rellenos con guata. A los costados de La Zapatilla pintaron dos consignas: de un lado *“Urbanización”* con un dibujo de una casa y del otro lado la frase *“Por una vivienda digna”*. Adelante instalaron una bocina de auto y en la parte trasera le colocaron una patente [Figuras 18, 19, 20 y 21]. El monumento móvil fue el fruto del trabajo colectivo, de entrelazamiento de saberes populares, conocimientos vinculados al arte y la mecánica.

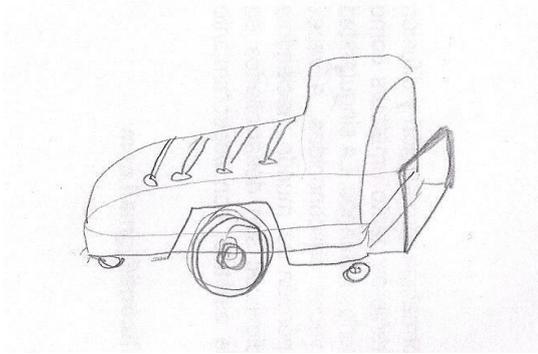


Figura 18, figura 19, figura 20 y figura 21. Boceto, capturas de video y fotos del proceso de armado de La Zapatilla Móvil, 2012.

Vecinos y militantes de diversas agrupaciones que transitaban cotidianamente los pasillos del barrio se sorprendieron con el revuelo que generaba la construcción de La Zapatilla, en términos de Walter Benjamin (1934), ver el armado de la escultura móvil generaba inervación en las y los transeúntes, que se acercaban con curiosidad llamados por el movimiento. Algunas personas se sumaron a colaborar en la construcción de la estructura gigante, pasando de un rol de espectador a uno de productor.

Cuando la escultura estuvo terminada llegó el momento de salir junto con la movilización por la urbanización.

El 27 de septiembre de 2012 La Zapatilla salió del patio de Ramón Ojeda y María Castells empujada por La Coope y las y los vecinos. En un principio intentaron subirla a la autopista, pero esto no fue posible:

Queríamos subir La Zapatilla a la autopista porque es un derecho transitar por ahí, la movilización tenía que salir a la 9 de Julio e ir de ahí a la legislatura. Lo intentamos, pero había un gran contingente de policías, se avivaron de que queríamos hacer una maniobra de esta índole y no nos lo permitieron<sup>61</sup>.

<sup>61</sup> Entrevista a Leo Estol realizada en el 2020.



Figura 22, figura 23, figura 24 y figura 25. Registros de la marcha por la urbanización, 2012.

Lograron salir por los pasillos del barrio, llevando La Zapatilla hacia la calle principal del barrio. La manifestación se movilizó a través de la villa y luego salió hacia el barrio de Retiro, luego pasó por Recoleta, continuó en dirección hacia el centro por el Obelisco y se dirigió por Diagonal Norte, hasta que llegó a su destino: la Legislatura Porteña.

En la marcha se cantaban canciones por la reivindicación de las y los villeros y se gritaban consignas por la urbanización mientras diversas personas iban llevando al monumento móvil, donde muchos chicos y chicas se habían subido y tocaban la bocina al ritmo de las canciones, agitando banderas. Durante la marcha La Zapatilla Móvil funcionó como una guardería ambulante, dado que muchas y muchos vecinos iban a marchar con sus hijos, que se sumaron a la procesión, subiéndose a La Zapatilla.

Por momentos el monumento móvil se chocaba contra el cordón policial que acompañaba a la marcha. Los oficiales confundidos no entendían muy bien de qué se trataba ese objeto [Figura 26].



*Figura 26. Registro del tránsito de La Zapatilla Móvil por 9 de Julio, 2012.*

La intervención estaba cargada de componentes carnavalescos: funcionaba como una carroza de carnaval. La vida y el arte se mezclaron en esta acción. Vale decir que en La Zapatilla se pueden encontrar reminiscencias de acciones pasadas. Se pueden encontrar resonancias en intervenciones del grupo Escombros; con sus dispositivos poéticos de denuncia y sus señalamientos (De Rueda, 2017), puesto que el monumento móvil es una señalización que se mueve, haciendo un llamamiento a una ampliación a los derechos urbanos de las Villas 31 y 31 Bis. Recuerda también a las primeras irrupciones festivas de los grupos GAC y Etcétera..., sus escraches móviles, las caravanas que recorrían la ciudad denunciando dónde vivían genocidas, transportándose por las calles con camión cargado de artistas con carteles y marionetas gigantes. También podemos encontrar ecos de La Zapatilla en la última activación realizada por Arde! Arte en el año 2005, que llevó adelante una intervención en el Puente Pueyrredón en conmemoración de la represión que se vivió en ese mismo lugar tres años antes. Para esta marcha, Arde! Arte construyó una gran pelota de alambre tejido, cubierta con cascos de bala y cartuchos de escopeta vacíos, que fue moviéndose empujada por las patadas de quienes participaban

en la movilización. La pelota finalmente se estacionó frente a un desorientado cordón policial (Revale & Meirás, 2011).

La Zapatilla Móvil, luego de esa primera movilización participó en una segunda convocatoria por la urbanización y luego no volvió a salir del barrio.

Una vez finalizadas las movilizaciones los participantes de La Coope discutieron en torno al futuro de La Zapatilla. Consideraron llevarla a la puerta del Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires (De ahora en adelante: MALBA) solamente para generar desconcierto, también pensaron en llevarla al Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, pero no hicieron ninguna de las dos cosas. Luego de evaluar todas las opciones posibles, decidieron dejarla en el barrio, en el patio de una vecina y no volvieron a buscarla. La Zapatilla tenía sentido en un tiempo y un espacio determinados; no significa lo mismo estacionada en un museo que acompañando a la movilización popular de las y los vecinos. Esto se vincula con la perspectiva de Nelly Richard (2009) que considera que lo político en el arte se define en el contexto en el cual se emplaza. Para que una acción sea política en el arte, tiene que generar un desacomode, si no lo genera entonces no es una intervención político artística.

Hay una señora, que vive justo abajo de un cartel de la autopista, le decimos la del Mirtha del cartel. Ella tenía un patio enorme. Dejamos la zapa, le alquilamos el lugar, después nos colgamos y ahora es la cucha de los perros. Para nosotros se convirtió como en un incordio<sup>62</sup>.

La escultura móvil se convirtió en un desprendimiento, un vestigio de otro tiempo, en un archivo. La intervención significaba algo en el barrio en el marco de la movilización y en cualquier otro lado cambiaba de sentido.

Después de realizar la intervención de La Zapatilla Móvil los participantes de La Coope se sintieron transformados:

Ninguna de nuestras obras volvió a ser la misma después de haber trabajado en comunidad. Con el intercambio con otros, hubo un aprendizaje, fue un antes y un después. Hay una consciencia de ese otro que no sé si en los demás barrios de la ciudad está presente<sup>63</sup>.

---

<sup>62</sup> Entrevista a Laura Códega realizada en el 2015.

<sup>63</sup> Entrevista a Paula Massarutti realizada en el 2020.

Cada integrante produjo obras posteriormente, tanto de manera individual como colectiva, y esta se vio afectada significativamente después de la experiencia colectiva. Esto se debe a que las intervenciones realizadas por La Coope implicaron una transformación para sus participantes en torno a la idea del otro y les invitó a pensar de manera cooperativa.

La intervención tensionó los propios límites de su práctica y abrió un espacio que les permitió un hacer otro, generando un nuevo lugar para pensar en poéticas diferentes a la hora de abordar el espacio.

Actualmente La Coope dejó de intervenir en el territorio como colectivo, aunque esto no se dio de manera premeditada, sino que paulatinamente se fueron distanciando. Con la partida de Dudú Quintanilla de Argentina, quien se fue a vivir a Berlín, La Coope se replegó. Pese a eso, los integrantes del grupo siguen siendo amigos y permanecen en contacto.

### **Primer Mapa Abierto – Villas 31 y 31 Bis**

Cuando Turba comenzó con los encuentros de cartografía los sábados de cada semana, se estaban iniciando los primeros encuentros de la MPU y en el 2009 se aprobó la ley de urbanización, que en ese momento era el tema que estaba en agenda.

Estaba el tema del rol del villero: tenía que pedirle al Estado que se haga cargo, después tiene que autoconstruir su territorio, entonces nosotros decíamos “¡las imágenes y mapas tienen que ser una herramienta de visibilización!” Pero después nos preguntábamos: ¿qué nos importa lo que dicen la cartografía y el urbanismo si acá lo que estamos haciendo es un proceso para la autogestión del territorio?<sup>64</sup>

Enmarcados en ese contexto comenzaron los talleres de urbanismo barrial, buscando integrar y dar un lugar a la mirada de los jóvenes adolescentes en la configuración de la urbanización del barrio.

Para llevar adelante el taller durante todos los años en los cuales trabajaron en el barrio, las y los participantes de Turba aplicaron a una beca del FNA lo que les permitió obtener dinero para comprar insumos para experimentar con los mapas y para poder transportarse dentro y fuera del barrio.

---

<sup>64</sup> Entrevista a Javier Samaniego García realizada en el 2020.

Para recibir el sustento económico del FNA los integrantes de Turba solo debían entregar unos informes en papel escritos a mano mensualmente, no debían someterse a controles ni auditorías por parte del organismo, no tenían que rendir cuentas.

El proceso se llevó adelante en tres fases. En una primera fase, de diagnóstico y exploración se dio entre el 2009 y el 2010. En un momento inicial se realizaron actividades de familiarización y acercamiento a los conceptos vinculados al mapeo, se identificaron los recorridos cotidianos de cada miembro del taller y de los actores del barrio. Se buscaba reconocer los diversos usos del espacio en la villa, las sensaciones, percepciones y deseos encontrados en cada lugar. También se relevaron los distintos ámbitos comunitarios, importantes para la vida social, que le dan a la villa sentido de pertenencia o que son significativos para los vecinos. Finalmente identificaron aquellos problemas de hábitat que posee el barrio. Para cerrar este primer ciclo generaron una serie de mapas a modo de registro cartográfico de lo construido socialmente, mediante el uso de diferentes técnicas artísticas como fotografía, dibujo, impresión de diseños sobre tela y estructuras de plastilina. El arte para Turba aparecía como una herramienta para conocer el barrio, tanto de lo sensible como lo visible; eran tácticas y lenguajes puestos en función de saber y apropiarse del entorno.

En una segunda etapa, que se llevó adelante entre 2010 y 2013, realizaron actividades destinadas a conocer la escala urbana, los recorridos posibles en la ciudad y en el barrio, la inserción de la villa en la trama urbana, la sistematización de los conocimientos aprehendidos durante todo el taller y la selección de ejes temáticos para pensar los mapas [Figuras 27 y 28].

La tercera y última etapa, que se desarrolló entre el 2013 y el 2015 se caracterizó por la elaboración de una cartografía abierta, por la construcción de un archivo y la sistematización del trabajo de mapeo. En este período se generaron imágenes, materiales audiovisuales y objetos que dieron cuenta de las distintas facetas del proyecto, se consolidaron una serie de temáticas cartográficas y se expusieron diferentes materiales gráficos y audiovisuales para dar cuenta de las experiencias llevadas adelante durante el taller.

Este proceso de mapeo tiene elementos en común con los mapas producidos por el GAC (Rafaela Carrás, 2009), grupo que confeccionó una serie de

cartografías que le daban una materialidad corpórea a una visión colectiva del espacio para implementar acciones en el territorio.



*Figura 27 y figura 28. Registros de diversas actividades realizadas por Turba en los talleres, 2010 y 2011.*

La concepción de cartografía que se manejaba en el Turba distanciándose de la idea de mapa como un medio o una idea cerrada, concepto que prima en los materiales producidos por otros colectivos que elaboran mapas, como Iconoclastas, colectivo que desarrolló un código que fue aplicando a experiencias muy diversas en toda Latinoamérica. Este tipo de experiencias generaban sospechas por parte de Turba, dado que les llamaba la atención que muchas colectividades diferentes posean la misma expresión. La estandarización del código aplicado a diversos contextos les producía cierta extrañeza.

Durante los primeros dos años de Turba tuvieron que atravesar muchas dificultades, en las primeras clases se daban muchas discusiones, puesto que era difícil ponerle palabras a lo que estaban llevando adelante:

Las primeras veces que dimos el taller no fue sin conflicto. ¡No quiero romantizar lo colectivo! Pero sí la bancada personal en los espacios colectivos. Le poníamos el cuerpo... había algo de lo que estaba pasando que era tan contundente y a la vez tan confuso. Entre las personas que llevamos adelante el taller estábamos medio perdidos entonces nos ayudábamos más que pelearnos<sup>65</sup>.

Sostener las actividades junto con los adolescentes fue un desafío. Al comienzo de cada encuentro los y las chicas se mostraban apáticos, dispersos, se oponían

---

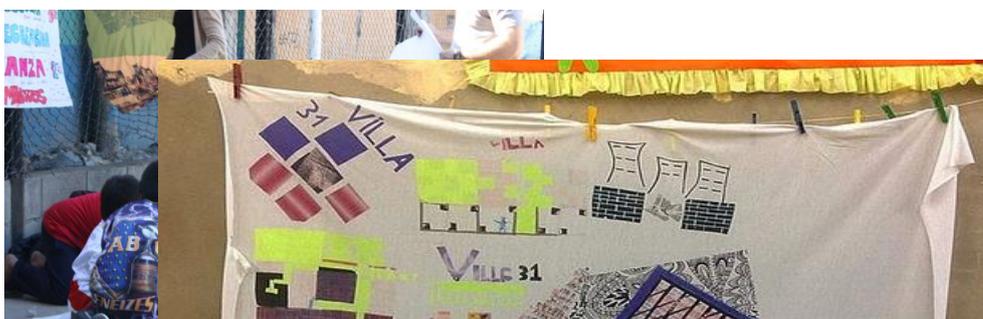
<sup>65</sup> Entrevista a Javier Samaniego García realizada en el 2020.

a cualquier iniciativa. Esta situación implicaba que Julia, Pablo y Javier jueguen, bailen y quiebren preconceptos para poder sostener el espacio.

Mediante diversas actividades, buscaban darle forma a la visión colectiva. En ese marco Turba querían generar un intercambio, impulsaba que la perspectiva de los chicos y chicas tuviera un lugar en el debate sobre las transformaciones urbanas de su barrio.

En este sentido la labor de Turba dialogaba con la perspectiva de los estudios urbanos latinoamericanos, que dan cuenta del enorme trabajo que existe en los barrios populares, de la producción invisibilizada de la ciudad por parte de los sectores de la sociedad que se dedican a la autoconstrucción.

Mediante el taller de Turba, el arte se convertía en una herramienta poderosa y contrahegemónica rompiendo las nociones del sentido común, irrumpiendo para desarticular preconceptos y generalizaciones.



*Figura 29, figura 30 y figura 31. Registros de actividades llevadas adelante por Turba, 2010 y 2011.*

Los módulos del taller fueron surgiendo sobre la marcha y se actualizaban a medida que se iba trabajando.

Con el paso del tiempo el vínculo entre aquellos que dictaban el taller y las y los chicos se fortaleció. En cada encuentro sumaban a nuevos participantes, compañeros y compañeras de la escuela, de los Boy Scouts del barrio, o del Club de Jóvenes de la villa 31. Todo eso hizo que fuera aumentando la convocatoria e hizo que el taller se mantuviera en el tiempo.

Cuando no estaban en las aulas de Bichito de Luz, muchas de las actividades se desarrollaban en los pasillos del barrio, eso hacía que se sumaran más chicos y chicas a las actividades [Figuras 29, 30 y 31] . Estas estrategias eran pedagógicas y lúdicas.

Se pueden encontrar resonancias del Siluetazo en algunas acciones de Turba. De acuerdo a la perspectiva de Expósito, Vidal y Vindel (Expósito, 2014; Expósito et al., 2012), puede considerarse que estas estrategias de activismo artístico en la vía pública elaboran una didáctica en su propio hacer; dado que se resumen en una serie de intervenciones simples de materialidad débil, lo cual permite que sean fáciles de replicar en otros momentos y lugares.

Cuando se aborda la relación con la comunidad del barrio puede percibirse que ésta fue transformándose con el paso del tiempo:

El mapa tardó un montón en hacerse. Empezamos a dibujar en una hoja en blanco, después trabajamos mediante fotos aéreas de Google, hasta que llegamos a un boceto

que presentamos en la mesa por la urbanización. Eso hizo que los referentes de la villa 31 lo conocieran y se interesaran, lo cual nos facilitó bastante el camino<sup>66</sup>

En el contexto del debate por la urbanización, el mapa fue rápidamente adoptado por la MPU. Es gracias a eso que las relaciones con la comunidad que se fueron entablando posteriormente se dieron de un modo fluido. Contar con un mapa del barrio elaborado por sus propios vecinos era una herramienta muy poderosa a la hora de negociar y presionar para que se implementara la ley de la urbanización. Contar con el apoyo de la MPU facilitó el avance del taller y el desarrollo del proceso cartográfico, les abrió las puertas de otros colectivos barriales que mostraron interés en colaborar en la construcción del mapa.

En ese mismo momento comenzaron a aparecer una serie de tensiones.

Había vecinos que nos marcaban cosas que faltaban, nos preguntaban por qué mostrábamos esto y no lo otro, había gente que se enojaba porque no aparecía su espacio...pero justamente todo era por la apropiación del mapa y del querer estar ahí también entonces la recepción fue súper positiva en las reuniones de referentes<sup>67</sup>.

Que aparecieran personas y colectivos con intenciones de modificar el mapa o incluir lugares y espacios del barrio da cuenta del interés que éste les generó, querían formar parte, apropiárselo. Estas idas y vueltas generaban discusiones y debates en torno a la cartografía, instancias que ayudaban a darle la forma. En términos generales, el intercambio con la comunidad implicó un gran aprendizaje.

El vínculo de Turba con vecinos y referentes no era homogéneo, puesto que cada cual tenía sus recorridos, mirada e intereses sobre cómo debía ser la urbanización del barrio. Había vecinos históricos, algunos apoyaban la urbanización que proponía el gobierno de la Ciudad, otros que discutían con esa perspectiva, las y los vecinos que constituían el MPU y quienes constituyeron un MPU disidente.

Cuando se hace referencia a las discusiones que se daban en torno al mapa, había varios puntos que generaban debates. Uno tenía que ver con la ubicación de ciertos lugares sobre los cuales las y los vecinos no acordaban sobre su emplazamiento, por otro lado había límites de algunos barrios que no quedaban del todo claros. Además, vale aclarar que en la villa había (y aún hay) espacios

---

<sup>66</sup> Entrevista a Javier Samaniego García realizada en el 2020.

<sup>67</sup> Entrevista a Pablo Vitale realizada en el 2021.

comunes y plazas que no tenían un nombre consensuado. Es importante remarcar que existen denominaciones espaciales que resultaban discriminatorias, peyorativas o estigmatizantes hacia algunos vecinos o barrios. También algunos espacios, comedores e instituciones cambiaban de función o de nombre vertiginosamente en el barrio; un edificio que en un momento cumplía una función rápidamente podía pasar a tener otro uso. El mapa buscaba cristalizar, cuestión que en las villas 31 y 31 Bis no es nada fácil, por el movimiento y la transformación continua del barrio. Resolver o llegar a acuerdos sobre estos temas implicó largas horas de conversaciones, dado que la función de los participantes de Turba en este contexto era la de estimular que esas voces circulen. Esto nos remite al cuestionamiento que realiza Claire Bishop (Bishop, 2005) al arte relacional, corriente que se emplaza en un ámbito institucional, lo que implica no solo un piso de capital simbólico en común entre los y las participantes sino que da por sentadas una serie de acuerdos de relación espectador/participante - obra/experiencia estética.

En contraste con esto, Turba generaba interacciones entre diversos actores provenientes de diversas partes del barrio, lo cual generaba cortocircuitos e implicaba atravesar conflictos y discusiones. Dar lugar a esos enfrentamientos y conversaciones dotó al mapa de una potencialidad transformadora, porque incluía miradas diferentes.

Al ir junto con los chicos a conversar con referentes y vecinos los integrantes de Turba buscaban encontrar puntos de encuentro y llegar a acuerdos con la intención de que el mapa fuese lo más completo posible.

Se necesitó de mucha discusión y nosotros ahí circulábamos. Íbamos junto con los pibes, lugar por lugar, tratábamos de empatizar miradas. Para que el documento sea más claro, más entendible. Todo el tiempo discutíamos con esa idea de "yo no villero voy a ir a la villa a..." ¡Medio colonizador! La mirada del afuera ¿no? En ese sentido, también sos alguien...hay algo peligroso ahí<sup>68</sup>.

Las y los participantes de Turba sabían lo que significaba no provenir del barrio y realizar actividades ahí. Se generaban fuertes discusiones dentro del grupo en torno a este punto. No ser de la Villa y estar generando intervenciones tenía cierto peso, sabían lo que implicaba la mirada de un otro por sobre el barrio. Turba ponía en discusión permanentemente la distancia del que viene de afuera

---

<sup>68</sup> Entrevista a Javier Samaniego García realizada en el 2020.

y pone en juego su visión. Esto se articula con la mirada de Cesar González (2021), quien habla de este dilema y ante esto propone generar una inversión sobre quién es “el otro”; que sean las personas de adentro del barrio quienes muestran su visión sobre la realidad, sus recorridos y miradas del espacio, que acuse de los males a quien es diferente, a las figuras de las instituciones, invirtiendo la alteridad. La intención del mapa era esa.

Luego de muchos años de arduo trabajo finalmente presentaron un primer mapa abierto de la Villa 31 y 31 Bis [Figura 32].

Las y los chicos que participaban en Turba se volvieron agentes dinamizadores de la cartografía que generaron en las presentaciones del 2014 y el 2015, fueron las y los encargados de entregarles los mapas a referentes del barrio [Figuras 33 y 34].

# PRIMER MAPA ABIERTO VILLA 31 Y 31 BIS

Un mapa abierto es un mapa digitalmente interactivo para ser completado y renovado por quienes viven en el territorio, acompañado por cambios que se irán sucediendo.

El presente mapa es el resultado del trabajo de adolescentes y jóvenes del barrio de Ibibis y el barrio 31 y 31 bis.

## REFERENCIAS

- 1. COMUNICACIONES
- 2. INMIGRANTES
- 3. YPF
- 4. COMUNICACIONES (CORREO)
- 5. CRISTO OBRERO
- 6. CHINO
- 7. PLAYON OESTE
- 8. FERROVIARIO
- 9. PLAYON ESTE
- 10. SAN MARTIN
- 11. GUINEA
- 12. GUINEA
- 13. GUINEA
- 14. GUINEA
- 15. GUINEA
- 16. GUINEA
- 17. GUINEA
- 18. GUINEA
- 19. GUINEA
- 20. GUINEA
- 21. GUINEA
- 22. GUINEA
- 23. GUINEA
- 24. GUINEA
- 25. GUINEA
- 26. GUINEA
- 27. GUINEA
- 28. GUINEA
- 29. GUINEA
- 30. GUINEA
- 31. GUINEA
- 32. GUINEA
- 33. GUINEA
- 34. GUINEA
- 35. GUINEA
- 36. GUINEA
- 37. GUINEA
- 38. GUINEA
- 39. GUINEA
- 40. GUINEA
- 41. GUINEA
- 42. GUINEA
- 43. GUINEA
- 44. GUINEA
- 45. GUINEA
- 46. GUINEA
- 47. GUINEA
- 48. GUINEA
- 49. GUINEA
- 50. GUINEA
- 51. GUINEA
- 52. GUINEA
- 53. GUINEA
- 54. GUINEA
- 55. GUINEA
- 56. GUINEA
- 57. GUINEA
- 58. GUINEA
- 59. GUINEA
- 60. GUINEA
- 61. GUINEA
- 62. GUINEA
- 63. GUINEA
- 64. GUINEA
- 65. GUINEA
- 66. GUINEA
- 67. GUINEA
- 68. GUINEA
- 69. GUINEA
- 70. GUINEA
- 71. GUINEA
- 72. GUINEA
- 73. GUINEA
- 74. GUINEA
- 75. GUINEA
- 76. GUINEA
- 77. GUINEA
- 78. GUINEA
- 79. GUINEA
- 80. GUINEA
- 81. GUINEA
- 82. GUINEA
- 83. GUINEA
- 84. GUINEA
- 85. GUINEA
- 86. GUINEA

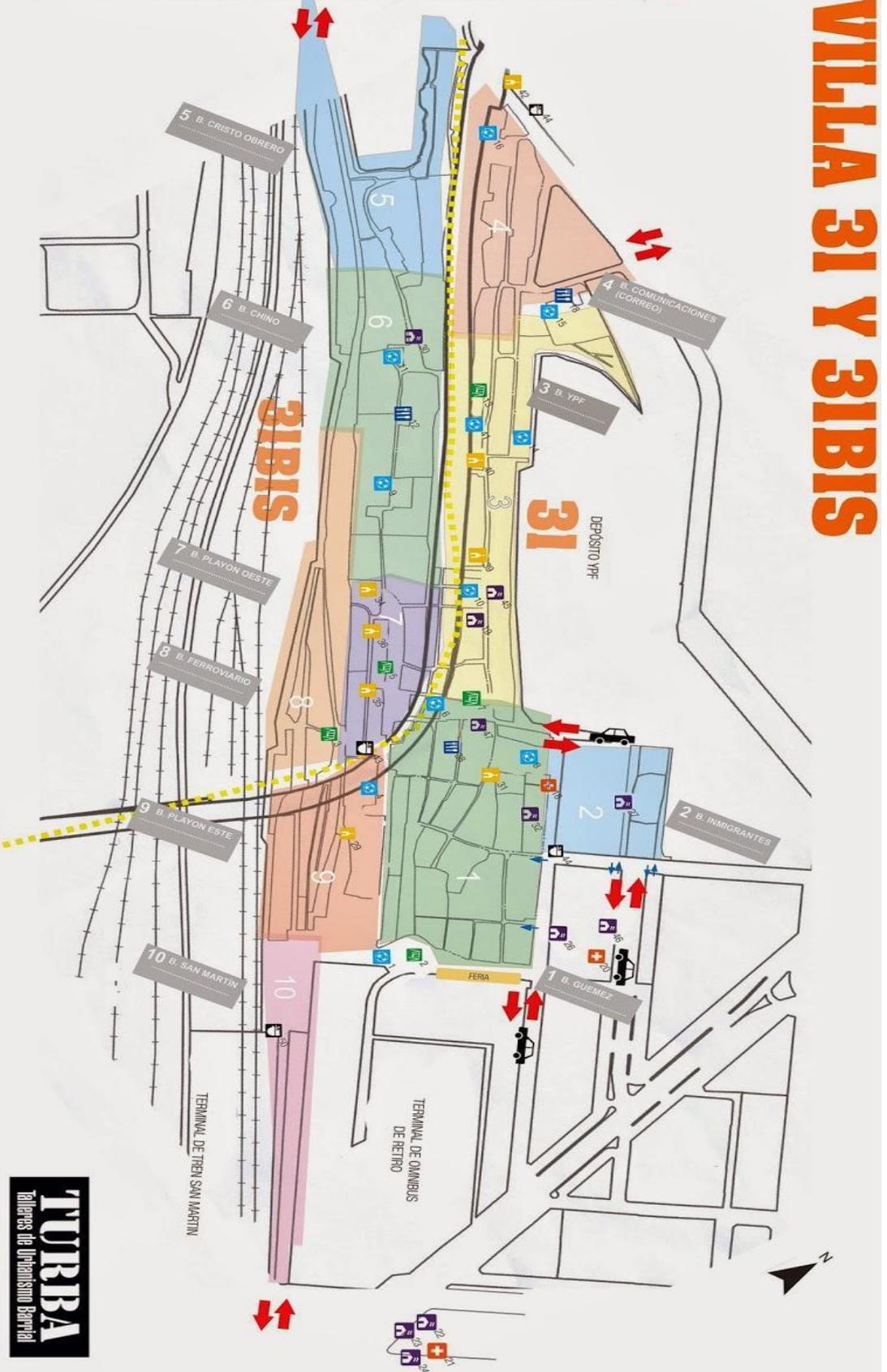


Figura 32. Primer Mapa Abierto - Villa 31 y 31 bis, 2014.

Compartieron el producto final de los talleres con comedores, unidades básicas, talleres, centros vecinales, ollas populares, bachilleratos, centros culturales y escuelas. Les entregaron un mapa impreso en lona para que forme parte del espacio a cada colectivo, para que pudieran intervenirlo a su gusto y también les entregaron un mapa en papel con referencias detalladas. El objetivo del mapa impreso en lona era que tuviera múltiples usos, que pudieran colgarlo de manera decorativa o que lo usen para llevar adelante estrategias diversas, clases, proyectos, políticas o juegos. La intención de regalarle este mapa a los colectivos estaba orientada por la siguiente pregunta: Si en las escuelas, comedores o instituciones públicas aparece siempre expuesto el mapa de la Ciudad de Buenos Aires, ¿por qué no colgar un mapa del barrio en las instituciones de las Villa 31 y 31 Bis?<sup>69</sup>. La cartografía tenía identificados los elementos más importantes del barrio, junto con la estructura urbana, el sistema vial, el espacio construido, el no construido y de alguna manera, los hitos o los elementos no residenciales que hacían de referencia.

La intervención de Turba, llevando el mapa terminado a los espacios populares, locales e instituciones del barrio, era una invitación a crear proyectos, a pensar el espacio público y apropiárselo.



*Figura 33 y figura 34. Entrega del Primer Mapa Abierto - Villa 31 y 31 Bis a organizaciones del barrio, 2014.*

<sup>69</sup> Entrevista a Pablo Vitale realizada en el 2021.

Luego de compartir El Mapa Abierto en las villas 31 y 31 Bis, los participantes de Turba notaron que la estrategia elaborada se podía replicar en otros barrios de la ciudad. Así fue como siguieron llevando adelante otros talleres de mapeo en otras partes de la ciudad a lo largo de los años que siguieron. Una de estas intervenciones posteriores fue un proyecto de mapeo y una formación en escuelas de la Villa 21 24 sobre temas urbanos, otro taller en el Instituto Comunidad Filii Dei un colegio ubicado en la Villa 31. También dictaron una serie de talleres de mapeo en escuelas públicas de Recoleta, donde asistían chicos de la villa 31 y 31 Bis. Javier posteriormente aplicó para elaborar un proyecto de mapeo en La Plata sin financiamiento, tratando de poner en práctica las tácticas previamente aprendidas a un nuevo espacio; el proyecto fue difícil de sostener, pero se logró implementar un espacio para la urbanización del barrio Villa Elvira de La Plata llamada Junta Vecinal, para que los vecinos tengan un espacio para organizarse.

En el 2018 el Gobierno de la Ciudad invitó a Turba a participar en una actividad organizada por Arte en Barrios, un área del gobierno que vincula colectivos artísticos para generar iniciativas en villas. Pese a no estar de acuerdo con la iniciativa de la propuesta, Turba decidió participar en la convocatoria porque les interesaba mucho trabajar en Ciudad Oculta (Villa 15), junto con el club de jóvenes de la escuela, que se organizaba cerca del Elefante Blanco, o “El Hospitalito”, como lo llamaban los vecinos. Este enorme edificio de doce pisos que se ubicaba en el centro de Ciudad Oculta, cuyo propósito había sido ser el hospital más grande de Latinoamérica. Este proyecto nunca se terminó y quedó semi abandonado hasta ser demolido en el 2018, cuestión que resultó sumamente conflictiva, puesto que el edificio era emblemático y generaba sentimientos encontrados entre los vecinos. La intención de demoler el hospital tenía como objetivo final construir el edificio del Ministerio de Desarrollo Humano y Hábitat del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires. La invitación que recibió Turba llegó dos meses después de que demolieran el Elefante Blanco. Lo cierto es que el edificio era un símbolo para el barrio y un lugar de referencia. Turba, vinculando arte, urbanismo y política, puso el foco en la memoria del edificio, lo cual llevó a elaborar una serie de mapas y dibujos, finalmente conformando un memorial, algo así como un santuario transparente del Elefante Blanco. “El

Hospitalito” fue reconstruido mediante dibujos hechos a base de recuerdos de los participantes, junto con un mapa digital del edificio que podía ser descargable de internet.



Figura 35 y figura 36. Registro de realización de instalación del Elefante Blanco en Ciudad Oculta Villa 15 de Lugano, 2018.

Se montó una instalación en la Usina del Arte, donde se dispusieron dos mapas: uno del barrio y otro del Elefante Blanco, con frases que fueron escribiendo las y los chicos, con recuerdos y comentarios:

(...) escribieron diferentes frases, entre ellas “No me gustó que lo demolieran”. El Gobierno de la Ciudad decía “Yo no quiero que esto esté colgado porque van a venir a sacar fotos” nos pedía que pusiéramos hojas en blanco para tapar esas frases, les dijimos que de ninguna manera íbamos a hacer eso y hubo una tensión, finalmente lo dejaron. Luego de eso no nos financiaron más, después de toda esa situación no nos querían, no les servíamos<sup>70</sup>.

Después de esta experiencia decidieron no participar en otras iniciativas del GCBA, debido a diferencias de criterios.

Para los integrantes de Turba la experiencia del mapa colectivo de la villa 31 implicó una mezcla de saberes que logró generar algo distinto: mediante construcción colectiva, se armó un espacio articulado de vivencias entre los participantes.

Lo que tratamos al fin y al cabo es reponer ese conjunto. Porque te obliga a articular elementos de la cotidianidad que están dispersos, entonces vos los reunificás el mapa y eso es super poderoso frente a disputas territoriales, de preparación de un proceso de reurbanización o de iniciativas más vinculadas con el territorio<sup>71</sup>.

<sup>70</sup> Entrevista a Javier Samaniego García realizada en el 2020.

<sup>71</sup> Entrevista a Pablo Vitale realizada en el 2021.

El vínculo entre arte, mapeo y políticas urbanas generó una sinergia colectiva en el espacio de la Villa 31 y 31 Bis; un lugar atravesado por la conflictividad y un sinnúmero de sentidos, puede repensarse mediante la cartografía urbana.

Turba logró generar un espacio que articulaba a partir de la vivencia, de las diferentes voces para construir una visión colectiva del espacio dándole lugar a la perspectiva de las y los adolescentes del barrio.

En relación con el mapeo comunitario, cada vez que alguno de los integrantes de Turba regresa a las Villa 31 y 31 Bis por cualquier motivo, se encuentra con alegría el mapa colgado en espacios colectivos o instituciones del barrio, intervenido con escrituras y dibujos.

En este momento Turba continúa realizando actividades. Dan talleres cuando son invitados a generar actividades tanto en Argentina como en otros países. Durante el 2023 participaron dando un curso en Contested Territories<sup>72</sup> y un taller en la Diplomatura Latinoamericana de Cartografía de la Universidad Nacional de Rosario<sup>73</sup>.

---

<sup>72</sup> Contested Territories es una red internacional e intersectorial de grupos latinoamericanos y europeos que investigan sobre desigualdades territoriales, para más información ingresar a <https://www.contested-territories.net/>.

<sup>73</sup> Para más información ingresar a <https://unr.edu.ar/diplomatura-de-pregrado-en-practicas-cartograficas-en-america-latina/>

## **5. Encuentros y Diferencias entre La Zapatilla y El Mapa Abierto**

En este apartado realizaremos un abordaje comparativo entre las acciones de La Coope y Turba. La premisa de este análisis es encontrar aquellos puntos en común y las diferencias que poseen estos colectivos. Aquí se presentan contrastes y semejanzas en lo que respecta a la composición de los grupos, las alianzas, las tensiones que tuvieron con actores e instituciones y las tácticas artístico políticas que desplegaron sobre el espacio.

Para comenzar, vale destacar que tanto La Coope como Turba fueron conformándose con la llegada de artistas y profesionales de afuera de la Villa 31 y 31 Bis. Estos grupos empezaron a participar en el barrio y luego fueron tomando forma de colectivo con el contacto que se generó con las y los vecinos. Ambos grupos construyeron espacios transversales donde se dio un intercambio de saberes, conocimientos y experiencias. Tanto en Turba como en La Coope se genera una confluencia de miradas; visiones especializadas dialogan con perspectivas de personas que poseen oficios diversos y otros conocimientos, no legitimados. Estos grupos articulan conocimientos académicos y artísticos con saberes populares y extrainstitucionales.

El concepto de activismo artístico es aquel que permite hilar puntos de encuentro entre ambos colectivos e intervenciones. Estos grupos discuten con las concepciones tradicionales del arte, transitan en el límite entre disciplinas y a la vez permiten ampliar perspectivas, actuando mediante diversos modos de hacer que operan recursos estético-políticos de manera lúdica.

En ambos casos son instituciones (en el caso de La Coope CIA y en el caso de Turba el IIGG) las que dan un marco para que se puedan gestar estos colectivos. Es decir, que nacen entre el afuera y el adentro del barrio. En el caso de La Coope, las primeras visitas a la Villa 31 y 31 Bis se realizan en el marco del taller de Teddy Cruz sobre urbanismo y autonomía en el Centro de Investigaciones Artísticas. Los integrantes de Turba se conocieron en el IIGG, en un encuentro del espacio de Estudios Urbanos de la UBA.

Los une también que es la pregunta por lo territorial y la intención de por conectar al barrio con el resto de la ciudad, ideas que generan un puntapié para que comiencen a conformarse como grupo y a llevar adelante actividades.

Las y los participantes de Turba y de La Coope coinciden fuertemente en no querer ser tomados como “paracaidistas”. Este concepto que aparece en las entrevistas en repetidas ocasiones, es una amenaza permanente; no querían ser considerados como personas que buscan generar soluciones externas para el barrio, con una mirada colonizadora. Muy por el contrario, uno de los objetivos primordiales tanto de La Zapatilla Móvil como del Mapa Abierto era cuestionar la desigualdad y buscar elaborar discursos comunes y dispositivos que colaboren a dar un lugar a la mirada de las y los vecinos. Estos grupos buscan abrir espacios donde las personas de adentro del barrio puedan pensarse desde su propio lugar.

Ambos colectivos se distancian de la figura de “los arribistas” buscaban alejarse lo máximo posible de esta imagen.

Esto puede verse claramente en el caso de La Coope, que decidió, luego de debatirlo mucho, dejar La Zapatilla en el patio de una vecina. Podrían haber llevado la escultura móvil a museos, galerías o exposiciones, como ha sucedido en varias ocasiones en las que colectivos han llevado intervenciones callejeras a exposiciones tanto en Argentina como en otros países. Para La Coope, La Zapatilla tiene sentido in situ, acompañando a la marcha por la movilización en el espacio público.

Esto es similar a los que sucedió con Turba, el mapa fue hecho por y para las personas que habitan en el barrio. El colectivo se separa de la idea que sostienen otros colectivos sobre hacer mapas en diferentes lugares con códigos similares, para Turba es fundamental que las y los vecinos desarrollen sus propias formas, sus cartografías para apropiarse del espacio, para conocerlo y así poder disputarlo.

Es importante aclarar que La Coope y Turba realizan un primer acercamiento al barrio desde lugares distintos. En el caso de Turba, uno de sus integrantes, Pablo Vitale, llevaba once años dando un taller de fotografía en el barrio antes de que apareciera la idea de armar un curso de urbanismo y mapeo. Eso contribuyó a que los participantes del colectivo contaran con un espacio físico para juntarse y a la vez contar con un conocimiento previo del espacio, de sus organizaciones, sus vecinos y vecinas. Por otro lado, La Coope no conocía el espacio de la villa cuando empezaron a visitarla, para ellos era todo nuevo y fueron acercándose a las y los vecinos y dando cuenta del espacio mientras se

hacían las intervenciones. En el caso de Turba sus vínculos con las personas y el espacio les permitieron elaborar planificaciones y organizaciones, mientras que en el caso de La Coope su trayectoria fue intempestiva e improvisada.

Las intervenciones de La Coope y Turba buscaban mover los cimientos de lo cotidiano, tensionando el sentido común, elaborando tácticas para repensar el espacio urbano y social.

Para ambos colectivos la autogestión era central y habilitaba el hacer. Vale decir que las cooperativas de trabajo tienen una larga historia en el barrio; las primeras se inauguraron durante la década del '70 y eran espacios donde los vecinos se organizaban para construir su barrio y sus hogares. Luego de la crisis del 2001 las cooperativas fueron espacios de trabajo y autoconstrucción, una herramienta para las y los vecinos para salir de la crisis social y económica. La Coope eligió su nombre, en parte para homenajear a Teddy Cruz (que es de origen guatemalteco) y por su funcionamiento caracterizado por el trabajo colectivo, donde todos hacían todo, no había funciones fijas y cada uno participaba desde el lugar que era necesario para resolver lo urgente en cada situación que había que afrontar.

La independencia era una idea fuerza tanto para La Coope como para Turba; no formar parte de un partido político ni de una organización social a modo tal de tener autonomía. Por supuesto, remarcan que su accionar es político, pero siempre aclarando que se trata de un quehacer apartidario. Entrar al barrio siendo un colectivo artístico les permitía reunirse con grupos y personajes que podían estar enfrentados entre sí, les daba más capacidad de maniobra.

Sin embargo, es importante aclarar que en ambos casos la autonomía tuvo un límite, dado que ambas recibieron el soporte económico del Fondo Nacional de las Artes. Tanto La Coope como Turba no podrían haber realizado sus intervenciones sin la ayuda económica del FNA, espacio que brinda becas de sustento económico a colectivos y artistas, que permitió que ambas acciones se llevaran adelante. No había ningún mecanismo de regulación ni auditoría por parte del FNA en el uso de los fondos otorgados a los colectivos, los grupos generaron propuestas que luego de ser aprobadas requerían de la presentación de una serie de informes mensuales escritos a puño y letra por integrantes de los colectivos que hicieran referencia al avance de los proyectos lo cual les brindaba un poco de independencia. Esto explica en cierta medida cómo ambos

grupos obtuvieron dinero de un fondo que provenía del Estado nacional para hacer intervenciones críticas a las políticas urbanas del Gobierno de la Ciudad. Es así como, continuando una tradición del activismo artístico, los participantes de La Coope y Turba retoman la intención de intervenir por dentro y fuera de las instituciones.

En lo que respecta a las estrategias artísticas implementadas, ambas acciones tienen una materialidad débil. La idea de trabajar con papel y cartón implica que las intervenciones sean fáciles de replicar. Esto permite que otras personas puedan imitar y transformar esas tácticas y estrategias para implementarlas luego en otros momentos y lugares.

El activismo artístico emplea recursos y formas de hacer, interviniendo en el espacio público. Estos grupos recibieron una beca de una institución estatal, pero era fundamental para ambas prácticas que sus intervenciones tuvieran un eco en la calle. En el caso de Turba, que puso en práctica una experiencia de mapeo colaborativo del barrio, y en el caso de La Coope con la realización de una escultura móvil cuyo espacio de producción, elaboración y puesta en funcionamiento fue la calle.

Una diferencia central entre ambas intervenciones tiene que ver con sus temporalidades. En el caso de Turba el proyecto se extendió durante siete años, en el que se completaron diversas etapas de desarrollo del mapa: el objetivo de realizar elaborar una cartografía abierta implicó un proceso largo que una vez finalizado buscaba que se pudiese seguir ampliando; que el barrio creciera a la par que la cartografía. La realización del Mapa Abierto invitaba a una continuación y buscaba vincularse con otras acciones tanto fuera como dentro del barrio.

A diferencia de esto, La Coope construyó La Zapatilla Móvil en un plazo de cinco días. Fue un trabajo arduo y constante marcado por la urgencia de querer llegar con la escultura lista para la fecha de la marcha por la urbanización. En ese período vecinos y artistas trabajaron incesantemente en la estructura consiguiendo los materiales y armando la escultura móvil. Gracias al esfuerzo colectivo la escultura estuvo lista en muy poco tiempo y en dos ocasiones acompañó a los vecinos en manifestaciones trasladándose de manera sinuosa por la ciudad. Una vez que cesaron las movilizaciones, La Zapatilla quedó abandonada. Las y los artistas de La Coope insistían en que la intervención sólo

tuvo sentido acompañando a la movilización. Era una acción hecha por y para un momento en particular y no podían emplazarla en otro sitio, puesto que hubiese mutado en algo diferente.

Algunas prácticas de activismo artístico están constituidas por experiencias inmersivas, en colaboración entre artistas y organizaciones, producciones gráficas, performances breves o intervenciones que se mantienen durante el tiempo. Lo que determina a lo colaborativo tiene que ver con cómo se producen las acciones, articulando lo artístico y lo político, anclado en el territorio. Sus pliegues y repliegues, caracterizados por una diversidad de modos de hacer a la hora de pensar en intervenir colectivamente de manera artístico política en el espacio público son lo que la determinan.

Ambos grupos pensaron en la intervención como un catalizador: un detonante para generar un desborde mediante una crítica y un cuestionamiento. Ambas pensaron las acciones como tácticas para poder hacer mundo, exponiendo formas y visiones que disputaban con las concepciones y significados hegemónicos sobre los barrios populares. Buscaban discutir contra ideas sedimentadas a la vez que proponían formas nuevas de agencia.

Una diferencia que pudimos encontrar entre ambos grupos tiene que ver con la composición de los mismos, cuestión que los marcó y definió. Turba está conformado por artistas, profesionales y un grupo de adolescentes. El objetivo del colectivo era dar lugar a una mirada doblemente invisibilizada: la perspectiva de adolescentes que viven en una villa. Buscaban discutir con una mirada adultocéntrica, que deja de lado las concepciones de los chicos sobre su barrio, su lugar en él.

En cambio, La Coope estaba conformada por artistas y habitantes del barrio y La Zapatilla tenía como objetivo acompañar a la movilización por la urbanización y llamar la atención de más vecinos tanto fuera como dentro del barrio.

Esa diferencia implica distinciones en lo táctico: Turba organizó sus encuentros a modo de taller para ir construyendo un mapa de manera colectiva, mientras que la táctica de La Coope tuvo que ver con realizar una acción puntual pensada para un momento preciso.

Tanto para La Zapatilla Móvil como para El Mapa Abierto el imaginario del barrio funcionó como un detonante que organizaba la acción. La visión que tienen las y los vecinos sobre el espacio y la demanda por el reconocimiento de su derecho

a la ciudad son centrales. En el caso de Turba El Mapa Abierto era una herramienta para poder construir un espacio propio, hacerse dueños, conocedores de su barrio y tener una herramienta de negociación frente a otros actores como instituciones o funcionarios estatales y del sector privado. Por otro lado, La Zapatilla condensaba una serie de significados vinculados a la lucha por la urbanización: el libre tránsito por el espacio, de habitar el propio lugar, de trabajar, de patear las calles, de jugar, de ser reconocido por otros. Ese mismo símbolo generaba a la vez una demanda a los gobernantes, una invitación a que se pongan las zapatillas y se pongan a trabajar en la urbanización del barrio. La imaginación colectiva en La Coope y Turba era un catalizador que llamaba a pensar en futuros posibles, buscaba dinamizar mediante el arte y la política acciones transformadoras que permitiesen repensar en el espacio vivido.

Las dos intervenciones tenían una propuesta ambiciosa: el Mapa Abierto de Turba fue un reto: un proyecto que implicó la participación de adolescentes, artistas, profesionales, a la vez que necesitó de la participación de otros colectivos y habitantes del barrio. La realización de escultura móvil de una zapatilla de aproximadamente tres metros y medio de largo y un metro y medio de alto por parte de La Coope implicó un gran desafío. No solo por el tamaño de la estructura sino también por el poco tiempo que poseían para construirla.

En el caso de Turba el aspecto conceptual de la intervención era lo central: poner el eje en la mirada de los adolescentes sobre su propio barrio, era lo central del trabajo cartográfico. Es interesante remarcar que el lenguaje del arte dialogaba en sus actividades con el urbanismo, la geografía y la política entre otras disciplinas. Es así como lo artístico aparece entrelazado con otros conocimientos, desjerarquizado, como una de las posibles maneras de percibir el barrio. Turba fue diagramando el espacio colectivo. Además, el sentido del mapa buscaba que los propios vecinos conozcan el lugar en el que viven y se lo apropien, puesto que algunas personas no habían salido de su manzana o de su barrio y no lo conocían. Esta se convirtió en una manera de hacer propio el lugar. Construir mapeos, delimitar los espacios, encontrar los límites y entender las dimensiones de la villa implicó un proceso de empoderamiento por parte de las y los adolescentes y vecinos.

En cambio, en el caso de La Zapatilla Móvil lo conceptual no es central; muchos sentidos atravesaban la acción, pero lo principal en este caso tenía que ver con

que el arte estuviera en función de la lucha por la urbanización del barrio, creando una escultura que, como una carroza de carnaval, llamativa y colorida, acompañara la movilización de los vecinos, buscando desacomodar el sentido común. El arte, en el caso de La Coope, era uno de los elementos que aparecía como una herramienta más para la intervención política, para potenciar la acción, dotándola de elementos disruptivos.

La Zapatilla Móvil y El Mapa Abierto fueron dos ejemplos de cómo una acción puede trastocar las fronteras y tensionar las concepciones sobre el espacio. La Zapatilla Móvil transitó la frontera entre el afuera y el adentro del barrio, volviendo visible un recorrido que hacen miles de vecinos de la villa todos los días al salir a trabajar y estudiar. esta vez con el propósito de dar cuenta de los reclamos acerca del derecho al espacio urbano. Turba por su parte disputaba los límites a las instituciones que no socializan los mapas de las villas y buscan delimitar las fronteras, reconfigurarlas o desarmarlas de manera autogestiva y colectiva, contribuyendo a elaborar nuevos consensos en el barrio.

En lo que respecta a los vínculos con otros actores, tanto los participantes de La Coope como los de Turba mencionaron la importancia fundamental que tuvo acercarse a la MPU. Esta resultó ser una alianza clave a la hora de pensar y desarrollar sus intervenciones. La idea de La Zapatilla Móvil nació en un encuentro de esta mesa, en el que se organizaba la movilización por la implementación de la ley de urbanización el barrio. Por otro lado, El Mapa Abierto se pudo llevar adelante gracias a la participación de múltiples colectivos, vecinas y vecinos que aportaron su mirada para que el mapa tuviera la forma del barrio. La MPU participó de este proyecto y se sumó para darle entidad y legitimidad. Tanto para Turba como para La Coope los debates con la MPU fueron muy enriquecedores, dado que las y los participantes de la mesa contaban con gran conocimiento del barrio debido a ser personas muy activas políticamente que transitar el espacio cotidianamente.

Vale aclarar que ambos colectivos tuvieron tensiones con algunas y algunos actores durante las intervenciones. En el caso de La Coope, varios integrantes durante las entrevistas mencionaron que durante la movilización por la urbanización la policía no permitió que la movilización salga del barrio por la autopista. Este cortocircuito se sintió nuevamente en varios momentos posteriores durante el recorrido de la marcha, cuando la escultura móvil se

acercaba demasiado a la franja policial. Al tener una actitud festiva y torpe, por la falta de direccionalidad que poseía el enorme monumento móvil, las fuerzas de seguridad no intervinieron, pero se notaban confundidas.

Existen algunos ejemplos de colectivos de activismo artístico en el mundo que han realizado intervenciones carnalescas; un buen ejemplo es Reclaim the streets, un grupo que nació en la década del '80 en Inglaterra, pero que luego tuvo ecos por todo el mundo. Este grupo subvertía los sentidos del espacio público mediante la realización de acciones directas no violentas. Sus intervenciones eran radicales, se caracterizaban por ocupar autopistas y calles haciendo fiestas masivas que buscaban afectar a los sectores financieros de la economía, contra el capitalismo y la globalización. También existen colectivos con estas características en Argentina, como por ejemplo las performances realizadas por el grupo Etcétera... frente al vallado policial en los escraches contra los genocidas.

Por otro lado, cuando Turba consultó con diversos actores y colectivos con respecto a ciertas partes del barrio, se dieron algunos desencuentros y tensiones. Había temas delicados, que, como mencionamos con anterioridad generaban asperezas. Existen espacios que no tienen un nombre definido y ciertas referencias espaciales molestaban a algunos vecinos. Algo que ilustra bien este punto es la denominación del Barrio Ferroviario dentro de la villa, dado que algunos vecinos lo llamaban "*Barrio Chino*". Este nombre hace referencia al film dirigido por Roman Polanski en 1979, película de detectives que sucede en un barrio de Los Ángeles llamado Chinatown (Barrio Chino en español) donde se suceden una serie de episodios violentos. Algunos vecinos de la villa comenzaron a llamar a ese barrio de esa manera justamente porque lo consideran peligroso, lo cual genera que las personas que viven allí no se sientan cómodas con esta denominación dado que lo consideran estigmatizante. Fue por eso que requirió tiempo, conversaciones y debates llegar a acuerdos sobre cómo denominar el espacio intentando no discriminar a ningún vecino o vecina.

En lo que respecta a sus referencias, ambos grupos se sienten influenciados por diversos artistas y colectivos. Lo que tienen en común las menciones de ambos colectivos es que todas y todos los colectivos y artistas que intervienen en o sobre el territorio. Por otro lado ninguno refiere a colectivos vinculados a la Villa 31 y 31 Bis, el espacio donde han intervenido.

A la hora de relatar sus experiencias, los participantes de ambos colectivos tienden a romantizar levemente sus recuerdos. Pocos mencionan dificultades, la mayoría mencionó lo vertiginoso y emocionante que les resultó que sus acciones en el barrio tuvieran tanto impacto en sus obras y acciones artísticas posteriores, personales o colectivas. La intervención realizada en retrospectiva es leída por sus participantes como una forma de acción muy potente, dinamizadora y potenciadora del deseo, remarcando su búsqueda transformadora.

Participantes de ambos colectivos hacen referencia a que sus acciones tuvieron sentido en el territorio, pero al mismo tiempo han tenido conciencia de archivo y han recopilado imágenes, videos, blogs y recuerdos sobre las interpretaciones de sus acciones, elementos que fueron fundamentales a la hora de elaborar esta investigación.

Tanto en el caso de La Zapatilla como en el caso de El Mapa Abierto el registro que permanece de ambas intervenciones es digital y físico. Existen fotos, videos y publicaciones en blogs de los colectivos y artistas que participaron en las intervenciones, también se encuentran archivos en notas y videos periodísticos de medios digitales. En lo que respecta a Turba, todavía en algunos espacios populares como bachilleratos y ollas populares del barrio se sigue exhibiendo El Mapa Abierto con dibujos, tachones y anotaciones de las personas que participan en esos espacios.

Cada intervención tuvo características propias, sus tiempos, sus estructuras internas, atravesaron obstáculos, desarmaron tensiones con diferentes actores y tuvieron que enfrentar diversos desafíos. Lo cierto es que, a pesar de las diferencias podemos encontrar una intención que las hermana: fueron prácticas artístico políticas que intervinieron en el territorio, amalgamando diversos lenguajes con el objetivo de ampliar el derecho a la ciudad.

## **6. Conclusiones**

Al comienzo de esta investigación propusimos una serie de preguntas que orientaron este recorrido:

¿Qué estrategias y tácticas vinculadas a las artes visuales desarrollaron ambos colectivos? ¿De qué herramientas se sirven y cuáles implementaron para intervenir en el territorio? Por último, nos interrogamos, ¿Con qué actores se aliaron y con cuáles encontraron tensiones al realizar estas acciones en el barrio?

Esta indagación se centró en las intervenciones de La Cooperativa Guatemalteca y Turba en la Villa 31 y 31 Bis entre 2009 y 2015.

Pusimos el foco en el surgimiento de estos colectivos en un entorno en particular: la Villa 31 y 31 Bis, que con sus características propias enmarcan sus acciones. Los colectivos seleccionados pertenecen a un contexto de activismo artístico local, del cual se realizó un recorte interesado de acuerdo con los criterios teóricos y analíticos enunciados previamente. Se buscó conocer las definiciones y autopercepciones de los participantes de estos grupos respecto a sus propias acciones, comprender el vínculo con otros actores, instituciones, ideas y concepciones existentes en y sobre el territorio.

Habiendo transitado este camino, aquí esbozamos algunas respuestas y planteamos una serie de preguntas que surgieron a medida que se fue generando el proceso de investigación.

Al comienzo elaboramos una hipótesis de trabajo que consistía en señalar que las características de los barrios populares de CABA, sus dinámicas sociales, su temporalidad y sus habitantes hacen que las estrategias y tácticas de activismo artístico que se emplazan allí tengan características particulares y diferenciadas de las que se realizan en otros contextos.

Finalizando este análisis corroboramos un postulado inicial: las prácticas colaborativas que se producen en las villas de la ciudad son el resultado de diálogos y mezclas entre afuera y adentro de los barrios populares y muestran características propias. Esto se debe a que en ellas prima una visión particular del espacio propio, que se erige como construcción identitaria reivindicatoria que hace del villero un sujeto político activo y de la villa un espacio de trabajo, autogestión, afecto y lucha.

La Zapatilla y El Mapa son intervenciones producto de una construcción simbólica común, un imaginario en el cual el sujeto anclado en el territorio es activo políticamente, colectivo y posee una voz con peso propio. La villa aparece como un espacio de lucha por la ciudadanía, la cultura y la política.

Respondiendo a la primera pregunta que guió esta tesis, que hace referencia a las estrategias y tácticas vinculadas a las artes visuales que desarrollan ambos colectivos, puede decirse que las acciones de La Coope y de Turba se conciben como intervenciones artístico-políticas en el territorio de la Villa 31 y 31 Bis.

En los capítulos cinco punto uno y cinco punto dos damos cuenta de las definiciones y autopercepciones que elaboraron los participantes de los colectivos en las entrevistas realizadas. Los integrantes de La Coope afirmaron haber llevado adelante intervenciones poético-políticas para movilizar pensamientos de las y los vecinos del barrio vinculados a la identidad del mismo, incentivando la participación y la lucha por el acceso al espacio urbano. El colectivo concebía la acción de La Zapatilla Móvil dentro de la tradición del arte con compromiso social en Argentina, considerando su inauguración en Tucumán Arde.

Turba, por su parte, afirmaba haber elaborado un dispositivo cartográfico mediante el entrecruzamiento de diversos lenguajes para construir conocimiento colectivo, sobre todo para hacer visible la perspectiva de las y los adolescentes sobre su barrio.

Vale aclarar que ninguno de los dos grupos se define como colectivo de activismo artístico. Aun así, en esta tesis decidimos utilizar esta definición para abordarlos, ya que ambos intervienen en el espacio público escapando de las categorías tradicionales tanto del arte como de las categorías de la política partidaria tradicional. Esta definición es un desplazamiento pertinente, dado que a la hora de abordar sus acciones vemos que se desdibujan los límites entre quienes son artistas y no artistas, dejando de lado el concepto de autoría, invitando a todos y todas a participar. A la vez, subvierten la idea de autonomía del arte, quieren vincularse con otros colectivos y ponen a lo artístico al servicio de lo político y lo social.

El concepto de activismo artístico en este caso es el que nos permitió vincular a estos colectivos e intervenciones. Esta noción es amplia y permite abordar diversos modos de hacer, poniendo el foco en los recursos estético-políticos en

la calle, al mismo tiempo que aborda las temporalidades, a veces más urgentes, otras más parsimoniosas y prolongadas en el tiempo.

Tanto La Coope como Turba implementaron tácticas en el territorio, resignificando ideas y concepciones sedimentadas en el sentido común.

En un comienzo, estas acciones no se llevaron adelante por sujetos y actores desde un lugar establecido en el mapa social. Los colectivos que aquí estudiamos carecían de un espacio asignado en el barrio. Es por eso que consideramos que lo que llevaron adelante en un primer momento fueron tácticas: mediante una serie de actitudes, fueron inventando espontáneamente, modos de hacer, de intervenir artística, poética y políticamente en el territorio desde un lugar indeterminado. Se hicieron de un espacio en el propio hacer.

Ambos colectivos recibieron becas del FNA lo cual les permitió elaborar estrategias a la vez que implicó que planificaran de otra manera sus actividades. Al mismo tiempo, permanecer un período prolongado en el barrio hizo que construyeran lazos y entablaran vínculos con vecinos, lo cual facilitó la posterior elaboración de proyectos grupales más ambiciosos.

En lo que respecta a las intervenciones, nos parece fundamental remarcar que estas acciones no son obras para ser exhibidas y/o percibidas como objetos, sino que éstas se pensaron como operaciones y procesos, que se realizaron para una situación en particular, para visibilizar y develar cuestiones ocultas relacionadas con la desigualdad social, genérica, racial y urbana, en un caso mediante el desarrollo de una herramienta cartográfica puesta al servicio de las necesidades del barrio y en otro la construcción de una escultura rodante de colores fluorescentes con forma de zapatilla que moviéndose por la ciudad al calor de una movilización masiva invitaba a la participación popular.

En esta tesis accedimos a estas intervenciones mediante videos, fotografías, blogs y entrevistas realizadas posteriormente a los hechos, tiempo después de que estas acciones se hayan llevado a cabo. Esta distancia temporal enfría cualquier tipo de abordaje, dado que los registros se vuelven elementos porosos, inestables e incompletos, que constituyen una memoria que se encontraba archivada y para este proyecto nos encargamos de sistematizar. El corriente trabajo es el producto de una lectura realizada con afecto e interés, que da por sentado la posibilidad de múltiples lecturas posibles y que busca que se sigan abriendo narrativas en torno y sobre estos grupos.

A lo largo de este recorrido dimos cuenta de cómo La Coope y Turba poseían características específicas y se conformaron en un entorno que determinó tanto su poética como su estética. Sabemos que es imposible asir sus prácticas, pensadas para un momento y un lugar específicos, de todos modos, nos parece pertinente estudiarlas para dar cuenta de sus características. Buscamos abrir espacio para pensar estas acciones de activismo artístico que existen en los barrios populares de la Ciudad de Buenos Aires, del Área Metropolitana de Buenos Aires y de Argentina, intervenciones que han tenido relativamente poco abordaje en el campo de investigación.

Estas acciones se diferencian a las de otros colectivos artísticos que intervienen en la calle. Aparecen problemáticas vinculadas al acceso a la vivienda, el derecho a la ciudad y los estigmas con los que cargan, reproducidos permanentemente por los medios de comunicación, las personas que viven en los barrios populares de la ciudad.

Los diversos lenguajes entrelazados resuenan de una forma muy potente. Resignificar los conflictos territoriales desde el arte y la política hace temblar sentidos comunes, permite repensar el espacio vivido y los símbolos de aquellos objetos que usamos todos los días. Un mapa hecho con fotografías, dibujado sobre tela, con semillas o hecho en plastilina, adquiere cuerpo, moldea el espacio y operando con imaginación, haciendo temblar las percepciones sobre el espacio vivido. La escultura móvil, que llevó un objeto cotidiano a una escala monumental y colorida, logró llamar la atención, descolocó a transeúntes tanto de la villa como de los barrios linderos de la ciudad.

Lo anterior nos lleva a la segunda pregunta planteada, que hace referencia a las herramientas de las cuales los colectivos se sirvieron para la intervención en el territorio. Notamos que tanto La Coope como Turba se basaron en la intervención artística, política y colectiva como herramienta para actuar sobre el territorio. Estos colectivos requerían de una actitud activa por parte de las personas que habitaban en el barrio, sus acciones invitaban a diluirse en lo grupal para reformular los sentidos que atraviesan el espacio público. En algunos casos lo lograban sumando a vecinos y vecinas a las acciones, en otros casos generaban intriga y duda, pero lo cierto es que no pasaban inadvertidos. Utilizaron diversos recursos que fueron elegidos en cada caso por el recorrido y la formación particular de cada uno de sus integrantes.

El Mapa Abierto fue un proyecto pensado a largo plazo por dos arquitectos, uno a la vez fotógrafo, el otro artista, un diseñador, una socióloga y un grupo de jóvenes, que fue configurándose con la premisa de realizar un taller de urbanismo y mapeo. Con el tiempo, luego de mucho experimentar, consideraron que hacer un mapa abierto era su objetivo a largo plazo. La premisa era ambiciosa y tenía que ver con armar una cartografía colectiva que diera lugar a la mirada de las y los adolescentes de su barrio, a hacerlo propio. Para esto se conjugaron conocimientos, gustos y saberes que fueron permitiendo que el mapeo fuera cobrando forma.

La Coope por su lado, tuvo la iniciativa de construir un monumento fluorescente del porte de un auto con la forma de una zapatilla que pudiera recorrer las calles del barrio y de la ciudad, acompañando la movilización por la urbanización. La participación de los vecinos fue fundamental: algunos pusieron su patio para el armado de la estructura, otros aportaron sus conocimientos en mecánica para que La Zapatilla pudiera moverse cual carroza de carnaval, otros encolaron la estructura para darle forma, otros la pintaron de violeta, rosa, blanco, negro y verde, mientras otros le pusieron los cordones hechos de tela y guata. Llegar a terminar La Zapatilla para la fecha de la movilización fue posible gracias al impulso y el trabajo de vecinas, vecinos y artistas.

Los colectivos tuvieron diferentes procesos. El Mapa Abierto fue producto de una organización que llevó mucho tiempo y trabajo: siete años de encuentros, que implicaron planeamiento conjunto y que requirió de la participación de diversos actores y organizaciones. En cambio, para la realización de La Zapatilla Móvil, los participantes debieron desenvolverse con mucha rapidez para poder terminar el monumento en tan solo cinco días, dado que el objetivo principal era poder acompañar la manifestación por la urbanización anunciada el 27 de septiembre del 2012.

La villa con sus tiempos, olores, músicas, colores, el trajín cotidiano y la capacidad resolutiva de las y los vecinos fueron claves para llevar adelante las intervenciones. En el caso de Turba, el desafío de concretar la perspectiva de las y los vecinos del barrio en un mapa fue posible gracias a la participación de las y los adolescentes que formaban parte del taller, mientras que en el caso de La Coope el fluir del barrio marcó la vertiginosidad del proceso, muchas de las

decisiones se tomaron sobre la marcha y ese avanzar sobre el trabajo mismo les permitió realizar sus acciones.

Es así como, pese a sus diferencias, ambas acciones llamaban al movimiento: el mapa incentiva la acción, interpelando a las y los vecinos, buscando que se adueñen de su barrio, lo transiten, transfiguren y se lo apropien. La zapatilla gigante como símbolo mueve, llama a correr, a transformar y trastocar: busca que la sociedad (tanto ciudadanos como representantes políticos y sociales) impulse cambios que lleven a la urbanización de la villa y a la ampliación de derechos de sus habitantes.

Abordar esta temática nos resultó pertinente, puesto que aún hoy, la cuestión urbana en general y los barrios populares en particular siguen estando en disputa. En el presente la Villa 31 y 31 Bis es un territorio que continúa estando invisibilizado por los mapas oficiales que aparecen en las páginas del GCBA [como da cuenta el mapa de la Figura 12]. Actualmente las villas son territorios que viven bajo tensiones políticas, cuyos habitantes continúan luchando por tener acceso a la ciudad. Pese a que se han implementado más políticas urbanas en el barrio en comparación con el año 2015, la mayoría de las y los vecinos del barrio viven en condiciones precarias, hacinados y continúan existiendo diversas presiones políticas, tensiones y conflictos vinculados a la calidad de las calles, la infraestructura, los servicios, la inseguridad y el transporte.

Cuando Horacio Rodríguez Larreta asume como Jefe de Gobierno en 2015, el GCBA inicia un plan de “reurbanización” en la Villa 31 y 31 Bis que comienza a aplicarse durante el año 2020, mientras la pandemia de COVID-19 asediaba a las y los vecinos del barrio, espacio que se vio profundamente afectado por la propagación del virus<sup>74</sup>. Este proyecto se sigue implementando de manera desorganizada hasta el día de hoy. La reurbanización que se está llevando a cabo es una política urbana de carácter neoliberal que prioriza negocios con constructoras afines al GCBA por encima de las necesidades habitacionales de las y los vecinos y deja de lado el bienestar de aquellas familias con más dificultades. Esta política es implementada y sostenida mediante una serie de dispositivos de control que funcionan por sobre la población reubicada en las nuevas unidades habitacionales. Un ejemplo de las múltiples dificultades que

---

<sup>74</sup> En caso de querer obtener más información sobre la situación del COVID-19 en la Villa 31 y 31 Bis consultar <https://acij.org.ar/wp-content/uploads/2021/07/Informe-La-pandemia-en-la-villa-31.pdf>.

han surgido a causa de la reurbanización es lo sucedido el 19 de mayo del 2023, cuando una empresa contratista que se encargaba de hacer tareas vinculadas a la urbanización derrumbó por error varios edificios y destruyó los hogares de una treintena de familias<sup>75</sup>.

Por ésta y tantas otras razones las personas y organizaciones del barrio continúan luchando porque se implemente una la ley de urbanización que incorpore la perspectiva de las y los vecinos, buscando que se respeten sus derechos, motivo por el cual siguen movilizándose mediante tomas y manifestaciones.

En cuanto a la última pregunta formulada al comienzo de este recorrido, que remite al vínculo de las organizaciones con otros actores, podemos afirmar que La Coope y Turba han tenido un vínculo ambiguo con las instituciones de afuera y adentro del barrio. Por un lado, existieron algunas instituciones como CIA (en el caso de La Coope) y el IIGG (en el caso de Turba) que resultaron ser espacios donde se conocieron y empezaron a constituirse como grupos. El FNA tuvo mucha importancia para ambos colectivos, aportó sustento económico mediante becas, lo cual permitió a los grupos llevar adelante sus acciones, sin demasiados condicionamientos.

Fueron fundamentales las relaciones entabladas con instituciones y organizaciones del barrio como el jardín Bichito de Luz, para Turba, el Comedor Carlos Mugica para La Coope y el MPU para ambos colectivos, espacio que tuvo un rol vital a la hora de habilitar sus acciones. El MPU brindó su aval y con ello les abrió las puertas del barrio y les permitió implementar las intervenciones en el territorio.

Los dos colectivos nacieron en el espacio entre el afuera y el adentro del barrio lo cual los signó con contradicciones y atravesó su quehacer. La frontera que existe dentro de la misma ciudad fue un punto mencionado en múltiples ocasiones en las entrevistas realizadas a las y los participantes de los colectivos. Comprender el vínculo que existe con otros actores, instituciones, ideas y concepciones existentes en y sobre el territorio permite entender mejor a las intervenciones en su contexto. Abordar las conexiones, cercanías y tensiones entre los colectivos y diversos sectores del barrio nos permitió comprobar que

---

<sup>75</sup> Para más información consultar; <https://www.perfil.com/noticias/actualidad/por-un-error-del-gobierno-porteno-30-familias-quedaron-sin-vivienda.phtml>

las intervenciones fueron posibles gracias a la participación de las y los vecinos, antes y durante cada acción.

El flujo entre el barrio y el resto de la ciudad es desigual. Muy pocas personas ingresan cotidianamente a la villa del resto de la ciudad<sup>76</sup>, mientras que el movimiento de personas que viven en la villa y salen a trabajar y/o a estudiar a otros barrios de la Ciudad de Buenos Aires es mucho mayor y requiere sortear numerosas dificultades vinculadas a la poca accesibilidad de la villa. Al mismo tiempo, existen personas que no dejan su barrio. Es por eso que la potencialidad de El Mapa Abierto es muy grande, se volvió una herramienta para las y los vecinos que les permitía conocer su propio espacio, habitarlo y transformarlo.

Consideramos que las intervenciones de La Coope y Turba fueron procesos de señalamiento en contexto. La Zapatilla se convirtió en un señalamiento móvil, representando el derecho a la ciudad de los villeros dentro y fuera del barrio; dentro operó llamando a la movilización, como un marcador (que subraya con color fluorescente, cual resaltador), por fuera amplificó el poder de la movilización dando cuenta de la lucha de los vecinos del barrio, llamando la atención de habitantes del resto de la ciudad. El Mapa Abierto de Turba invita a señalar, se convirtió en un elemento abierto, latente. A la vez, permitió que los propios habitantes del barrio establecieran sus propios límites. Es un proceso que invita a realizar activaciones en el espacio.

Para abordar a La Coope y Turba fue necesario elaborar nuevos conceptos, que permitieron pensar a estos colectivos desde su propia singularidad.

Esta tesis abre una ventana que invita a acercarse a estas acciones que pusieron en diálogo habitantes pertenecientes a diversos lugares de la ciudad y que peleaban por terminar con las desigualdades urbanas y territoriales.

Durante el proceso de investigación fueron tomando forma preguntas nuevas, que esperamos sean el puntapié de futuros proyectos: ¿Qué otras acciones o intervenciones se dieron en otros barrios populares de la ciudad? ¿Qué otros procesos de señalamiento territorial podemos rastrear? ¿Cómo aporta al estudio

---

<sup>76</sup> Existen una serie de estímulos gubernamentales para que las personas de afuera del barrio ingresen al mismo: se han relocalizado una serie de ministerios y edificios públicos porteños dentro de la villa 31 como es el caso del Ministerio de Educación de la Ciudad, pero muchos de los trabajadores que ingresan lo hacen con camionetas que los dejan en la puerta del edificio (cuestión que a los vecinos del barrio no les simpatiza dado que sienten que los estigmatizan). También hay proyectos de turismo dentro del barrio, pero estos no han sido muy publicitados, al menos a nivel nacional. Estas políticas no han sido muy fructíferas y el barrio continúa siendo un lugar marginado.

de los activismos artísticos la pregunta por la territorialidad? ¿Cómo las transformaciones culturales y generacionales han transformado el activismo artístico en el territorio?

El recorrido y los abordajes propuestos aquí aportan críticamente al campo del activismo artístico en el territorio de Argentina. Las preguntas planteadas incitan a continuar indagando sobre lo que sucede en otros barrios de la ciudad, a pensar en diferentes actividades que pueden haber tomado lugar y puedan vincularse o tensionar con las acciones de los colectivos aquí estudiados.

Asimismo, buscamos fomentar la producción de intervenciones que vinculen lo artístico y lo político en el territorio, para poner sobre la mesa problemáticas urbanas, que busquen debatir sobre posibles maneras de ampliar el derecho a la ciudad.

La urdimbre entre el arte y la política en el territorio posee una potencialidad transformadora, impulsa el surgimiento de nuevas ideas para habitar los espacios de otras maneras y contribuyen a pensar posibles procesos de inclusión de los barrios populares a la ciudad.

La Zapatilla Móvil y El Mapa Abierto fueron acciones que mediante procesos de exploración y juego contribuyeron a generar una fuerza centrífuga que estimuló la imaginación y que al revisitarlas aún hoy nos invitan a generar nuevos colectivos y acciones.

## 7. Bibliografía

- Abduca, L. (2008). *Sociogénesis de las villas de la ciudad de Buenos Aires*. V Jornadas de Sociología de la UNLP, La Plata, Buenos Aires, Argentina. [http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/98441/Sociog%C3%A9nesis\\_de\\_las\\_villas\\_de\\_la\\_ciudad\\_de\\_Buenos\\_Aires.5822.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/98441/Sociog%C3%A9nesis_de_las_villas_de_la_ciudad_de_Buenos_Aires.5822.pdf-PDFA.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Álvarez Pintado, L. (2017). *Agítese con cuidado: archivo frágil*. En II Jornadas de discusión-I Congreso Internacional. Los archivos personales: prácticas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos (Buenos Aires, 19 al 21 de abril de 2017).
- Bajtín, M., Forcat, J., & Conroy, C. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Vol. 14). Barral.
- Benjamin, W. (1934). *El autor como productor*. <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/the-author-as-producer-by-walter-benjamin/>
- Benjamin, W. (2001). *La obra de arte en la era de su reproducción técnica*. El cuenco de plata.
- Blanco, P., Carrillo, J., Claramonte, J., & Expósito, M. (2001). Modos de hacer. *Salamanca: Universidad de Salamanca*.
- Bishop, C. (2005). Antagonismo y estética relacional. En *Revista Otra Parte* (Vol. 5, p. 9).
- Bourriaud, N. (2006). *Estética Relacional*. Adriana Hidalgo.
- Benjamin, W. (1934). *El autor como productor*. <https://inquietando.wordpress.com/textos-2/the-author-as-producer-by-walter-benjamin/>
- Bugnone, A. (2013). El espacio público en la poética de Edgardo Antonio Vigo: Los Señalamientos. *Páginas (Rosario) : Revista Digital de la Escuela de Historia*, 5(8), 9-51.
- Camelli, E. (2021). Desaparecidos y erradicados. Sobre los dispositivos de violencia dictatorial en las villas del Área Metropolitana de Buenos Aires (1976-1983). *Valeria Snitcofsky, Eva Camelli y Adriana Massidda (coords). Villas en Dictadura. Buenos Aires, Córdoba y Rosario. Buenos Aires: Café de las Ciudades*, 191-222.
- Chiotarrab, G. (2014). Donde el barro se subleva. *Página 12*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9825-2014-06-22.html>
- CIA. (2012). *Revista CIA Nº 2*. Revista CIA En Issuu. <https://issuu.com/revistacia/docs/cia-nro2-final-ok/107>
- Clichevsky, N. (2003). Territorios en pugna: Las villas de Buenos Aires. En *Ciudad y territorio. Estudios territoriales*.
- Cooperativa Guatemalteca. (2012, octubre 2). *¡Una zapatilla gigante atravesó la ciudad!* Ramona. <http://ramona.org.ar/node/45240>
- Cravino, M. C. (2019). Capítulo 2. Evolución cuantitativa y transformaciones cualitativas de los asentamientos populares del Área Metropolitana de Buenos Aires. En *La ciudad (re)negada Aproximaciones al estudio de asentamientos populares en nueve ciudades argentinas* (Ediciones UNGS, p. 207). <http://revistas.unne.edu.ar/index.php/crn/article/view/3832>
- De Barbará, M. C. P. (2005). *De Barbará, M. C. P. (2005). Aspectos Jurídicos y Políticos y de la Institucionalización de Modelos Innovadores de Asociativismo Municipal: Una Reflexión a Partir de Experiencias en Argentina*. X Congreso

Internacional del CLAD sobre la Reforma del Estado y de la Administración Pública, Santiago de Chile.

De Certeau, M. (1996). *La invención de lo cotidiano: Artes de hacer. I (Vol. 1). Universidad Iberoamericana.*

De Certeau, M. (2000). «Introducción general»; «Capítulo III. Valerse de: usos y prácticas» y «Capítulo IX. Relatos de espacio». *La invención de lo cotidiano 1. México: ITESO.*

De Rueda, M.D.L.Á.D., Fúkelman, M.C., Hernández Céliz, M.G. (2001) “*El Muro, la Calle y la Red: tres “espacios”. Para una teoría del Arte público*”, ENIAD, FDA UNLP,

De Rueda, M.D.L.Á.D. (2002). Fanzine, “EL BOSQUE DE LOS SUEÑOS PERDIDOS”, 0, 20-24. Recuperado de [https://www.academia.edu/45184283/Arte\\_Imaginario\\_y\\_espacio](https://www.academia.edu/45184283/Arte_Imaginario_y_espacio)

De Rueda, M. D. L. Á. D. (2003). Intervenciones en el espacio público. *Tram [p]as de la Comunicación y la Cultura.*

De Rueda, M. D. L. Á. D. (2003). Utopías urbanas en el arte. In *II Arte & utopía. La ciudad desde las artes visuales.* Asunto Impreso Ediciones. (pp. 9-16).

De Rueda, M. D. L. Á. D. (2010). Archivo, memoria y contemporaneidad. In *II Congreso Iberoamericano de Investigación Artística y Proyectual y V Jornada de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales (La Plata, 2010).*

De Rueda, M. D. L. Á. D. (2011). *Artes y medios, entre la cultura de masas y la cultura de redes.*

De Rueda, M. D. L. Á. (2015). Territorialidad, artes y medios. Prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno a los problemas del territorio. *Arte e Investigación*, (11), 143-147.

De Rueda, M. D. L. Á. (2016). Territorialidad, artes y medios. Prácticas artísticas colaborativas y tácticas en torno a los problemas del territorio. *Arte e Investigación*, (12), 97-102.

De Rueda, M. D. L. Á. D. (2017). Un recorrido por el Grupo Escombros. *Nimio.*, 4, 94-101.

De Rueda, M. D. L. Á. D. (2018). Huella y Acontecimiento en la Ciudad del Arte de Escombros. *Aletheia*, 9.

De Rueda, M. D. L. A. (2020). Grupo Escombros. La Estética de la Solidaridad (2020) Rodrigo Alonso (curador). *Guay: Revista de lecturas.*

De Santo, E. (2014). *¿Cómo se expresa lo indecible? Hacia una operatoria teórico-ensayística del arte.* Universidad Nacional de La Plata.

Donatello, L. M. (2005). Catolicismo liberacionista y política en la Argentina: de la política insurreccional en los setenta a la resistencia al neoliberalismo en los noventa. *América Latina Hoy*, 41.

Didi-Huberman, G. (2004) El archivo arde [Trad. de Juan Ennis]. *Didi-Huberman, Georges, & Ebeling, Knut. Das.*

Expósito, M. (s. f.). La imaginación política radical. El arte, entre la ejecución virtuosa y las nuevas clases de luchas. En AAVV, *Desacuerdos. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español* (Vol. 2, pp. 147-156). MACBA / Arteleku UNIA arte y pensamiento.

Expósito, M. (2012). La potencia de la cooperación. Diez tesis sobre el arte politizado en la nueva onda global de movimientos. *Errata#*, 7, 16-29.

Expósito, M. (2014). El arte no es suficiente. En M. Boter & C. Medina (Eds.), *Estética y Emancipación: Fantasma, fetiche, fantasmagoría.* Siglo XXI Editores. [https://www.academia.edu/10119236/El\\_arte\\_no\\_es\\_suficiente.](https://www.academia.edu/10119236/El_arte_no_es_suficiente)

- Expósito, M., Vindel, J., & Vidal, A. (2012). Activismo artístico. En *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (pp. 43-50). [https://artivismo.info/wp-content/uploads/2020/07/exposito\\_logo.pdf](https://artivismo.info/wp-content/uploads/2020/07/exposito_logo.pdf)
- Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio y población*. Fondo de la Cultura Económica.
- Fükelman, M. C. (2017). aPRoximaciones concePTuales al aRTe de acción. *Nimio*.
- García, L. I. (2017). Introducción: Hacia una teoría política de la imaginación colectiva. En *La imaginación política: Interrogantes contemporáneos sobre arte y política*. La Cebra.
- García, S. S., & Belén, P.S. (s. f.). Perspectivas ontológicas, epistemológicas y metodológicas de la investigación artística. *Paradigmas: Una Revista Disciplinar de Investigación*, 3(2), 89-107.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis. Arte argentino después de 2001* (Siglo Veintiuno Editores).
- Giunta, A., Diez Fischer, A., & Stuby, T. (2014). ¿Cuándo empieza el arte contemporáneo? =: When does the contemporary art begin? Fundación ArteBA.
- Goldman, N. (1989). El discurso como objeto de la historia. El discurso político de Mariano Moreno. Buenos Aires: Hachette.
- González, C. (2021). El Fetichismo de la marginalidad. *Sudestada*.
- Groys, B. (2014). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.
- Guattari, F., Bittencourt, M. C. F., & Rolnik, S. (1990). *Las tres ecologías* (Vol. 11). Campinas: Papyrus.
- Haber, A. (2011). Nometodología payanesa: notas de metodología indisciplinada.
- Hache. (2016). Primer Mapa Abierto. Villa 31 y 31 Bis *Revista HACHE*, 3, 102-105.
- Haraway, D. J. (1995). Ciencia, cyborgs y mujeres: La reinención de la naturaleza (Universitat de València., Vol. 28).
- Harvey, D. (2003). *Espacios de esperanza*. Akal.heini
- Hernández, A. M. (2001). La descentralización del poder en el Estado Argentino. *Revista Iberoamericana de Administración Pública*, 6, 65-130.
- Holmes, B. (s. f.). «Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo? Entrevista colectiva a Brian Holmes.» *Ramona*, 55, 7-22.
- Holmes, B. (2008). Investigaciones extradisciplinarias. Hacia una nueva crítica de las instituciones. En *Producción cultural y prácticas instituyentes. Líneas de ruptura en la crítica institucional* (pp. 203-215).
- Hoey, J. (2019). Urbanización y Representación: Urbanización y Representación: Un vistazo a cómo Villa 31 en Buenos Aires ha sido representada a través de mapas en la historia reciente. <https://storymaps.arcgis.com/stories/4e37adcc3cc84679b235cb75fb5ab030>
- Irianni, M. (2015). “La ausencia de villas en los mapas de CABA no es justificable”, denunció Pablo Vitale del Colectivo Turba. *Política y Medios*. <https://politicaymedios.com.ar/nota/7546/la-ausencia-de-villas-en-los-mapas-de-caba-no-es-justificable-denuncio-pablo-vitale-del-colectivo-turba/>
- Jacoby, R., & Longoni, A. (2011). *El deseo nace del derrumbe. Acciones, conceptos, escritos* (La Central/Museo Reina Sofía/Adriana Hidalgo editora.).
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.
- Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio. Papers. Revista de Sociología*, 3, 219. <https://doi.org/10.5565/rev/papers/v3n0.880>

- Longoni, A. (s. f.). Museo o revuelta. *Revista Lezama*, 6, 32-37.
- Longoni, A. (2005a). La legitimación del arte político. Brumaria. Prácticas artísticas, estéticas y políticas. *Arte: la imaginación política radical*, 5, 43-51.
- Longoni, A. (2005b). ¿Tucumán sigue ardiendo? *Revista Sociedad*, 24.
- Longoni, A. (2007). *Encrucijadas del arte activista en la Argentina*. 74(Ramona), 31-43.
- Longoni, A. (2009). Activismo artístico en la última década en Argentina: Algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López. *Revista Errata#*, 12-35.
- Longoni, A. (2010). Aletheia, volumen 1, número 1, Octubre de 2010. *Aletheia*, 1, 23.
- Longoni, A. (2010a). Fotos y Siluetas: Dos estrategias en la representación de los desaparecidos. En *Los desaparecidos en la Argentina. Memorias, representaciones e ideas (1983-2008)* (pp. 35-57.).
- Longoni, A. (2010b, Junio). Tres coyunturas del activismo artístico. *Voces en el Fénix*, 1.
- Longoni, A., & Bruzzone, G. A. (2008). *El Siluetazo*. F. Lebenglik Adriana Hidalgo Editora.
- Longoni, A., & Mestman, M. (2008). *Del Di Tella a " Tucumán Arde": Vanguardia artística y política en el 68 argentino*. (Eudeba).
- Longoni, A., & Vindel, J. (2012). Fuera de categoría: La política del arte en los márgenes de su historia. *El río sin orillas.*, 4, 300-315.
- Lussault, M., & Lévy, J. (2003). *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*. Belin.
- Manzano, V., Groisman, L., & Hurtado de Mendoza, M. S. (2010). *Dinámicas políticas en «villas de emergencia» del Área Metropolitana de Buenos Aires. Actores, formas de organización y espacios de disputa*. In VI Jornadas de Sociología de la UNLP. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación. Departamento de Sociología., La Plata, Buenos Aires, Argentina.
- Martín, J. P. (1992). *El Movimiento de Sacerdotes para el Tercer Mundo: un debate argentino* (Vol. 41). Ed. Castañeda.
- Mazzarini, M. N., Galarza, G., & Servat, C. R. (2012). *Arte-contexto-ciudad*. VI Jornadas de Investigación en Disciplinas Artísticas y Proyectuales, La Plata, Buenos Aires, Argentina.  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40574/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/40574/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Mendizábal, N. (2006). Los componentes del diseño flexible en la investigación cualitativa. *Estrategias de investigación cualitativa*, 1, 65-106.
- Mesquita, A. L. (2008). *Insurgências poéticas: arte ativista e ação coletiva (1990-2000)* (Tesis de Maestría en Historia Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. Recuperado de doi:10.11606/D.8.2008.tde-03122008-163436.
- Mouffe, C. (2007). *Prácticas artísticas y democracia agonística* (Vol. 4). Universidad Autónoma de Barcelona.
- Nancy, J. L., Pérez López, C., & Álvaro, D. (2014). *El Arte Hoy* (Prometeo Libros). <https://traficantes.net/libros/el-arte-hoy>
- Página 12. (2015). *La cartografía alternativa*. <https://www.pagina12.com.ar/diario/sociedad/3-268898-2015-03-25.html>
- Oszlak, O. (1991). *Merecer la ciudad: Los pobres y el derecho al espacio urbano*.

- Oszlak, O. (1991). *Merecer la ciudad: Los pobres y el derecho al espacio urbano*.
- Pacheco, M. E., & García, M. A. (Eds.). (2016). *Alberto Greco: ¡qué grande sos!* Museo de Arte Moderno de Buenos Aires.
- Pérez Balbi, M. I. (2010). Calle Tomada: Una muestra mutante, un espacio de encuentro. *Revista Pulseada*, 82, 20-24.
- Pérez Balbi, M. I. (2012). Desbordes y convergencias: La dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina. *Question I*, 35, 140-153.
- Pérez Balbi, M. I. (2013). Tensiones entre las prácticas estéticas activistas y el museo. Sobre la experiencia de Calle Tomada. En *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y difusión del arte*. (M.J. Herrera). GEME y Arte x Arte.
- Pérez Balbi, M. (2013). Tensiones entre las prácticas estéticas activistas y el museo. Sobre la experiencia de Calle Tomada. En *Exposiciones de Arte Argentino y Latinoamericano. El rol de los museos y los espacios culturales en la interpretación y difusión del arte*. (M.J. Herrera). GEME y Arte x Arte.
- Pérez Balbi, M. I. (2020). *Habitar/Confabular/Crear: Activismo artístico en La Plata*.
- Pereda, C. (2000). Pereda, C. (2000). ¿Qué puede enseñarle el ensayo a nuestra filosofía?. *Fractal*, (18), 87-105.
- Pérez Balbi, M. I. (2010). *Calle Tomada: Una muestra mutante, un espacio de encuentro*. *Revista Pulseada*, 82, 20-24.
- Pérez Balbi, M. I. (2012). *Desbordes y convergencias: La dimensión de lo público en el activismo artístico actual en la Argentina*. *Question I*, 35, 140-153.
- Snitcofsky, V. L. (2008). Villas de Buenos Aires y violencia estatal (1976-1983). In *V Jornadas de Sociología de la UNLP (La Plata, 10 al 12 de diciembre de 2008)*.
- Rafaela Carrás. (2009). *GAC Pensamientos, prácticas y acciones* (Tinta Limón).
- Rancière, J. (2002). *La división de lo sensible. Estética y política*. Centro de Arte de Salamanca.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Manantial.
- Revale, N., & Meirás, J. L. (2011). Arde! Arte de acción colectiva a 10 años del 19 y 20. *Marcha*. <https://marcha.org.ar/arde-arte-de-accion-colectiva-a-10-anos-del-19-y-20/>
- Rebotier, J., & Metzger, P. (2016). Introducción. Para una contribución colectiva a un debate regional sobre los estudios urbanos.
- Richard, N. (2009). Lo político en el arte: Arte, política e instituciones. *Esfera pública*, 28. <https://hemisphericinstitute.org/en/emisferica-62/6-2-essays/lo-politico-en-el-arte-arte-politica-e-instituciones.html>
- Risler, J., & Ares, P. (2013). *Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Tinta Limón.
- Rolnik, S. (2008). Furor de archivo. *Revista colombiana de Filosofía de la Ciencia*, 9(18-19), 9-22.
- Salvatierra, A. (director). (2022, marzo 23). Historia del movimiento villero Peronista parte | PITU SALVATIERRA en #Segurola (N.º 1) [Radio]. En *Segurola y Habana*. <https://www.youtube.com/watch?v=GFIOc5V1N38>
- Samaniego García, J. (2018). Hacerse un lugar. *Revista Boba*, 05.
- Santos, M. (1996). *Metamorfosis del espacio habitado*. Oikos-tau.
- Santos, M. (2000). La naturaleza del espacio: Técnica y tiempo. Razón y emoción. Ariel.

- Sautu, R., Boniolo, P., Dalle, P., & Elbert, R. (2005). *Manual de metodología: construcción del marco teórico, formulación de los objetivos y elección de la metodología*. Buenos Aires, Argentina.
- Sautu, R. (2003). *Todo es teoría* (pp. 98-98). Buenos Aires: Lumiere Ediciones.
- Sehtman, C. A. (2009). *La reproducción política de la precariedad urbana El caso de la Villa 31 (1996–2007)*. Washington D.C., Estados Unidos.
- Servat, C. R. (2013). *Comunidades ocasionales de ocupación subjetiva*. [Ponencia]. IX Jornadas Nacionales de Investigación en Arte en Argentina, La Plata, Buenos Aires, Argentina.  
[http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42617/Documento\\_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/42617/Documento_completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Steyerl, H., & Berardi, F. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Topalov, C. (1979). *La urbanización capitalista: Algunos elementos para su análisis*. Edicol.
- Toranzo, M. E. (2023). *La problemática del archivo y las representaciones históricas en el audiovisual contemporáneo*. [Tesis de grado, Departamento de Artes Audiovisuales Universidad Nacional de las Artes].
- Vacca, L. (2013). Manual de Urbanidad. *Revista CIA*.2.106-117.  
<https://issuu.com/revistacia/docs/cia-nro2-final-ok>
- Wacquant, L. (2007). *Los condenados de la ciudad- Gueto, periferias y estado*. Siglo XXI Editores.

## **Anexo**

## Anexo 1: Legislación

LEY N° 3.343

Buenos Aires, 3 de diciembre de 2009.

La Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires sanciona con fuerza de Ley

Artículo 1º.- Dispónese la urbanización del polígono correspondiente a las villas 31 y 31 Bis, comprendido entre Calle 4, vías del Ferrocarril Gral. San Martín, prolongación virtual de la Avda. Pueyrredón, Calle 9, Avda. Pte. Ramón S. Castillo y prolongación virtual de la Avda. Gendarmería Nacional, según plano que como Anexo I forma parte de la presente Ley con criterios de radicación definitiva.

Art. 2º.- El polígono al que se refiere el artículo 1º será destinado a viviendas, desarrollo productivo y equipamiento comunitario, utilizando como referencia los parámetros urbanos, sociales y culturales del anteproyecto “Barrio 31 Retiro - UBACyT A401/04 - Las Articulaciones Ciudad Formal – Ciudad Informal. Una metodología de abordaje válida para la región”, que como Anexo II forma parte de la presente Ley.

Art. 3º.- La Dirección General de Estadísticas y Censos, o el organismo que en el futuro lo reemplace, realizará y/o actualizará un censo poblacional en el término de ciento ochenta (180) días corridos de publicada la presente Ley, a fin de determinar la cantidad de viviendas necesarias en el predio. La realización del censo deberá contar con la participación, en calidad de veedores, de los miembros de la “Mesa de Gestión y Planeamiento Multidisciplinaria y Participativa para la Urbanización de las Villas 31 y 31 Bis” creada por el artículo 5º de la presente norma, a fin de garantizar la transparencia del mismo.

Art. 4º.- El Gobierno de la Ciudad garantizará, a través de los organismos competentes, la adjudicación prioritaria de las unidades de vivienda a los actuales habitantes de las Villas 31 y 31 Bis que correspondan, de acuerdo al censo poblacional establecido en el artículo 3º.

Art. 5º.- Créase la “Mesa de Gestión y Planeamiento Multidisciplinaria y Participativa

Nº 3358 - 09/02/2010 Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires Página N°31 para la Urbanización de las Villas 31 y 31 Bis”, que estará integrada por los siguientes organismos:

a) Un representante del Ministerio de Ambiente y Espacio Público o del organismo que en el futuro lo reemplace.

b) Un representante del Instituto de la Vivienda de la Ciudad o del organismo que en el futuro lo reemplace.

c) Un representante del Ministerio de Desarrollo Urbano o del organismo que en el futuro lo reemplace.

d) Un representante del Ministerio de Desarrollo Social o del organismo que en el futuro lo reemplace.

e) Un representante de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad y

f) Los/as diputados/as que ejerzan la presidencia y la vicepresidencia 1º de las comisiones de Vivienda, de Planeamiento Urbano y de Presupuesto, Hacienda, Administración Financiera y Política Tributaria de la Legislatura de la Ciudad.

Asimismo se invitará a integrar la Mesa a los siguientes organismos:

- a) Un representante de la Subsecretaría de Desarrollo Urbano y Vivienda de la Nación o del organismo que en el futuro lo reemplace.
- b) Un representante del Organismo Nacional de Administración de Bienes del Estado (ONABE) o del organismo que en el futuro lo reemplace.
- c) Un representante de la Comisión Nacional de Tierras para el Hábitat Social “Padre Carlos Mujica” o del organismo que en el futuro lo reemplace.
- d) Un representante de la Administración de Infraestructuras Ferroviarias S.E. o del organismo que en el futuro lo reemplace.
- e) Un representante de la Operadora Ferroviaria S.E. o del organismo que en el futuro lo reemplace.
- f) Un representante de la Administración General de Puertos o del organismo que en el futuro lo reemplace.
- g) Dos miembros de la Comisión de Vivienda y Ordenamiento Urbano de la Cámara de Diputados de la Nación, priorizando a los representantes de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires.
- h) Un representante del equipo técnico que elaboró el anteproyecto base que obra como Anexo II de la presente Ley; y
- i) Un representante de la Universidad de Buenos Aires (UBA).

Art. 6°.- A todas las reuniones de la Mesa de Gestión y Planeamiento Multidisciplinaria y Participativa creada por el artículo 5° de la presente norma se convocará a los/as delegados/as y vecinos/as del barrio, quienes podrán expresar su voz en el ámbito de la misma, los que podrán participar en toda aquella decisión que los afecte especialmente.

Art. 7°.- La Mesa de Gestión y Planeamiento Multidisciplinaria y Participativa creada por el artículo 5° tendrá, a los efectos de cumplimentar lo establecido en la presente

norma, las siguientes funciones y facultades, con carácter no taxativo:

- La planificación e implementación de la urbanización dispuesta en los artículos 1° y 2°.

- La generación de los mecanismos adecuados para disponer la regularización dominial y catastral de los inmuebles afectados al proceso de urbanización con fines de vivienda única.

- La remisión a la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de los proyectos de rezonificación que resulten necesarios.

- La remisión a la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires de los proyectos de expropiación de los inmuebles que resulten necesarios, dentro del polígono establecido en el artículo 1°.

- La solicitud de informes a los distintos organismos de la administración pública, y a

toda persona física y/o jurídica, que sean necesarios para el funcionamiento de la

N° 3358 - 09/02/2010 Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires Página N°32

Mesa.

- La solicitud de colaboración y asesoramiento de personas y organizaciones gubernamentales y no gubernamentales especialistas en la materia.

- La elaboración de mecanismos adecuados para garantizar la implementación de

criterios uniformes en la construcción de viviendas nuevas y en la consolidación de las existentes: apertura de la vía pública, equipamiento e infraestructura a fin de alcanzar la integración total a la trama urbana del barrio y la periferia.

- La elaboración y remisión de propuestas de readecuación de la normativa vigente en materia del trazado de vías de acceso rápido en el área, a fin de posibilitar la

concreción del proyecto de urbanización según lo establecido en la presente Ley Art. 8º.- La Mesa de Gestión y Planeamiento Multidisciplinaria y Participativa creada

por el artículo 5º de la presente norma funcionará en el ámbito de la Legislatura de la

Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y sus reuniones serán presididas por el/la Presidente/a de la Comisión de Vivienda, quien convocará a las mismas con una periodicidad mínima mensual.

Art. 9º.- La implementación de este proyecto no implicará desalojo forzoso alguno, y

para aquellos actuales habitantes -de acuerdo al censo poblacional establecido en el

artículo 3º- cuyas viviendas necesiten ser relocalizadas se garantizará, en acuerdo con los mismos, una solución habitacional de similares características dentro del polígono establecido en el artículo 1º de la presente Ley, en el marco de lo establecido en el

inciso "n" del artículo 14 de la Ley 1.251, modificada por Ley 2.237.

CLÁUSULA TRANSITORIA PRIMERA.- El Poder Ejecutivo realizará las gestiones

correspondientes con los titulares de los predios afectados según el artículo 1º, a los

efectos de la celebración de los convenios que resulten necesarios con el fin de posibilitar la concreción de los objetivos establecidos en la presente norma.

Hasta tanto se efectivicen los convenios necesarios con el Gobierno Nacional para la

efectiva transferencia dominial de los predios correspondientes al polígono al que refiere el Art. 1º, el Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires realizará las

acciones que resulten necesarias, en el marco de sus facultades, a los fines de la

concreción de los objetivos de la presente Ley.

CLÁUSULA TRANSITORIA SEGUNDA.- La Mesa de Gestión y Planeamiento Multidisciplinaria y Participativa creada por el artículo 5º de la presente norma deberá

constituirse en un plazo no mayor a los diez (10) días hábiles de la publicación de la

presente y finalizar la elaboración de la propuesta de urbanización y radicación del

barrio en un plazo máximo de trescientos sesenta y cinco (365) días corridos de la

publicación de la presente.

CLÁUSULA TRANSITORIA TERCERA.- La Mesa de Gestión y Planeamiento Multidisciplinaria y Participativa creada por el artículo 5º de la presente norma deberá dictar, en un plazo no mayor a los quince (15) días hábiles de su constitución, el Reglamento de Participación de los/as representantes y vecinos/as del barrio, a fin de cumplimentar lo establecido en el artículo 6º. No podrá a través del mismo restringir el efectivo ejercicio de su derecho a participar en las decisiones que los/as afecten.

Art. 10.- Comuníquese, etc.

## **ANEXO**

Buenos Aires, 2 de febrero de 2010.

En virtud de lo prescripto en el artículo 86 de la Constitución de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, y en ejercicio de las facultades conferidas por el artículo 8º del Decreto N° 3358 - 09/02/2010 Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires Página N°33 N° 2343-GCBA-98, certifico que la Ley N° 3343 (Expediente N° 1570545/09),

sancionada por la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires en su sesión del 3 de diciembre de 2009 ha quedado automáticamente promulgada el día 18 de enero de 2010.

Regístrese, publíquese en el Boletín Oficial de la Ciudad de Buenos Aires, gírese copia a la Legislatura de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, por intermedio de la

Dirección General de Asuntos Legislativos y Organismos de Control, comuníquese a

los Ministerios de Ambiente y Espacio Público, de Desarrollo Social, de Hacienda, de

Desarrollo Económico, y al Instituto de Vivienda de la Ciudad Autónoma de Buenos

Aires y para su conocimiento y demás efectos, remítase al Ministerio de Desarrollo

Urbano. Cumplido, archívese.

## Anexo 2: Listado de imágenes

Figura 1. Mapa Abierto de Turba en Casa Abierta, 2020. Fuente: Archivo personal.

Figura 2. Captura de pantalla del video “La Toma Resiste”, 2010, Fuente: <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2012/05/la-toma-resiste-video-que-recrea-la.html?view=sidebar>

Figura 3. Presentación de videos en el Comedor Comunitario Padre Mugica, 2010. Fuente: <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2010/11/te-con-video-y-masitas.html?view=sidebar>

Figura 4 y figura 5. Encuentro con Pablo Vitale: conversación y maquetas producidas por el Taller de urbanismo barrial, 2010. Fuente: <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2010/12/el-taller-de-pablo-vitale.html>

Figuras 6 y figura 7: Organización y montaje de la muestra abierta de arte en el Comedor Comunitario Padre Mugica, 2010. Fuente: <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2010/12/la-muestra-en-el-comedor-de-tapia-en.html>

Figura 8. Registro de encuentro de la Mesa por la Urbanización (MPU) realizada en el Comedor Comunitario Padre Mugica, 2010. Fuente: <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2012/09/mesa-de-urbanizacion.html>

Figura 9 y figura 10. Registro del mural producido por La Coope y artistas independientes en la fachada del Comedor Comunitario Padre realizado en el 2012. Fuente: <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2012/05/inauguramoselmural.html>

y Figura 11. Registro de la representación de “La Hostia y la hoz”, realizada en el 2012. Fuente: <http://cooperativaguatemalteca.blogspot.com/2012/05/de-un-naufrago-el-lugar-de-reunion-para.html>

Figura 12. Fragmento del mapa oficial descargable actualmente de la página del Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires del barrio de Retiro, visitado el 15 de abril del 2023. Fuente: <https://buenosaires.gob.ar/sites/default/files/media/image/2016/02/04/c9b840a4451fafd1b3c40ec39751b954d5245a1c.jpg>

Figura 13 y figura 14. Registro de recorrido de itinerario barrial realizado por los y las chicas de Turba Año 2010, Fuente: Archivo personal Javier Samaniego García.

Figura 15, figura 16 y figura 17. Registros de diversas actividades realizadas por Turba, 2010 y 2011. Fuente: Archivo personal de Javier Samaniego García y Pablo Vitale.

Figuras 18, 19, 20 y 21. boceto, capturas del video y registro del proceso de armado de La Zapatilla Móvil, 2012, Fuente: <https://www.facebook.com/cooperativa.guatemalteca.5>, <https://www.youtube.com/watch?v=8SQp10YRvzk> y <http://www.ramona.org.ar/node/45245>

Figura 22, figura 23, figura 24 y figura 25. Registro de la marcha por la urbanización, 2012, Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=8SQp10YRvzk>

Figura 26. Registro del tránsito de La Zapatilla Móvil por 9 de Julio, 2012. (Fuente: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-9825-2014-06-22.html>)

Figura 27 y figura 28. Registros de diversas actividades realizadas por Turba, 2010 y 2011, Fuente: Archivo personal de Javier Samaniego García y Pablo Vitale.

Figura 29, figura 30 y figura 31. Registros de diversas actividades realizadas por Turba, 2010 y 2011, Fuente: <https://www.instagram.com/colectivoturba/>.

Figura 32. Primer Mapa Abierto - Villa 31 y 31 Bis, 2014. Fuente: <http://pablovitale.blogspot.com/2014/09/cartografias-primer-mapa-abierto-de.html>

Figura 33 y figura 34. Entrega del Primer Mapa Abierto - Villa 31 y 31 Bis a organizaciones del barrio, 2014. Fuente: <http://pablovitale.blogspot.com/2014/09/cartografias-primer-mapa-abierto-de.html>

Figura 35 y figura 36. Registro de realización de instalación del Elefante Blanco en Ciudad Oculta Villa 15 de Lugano, 2018. Fuente: perfil de turba <https://www.facebook.com/profile.php?id=100067662648148>.