



Mag. Eugenia Pereira

*Una espiral de arte y vida.*

Redes de amistad y construcción de comunidades  
micropolíticas en colectivos y espacios artísticos en  
La Plata entre 2006-2016

Tesis para optar por el título de Doctora en Comunicación

Facultad de Periodismo y Comunicación Social

Universidad Nacional de La Plata

Directora: Dra. Daniela Lucena

Co-Director: Dr. Germán Retola

La Plata

2024

## Resumen

Con la asunción de Néstor Kirchner en 2003, se cierra la fase aguda de la crisis de representación política que tuvo su punto más álgido con el estallido popular de diciembre de 2001 (Grimson, 2019). Se da comienzo a un periodo de cierta estabilidad social, política y económica con una gran expansión institucional que se reflejó en el desarrollo de políticas públicas orientadas a la inclusión social, al pleno empleo y al ejercicio de derechos. Este impulso vital tuvo un impacto significativo en el mundo del arte. Surgieron y se potenciaron instituciones vinculadas al ámbito artístico. Se inauguraron museos, colecciones, fundaciones, residencias, archivos y escuelas de arte. Como consecuencia, numerosos artistas y sus producciones fueron incluidos en programas de colecciones estatales y privadas, fortaleciendo la escena del arte argentino (Krochmalny, 2013). El crecimiento también se tradujo en la proliferación de propuestas de espacios, colectivos y proyectos vinculados a los distintos lenguajes artísticos como los que son objeto de la tesis.

En este escenario se sitúa esta investigación que, al modo de Walter Benjamín, busca recuperar los relatos “a contrapelo de la historia” (Didi-Huberman, 2015) de aquellos que vivenciaron las experiencias de colectivos y espacios artísticos que surgen en la ciudad de La Plata durante el periodo 2006-2016. Son grupalidades de artistas y gestores culturales que aún perduran y siguen produciendo prácticas micro políticas (Guattari y Rolnik, 2013 [2005]) y generan círculos sociales experimentales, poéticos donde se articulan debates reflexivos sobre el arte y sus relaciones con la vida. Las experiencias que aborda la tesis son: Residencia Corazón, Corazones de Bully, Tormenta, Cosmiko, Mal de muchos, Siberia y Felina SúperHeroína.

En este sentido, se hará foco sobre una serie de dinámicas y dimensiones que se relacionan con esta investigación y son características comunes en todos los casos:

**Son prácticas artísticas que hacen estallar los límites de la obra de arte en sí misma.** Los modos de producción de estas experiencias, sus estrategias de organización, prácticas y vínculos con el público que participó de sus propuestas dan cuenta de que el objeto no es la obra sino la fusión del arte con la vida.

**A partir de reconocer la politicidad de sus prácticas se reactualiza del debate entre arte y política** (Giunta, 2009). La politicidad de sus acciones no consiste en el panfleto ni en la movilización, empero su forma de ser, ver y estar en el mundo producen escenas que participan de su transformación (Rolnyk, 2001). De este modo, se pone en cuestión el viejo dilema de la autonomía y heteronomía en el arte (Rancière, 2005).

**En sus discursos y prácticas plantean dinámicas de aceptación y/o disidencia a las reglas del mercado del arte, del trabajo artístico y de la política institucional vinculada al arte.** Son experiencias que tejieron una red amplia de discursos, recursos, sentidos y relaciones, sin embargo “los creadores aceptan, muchas veces, condiciones laborales que precarizan su actividad e invisibilizan el hecho de que lo que hacen es un trabajo más complejo que el producto final materializado (o desmaterializado) en la obra.” (Lucena 2017, p. 1)

## INDICE

<b>Agradecimientos</b>	6
<b>Breve inflexión biográfica</b>	7
<b>Introducción</b>	
Casos, preguntas y objetivos	10
Estado del arte donde se inscribe la investigación	12
¿Cómo pensar la politicidad del arte?	13
La Plata, semillero artístico	15
El pasado es presente en quienes lo recuerdan	20
El pasado (que se archiva) es futuro	22
Estructura de la tesis por capítulos	24
<b>Capítulo 1</b>	
Puntos de partida teóricos	25
¿Arte relacional, dialógico o colaborativo?	28
La palabra que activa la escena	31
Cómo y desde qué lugar producir conocimientos	34
Experiencias micropolíticas	37
<b>Capítulo 2</b>	
Caracterización situada de las experiencias	40
La constelación de experiencias	41
Dar cuenta de la trama	69
<b>Capítulo 3</b>	
¿Desde dónde y cómo producir esta investigación?	71
¿Qué recordamos? ¿Qué de esa vivencia es presente?	78
Sobre el trabajo de campo en contexto de pandemia	80
Cuando la investigación produce archivo	81
Lo plateado siempre tiene futuro	93
<b>Capítulo 4</b>	
Trama de prácticas y saberes de las experiencias	96
Ejes de análisis	
Constitución de cada experiencia	96
Expectativas de transformación	111
Desactivaciones y reactivaciones	121
<b>Capítulo 5</b>	
Sobre las prácticas artísticas y sus relaciones con el trabajo, el mercado y el Estado	134
Algunos debates que rompen el encanto	134
Disidencia, aceptación, transformación en las experiencias analizadas	139
El debate no termina acá	154
<b>Palabras finales</b>	156
<b>Referencias y bibliografía consultada</b>	166
<b>Links a anexos</b>	170

## **Agradecimientos**

A Daniela Lucena y Germán Retola, por guiar este camino y por el respeto de los tiempos, pausas y revanchas en el proceso de producción y escritura. A Dani, en particular, porque su lectura amorosa, paciente, comprometida y puntillosa ha alentado este trabajo en todo momento. A Ger, por sus palabras siempre inspiradoras, a su entusiasmo contagioso para seguir y no claudicar. Y a Rossana Viñas, que no figura en la portada de esta tesis, pero ha acompañado esta investigación con la lectura y la edición del texto.

A la familia, Juampa, Nica, Azu, a madre, hermana, por bancar y sostener(me), desde el amor y la templanza.

A mis amigxs, familia elegida, porque son y serán siempre un motor en mi vida.

A la Universidad Pública en la que me formé y de la que soy parte con orgullo y a la que defenderé siempre con todo mi corazón.

A la Facultad de Periodismo y Comunicación Social y en especial a mis compañeras/os y amigas/os de la Secretaría Académica, a Ayelen Sidun, decana y amiga, por el aguante este año en que me aboqué a cerrar este ciclo para poder abrir otros, en los que seguro serán parte.

Al CONICET cuya beca financió la finalización del doctorado, sin la cual no hubiera sido posible dedicar tiempo al trabajo de campo y a la escritura.

A mis compañeras/o del grupo Ubacyt porque me brindaron ánimo e inspiración con sus lecturas, aportes y comentarios durante todo el proceso de producción de la tesis.

Y, finalmente, quiero agradecer infinitamente a todas/es/os les que dieron su relato, revolvieron cajas, carpetas, recortes y recuerdos conmigo. Su aporte ha sido inmenso, espero que este trabajo sea un reconocimiento a todo lo que han generado aun sin esperarlo. Gracias por poner el cuerpo, el deseo y la pasión, por sobre todas las cosas, fue un placer compartir y aprender junto a ustedes.

## Breve inflexión biográfica

Este trabajo de investigación surge profundamente vinculado a mi historia de vida, atravesada por varias trayectorias laborales, docentes, militantes. Es sabido que... (parafraseando a la Prof. Silvia Delfino) por lo general, la academia rehúye a las vinculaciones personales de quien investiga con los temas que le atrapan. Pero aquí, en este Doctorado en Comunicación de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata no encuentro el sentido de sostener ese posicionamiento epistémico.

En primer lugar, nací y me crié en un ámbito donde el deseo estaba entrelazado profundamente con la política entendida como herramienta de transformación. Mis padres militaban en Montoneros y si bien estuvieron varios años detenidos durante la última dictadura cívico militar, este acontecimiento trágico nunca les doblegó. Muy por el contrario, siempre mantuvieron vivas sus convicciones y de la cárcel, hicieron un espacio de organización colectiva, de unión y encuentro como estrategia para sobrevivir y apegarse a la vida, al futuro. Con esta matriz, en el transcurso de mi vida fui tejiendo relaciones en distintos espacios educativos, laborales, personales. Estudié y me egresé como licenciada en Comunicación Social en esta misma Facultad, espacio que siento como lugar de pertenencia no sólo académica, sino también política y afectiva. Aquí, he construido vínculos con compañeros/as, docentes, maestros/as que me han brindado la posibilidad de aprender y reconocer un universo que siempre sentí propio, familiar y del que aprendí y me formé partiendo del diálogo de saberes. Asimismo, el primer trabajo formal fue (y sigue siendo) en la Secretaría de Derechos Humanos de la provincia de Bs. As. En paralelo, también fui aprendiendo de la labor docente en las Cátedras de Planificación de Políticas Públicas y de Sistematización de experiencias.

Una vez graduada, viajé becada a Barcelona para hacer un Máster sobre interculturalidad, allí viví alrededor de un año y medio y realicé mis prácticas de formación en Casa América Catalunya, una organización no gubernamental que realiza actividades culturales iberoamericanas. Así pude trabajar con referentes de la cultura como Rep, Gustavo Germano y en eventos con colectivos de artistas como muestras de fotografía documental, ciclos de cine y literatura, entre otros. Esta experiencia me acercó de un modo *laboral* a la cultura y al arte, y me abrió un nuevo camino que desde hace un tiempo buscaba explorar, los vínculos entre arte, política y cultura.

Ya de regreso en La Plata, volví a la red. Me convocaron a participar del Centro de Investigación en Comunicación y Políticas Públicas-CICOPP con un pase desde la SDH,

que luego se cortó cuando asumieron Mauricio Macri a la Presidencia de la Nación y María Eugenia Vidal como gobernadora de la provincia. En ese momento, volver a formar parte de la comunidad de la Facultad, me permitió pensar y dimensionar qué implicaba políticamente estar acá. Entonces, en ese año 2013 me inscribí en el doctorado. En aquel entonces, mi proyecto de tesis consistía en analizar las experiencias de espacios artísticos que en ese momento aún seguían existiendo, eran espacios que frecuentaba y que estaban de alguna forma conectados entre sí, ya sea para organizar muestras, fiestas, talleres, movidas, sin ser conscientes plenamente de ello, trabajaban en red. Ahí surgió la conexión a partir de la sugerencia del Prof. Facundo Abalo, con Daniela Lucena que es quien dirige mi tesis. Ella me sugirió conectar y hacer dialogar a estos proyectos de La Plata con las Tecnologías de la amistad de Roberto Jacoby. Hacía poco que habían editado “El deseo nace del derrumbe”, libro que recupera toda la trayectoria de este artista multifacético y polifónico. En aquel entonces no continué con el proyecto de investigación ni con las cursadas del Doctorado, atravesada por algunas situaciones personales (doble maternidad) y laborales (ascenso del macrismo, cambio de trabajo).

En el año 2018 decidí retomar el proyecto de investigación pero como algunas de las experiencias con las que iba a trabajar habían cesado sus actividades, Daniela sugirió dos caminos: elegir nuevas unidades de análisis, esto es otros espacios artísticos que hayan surgido en ese periodo de tiempo o historizar sobre las que había inicialmente seleccionado para trabajar pero que ya no tenían continuidad, recuperar los relatos, las experiencias de vida de aquellas/es/os que habían transitado por esos proyectos. Decidí orientar mi trabajo hacia esta segunda alternativa. De este modo, avancé con las cursadas del doctorado y a mediados del 2020 en plena pandemia de covid-19, apliqué a la beca de finalización de doctorado del Conicet, la cual obtuve en abril de 2021. Allí empezó una etapa nueva en mi vida, donde me aboqué a terminar el doctorado y el trabajo de investigación. La beca que contó, también, con la dirección amorosa y generosa de Daniela, duro tres años y me permitió concentrarme en la escritura, tener tiempo para investigar, para cursar seminarios, aun en contexto de aislamiento preventivo.

Realmente, en ese momento y ahora en la distancia temporal, valoré la importancia de que exista un sistema científico público que permita a estudiantes trabajadores, madres en mi caso, dedicarse plenamente a investigar y obtener un título doctoral. No es un dato menor. Es algo que quiero poner de relieve en estos tiempos de desfinanciación educativa y desvalorización de todo lo público. Deseo profundamente “que la tortilla se vuelva” y podamos recuperar al Estado en todas sus formas, pero principalmente como promotor de derechos.



En las siguientes páginas verán que estos proyectos surgieron en un contexto social, político y económico que permitió a sus protagonistas imaginar mundos posibles y encontrar cauces para esos deseos. Entiendo que hubo un terreno fértil para gestar estas grupalidades, para que se produzca esa fusión arte-vida, ese hacer con otras/es/os.

Sin *spoliar*, espero profundamente que disfruten de la lectura de este trabajo que busca ante todo poner en escena un suceso, un momento, una historia dentro de la historia situada desde y en La Plata y de esta forma, poder pensar presentes y futuros colectivos posibles.

## **Introducción**

### **Casos, preguntas y objetivos**

El presente trabajo tiene como objetivo investigar los modos de hacer y ser de colectivos y espacios vinculados al arte que surgieron en la ciudad de La Plata en el decenio 2006-2016 en un contexto de cierta estabilidad política, social y económica que se instala con los gobiernos de Néstor Kirchner y Cristina Fernández de Kirchner.

En este sentido, es de interés de esta investigación recuperar, al modo de Walter Benjamín (1940) los relatos (desechos) de aquellos que impulsaron y gestaron los siguientes colectivos y espacios artísticos: Tormenta, Cosmiko, Siberia, Residencia Corazón, Corazones de Bully, Felina SuperHeroína y Mal de Muchos para comprender sentidos, representaciones y transformaciones de sus propuestas y conocer su incidencia en las prácticas artísticas y culturales locales.

De los casos de estudio puedo decir que no son un corpus homogéneo, ni el mismo tipo de agrupamiento. Varían entre colectivos autogestivos de artistas y productores culturales (Corazones de Bully, Felina SuperHeroína), con anclaje en algún espacio/territorio específico (Tormenta, Cosmiko, Residencia Corazón) a espacios de exhibición, compra y circulación de obras y eventos culturales (Siberia, Mal de Muchos). Cabe destacar que, si bien se ubican asociados a lenguajes de las artes plásticas o genealogías de las artes visuales, las distintas experiencias suponen articulaciones con la música (bandas, fiestas y experiencias sonoras), lo performático y lo literario/poético. Entonces, la comunicación resulta clave como dispositivo para pensar lo multidisciplinario de estos casos.

En sintonía con lo que plantea Suely Rolnik, cuando dice que el arte es una práctica de experimentación que participa de la transformación del mundo (Rolnik, 2001), con esta investigación me propongo examinar los modos de ser y hacer de estos colectivos de artistas, donde lo político es desarrollado en la praxis, en la generación de círculos sociales experimentales, autopoéticos y autorreferenciales, de producción y reflexión artística de cómo se hace y qué es el arte y de sus relaciones con la vida, identificando puntos de continuidad y ruptura entre sí para, de este modo, aportar al entramado comunicación, arte y política.

Asimismo, busco analizar cuál es la expectativa de transformación que las/os/es artistas impulsaron con sus proyectos y acciones para comprender el vínculo arte y política en estas experiencias. Lejos de la dicotomía arte-política como dos esferas separadas o de lo político del arte como aspecto contenidista y/o adjetivante, me interesa dar cuenta de cómo se relaciona lo político en estas experiencias. Parto de una posible hipótesis: la

politicidad en estos casos se relaciona con comunidades de sociabilidad y reciprocidad / comunidades afectivas---micropolíticas, redes de sustento (económico también), estrategias alternativas o emergentes respecto de un campo artístico institucional, y del arte como un modo de vida. En el transcurso de la tesis, voy a indagar en qué tipo de escena construyeron, cómo la recuerdan y cómo fueron los modos de vida en este espacio del mundo del arte durante la primera década del siglo XXI en la ciudad de La Plata.

Por otra parte, considero que estos casos tuvieron una presencia periférica, fueron autogestivos y se constituyeron en ámbitos de presentación, exhibición y circulación que pusieron en tensión los modos tradicionales y hegemónicos donde el hecho artístico se produce y se reproduce. Ahora bien, por eso me interesó identificar ¿de qué forma lo tensionaron? ¿cómo concibieron al arte, a sus relaciones? ¿qué les impulsó a gestar este tipo de proyectos? ¿qué lugar tuvo lo colectivo, el hacer con otras/es/os?

Sobre la relación con las instituciones vinculadas al arte (mercado y Estado), percibí en el acercamiento a los casos de estudio, una permanente tensión entre la autogestión, la precarización y la no mercantilización del arte (como obra vendible o intercambiable) o su opuesto: el reconocimiento del arte como trabajo y, por lo tanto, que pueda ser económicamente redituable. Este aspecto no define a las distintas experiencias, sino que puede observarse en diversos momentos de un mismo colectivo o espacio. En este sentido, en el transcurso de la tesis analicé qué tipo de vínculo establecieron con instituciones educativas relacionadas al arte (universidad, escuelas), espacios institucionales de generación y circulación de arte (museos, galerías, salas de exposiciones) y espacios de promoción y venta (ferias, encuentros) y cuál fue su posicionamiento sobre estos.

Además, la relación con el mercado del arte, se encuadra en la localía de estos proyectos. Surge la inquietud ¿Cómo vender obra en la ciudad de La Plata? ¿Hay un público comprador de obra? ¿Cómo hacer que estas pequeñas galerías (en el sentido de exhibición para la venta, de representación de artistas) sean rentables?

Entonces, en el recorrido de la tesis, fui rastreando cuál fue el vínculo que tuvieron estos proyectos artísticos con el mercado de arte contemporáneo e identificando discursos y prácticas de aceptación, disidencia o resistencia al sistema de valores monetarios y simbólicos que se ponen en juego en torno a las/les/los artistas y las obras.

Como aclaraba anteriormente, las experiencias de colectivos y espacios artísticos que analizo son: Tormenta, Cosmiko, Felina SuperHeroína, Corazones de Bully, Residencia Corazón, Mal de Muchos y Siberia que surgieron durante la década 2006-2016.

La elección de cada caso se debe a ciertas particularidades que las distinguen de otras

prácticas como la amplitud de criterios y disciplinas que desplegaron, las relaciones que establecieron entre sí y la correlación entre sus discursos y prácticas en las que intervienen en función de sus objetivos.

En relación al periodo temporal a analizar, el recorte se fundamenta en el recorrido de los propios colectivos y espacios. Se intenta hacer foco a partir del año en que emerge una de las experiencias (Residencia Corazón, año 2006) y que es seguida por las demás (Corazones de Bully y Tormenta, año 2008) y algunas en simultáneo (Cosmiko, Mal de Muchos, Felina SuperHeroína, Siberia, año 2010). Como fecha de cierre (entendiendo este corte de forma fluida y no rígida) a fines del año 2015 y comienzos del 2016 que es cuando en su mayoría empiezan a demostrar indicios de finalizar sus actividades, formular otros proyectos, disolverse, mudarse o cerrar. Este momento de clausura, coincide con el ascenso de un gobierno de corte neoliberal al poder tanto a nivel nacional, provincial como municipal. Acontecimiento que es reconocido como determinante en algunos casos. Salvo las experiencias de Cosmiko y Residencia Corazón que, al momento de escritura de esta tesis, continúan en actividad. Intento mediante esta investigación dar cuenta de cuáles son las particularidades de cada caso para dar inicio y finalizar cada proyecto. Y también, qué aspectos de la coyuntura social, política influyen en el devenir de cada experiencia.

### **Estado del arte donde se inscribe la investigación**

Los trabajos que fueron de gran inspiración y le dieron impulso a la tesis se pueden organizar en estos grupos:

- El primero asociado a investigaciones que reflexionan sobre la ciudad de La Plata, sus escenas y producciones asociadas a la música, al arte en diferentes lenguajes.
- Un segundo grupo de trabajos que produce debates acerca de los vínculos entre arte y política y activismo artístico asociado a las transformaciones sociales, políticas y culturales de fines del siglo XX en Argentina.
- Otro grupo de estudios que me inspiró para pensar y desarrollar el trabajo de campo se relaciona con la recuperación de relatos sobre los años 80 en el *under porteño* y en el teatro, la poesía y la performance a partir de la realización de entrevistas en profundidad y la revisión de archivos personales.
- Y finalmente, un grupo de trabajos e investigaciones asociado al anterior que indagan acerca de lo archivable en las prácticas artísticas (sobre todo las vinculadas a las artes del cuerpo) y algunas investigaciones que en su hacer produjeron archivos porque la tesis en su devenir, promovió una ineludible reflexión acerca de cómo los casos de estudios documentaron y archivaron cada

experiencia.

### **La Plata, semillero artístico**

En relación al primer grupo de trabajos asociado a la ciudad de La Plata en tanto territorio donde se emplazan las experiencias de esta investigación, encontré en la tesis de Soledad Kury y Marcos Abelleira titulada *Creación de un espacio de intercambio y gestión comunicacional destinado a la cultura del rock independiente de la ciudad de La Plata* (2012) una referencia contemporánea que permite contextualizar el desarrollo de este trabajo.

Los autores entrevistaron a Sergio Pujol, historiador platense y especialista en historia del rock, quien afirma que:

La escala urbanística de la ciudad La Plata, su diagramación hace que uno salga a caminar y se encuentre con gente conocida, a través de las diagonales, hay una circulación humana constante que hace que nos choquemos todos con todos y eso hace que sea muy sociable la ciudad. Tiene un grado de sociabilidad mayor al de otras ciudades. Uno se siente menos solo en La Plata que en otra ciudad, aunque no conozcas a la gente que va al lado o a la que te cruzás. (Kury y Abelleira, 2012, p. 20)

En este sentido, consideran que, desde los comienzos del rock nacional, la ciudad de La Plata se caracterizó por tener un amplio movimiento de producción artística que se ha ido desarrollando con continuidad hasta la actualidad.

La ciudad de La Plata posee un dinamismo constante en el flujar permanente de personas dada su condición geográfica. Además, podemos agregar que la Universidad Nacional de La Plata es una de las más convocantes de la Argentina. Por ello los universitarios constituyen una identidad joven e inagotable que también se manifiesta en el rock que se alimenta de este fenómeno migratorio constante (estudiantes que residen en la ciudad durante el lapso universitario)". (Kury y Abelleira, 2012, p. 22).

Por su parte, Magdalena Pérez Balbi (2020) en su tesis doctoral sobre activismo artístico en La Plata analiza si existe una especificidad platense. Es así como establece un recorrido que registra el contexto fundacional de la ciudad como proyecto ilustrado de la generación del 80 en relación a las localidades vecina de Berisso y Ensenada. A esta ciudad la denomina ilustrada. Luego, recupera el registro que realiza el grupo La Grieta

(colectivo con el que la autora trabaja) sobre una ciudad de universitarios y de trabajadores que fue diezmada por la dictadura y que, con los años, se transforma en una ciudad neoliberal, fragmentada y desigual. En esa ciudad es donde ubica el surgimiento de los colectivos y organizaciones que investiga. Pero también, describe a la ciudad en su dimensión universitaria como “semillero artístico”. Aspecto que interesa a esta tesis porque la mayoría de las/les/los protagonistas que transitan las experiencias a analizar hicieron un trayecto por el Bachillerato de Bellas Artes y la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de La Plata y reconocen que en ese tránsito se encontraron con otras/es/os que tenían las mismas búsquedas e inquietudes. Pérez Balbi enumera todo un circuito institucional de escuelas, conservatorios, museos, teatros y centros de arte que ofrecen cauces para la formación y la circulación artística. Y a su vez, también identifica un circuito que complementa al anterior y que está habitado por centros culturales, galerías, espacios, talleres, galpones, salas y teatros que producen diferentes propuestas artísticas, de forma autogestiva e independiente. En este tipo de proyectos, se inscriben las experiencias que son objeto de la tesis.

### **¿Cómo pensar la politicidad del arte?**

Ahora bien, al momento de indagar las prácticas de las experiencias que son objeto de la tesis, emergía la pregunta acerca de cómo considerarlas, en qué genealogía de las artes ubicarlas ¿es arte activista? ¿podríamos ubicarlas en el canon de arte político? Entonces, comencé a revisar trabajos que abordan el activismo en el arte y la discusión entre arte político y arte light que surge con fuerza a fines del siglo XX y principios del 2000. En especial, encontré un debate interesante en un artículo de la Revista Ramona (N° 33, 2006) que recupera los intercambios que tuvieron lugar en mayo de 2003 en el MALBA en la mesa “Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo” organizada por Roberto Jacoby y de la cual participaron con ponencias de Andrea Giunta, Roberto Jacoby, Ana Longoni, Ernesto Montequín y Magdalena Jitrik. El propósito del encuentro era crear un ámbito de conversación para romper con el falso eje arte político-arte apolítico, que intentara intercambiar experiencias y puntos de vista y articular pensamientos acerca de una cantidad de iniciativas autónomas de artistas que venían trabajando desde hace algunos años.

Daniela Lucena (2016), en su artículo *Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición*, destacaba la realización de este encuentro como situación de intercambio privilegiada entre diferentes actores relevantes de la escena del arte argentino a principios del 2000. Considera que no fue un hecho aislado, sino que se

relacionaba con dos muestras, una reseña y un texto curatorial donde se criticaba bajo el adjetivo *light* al arte representado por artistas de la galería Belleza y Felicidad y de algunos artistas del Centro Cultural Rojas de principios de los 90, en oposición al arte activista, político asociado a la crisis de representatividad de 2001. En el título del encuentro, ya se puede leer la ironía acerca del eje de discusión. Jacoby en su exposición señalaba lo dañino que el arte político fuera entendido en sentido estrecho. Cabe recordar que Roberto Jacoby fue uno de los artistas vinculados al Instituto Di Tella y a Tucumán Arde, se define como uno de los primeros “conceptualistas políticos” en la Argentina. En el transcurso del debate, se encontraron innumerables puntos de contacto y colaboración entre artistas considerados “light” y artistas “políticos” que demostraron que esas categorizaciones son inexactas e inconducentes. En línea con este debate, me interesa indagar sobre la politicidad de los casos con los que trabaja la investigación. En las experiencias que son objeto de la tesis, pude notar que no aparece una identificación lo político en términos político- partidarios, sino por el contrario, una fuerte identificación con lo autogestivo y autónomo de sus prácticas respecto de las instituciones públicas o privadas.

Reinaldo Ladagga, Andrea Giunta, Ana Longoni, Roberto Jacoby, Syd Krochmalny entre otros, reflexionan, escriben, discuten sobre lo que sucedía con las prácticas artísticas en la escena argentina de fines de los 90 y primera década del 2000. Reconocen el estallido popular del 19 y 20 de diciembre de 2001 como una bisagra, un antes y un después que supuso la reconfiguración de las prácticas artísticas en tanto prácticas de experimentación que participan de la transformación del mundo (Rolnyk, 2001).

Roberto Jacoby desarrolló, desde fines de los 90 y el primer decenio del 2000, una serie de experiencias a las que llamó “tecnologías de la amistad” que consistieron, en términos generales, en prácticas colaborativas sostenidas en lazos de amistad que partían de la fusión del arte y la vida. El arte entendido como la expectativa vital de incidir en el surgimiento de territorios de creación siquiera mínimos, en condiciones de autonomía y libertad, al margen de las disciplinas, las jerarquías o los estamentos preexistentes. Estas eran: Bola de nieve, Proyecto Venus, Revista ramona, La castidad, que, por su carácter novedoso y colectivo, llamaron la atención de ensayistas, teóricos y críticos de arte que intentaban encontrar marcos conceptuales desde donde poder interpretar, traducir lo que estaba sucediendo.

Reinaldo Ladagga, en *Estética de la emergencia* (2006), se propone comprender el surgimiento de estos proyectos como producto del agotamiento del paradigma moderno, dedispación de las obras de arte entendidas de acuerdo al modelo dominante del siglo

XVIII y XIX. En este régimen, él lo llama así, el artista es quien, desde un retiro, constituye una aparición separada y saturada, por eso mismo, de exterioridad. En el siglo XIX, la idea dominante es que el arte debe practicarse en la producción de objetos o de eventos separados del mundo. El presupuesto del antiguo régimen estético es: lo familiar es asfixiante, el arte es liberador en tanto que rompe lo familiar e introduce “lo otro”. Tal como afirmaba Kester, desde fines del siglo XX asistimos al nacimiento del nuevo régimen práctico de las artes. Los grupos o proyectos impulsados por Jacoby responden a inquietudes que buscan desarrollar obras desenmarcadas de límites precisos, generan comunidades experimentales, procesos de producción de obra abiertos y cooperativos y encuentran en su hacer formas de vida y mundos comunes.

“El ‘arte’ ya no tiene ninguna importancia. Es la vida la que cuenta”, proclamaba Roberto Jacoby en su obra “Mensaje en el Di Tella” del año 1968 y que actualmente forma parte del acervo del Museo Reina Sofía en Madrid. Y el espectador ya no es un desconocido silencioso, sino un colaborador activo que realiza acciones orientadas a modificar estados de cosas inmediatos en el mundo. Lo que se hace no son tanto obras-eventos que magnetizan al espectador, sino contextos de investigación y aprendizaje colectivo, laboratorios al aire libre que, asimismo, producen, sobre todo, vínculos y conexiones, visibilización de esas conexiones, interrogación sobre lo conectado. Según Ladagga son proyectos irreconocibles desde la perspectiva de las disciplinas (y de todo lo disciplinantes que son, aunque de eso hablaré en el apartado de epistemologías críticas), por ello se propone analizarlos.

Entre estos se encuentra el Proyecto Venus de Roberto Jacoby quien junto a un grupo de personas vinculadas a la escena del arte en Argentina organizó un sistema de intercambio a partir de una moneda llamada Venus que podría emplearse para intercambiar cosas o servicios que se anunciaban en un sitio en internet. De este modo, el sistema incitaba a la interrogación sobre la monetarización en general y sobre la revelación y la circulación de saberes que se encuentran en la comunidad donde circula. El Proyecto Venus llegó a tener más de 500 integrantes quienes además de intercambiar servicios y bienes, organizaban discusiones, congresos, festivales donde se articulaba la vida de este grupo, y ésta podía ser observada por ellos mismos y también por el público a través de la página de internet y de sus encuentros. Entonces, habiendo reconocido estas experiencias, considero que los casos que aborda la tesis podrían ubicarse dentro de la genealogía de las tecnologías de la amistad, es decir, como prácticas de arte colaborativo que se gestan a partir de lazos de amistad y que en su hacer, fusionan el arte y la vida.



Andrea Giunta, filósofa e investigadora del arte, en su libro *Poscrisis* (2010) realiza una caracterización de finales del siglo XX y principios del siglo XXI donde el arte se insertaba en el ritmo de las transformaciones que se vislumbraban como fin de un periodo. La ciudad se colectivizaba y también las formas de producción artística.

Si bien quienes habían formado parte de la tradición local del arte político reclamaban la construcción de genealogías y el reconocimiento de antecedentes como Tucumán Arde o el Siluetazo, la percepción era la de un cambio radical de escena. Grupos de jóvenes participaban de escraches, asambleas, tomas de fábricas y sentían que eran parte de la experiencia colectiva con el poder de transformar el presente. Estas manifestaciones tenían un fuerte impacto en las prácticas artísticas. Aunque el origen de ellas puede rastrearse antes de la crisis del 2001, la radicalidad del cambio, la sorpresa, la velocidad con que se sucedía produjo la percepción de que todo lo que acontecía colocaba a las prácticas artísticas en un nuevo punto de partida. Dentro de esta escena, se pueden identificar al colectivo GAC (Grupo de Arte Callejero), grupo Etcétera, Arde! Arte, Taller Popular de Serigrafía, vinculados al arte activista en Buenos Aires. Giunta, al igual que Kester y Ladagga, reconoce que estas experiencias, propusieron una transformación del campo del arte argentino en aquel momento, convocando a historiadores y críticos del arte a buscar nuevos marcos de inteligibilidad para comprenderlos.

Pocos años después, Iconoclasistas y Serigrafistas Queer dieron forma a proyectos que pueden leerse en una suerte de genealogía compartida con estas experiencias, aunque con una impronta propia que introducía nuevas conceptualizaciones y modos de hacer. En el caso de Iconoclasistas, por ejemplo, la noción inicial de “laboratorio de comunicación contrahegemónica” se materializó en acciones de agitación popular y más tarde devino una original metodología de cartografías colectivas y colaborativas (Iconoclasistas, 2013; Di Buono, 2023). Serigrafistas queer, en tanto, introdujo discusión de recepción de lo queer /cuir y fundamentó con su práctica con propuesta teórica de micropolítica, en sintonía con la propuesta de Suely Rolnik y Felix Guattari que veremos más adelante dentro de los puntos de partida teóricos de la tesis (Maradei, 2016; Rolnik y Guattari, 2013 [2005]).

Corriendo el eje desde la escena porteña a Rosario, Marilé Di Filippo (2019), en su tesis devenida en libro llamado *Estéticas políticas: activismo artístico, movimientos sociales y protestas populares en la Rosario del nuevo milenio* (2019) examina experiencias que surgen en la ciudad santafecina a mediados de los años 90 y que se amplifican al calor de la crisis del 2001. Esta investigación nos propone hacer foco en la dimensión local de experiencias de activismo artístico en sintonía con trabajos que buscan incorporar a

la genealogía casos que desbordan el marco del repertorio de Buenos Aires. También encontré en la tesis doctoral de Magdalena Pérez Balbi una referencia local, sobre arte activista de La Plata ya que analiza el activismo artístico platense a partir de tres casos: las prácticas inmersivas de Ala Plástica, los escraches a genocidas y centros clandestinos de detención de HIJOS La Plata y la Mesa de Escrache Popular, y las acciones on line de LULI por la desaparición de Julio López. Es interesante porque su trabajo se inscribe también, en la trama de debates sobre arte, política y arte activista pero anclado en La Plata. Asimismo, y en diálogo con Ana Longoni, frente a la diversidad de categorías en las que nombra a este tipo de prácticas, la autora las define bajo la categoría de activismo artístico. “Recobrada del dadaísmo alemán de principios de siglo XX, define producciones y acciones, muchas veces colectivas, que recuperan recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político (Longoni, 2009), en lugar de entenderlas como hibridaciones entre campos o adjetivaciones del arte” (Pérez Balbi, 2012, p. 2).

Me interesa recuperar esta definición porque si bien, mi trabajo no aborda casos de grupos o colectivos percibidos dentro del repertorio del arte activista, considero que son experiencias donde lo político no aparece como adjetivación a una producción artística que responde al estatuto de obra de arte y porque en sus prácticas cuestionan y ponen en tensión ciertos roles, dispositivos y espacios de visibilidad y legitimidad.

Continuando con la genealogía de trabajos que abordan los casos de arte denominado activista, Ana Longoni,(2007, 2010) ha periodizado las producciones del campo artístico local en las últimas décadas y establece algunas temporalidades para pensar a estas prácticas. Reconoce como primer coyuntura que promovió la emergencia y proliferación de grupos de activismo artístico a la conformación del grupo HIJOS de detenidos desaparecidos (1996) y que cierra con la crisis del 2001. Reconoce un segundo momento o periodización a partir del estallido popular de diciembre de 2001 con el protagonismo de los movimientos sociales de desocupados, asambleas barriales y con quienes los colectivos de artistas se vieron interpelados e involucrados en el reclamo de un cambio rotundo en el sistema político y social del país bajo el lema “que se vayan todos” y finaliza en 2003.

Luego, indica una tercera periodización a partir de la asunción de Néstor Kirchner en 2003 cuando se comenzó a percibir cierta estabilidad política y económica y se reinstaló el pacto hegemónico en términos de gobernabilidad. Muchos movimientos sociales se disgregaron y otros se posicionaron a favor de este nuevo movimiento político que se identifica en la actualidad con el kirchnerismo. Esta estabilización tuvo también un

impacto significativo en la conformación de estos colectivos de artistas, quienes nuevamente se vieron interpelados acerca de su participación en el circuito internacional del arte y por la política de derechos humanos del kirchnerismo. Entiendo que algunas de las experiencias con las que trabajamos en nuestra tesis surgieron en un periodo de estabilidad política, social y económica con la emergencia del kirchnerismo como movimiento político.

Syd Krochmalny, investigador sobre arte contemporáneo argentino, retoma los trabajos de Giunta y Longoni sobre las características de este periodo y realiza un recorrido sobre los vínculos entre los modos de producción del arte y los avatares de la vida social y política iniciada con la crisis del 2001. En este sentido, hace foco en los modos en qué algunos artistas se anticiparon a este fenómeno y desarrollaron nuevas formas de asociación en espacios auto organizados con proyectos artísticos que se caracterizan por la producción de relaciones y formas sociales, sea una galería de arte, una editorial, instalaciones, performances o proyectos que se gestaron luego del 2001 hasta convertirse en rasgos del periodo.

Krochmalny afirma que hacia fines de los 90 emergieron numerosos grupos, colectivos, redes con autonomía de las instituciones estatales y privadas del sistema del arte y que esta tendencia no fue solamente local, sino que caracterizó el arte contemporáneo internacional. Sin embargo, estas manifestaciones se amplificaron con la crisis del 2001 y con los antecedentes de Tucumán Arde, convirtiendo a la Argentina en un emblema global de tendencias en autogestión y activismo político y artístico. Todas estas corrientes han sido conceptualizadas como “estética relacional”, “arte dialógico”, “artistas gestores”, “comunidades experimentales” y “arte activista” (Bourriaud, 2007; Kester, 2004; Jacoby, 2003; Laddaga, 2004 y Longoni, 2006). Algunos autores debaten entre sí y cada uno hace énfasis en aspectos que en se pueden complementar. Krochmalny indica que las investigaciones tuvieron dos orientaciones. Una sobre proyectos u obras que se basan en las relaciones sociales y la comunicación y proponen la generación de modelos experimentales de vida como puede ser el caso de investigar lo que fue el Proyecto Venus o Bola de Nieve. Y la otra línea de investigación que hace foco en las acciones artísticas colectivas que se proponen una incidencia política inmediata como puede ser investigar el arte activista del GAC o los escraches de HIJOS. Considero que este trabajo se inscribe siguiendo la línea de la primera orientación que propone Krochmalny, es decir, proceso investigativo que analiza los modos de ser de las experiencias de colectivos y espacios que surgieron en La Plata entre el 2006 y el 2016

Otro de los planteos interesantes de Syd Krochmalny es que identifica un momento de auge de los grupos de artistas y colectivos artísticos luego del estallido social del 2001

que existían con anterioridad y que se fueron sumando a la escena. Luego, identifica otro momento donde se produjo un crecimiento cualitativo y cuantitativo de las instituciones del arte: nuevos museos, colecciones, fundaciones, residencias, archivos y escuelas de arte como consecuencia de la reactivación económica, el descenso de la desocupación y de los índices de pobreza con el ascenso de Néstor Kirchner al gobierno en 2003. Cita varios ejemplos al respecto e indica que este crecimiento impactó en los círculos de artistas autogestionados que expandieron sus producciones, obtuvieron reconocimientos en el coleccionismo nacional e internacional. Este hecho considera que podría haber llevado a la crisis de estas iniciativas, de las autogestivas, por el quiebre de las solidaridades y la preeminencia de las aspiraciones personales entre 2005-2007, con recambios de sus integrantes, fracturas parciales y disoluciones. Y los grupos de arte activista como lo analiza Longoni (2007), se disolvieron por disensos en torno a la institucionalización de la memoria y a la sobreexposición internacional por la participación en bienales y museos. La crisis de solidaridad a la que refiere el autor en el movimiento de artistas, espacios y proyectos se reflejó en la primera crisis política del modelo kirchnerista cuando se enfrentó al sector agroexportador por las retenciones a las exportaciones que proponía la ley 125.

### **El pasado es presente en quienes lo recuerdan**

El tercer grupo de trabajos que forman parte de los antecedentes de la tesis se trata de investigaciones que buscan reconstruir escenas del pasado reciente a partir de los relatos de sus protagonistas. Me refiero a *Modo Mata moda: arte, cuerpo y (micro) política en los 80* (2016) de Daniela Lucena y Gisela Laboureau y a la tesis doctoral *Los ochenta recién vivos: poesía y performance en el Río de la Plata* de Irina Garbatzky (2013).

En *Modo mata moda*, las autoras se encuentran con la experiencia vivenciada por diferentes referentes de la cultura *under* de los años ochenta en Buenos Aires. El interés de su valioso trabajo radica en recuperar acciones estéticas experimentales como fiestas, recitales, desfiles, talleres, espacios, performances que apostaron por reconstruir desde sus propias prácticas el tejido social devastado por la censura y la tortura de la última dictadura cívico-militar. En ese sentido, la realización de entrevistas a los referentes, protagonistas de esas acciones les permitió traer al presente experiencias que, en su mayoría, no habían quedado registradas. Como dicen las autoras, “Los testimonios orales, entonces, eran la fuente que nos permitía reponer, imaginar y complejizar ese escenario que nos habíamos delineado” (Lucena y Laboureau, 2016, p. 29). Aquí es donde encuentro un punto de confluencia e inspiración

para el propio trabajo de investigación porque, si bien son experiencias de colectivos y espacios artísticos que, en algunos casos siguen teniendo actividad o que dejaron de funcionar recientemente, no existe un registro sistematizado sobre sus prácticas, sus relaciones, sobre la trama que tejieron en común. La entrevista como herramienta metodológica permite a partir de los relatos de quienes vivenciaron esos proyectos artísticos, reconstruir algunas escenas y también recuperar de qué forma fueron documentadas.

Otro de los aspectos que rescato de *Modo mata moda* es la figura del traperero de la historia que Lucena y Laboureau retoman de Didi-Huberman (2015) y que este autor, a su vez, retoma de las Tesis de la Historia de Walter Benjamín (2007). Es la imagen de un reciclador que revuelve los desechos, tomando lo que se descarta, lo que fue omitido u olvidado. Ser traperero de la historia es el trabajo del historiador (Didi-Huberman, 2015). Dicen las autoras “En cierto modo teníamos la sensación, junto a nuestros entrevistados, de estar cumpliendo esa tarea: la de un rescate que nos permitía repensar el pasado reciente para producir junto a esos hallazgos una nueva cadena de significados.” (Lucena y Laboureau, 2016, p. 31).

Aquí, en este punto, es donde esta investigación se conecta con la tesis doctoral de Irina Garbatzky titulada *Los ochenta recién vivos* (2013). La autora trabaja las performances poéticas realizadas por diferentes poetas, colectivos artísticos, actores de Buenos Aires, Rosario y Montevideo entre mediados de los años 80 y principios de los 90. Acontecimientos que no estaban hechos para perdurar en el tiempo, por lo tanto, resistentes al archivo. Y que, en su mayoría, no fueron registradas ni documentadas. En este sentido, la autora al igual que en *Modo Mata Moda*, nos habla de la figura que Walter Benjamín sobre los traperos de la historia. Garbatzky, además, aclara que para tener acceso a esas performances de las que no hay casi registros, fue necesaria la realización de entrevistas en profundidad, analizar prensa de la época y de algunas imágenes que sus protagonistas y allegados tenían guardadas. Y en esas revisiones, realiza una reconstrucción siguiendo el principio de montaje. Montaje que permite como una especie de rompecabezas, armar un escenario posible de ese pasado borroso y barroso del que fueron parte las performances poéticas en el Río de la Plata.

Tanto en los trabajos de Lucena y Laboureau como en el de Garbatzky aparece la resistencia al archivo y que, ante esa dificultad, la recuperación del relato vivido aparece como oportunidad de traer al presente, la experiencia subjetiva, selectiva y también incompleta. En el caso de *Modo mata moda*, el encuentro con los protagonistas de la escena *under* de los 80, les permitió acceder a un cúmulo de fuentes que podían llegar a constituirse en un archivo. Como las autoras afirman, gracias a la realización de la exposición “Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en

América Latina” que tuvo lugar en el Museo Reina Sofía de Madrid entre octubre de 2012 y marzo de 2013 pudieron darles visibilidad a recuerdos, registros que estaban guardados esperando ser mostrados y así, reactivar una experiencia silenciada y potente.

En *Los ochenta recién vivos*, la autora resalta que, como todo archivo, se encuentra incompleto y que trabajar con ellos, es también advertir sus limitaciones. En ese caso, los límites son la oportunidad para no dejar de advertir el carácter fragmentario, inestable y disperso de esos materiales y así, hacer emerger los fragmentos, las ocurrencias, lo contingente, lo oculto y opacado. En estos posicionamientos epistemológicos y reflexiones metodológicas es donde encuentro el sentido político de recuperar y reflexionar sobre experiencias estéticas exploratorias e inventivas de otras formas de vida cuya potencialidad nos invita a pensar nuestro presente.

### **El pasado (que se archiva) es futuro**

Finalmente, enlazado al anterior, recuperé trabajos que fueron de inspiración para responder a inquietudes que surgieron a medida que fui avanzando en el trabajo de campo acerca de los archivos que las experiencias producen. Estos interrogantes eran: ¿De qué forma las experiencias de estos espacios y colectivos archivan los registros sobre sus prácticas? ¿Ahí hubo o hay archivo? ¿Qué tipo de relación tienen con estos materiales? ¿Cómo organizan esta información y en qué soportes? ¿Están dispersos o sistematizados?

Estas preguntas me impulsaron a revisar trabajos que se proponen mirar y analizar las representaciones de archivo en experiencias artísticas asociadas a la performance, el teatro y las artes del cuerpo en general para reflexionar cómo lo comprenden. Tanto en la investigación de Lucía Álvarez (2018) sobre *El caso del Archivo Batato Barea* como en el trabajo de Fernanda Carvajal (2010) *Encarnar el archivo*, las autoras indagan sobre qué es lo archivable en las artes del cuerpo. Pregunta que me remite a la propia investigación ¿qué fue lo archivable de las experiencias artísticas con las que trabaja esta tesis?

Primeramente, Carvajal recupera la noción de archivo de Jaques Derridá (1994, 1997) cuando afirma que:

En la palabra archivo se guarda la memoria del nombre *arkhé* (literalmente mando, magistratura), que designa el comienzo y el mandato. Es decir, alude a lo originario en sentido físico, ontológico o histórico, pero también al sentido legal de un principio

normativo. Por otro lado, el nombre archivo contiene una raíz latina, *archivum*, el domicilio, la residencia de los magistrados: los *arcontes*. Archivo indica así el lugar de la ley, al lugar desde donde se da el/la orden (es instituyente y conservador a la vez). Es el recinto del mandato sobre lo decible y no decible acerca del pasado (es ya desde el comienzo, discurso histórico). (Carvajal, 2010, p.1)

Esta idea de que el archivo es donde se aloja el mandato, instituyente y conservador a la vez de lo decible y no decible sobre el pasado, me remite al planteo de Suely Rolnik cuando reflexiona sobre el furor de archivo de la última década del siglo XX y principios del siglo XXI en las artes escénicas. Afirma que registra una verdadera compulsión por archivar (Rolnik, 2008), entonces, habría que preguntarse si ese esfuerzo vale realmente la pena en función de indagar cuál es el objetivo profundo de conservar esos archivos, si para trazar otras historias del arte y enfrentar al capitalismo cognitivo o cultural o, para reproducirlo. En palabras de la autora:

Espero que el furor de archivar que nos acomete en este momento contribuya a que enfrentemos este destino-al menos lo suficiente como para desobstruir el acceso indispensable a estos gérmenes incubados de futuros enterrados, tan deseados en el presente. (Rolnik, 2008, p. 22)

Archivos que son como gérmenes incubados de futuros enterrados, deseados en el presente. Es decir, el archivo es pasado, lo dicho y lo no dicho sobre él. A su vez, es presente porque pueden contener la clave para desandarlos y también es futuro, porque recuperarlos promete transformación.

En su trabajo Lucía Álvarez reflexiona sobre los modos de nombrar y de resistir a las prácticas de documentación en performances y acciones poéticas y políticas durante la pos dictadura en Argentina, al igual que en el trabajo de Lucena y Laboureau, Álvarez también se pregunta acerca de qué es lo recuperable, lo archivable de las artes del cuerpo, de las performances en contextos donde se reinventaban los lazos de sociabilidad que la dictadura genocida había quebrado (Álvarez, 2018).

Emerge la inquietud por dar cuenta si las condiciones históricas, tienen influencia en estas formas de archivar los registros de un periodo. Creo que lo interesante (y complejo a la vez) de trabajar con experiencias de los 2000 es que el material de archivo ya no puede circunscribirse exclusivamente a los papeles, fotos y documentos que conserva una persona, colectivo o institución, sino que es la propia investigación la que construye archivo desde múltiples soportes y reservorios. Entonces, puedo recurrir (y con suerte hay) a las cajas con papelitos y fotos que alguien guardó, pero sobre todo me encontré

con blogs, webs y posteos en los que se registran los eventos, las obras, los *flyers*, las exposiciones y fiestas. Del Fotolog al blog, al Facebook y con suerte a una web o Tumblr. Acontecimientos que no fueron pensados para perdurar, pero que dejan huellas *on line* (transformables en archivo de investigación).

Los casos con los que trabaja esta tesis, en su mayoría, reconocen la influencia de las redes sociales en su desarrollo y también en las formas de documentación. Fotolog, Flickr, Facebook, Instagram se constituyen en las cajas, los espacios, los fondos donde guardar los registros de lo acontecido. Pero ¿cuán perdurables son esos archivos? ¿Han resistido ante los cambios sucesivos y vertiginosos de cada red social? Fotolog ya no existe. Facebook limitó la cantidad de amigos o seguidores para perfiles que no son públicos o empresas y obligó a este tipo de usuarios a pasarse a ese perfil. En estas migraciones de información, imágenes y registros se han perdido. Por otra parte, el desinterés por el archivo en algunos casos, se equipara con esa suerte de archivos *on line* que son los blogs y las redes. Pero también hay que lidiar con la fragilidad de esos registros: links que no funcionan, paginas caídas, videos y fotos que fueron eliminadas. En palabras de Boris Groys, “Internet no es el lugar del flujo de información, es una máquina que detiene e invierte ese flujo” (Groys, 2020, p.135) ¿A qué se refiere Groys con esta afirmación? En el artículo “Trabajadores del arte, entre la utopía y el archivo”, el filósofo y crítico de arte alemán nos habla acerca del trabajo artístico y a la relación con la emergencia de Internet. Y se refiere con esto al mito de que, en Internet, a diferencia del museo, los artistas pueden compartir sus obras y hacerlas accesibles a nivel global. En realidad, “Internet se presenta como un gran basurero en el que todo desaparece y nunca logra alcanzar el nivel de atención pública que uno esperaba obtener.” (Groys, 2020, p. 134) Y en ese “gran basurero”, hay información que perdura y otra que se pierde.

Y aquí, entiendo que las entrevistas son claves, no solo por la reconstrucción del pasado sino por la mirada distanciada (sobre todo en experiencias ya finalizadas) que permite reflexionar sobre las prácticas también a partir de las huellas que estas dejaron.

### **Estructura de la tesis por capítulos**

En el **capítulo 1** desarrollo los puntos de partida teóricos sobre los que me posicioné para producir sentidos sobre las experiencias agrupados en los siguientes núcleos de acuerdo a las preguntas que guían la investigación:

- Conceptualizaciones sobre las prácticas artísticas colaborativas. Arte relacional, estética relacional, estéticas dialógicas.



- Algunas aproximaciones sobre el trabajo de recuperar experiencias a partir de los relatos de quienes las protagonizaron para construir escenarios pasados que resuenan en el presente. El testimonio, la historia oral, el uso de la entrevista
- Finalmente, trabajos que me permitieron reflexionar sobre el lugar desde el que me propuse investigar y producir conocimiento. Epistemologías críticas, del Sur, del barro.

En el **capítulo 2** realizo un acercamiento a las experiencias de colectivos y espacios artísticos. Aquí me propuse desplegar los casos de estudio que son las unidades de investigación de la tesis en el contexto de la ciudad de La Plata, haciendo una caracterización de la misma.

En este **capítulo 3** planteo el recorrido metodológico propuesto, partiendo de la incertidumbre cognitiva y entendiendo que las técnicas de recolección de datos nos permiten obtener elementos para el análisis cualitativo pero que no son fines en sí mismas. La entrevista es una de nuestras herramientas principales porque me facilitaron evocar un pasado reciente desde el registro personal, sensible de quienes protagonizaron las experiencias con las que trabajamos. Además, reponer un escenario que imaginé al pensar en la tesis y en ese sentido, las entrevistas me permitieron dialogar e intercambiar sentidos con nuestros entrevistados (Lucena, 2016).

En este **capítulo 4** me propongo dar cuenta de la potencialidad de las experiencias desde las voces de sus protagonistas. El análisis se organiza tomando como ejes algunas dimensiones que fueron enunciadas en el capítulo 3 y que estructuraron el diálogo durante las entrevistas en profundidad, partiendo de las hipótesis de investigación.

Las dimensiones a analizar son:

- 1- Constitución de cada experiencia: condiciones de surgimiento, influencias y búsquedas en común.
- 2- Expectativas de transformación: motivaciones, vínculos con otros proyectos, fusión arte-vida.
- 3- Desactivaciones y reactivaciones: aprendizajes a partir de la experiencia.

El **capítulo 5** abordó una de las dimensiones que surgió como pregunta a medida que avanzaba en el trabajo de campo. Las tensiones entre arte, trabajo, mercado que, por momentos parecen ajenas a las experiencias, resuenan en varias de ellas. En su

mayoría, fueron o son proyectos que precisaron de un intercambio monetario para poder existir. Las contradicciones que esto genera ponen en tensión ciertos marcos tradicionales donde el arte se enseña (la Universidad) y donde el arte se practica (museos, salas, galerías). En este capítulo, recupero cómo los colectivos de artistas y espacios percibieron sus prácticas, qué tipo de representaciones tienen de sí mismos, y si perciben lo que producen como un trabajo. En este sentido, también interpretaré cuáles son sus percepciones en relación al mercado de arte y al rol del Estado como promotor de este tipo de proyectos.

Para finalizar, a modo de cierre provisorio, reviso las preguntas que motivaron la investigación y cuáles son los hallazgos y aportes de la tesis al entramado comunicación – arte – política. A partir de los siete casos, vuelvo a retomar los puntos de continuidad entre sí para pensar la importancia de las redes de amistad y sustento que supieron construir y de este modo, compartir y multiplicar estas experiencias en otras presentes y futuras.

## Capítulo 1

### Puntos de partida teóricos

En la ciudad de La Plata, entre los años 2006 y 2016, se gestaron experiencias de colectivos y espacios artísticos que desarrollaron modos de producción, exhibición y circulación de arte y de esta forma, propusieron debates y transformaciones en la escena artística local.

En vistas de realizar un aporte al campo de la comunicación y la cultura, esta investigación se propone recuperar y analizar esas prácticas desde la perspectiva del arte dialógico, relacional y cómo se inscriben en los debates sobre arte y política.

En línea con estos objetivos, este capítulo dará cuenta de los puntos de partida teóricos sobre los que me posicioné para producir sentidos sobre las experiencias.

Esto requiere una revisión de desarrollos teóricos y debates que he agrupado en los siguientes núcleos de acuerdo a las preguntas que guían la investigación:

- Conceptualizaciones sobre las prácticas artísticas colaborativas. Arte relacional, estética relacional, estéticas dialógicas (Bourriaud, 2006; Kester, 2004; Bishop, 2004).
- Algunas aproximaciones sobre los sentidos de recuperar experiencias a partir de los relatos de quienes las protagonizaron para construir escenarios pasados que resuenan en el presente. El testimonio, la historia oral, el uso de la entrevista (Lucena y Laboureau, 2016; Portelli, 2017; Bertaux, 1993, De Garay, 1999; Grele, 1991; Meccia, 2019).
- Sobre el lugar desde me propuse investigar y producir conocimiento. Epistemologías críticas, del Sur, del barro (De Souza Santos, 2006; Saintout y Varela, 2014; Retola, 2018).
- Por último, desde estos ejes, desarrollaré una noción de micropolítica en dialogo con la propuesta de Suely Rolnik y Feliz Guattari (2013 [2005]) que me permite complejizar o poner en tensión las definiciones más acotadas de lo político como adjetivo del arte, como aspecto contenidista o como actividad partidaria.

Asimismo, considero que estos núcleos de debates constituyen tramas que pueden sufrir desplazamientos o producir nuevas articulaciones para constituir una trama común. A continuación, me referiré a algunos de los núcleos teóricos en los que se inscriben

desde distintas perspectivas y áreas de estudio, al tiempo que se plantean algunas discusiones para repensar nuevas dimensiones y formas de abordaje.

### **¿Arte relacional, dialógico o colaborativo?**

La primera trama o núcleo se relaciona con el concepto de arte relacional. Este término lo tomo de Nicolas Bourriaud, quien es escritor, crítico de arte y curador francés y cuya publicación en el año 2006 titulada “Estética relacional” generó un gran impacto entre artistas y críticos argentinas/os/es que encontraron un aporte conceptual para reflexionar sobre lo que ocurría con ciertas prácticas artísticas que tuvieron lugar entre fines de los años 90 y principios del 2000. Bourriaud sostiene que la práctica artística es un espacio para la participación del público en la obra. Bajo su punto de vista, los modos de encontrarse y de crear relaciones humanas representan hoy objetos estéticos susceptibles de ser analizados como tales, creando microcomunidades espontáneas en situaciones que denomina “microutopías de lo cotidiano”. A propósito, afirma que:

La posibilidad de un arte relacional – un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado- da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. (Bourriaud, 2006, p. 13).

Bourriaud desarrolló este concepto a partir de la observación de un grupo de artistas con los que trabajó desde principios de los años 90 del siglo XX con el propósito de hacer una lectura comprensiva de la diversidad de prácticas artísticas que delinean una estética común: aquella del encuentro, de la proximidad, de la resistencia al formateo social. Para Bourriaud, “el arte es la organización de presencia compartida entre objetos, imágenes y gente”, pero también “un laboratorio de formas vivas que cualquiera se puede apropiar” (2006, p. 39). De acuerdo con esta definición, la actividad artística es relacional porque precisa de la participación del receptor, incluso para existir. La obra no es un objeto materializado, sino más bien un proceso que se produce en el encuentro entre artistas y espectadores. Entiendo que el factor relacional en la práctica artística puede vincularse con la necesidad de reconstruir lazos sociales a través del arte. Bourriaud dice: “Ya no se puede considerar la obra contemporánea como un espacio a recorrer. La obra se presenta ahora más bien como una 'duración' que debe ser vivida, como una apertura a la discusión ilimitada.” (2006, p.17)

Según la propuesta de este autor, este tipo de prácticas artísticas proponen un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana, o que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta artística.

Otro de los autores que reflexionan sobre el arte colaborativo o dialógico es Grant Kester, profesor de historia del arte en la Universidad de San Diego, Estados Unidos que escribió un libro en 2004 titulado *Conversation Pieces: Community and Communication in Modern Art* donde trabaja sobre temas similares a Bourriaud, esto es la emergencia de nuevas formas de arte colaborativo durante los años 90 y principios del 2000 tomando como ejemplo a grupos de artistas de Austria, Tailandia, entre otros. Kester reclama que es necesario construir un enfoque performativo basado en el proceso para poder comprender la naturaleza de este tipo de prácticas artísticas. Es por ello que para describir estos trabajos se refiere al término “prácticas artísticas dialógicas” que “proviene del teórico literario ruso Mikhail Bakhtin, quien argumentaba que la obra de arte se puede ver como una especie de conversación: un punto de encuentro de diferentes significados, interpretaciones y puntos de vista.” (Kester, 2014, p. 3).

Si el marco evaluativo de estos proyectos ya no se centra en el objeto físico, el autor se pregunta en cuál o cuáles y responde que en el carácter del intercambio dialógico propiamente dicho. Sobre este punto toma el trabajo de Jurgen Habermas sobre el modelo dialógico de estética y su intento de construir un modelo de subjetividad basado en la interacción comunicativa. Según Kester, aunque los proyectos dialógicos sobre los que se inspira no ilustren las teorías de Habermas sí permiten recuperar una imagen diferente del artista, la estética dialógica promueve una imagen de apertura, de disposición para escuchar y de voluntad por aceptar la dependencia y la vulnerabilidad intersubjetiva. Al igual que Bourriaud, Kester sostiene que la productividad semántica de estas obras se da en los intersticios entre el artista y el público.

Por su parte, Claire Bishop, historiadora de arte, crítica, autora y profesora en el Departamento de Historia del Arte en el CUNY Graduate Center, Nueva York, discute con estas concepciones, en particular con Bourriaud advirtiendo que esta teoría se centra en exceso en la producción de relaciones en sí mismas, con proyectos dirigidos a una comunidad relativamente homogénea de espectadores del arte que tienen mucho en común, excluyendo el conflicto y el disenso. Muchos de los presupuestos conceptuales del arte político pasan por tácticas relacionales donde se introduce un giro en el estatuto del espectador para transformarlo en participante activo. Bishop discute con lo relacional en el arte cuando señala que no basta con conectar a la gente y generar una experiencia participativa. Es necesario preguntarse ¿para qué?: “Creo que,

si uno se olvida del 'para qué', queda un mero 'arte Nokia', que produce relaciones interpersonales por el solo hecho de hacerlo, sin llegar nunca a apelar a los aspectos políticos de esas relaciones" (Bishop, 2004, p.1).

En este sentido, la autora retoma a Ernesto Laclau y Chantal Mouffe (1984) quienes sostienen que una sociedad democrática en pleno funcionamiento no es aquella en que ha desaparecido el antagonismo, sino aquella en que las nuevas fronteras políticas se trazan y se debaten permanentemente. En otras palabras, una sociedad democrática es aquella en que se mantienen –en lugar de borrarse– las relaciones de conflicto. Sin antagonismo sólo existe el consenso propio del orden autoritario, una supresión total del debate y la discusión, nociva para la democracia. Es importante remarcar que Laclau y Mouffe no entienden el antagonismo como una aceptación pesimista del callejón sin salida de la política; el antagonismo no implica "la expulsión de la utopía del campo de lo político". El antagonismo respecto de otro que no soy yo, esa presencia del 'Otro' me impide ser totalmente yo mismo. "La relación no surge de totalidades completas, sino de la imposibilidad de que las totalidades completas se constituyan" (Bishop, 2004, p.3). En otras palabras, la presencia de lo que no soy "yo" vuelve precaria y vulnerable mi identidad; la amenaza que el otro representa pone en cuestión mi propio sentido de identidad. Llevado al plano social, el antagonismo puede verse como el límite de la capacidad de una sociedad para constituirse completamente como tal.

Según Bishop, la teoría de Laclau y Mouffe le permiten proponer que las relaciones que la estética relacional establece no son, como afirma Bourriaud, intrínsecamente democráticas, puesto que descansan con demasiada comodidad en los ideales de la subjetividad como un todo y de la comunidad como un inmanente "estar juntos". Bishop analiza las obras culinarias del artista Rirkrit Tiravanija, dice que en ellas no cabe duda de que hay debate y diálogo, pero no hay fricción o conflicto inherente, en tanto la situación es, tal como la llama Bourriaud "microtópica".

Estas comunidades microtópicas a las que alude Bourriaud permiten "Conectar a la gente, crear una experiencia interactiva y comunicativa" (Bishop. 2004, p. 5) dice, pero vuelve sobre la pregunta ¿para qué? Sin encontrarle el sentido a esas prácticas artísticas. Pareciera que para Bishop el sinsentido no es político o, mejor dicho, no hay politicidad en aquellas prácticas que no se preguntan por el sentido.

En el caso de las experiencias que analizo en la tesis, me encuentro en condiciones de decir que se insertan en una trama de relaciones, en un territorio específico para producir con otras/es/os, no sólo para o hacia otras/es/os, utilizando lenguajes y herramientas artísticas que no tienen como objetivo la producción final de un objeto-obra de arte. En este sentido, entiendo que pueden ubicarse en la genealogía de las prácticas artísticas relacionales, que, aún sin preguntarse por el sentido o el para qué, en su hacer pusieron

en tensión ciertos cánones de representación y circulación de obras artísticas, produciendo instancias que cuestionan o interrogan los propios medios de comunicación e interrogación.

### **La palabra que activa la escena**

Un segundo núcleo de trabajos teóricos me acerca a definiciones afines a la tesis sobre el proceso de investigación porque uno de sus propósitos es recuperar relatos biográficos de quienes protagonizaron las experiencias que son su objeto, como evocación de un pasado reciente desde el registro personal y sensible (Lucena y Laboureau, 2016). Para ello, la herramienta metodológica desde la cual parto para construir la trama a develar es la entrevista en profundidad.

Considero que el uso de la entrevista refiere a una interrelación activa entre investigadora/o/e y entrevistada/o/e en un contexto cultural que permea el vínculo que se da en el encuentro. En este sentido, éstos son diferentes y cada persona ocupa un lugar único y nuevo en la relación que se establece entre ambas partes.

Ronald Grele (1991) define a la entrevista de historia oral como una narrativa conversacional. Es conversacional por el tipo de relación que se gesta y es narrativa por la forma en que se narra o cuenta una historia (De Garay, 1999). Al definir la entrevista de historia oral como una conversación que resulta de un intercambio, un diálogo, me resulta evidente asociar esta afirmación con la noción de comunicación que la comprende como producción social de sentidos. Sentidos que son compartidos pero que también pueden contraponerse, sentidos que se construyen en ese encuentro y que permiten delinear un horizonte común.

Siguiendo con la definición de Grele, a su vez, la entrevista en historia oral tiene tres aspectos que la constituyen, uno interno y dos externos. El interno sería el que refiere a las palabras, los signos y sus relaciones. Uno de los aspectos externos es el de la relación entre entrevistada/e/ y entrevistadora/e/o. Aquí es donde se puede identificar que la entrevista es un acto comunicacional entre dos partes que se relacionan, que intercambian sentidos, que “están de acuerdo en estar en desacuerdo” (De Garay, 1999:86) en un contexto determinado. Y, por último, el tercer aspecto externo es el que se refiere a quiénes se dirige la persona entrevistada, a quiénes les habla cuando se expresa, que no es solamente al entrevistador. En este sentido, creo que la persona que entrevista se constituye en un interlocutor para el entrevistado con la comunidad a quien se dirige para compartirle su experiencia. En este aspecto, Grele identifica dos relaciones: entrevistada/e/o-entrevistadora/e/o y entrevistada/e/o con su propio registro de la historia.

Por otra parte, Daniel Bertaux al igual que Grele afirma que las diversas formas que adquieren los relatos de vida no dependen del narrador si no, del narratario, que es la persona a la que se dirige el relato, de su demanda, de su espera, de su atención, del acuerdo que se establece desde el primer momento en que se produce el encuentro (Bertaux, 1993). Asimismo, indica que no existe una misma manera de utilizar los relatos de vida en una investigación, si no que estos tendrán unos sentidos diferentes de acuerdo a la fase en la que se incorporen. Establece tres fases: exploratoria, analítica y de síntesis. Me interesa reflexionar sobre estas fases porque considero que este trabajo de investigación incorpora los relatos de vida en al menos dos de ellas. Los relatos de vida que se incorporan en la fase exploratoria de una investigación permiten descubrir, delinear e identificar sus ejes centrales, como dice Bertaux "...hacer emerger líneas de fuerza, ejes, los nudos del campo" (Bertaux, 1993, p.140). Los relatos recogidos en esta fase pueden no ser utilizados en etapas posteriores, pero permiten hacer aflorar los aspectos que atraviesan la realidad sobre la que se indaga.

Luego, Bertaux desarrolla la fase analítica en los procesos de investigación que se corresponde con la función analítica de los relatos de vida. En esta etapa, el objetivo es poder hacer un análisis en dos momentos. Uno en el que se comparan los fenómenos de acuerdo a los relatos que recogimos y podemos producir algunas hipótesis y otro momento en el que verificamos, cotejamos las hipótesis y podemos hacer una comparación con lo que Bertaux llama "los casos negativos", relatos que permiten contraponer las visiones generales de mayor parte de los casos trabajados.

Finalmente, Bertaux afirma que la función expresiva de los relatos de vida en un proceso de investigación, posibilita utilizarlos como artificio para introducir ideas sobre lo social, renovar la escritura académica que se encuentra encerrada en un callejón cientificista. En este sentido, me parece pertinente tomar la palabra de Alessandro Portelli (2017) cuando en una entrevista reflexiona que, en la recuperación de testimonios, hay cierta presunción de verdad, de que el testimonio es verdadero, como ocurre con los testimonios judiciales o religiosos y no tienen dimensión del tiempo transcurrido, eso que pasó hace tantos años, sucedió tal cual lo describe el o la persona testimoniante. Por el contrario, creo que recuperar relatos es entender que en esas narraciones hay una dimensión del tiempo (pasado), hay un ejercicio que apela a la memoria, al olvido y, por lo tanto, también se incluye la dimensión del tiempo que es parte del presente. En palabras de Didi Huberman: "Ese tiempo que no es exactamente el pasado tiene un nombre: es la memoria. Es ella la que decanta el pasado de su exactitud. Es ella la que humaniza y configura el tiempo, entrelaza sus fibras, asegura sus transmisiones, consagrándolo a una impureza esencial. Es la memoria lo que el historiador convoca e interroga, no exactamente 'el pasado'." (Didi-Huberman, 2015, p. 60).



En el desarrollo de las entrevistas, he notado que las/los/les entrevistadas/os/es apelan al recuerdo y también a los olvidos. No recuerdan fechas exactas o las que recuerdan no coinciden con los hechos en sí o con las fechas que recuerdan otras/os/es compañeras/os/es del mismo proyecto. En este sentido, me orienté a reconocer en los relatos esa función exploratoria de la que hablaba Bertaux, como medio para abarcar un periodo de tiempo que puede ser amplio y que también no es lineal ni estable, es fluido y está marcado por las experiencias personales de cada persona entrevistada. Y en ese recorrido, reconocer las líneas fuerza que atraviesan la experiencia y que permiten, en la fase analítica, cotejar datos con las hipótesis de investigación y producir reflexiones. Creo que, en el acto de recordar, hay un proceso que es gradual. Aspectos que se olvidaron se pueden traer a la memoria porque hacen sentido con hechos o cosas que se recuerdan. También, aspectos que se olvidan y no se recuerdan, quizás, es porque no producen sentidos con el diálogo que se gesta entre entrevistadora/os, entrevistado y la comunidad a quien se dirige quien narra.

En este sentido, considero que los datos que las/es/os entrevistas/es/os brindaron en sus relatos son centrales para investigación, aunque puedan irse cotejando con otros datos o información documental. Ernesto Meccia (2019) en su trabajo acerca del método biográfico en la investigación ciencias sociales agrupa la utilización de relatos de vida en cuatro grupos o tipos de investigaciones: estudios que reconstruyen identidades socioestructurales, estudios que realizan microhistoria, estudios que reconstruyen culturas grupales y estudios que revelan marcas narrativas. Entiendo que este trabajo de investigación se ubica dentro del grupo de estudios que realizan microhistoria. Según Meccia, “en esta clase de estudios se busca, tomando como ejemplo la vivencia de los acontecimientos históricos, que las personas nos los cuenten, ofreciéndonos historias no-oficiales, mediadas por memorias populares no registradas o distorsionadas en distintos relatos de orden social” (Meccia, 2019, p. 44). En este tipo de estudios, los relatos que se analizan son ejercicios de memoria con olvidos, distorsiones y contradicciones. Asimismo, también lo que me permitió identificar puntos de continuidad con este grupo de estudios es que estos tienen un fuerte compromiso con procesos colectivos que no tienen visibilidad y que recuperan las experiencias de actores anónimos, democratizando la palabra a través de la escucha. Y en ese devenir entre quien escucha, quien habla y a quienes le habla, se construyen y disputan nuevas versiones de la historia.

Nuestra meta extraer a la expresión consciente la problemática ideológica del entrevistado, revelar el contexto cultural en que se transmite la información, y así transformar una historia individual en una narrativa cultural y, de ese modo, entender

de manera más plena de lo que sucedió en el pasado. (Grele, 1991, p. 134)

Considero que esta afirmación de Ronald Grele refleja el punto de partida desde el cual fui delineando las entrevistas que permitieron recuperar los registros personales y sensibles de las experiencias que son objeto de la tesis. Es decir, transformar las historias personales de las/es/os protagonistas de cada experiencia en una trama que dé cuenta de una narrativa, de una escena para comprender desde el presente, el futuro que está en nuestro pasado, no solo en plenitud, si no también, identificando sus opacidades y tensiones.

### **Cómo y desde qué lugar producir conocimientos**

Ahora bien, como enunciaba al comienzo de este apartado, el tercer de los núcleos de debates que se conecta con los anteriores, busca responder a la pregunta sobre el lugar desde el que me propuse iniciar esta investigación, en estrecha relación con la propia trayectoria profesional, académica y política. En este sentido, recuperé los trabajos de las epistemologías críticas, del Sur, del barro (De Souza Santos, 2006; Saintout y Varela, 2014 y Retola, 2018).

Germán Retola realizó su tesis doctoral titulada *Paraíso: construcción de conocimientos basados en diálogos de saberes entre la Universidad y el Pueblo* (2018) que reúne y problematiza las condiciones de posibilidad del diálogo de saberes entre la Universidad, específicamente la Facultad de Periodismo y Comunicación de la UNLP y el Pueblo. Para ello, da cuenta de cinco escenas donde se producen estos diálogos que son parte de su trayectoria como estudiante, docente, investigador, actor y militante.

Reconozco en el trabajo de Retola, no sólo es una referencia teórica para mi tesis, sino también una alusión político-epistemológica ineludible. El lugar desde donde escribe, en primera persona singular y colectiva, habiendo habitado toda esas escenas -prácticas y espacios, el lugar desde donde habla de las/es/os otras/es/os con les que la academia produce saberes, la necesidad de un giro, un cambio epistemológico que dé cuenta de los procesos de subjetivación en las experiencias de construcción de conocimientos basados en diálogo de saberes. Creo relevante dar cuenta de la relación entre la investigación crítica como práctica social y la constitución de ámbitos institucionales de debate desde las epistemologías críticas.

Retola reflexiona sobre la obra de Boaventura de Souza Santos quien es un teórico portugués, activo participante del Foro Social Mundial y que a lo largo de toda su obra

problematiza la producción de conocimientos de las teorías occidentales en tres o cuatro países del Norte y que son traspoladas a los territorios del Sur, sin tener mediación alguna. En este sentido, propone reinventar las ciencias sociales, pensar, hacer y construir desde y en el Sur. *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social* (2006) es el resultado de unos seminarios que Boaventura De Souza Santos brindó en Buenos Aires en el año 2005. El libro evidencia la necesidad de construcción de una nueva cultura política emancipatoria y democrática. El autor afirma que la emancipación social hay que llevarla a cabo, no en términos modernos, sino en términos complejos ya que la complejidad de este tiempo está signada porque existen problemas modernos que no tienen soluciones modernas.

Es por ello que, según Boaventura, el desafío de reinventar la emancipación social exige una reflexión epistemológica, puesto que en los diversos sures es cada vez más evidente que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo. El reto epistemológico pasa por problematizar el tipo de racionalidad que subyace en las ciencias sociales. Boaventura caracteriza a la racionalidad operante como una racionalidad indolente y perezosa. Perezosa porque no tiene la necesidad de ejercitarse mucho, puesto que se considera única y exclusiva. Indolente porque se manifiesta básicamente de acuerdo a la razón metonímica y la razón proléptica. La razón metonímica significa tomar la parte por el todo, posee un concepto de totalidad hecho de partes homogéneas, y nada interesa de lo que está por fuera de esa totalidad, desperdiciando así gran parte de la experiencia. La razón proléptica se presenta como figura literaria, y es cuando el narrador sugiere claramente que conoce el final de la historia, aunque no va a decirlo. De Souza afirma que la razón occidental es una razón proléptica: conoce el futuro en términos de progreso y desarrollo. La razón metonímica contrae, disminuye, sustrae el presente, mientras que la razón proléptica expande demasiado el futuro. La propuesta de Boaventura consiste en expandir el presente y contraer el futuro.

Otro de los aportes de Boaventura y las Epistemologías del Sur, es la traducción que es un proceso intercultural e intersectorial. Se trata de traducir saberes en otros saberes, traducir prácticas y sujetos de unos a otros, hacer comprensibles esos saberes sin "canibalización" y sin homogenización. Cuando habla de canibalización se refiere a que de alguna manera la ciencia moderna se desarrolló totalmente en el marco del conocimiento-regulación que recodificó, canibalizó (destruyó) y pervirtió las posibilidades del conocimiento de emancipación.

Consecuentemente, el primer reto consiste en reinventar las posibilidades emancipatorias que estaban en el conocimiento emancipador. Esto es recuperar esos,

saberes otros, aprendizajes de teoría y crítica, desde la ruptura de dos cuestiones: el silencio y la diferencia en términos de desigualdad. El silencio sería el resultado del silenciamiento de la cultura occidental, siendo que la modernidad tiene amplia experiencia histórica de contacto con otras culturas, pero un contacto de orden colonialista, basado en el desprecio por la/le/el otra/e/o, en establecer diferencias que crean desigualdades. Y en este aspecto, la academia también tiene amplia trayectoria. El lugar del poder en el saber. El diálogo de saberes que propone y ejemplifica Rétola en su tesis, parte de estas premisas- desafíos. Hacer hablar al silencio de las/es/os otras/es/os, hacer que esos otros hablen y produzcan desde sus propios saberes, partiendo de la reflexividad crítica sobre el lugar que ocupa cada una/e/o la construcción de conocimientos. Y el otro desafío es la diferencia, en este sentido Boaventura, afirma que debe adoptarse la costumbre de la transdisciplinariedad: conversar y dialogar, buscar otras metodologías de acceso al saber, la enseñanza y el aprendizaje. Rescatar y reivindicar las relaciones que no promueven jerarquía de saberes en la diferencia.

En sintonía con De Souza Santos, Florencia Saintout y Andrea Varela (2014) en su artículo *La epistemología del barro* realizan una propuesta de reinención de las ciencias y sus modos de producción de conocimientos. Entienden que en la década del 80 del siglo XX cuando se cristalizaba que el único modelo posible era el del orden neoliberal se fue constituyendo el campo de la comunicación como territorio interdisciplinar donde la comunicación va a ser entendida como construcción social de sentidos. Asimismo, se comenzaban a configurar dos líneas de investigación en comunicación, una centrada en los medios y otro en la articulación entre comunicación y cultura. Ambos estaban impulsados por un marco epistémico al que le faltaba la perspectiva emancipadora, pues los esfuerzos de emancipación eran anacrónicos o emergían de una epistemología del desánimo, la derrota y la devastación.

A principios del siglo XXI el contexto político cambió, en América del Sur emergieron proyectos políticos institucionales que se propusieron recomponer el tejido social y articularse en la región y donde se convocó al pueblo a ser sujeto de la historia. Así germinaron en la esfera pública los sentidos de las/es/os vencidas/es/os, con la comunicación con un rol protagonista en la relación Estado-Sociedad. En esa línea Saintout y Varela proponen algunos desplazamientos como el paso de una epistemología de la derrota a una epistemología de la esperanza, “un punto de vista que no sólo vea lo que se ha destruido y lo que falta, sino lo que está naciendo en un sentido emancipador” (Saintout y Varela, 2014, p.113). Esta “epistemología de la esperanza” comprende las totalidades, no tiende a la fragmentación en la producción de saberes y conocimientos y a su vez, se ancla en los conflictos. Sin conflicto, no hay construcción

de conocimiento. Es necesario "...comprender la vida social a partir de la multiplicidad de elementos en pugna, en disonancia y en movimiento." (Saintout y Varela, 2014, p.113). Y la comprensión de estos conflictos desde las producciones académicas no se asienta en la neutralidad, sino es la academia la que toma posición política en pos de poner en tensión por qué, desde dónde y con quiénes investigamos. Finalmente, las autoras proponen que, al tomar posición, nos embarramos. Esta 'epistemología del barro' que ensucia y borra fronteras, permite que ingresen a la ciencia los saberes que circulan en las periferias. Aquí se ubican los diálogos de saberes de los que habla Retola en su tesis y que también permiten salir de la condición de racionalidad perezosa e indolente que plantea Boaventura. "Contra la cultura disciplinadora del otro como objeto recortable del mundo, del miedo como marca del límite del encuentro, proponemos el contagio del/con el otro (s)." (2014, p.115).

Epistemología del contagio que parte de la toma de posiciones, de la implicancia subjetiva, del afecto y la confianza como recursos que se multiplican al activarse. El reconocimiento del saber del otro tiene una relevancia manifiesta: todo saber es valioso, está en juego y debe ser supeditado a la reflexión y a la problematización. Esta condición de reflexividad que propone la antropología cultural desde los estudios culturales sobre los a priori científicos permite que en las prácticas cognitivas instituidas en la ciencia se produzcan desplazamientos desde lugares de comodidad perezosa (a la que estaba acostumbrada a ejercer su poder) hacia puntos que Retola llama incertidumbre cognitiva". Serían "las prácticas de construcción de conocimientos abiertas a la producción de sentidos en diálogos de saberes, porque son prácticas que no encuentran aquello que ya se sabía que se iba a encontrar (confirmación de supuestos preconcebidos)" (Retola, 2018, p. 58).

Con esta definición que más adelante retomaré en el capítulo metodológico, es que quisiera sintetizar el posicionamiento sobre cómo y desde dónde producir conocimientos. Es decir, partir de la reflexividad crítica y a su vez, de la incertidumbre cognitiva para sentar una plataforma desde la cual producir conocimientos con las/les/los otras/es/os.

### **Experiencias micropolíticas**

Por último, desde estos ejes, desarrollo una noción de micropolítica (Rolnik y Guattari (2013 [2005]), partiendo de la hipótesis de que en los casos que son abordados en la tesis, lo político es desarrollado en la praxis y esto implica la reflexión de cómo se hace y qué es arte y de sus relaciones con la vida. En este sentido, retomo a Rolnik y Guattari

quienes definen a la micropolítica como una nueva forma de hacer política que parte de los deseos e identidades particulares de sectores de la sociedad que no ocupan lugares de poder en la toma de decisiones y que acaban dando lugar a un entramado de acciones que conforman microredes que tensionan y/o transforman realidades.

La micropolítica según Suely Rolnik y Félix Guattari, se refiere a un enfoque de la política que se centra en las dinámicas de la subjetividad y las relaciones interpersonales, en contraposición a la macropolítica, que aborda las estructuras de poder más amplias. Este concepto se desarrolla en su obra *Micropolítica: Cartografías del deseo* (2006), donde exploran cómo las experiencias individuales y colectivas pueden generar cambios significativos en la realidad social.

La micropolítica se ocupa de las producciones de subjetividad dentro del capitalismo, es decir, cómo las personas experimentan y responden a su entorno social y político. Esto implica una atención a las emociones, deseos y relaciones que configuran la vida cotidiana.

Asimismo, se presenta como una estrategia de resistencia que no necesariamente se basa en la confrontación violenta, sino en la creación de nuevas formas de existencia que surgen de la interacción entre individuos. Este enfoque busca transformar lo que asfixia o aplaca la vida, facilitando un espacio para que surjan nuevos deseos y formas de ser

Aunque la micropolítica se centra en las pequeñas experiencias que movilizan transformaciones, Rolnik y Guattari argumentan que es esencial articularla con la macropolítica. Esto significa que los grupos y movimientos sociales, políticos, culturales deben reconocer cómo las dinámicas personales influyen en las luchas más amplias por justicia social.

La política del deseo es una de las características de la micropolítica que entiende que el deseo puede ser un espacio de creación política. Considero que esta dimensión se relaciona profundamente con las experiencias analizadas en la tesis porque entiendo que fue a partir de deseos individuales y compartidos en que se propusieron un ser y hacer en común. Por otra parte, otra de las características es que las experiencias micropolíticas en lugar de generar grupalidades según identidades sociales fijas (como clase o género), la micropolítica comprende una cooperación basada en resonancias subjetivas y experiencias compartidas. A su vez, actuar desde esta perspectiva implica crear nuevas realidades, en lugar de simplemente reaccionar ante las injusticias existentes, en sintonía con la fusión arte-vida que proponen los casos de estudio.

Retomando lo dicho hasta acá, la micropolítica de Rolnik y Guattari invita a repensar cómo estas experiencias interactuaron con el poder y cómo pudieron, a partir de aunar deseos y proyectos en común, contribuir a un cambio colectivo significativo. En este

sentido, lejos de la dicotomía arte-política como dos esferas separadas o de lo político del arte como aspecto contenidista y/o adjetivante, me interesa dar cuenta de que las experiencias que analizo en esta tesis son profundamente micropolíticas, tal como podremos ver al momento de analizar los relatos de sus protagonistas en los capítulos 4 y 5.

A modo de cierre de este primer apartado de la tesis, me interesa recapitular el sentido del mismo en el cual me propuse dar cuenta desde donde me posiciono para pensar los casos de estudio y producir reflexiones que puedan ser de aporte al campo comunicación-arte-política desde una perspectiva situada. En este sentido, recuperé trabajos que proliferaron en un periodo donde era necesario encontrar marcos conceptuales para comprender lo que pasaba en la escena artística nacional e internacional como las definiciones de estética relacional, prácticas artísticas colaborativas. Conceptos que permitieron reflexionar y también reconocer los posicionamientos críticos frente a lo novedoso de esas experiencias. También pude realizar un abordaje sobre la recuperación de relatos y el posicionamiento en relación a la producción de conocimientos situados para finalmente proponer que los casos analizados pueden ser comprendidos como experiencias micropolíticas que sin buscar subvertir o alterar grandes estructuras, pudieron incidir en los modos de ser, hacer y relacionarse, buscando construir otras realidades posibles.

Continuaré haciendo un acercamiento a las experiencias de colectivos y espacios artísticos en la escena de La Plata para ir dotando de materialidad la escena que me interesa recuperar y empezar a vislumbrar sus destellos que de alguna forma resuenan en el presente.

## Capítulo 2

En este capítulo me propongo, en primer lugar, situar los casos de estudio que son objeto de esta investigación en el contexto de la ciudad de La Plata, haciendo una caracterización de la misma que me permita dar cuenta de algunos discursos que emergieron con fuerza desde su fundación y que se reactualizan al analizar las experiencias que son objeto de la tesis. En segundo lugar, describir esas experiencias de colectivos y espacios artísticos para comenzar a construir la trama de relaciones, acciones y sentidos vinculados al arte y la vida en la ciudad.

La Plata es una ciudad que fue planeada a fines del siglo XIX por el Ingeniero Pedro Benoit quien trazó un cuadrado perfecto con cuadras simétricas, diagonales, plazas y parques cada seis cuadras, edificios institucionales que componen el eje cívico fundacional y una forestación planificada en cada calle y avenida. Fundada en noviembre de 1882, esta nueva ciudad fue gobernada por Dardo Rocha quien la convertiría en la capital de la provincia. Asimismo, la creación de la Universidad Nacional en 1897 dotó a la ciudad, casi desde sus inicios, de una población joven y estudiantil que fue habitando pensiones, plazas, recreos, constituyendo una postal urbana característica.

Ahora bien, Daniel Badenes en su tesis de maestría titulada *Un pasado para La Plata: una historia de la historia local* (2015) desarrolla una genealogía de la historia local, a partir de las publicaciones gráficas aparecidas con ocasión del aniversario número 100 de la ciudad. Badenes indica que allí surgían con fuerza ciertas miradas sobre La Plata que agrupa en tres grandes mitos: el trazado perfecto, la capital de la cultura y la ciudad de la conciliación. Considera que esta caracterización centrada en el casco urbano de la ciudad omite la presencia de los barrios periféricos y refuerza la construcción de un imaginario acerca de La Plata como ciudad planificada, universitaria, cultural. Según Badenes estas significaciones también ocultan otras asociadas a la producción frutihortícola, al movimiento obrero de la región y a la sede administrativa de la capital provincial (Badenes, 2015). Es decir, prevalecen sentidos sobre la ciudad por sobre otros y estos, como veremos más adelante, tienen plena vigencia en la actualidad y en los discursos de los protagonistas de los casos de estudio. Sobre todo, emergen con fuerza sentidos y significaciones asociados a la ciudad universitaria y cultural.



## La constelación de experiencias

Al momento de definir el universo o como dice el subtítulo, la constelación que es objeto de análisis de la tesis, tuve en cuenta ciertas características que fueron enunciadas en la introducción. Vale recordar que la elección particular de cada caso se debe a ciertas particularidades que las distinguen de otras prácticas, a la amplitud de criterios y disciplinas desde las cuales se construyen, a las relaciones que establecieron entre sí y a la correlación entre discursos, prácticas en las que intervienen en función de sus objetivos.

Me interesa hacer una caracterización de cada caso estudio a partir de algunos ejes en común que, como veremos en el próximo capítulo, se desprenden de las preguntas e hipótesis de investigación. Los ejes apuntan a comprender cuáles fueron las condiciones de su surgimiento, cómo se definen y en relación a qué interrogantes, dónde están situadas y cómo habitaron la ciudad, qué experiencias anteriores o contemporáneas les dieron impulso, con quiénes o qué otros proyectos articularon acciones y cómo se fueron transformando.

**Residencia Corazón** es un proyecto de dos artistas y gestores culturales que comenzó en el año 2006 con un Programa Internacional de Residencias Artísticas (A-I-R) y es de las experiencias con las que trabaja la tesis que sigue en actividad hasta el momento de su escritura.

Juan Pablo y Rodrigo de Residencia Corazón reconocen que el proyecto surge con la idea de hacer algo diferente en la ciudad de La Plata y poder vivir de eso.

La duda que teníamos al principio es si esto realmente podía funcionar en La Plata por la cuestión permanente e histórica de la actividad artística con el contrapeso de tener la cercanía de Buenos Aires, que es como un imán y va todo para ahí. Empezamos a ver el peso de la universidad, de los colegas, de que realmente se podía hacer un proyecto a la altura de Buenos Aires, totalmente autónomo e independiente. Y después con el tiempo eso se fue haciendo más palpable. Vimos que la ciudad era perfecta, los residentes se instalaban acá y tenían la cercanía de colegas y contactos que, si no los teníamos, era fácil buscarlos. Ese es otro de los fuertes de la residencia. Con el tiempo fue adquiriendo personalidad el proyecto, siempre nos interesó recibir gente de afuera, ser anfitriones, la parte emocional, más allá de lo artístico. Entablar una relación emotiva con cada persona que viene.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Entrevista a Juan Pablo, integrante de Residencia Corazón.

El objetivo, según sus impulsores, es generar y posibilitar un intercambio artístico personalizado, libre e independiente entre artistas locales e internacionales. Las/es/os artistas visitantes disponen de un espacio de creación e intercambio en un período de tiempo establecido, lejos de su entorno habitual. Este tipo de experiencias se constituye en una búsqueda permanente de aquellas/es/os artistas que quieren enriquecer su trayectoria y desarrollar redes de intercambio en y con otras comunidades artísticas del mundo.

Rodrigo y Juan Pablo se conocieron por amigos en común. Rodrigo es artista autodidacta trabajó la escultura en cerámica y luego en hierro, tuvo algunos espacios con colegas y luego de residir algunos años en España y Nueva York, conformó un taller en su casa (anterior sede de RC en diagonal 77 y 3) y, tenía la idea de hacer una residencia. A Juan Pablo, comunicador social, que venía de conformar un grupo de producción audiovisual, de emprender una videoteca en el Centro Cultural Dardo Rocha y organizar el ciclo de cine independiente “Festi Freak” y luego el festival con el mismo nombre, le pareció interesante la idea de la residencia y alrededor del 2005 se pudieron a investigar cómo llevarla a cabo.

En aquel momento, no había otras residencias en La Plata y por la Argentina, había una en Rosario, otra experiencia similar en Córdoba y la más afín en Avellaneda, llamada El Basilico que les sirvió como punto de referencia. Vieron que había una página que se llamaba ResArtist donde se agrupaban las residencias artísticas a nivel mundial. También descubrieron que sin página web no podrían darse a conocer, en aquel entonces Internet estaba emergiendo y ambos tuvieron que desarrollar una propuesta para promocionarse a través de la web. Este proceso les llevó un año y en paralelo empezaron a organizar otras cosas juntos como aprender inglés para recibir a artistas extranjeros y algunas muestras de artistas locales. Ya con la página web lista, se lanzaron a ver qué pasaba y fueron llegando los primeros correos electrónicos. Y en 2006 recibieron a tres artistas provenientes de Bélgica, Rusia y Grecia que dieron comienzo a la experiencia de Residencia Corazón.



Fachada primer casa de RC en diagonal 77 entre 3 y 48- año 2006

A medida que el proyecto evolucionaba, fueron encontrando distintas formas de ser y hacer. En un principio, la idea era que todas/es/os las/es/os artistas tuvieran su exhibición luego de culminar con su proyecto de uno o dos meses de residencia. Pero, empezaron a ver que había casos en los que no les interesaba exhibir su obra, sino, llevar adelante otro tipo de proceso como terminar de desarrollar una idea en la que venían trabajando, escribir, incorporar otros matices a la obra ya en proceso. En fin, cada artista, como ellos dicen, viene con su propia particularidad. Y ahí radica la clave de su trabajo como anfitriones.

Entonces, recapitulando, desde que abrieron sus puertas en 2006, primero en la casa taller de Rodrigo y luego en calle 2 entre 46 y 47 donde aún residen, realizan una convocatoria abierta y anual donde artistas de todo el mundo aplican y presentan proyectos de diversa índole para venir a la ciudad de La Plata a desarrollar un proyecto vinculado a su trayectoria y a sus inquietudes. Rodrigo y Juan Pablo en ese diálogo que se empieza a establecer vía mails, identifican qué temáticas trabajar, a qué otras/es/os colegas convocar para colaborar en ese proyecto, a qué instituciones locales sería pertinente conectar, en qué locaciones se puede desarrollar el proyecto, etc. Como decía anteriormente, la residencia se va armando a medida que ese vínculo se va

constituyendo, si es que van a organizar exhibición, con qué otras/es/os artistas convivirá.



Nathalie Hou – artista en residencia – 2014

Las exhibiciones, tanto en la primera casa como en la actual, se organizan hacia el final de la estadía de cada artista, entonces la obra se exhibe un día, salvo que acuerden seguir y abrir unos días más. En ese sentido, el funcionamiento de Residencia Corazón es diferente al de una galería de arte. También sucede que no se ocupan de vender la obra que el/la artista viene a exhibir, la obra pertenece al artista y es quien dispone qué hacer con ella. Según Juan Pablo:

Siempre aclaramos bajo contrato que la obra les pertenece. La recomendación es que trabajen en un formato que se puedan llevar. Algunos pocos han vendido su obra, pero en general, como son artistas que no están dentro del mercado local y también por las características de la ciudad, no venden. Hay artistas que regresan con todo o que regalan lo que produjeron o son obras efímeras o instalaciones que se han sacado a la calle.



Imagen del estudio donde lxs artistas residentes trabajan durante su estadía

Respecto de los vínculos institucionales, han establecido relaciones con la Universidad, el gobierno provincial y la Municipalidad y con distintos organismos consulares para recibir avales que no significan aportes económicos, sino que sirven para que las/es/os futuras/es/os residentes puedan solicitar becas en sus países de origen. Con la UNLP alrededor del 2016 organizaron un programa de pasantías no rentadas con estudiantes de arte para realizar curadurías con artistas residentes. Participaron alrededor de veinte estudiantes que acompañaban el proceso de cada residente y desarrollaban un proyecto curatorial. De esa experiencia que finalizó al año por motivos que no identifican, quedaron como parte del equipo de Residencia dos estudiantes graduadas que son quienes actualmente cumplen el rol de acompañamiento de cada residente, Mariel Uncal y Catalina Poggio. Reconocen que este tipo de iniciativas les permite abrir el proyecto y darlo a conocer en ámbitos afines y que movilizan la renovación del público que asiste a las muestras y eventos, entonces aspiran a darle continuidad de alguna forma, aunque no haya hasta el momento de escritura de la tesis, ningún indicio de que eso suceda.

Por otra parte, y en paralelo a las exhibiciones de las/es/os residentes, también comparten el espacio para que algunas cátedras de la Facultad de Artes puedan hacer cierres con la obra de estudiantes o también defensas de tesinas. Es decir que, con la Universidad, si bien con algunas intermitencias, tiene un vínculo establecido a lo largo del tiempo. Durante la pandemia de Covid-19, recibieron el Subsidio Desarrollar del Ministerio de Cultura de la Nación destinado a ayudar con los gastos de manutención a espacios artísticos y culturales durante el aislamiento social preventivo y obligatorio decretado en todo el país.

Actualmente, continúan manteniendo diálogos con diversas instituciones internacionales (embajadas, institutos) con el fin de acompañar y facilitar las estadías de artistas en residencia.

([www.residenciacorazon.com.ar](http://www.residenciacorazon.com.ar))

**Corazones de Bully** fue un grupo de artistas que empezó a organizar fechas (como ellas/es/os le llamaba), alrededor del año 2008. El colectivo se auto percibía como sin formación. Consumían más bien dibujos animados, cómics, películas. En su mayoría se conocían por haber transitado juntas/es/os el Bachillerato de Bellas Artes. Tenían, y aún tienen, proyectos musicales que luego comenzaron a tener más reconocimiento del público como 107 Faunos y El mató a un policía motorizado. Si bien se dedicaban a la música, tenían inquietudes artísticas relacionadas al dibujo y la poesía. Dos de sus integrantes reconocen que fue Antolín el impulsor de la idea de formar un colectivo. Este artista oriundo de Neuquén, se mudó a La Plata alrededor del 2001 para estudiar comunicación social y luego arte en la Universidad. Primero cómo se vinculó más con la escena del rock platense, empezó a conocer a estas/es/os músicas/es/os que habían sido compañeras/es/os del Bachillerato. Antolín, además, era habitué de los eventos de Belleza y Felicidad (ByF) en CABA y empezó a entablar una amistad con las artistas referentes de esa galería, Fernanda Laguna, Cecilia Pavón y Laura Las Heras, a partir de la escritura de poesía y la confección de fanzines.

Un germen importante fue Belleza y Felicidad que conocí en una revista que se llamaba Plan B y ahí había una entrevista Fernanda Laguna y al espacio. Yo hacía fanzines de poesía y vi que ahí recibían fanzines, creo que era la única librería que recibía fanzines en todo Buenos Aires y eso me pareció increíble y fui a conocerlas. Y eso fue muy importante para animarme a mostrar mis cosas y a gestar también. Fue una puerta porque era muy importante la actitud que tenía la galería, el espacio Belleza y Felicidad tenía una curaduría abierta. Vos podías ir y sentirte como en tu casa, ir a la cocina, tomar algo hacerte un té, no sé. Tenía esa actitud que estaba buenísima. Y después que te invitaba también si querías organizar un evento, podías hacerlo, el espacio estaba abierto. Creo que los artistas de la galería y Fernanda misma, te motivaban a hacer arte, no pensando en que ibas a hacer una obra de arte genial, si no a hacer algo monstruoso y no necesariamente valioso.<sup>2</sup>

Así fue como a Antolín se le ocurrió organizar en ByF una muestra llamada “Los primos del campo: feria de artistas platenses en Capital” para la que convocó a alrededor de treinta músicos y artistas platenses que expusieron sus obras, leyeron poesía, tocaron

---

<sup>2</sup> Entrevista a Antolín, integrante de Corazones de Bully.

y cantaron. A partir de ese evento, empezaron a hacerse más amigas/ues/os y a organizar algunas cosas juntas/es/os. Luego del cierre de ByF en 2007, Antolín quiso gestar un proyecto similar en La Plata. Empezó a convocar a esas/es/os músicas/es/os que escuchaba y que también dibujaban, hacían escenografías. Eran artistas que no tenían experiencia en participar de muestras o exhibiciones, sí en tocar y organizar recitales de forma autogestiva.

Entonces, al convocarles a esa primera muestra en la Sala 420, se gestó el colectivo que Antolín nombró “Corazones de Bully”. En esa inauguración además de exhibir obras, hubo música en vivo, lectura de poesía, marcando parte de la identidad de lo que sería el colectivo. Luego de esa primera muestra, fueron invitadas/es/os a exhibir en un bar de San Telmo, CABA. En esa oportunidad, un manager de bandas de aquel momento se interesó por la movida que estaban organizando y empezó a conseguirles fechas como si fueran una banda de músicas/es/os, sobre todo en un lugar que se llamaba “Una casa” que quedaba en San Telmo y tenía un subsuelo con varias salas.

Asimismo, sus impulsores reconocen la influencia de Internet en la forma de darse a conocer y producir. En especial con *Fotolog*.

Ya estábamos en esa dinámica de internet, empezaban a aparecer las redes sociales. Fotolog era una red que tenía un poco de esa inmediatez de generar algo diario que al otro día ya era otra cosa. Tenía una inmediatez que me interesaba mucho. Me acuerdo que Fernanda Laguna antes del cierre de ByF imaginó una muestra de Fotolog y convocó a varios de ese mundo. Todo eso empezó con un ciclo en ByF que se llamaba Foto Té y consistía en ir a tomar el té entre floggers. De esos encuentros, surgió la muestra Flog, Flog, Flog donde cada uno expuso su interpretación de Fotolog como quiso.<sup>3</sup>

Esa idea de la inmediatez, de producir con más libertad, con menos presión de no arruinar las cosas, con más margen para el error, para experimentar y producir con materiales baratos hojas y fibras, son características que rescatan como de las más valiosas de la experiencia. Aspectos que contraponen a la formación que habían recibido como estudiantes de la carrera de artes plásticas o en el bachillerato. Esta crítica también aparece en algunos discursos de integrantes de otros colectivos como

---

<sup>3</sup> Ídem.

Tormenta

o

Felina

SuperHeroína.



Collage de algunas obras de sus integrantes producido por Antolin.

Con el espíritu desbordante que les caracterizaba, se les ocurrió la idea de hacer una especie de muestra-tsunami de dibujos, y alcanzar a producir mil dibujos. Sabían que no iban a llegar a hacer tantos en pocas semanas, así que abrieron la convocatoria a quien quisiera participar. En la inauguración que tuvo lugar en el Centro Cultural Olga Vázquez de La Plata tocaron infinidad de bandas y leyeron poetas. Mientras la gente iba llegando y dejando sus dibujos, Corazones de Bully no paraban de montar en vivo, del piso al techo. Nunca pudieron contar todas las obras. Eso, en ese momento, no les importaba.

Al año siguiente, en la edición 2009 fueron convocados/as/os a participar en el sector Barrio Joven de la Feria de Arte Contemporáneo ArteBa con el fin de hacer algo similar a la muestra de los mil dibujos. Vendían las obras a cien pesos y eso causó cierto rechazo entre las galerías vecinas de su stand. Pero, por otra parte, vendieron muchísimos dibujos. De esta iniciativa participaron más de veinticinco artistas que en algunos casos nunca habían dibujado. Pero, además, esa cantidad de integrantes



empezó a generarles problemas de organización. Fue como el inicio del fin. Luego de ArteBa, hicieron una muestra con las mismas obras en el Centro Cultural Islas Malvinas y se disolvieron. Según Gastón Olmos, lo que sucedió es que la música prevalecía y ya empezaban a tener más popularidad quienes integraban los grupos ya mencionados. Eso a su forma de ver opacó todo lo demás. Todas/es/os siguieron haciendo obras por separado y continuaron con la amistad.



Algunos integrantes de CDB en el stand de ArteBa – Edición 2009. Foto: archivo personal de Antolín.

[\(http://corazonesdebully.blogspot.com/\)](http://corazonesdebully.blogspot.com/)

**Tormenta** es un proyecto de dos artistas visuales que se dedicaban al grabado y la serigrafía. Según Paula, una de sus integrantes, le pusieron fecha de nacimiento en la primavera del año 2008, primero con el nombre Acapulco y luego como Tormenta a partir de marzo del 2009. En ningún momento frenaron su actividad, sino que siempre crecieron hasta finales del 2016 y principios de 2017 cuando Barbi, la otra integrante del dúo, se muda a Bariloche. Desde sus comienzos fue un proyecto multidisciplinario, pintaban murales, hacían estampas en afiches, en ropa, organizaban talleres, ferias, muestras, fiestas. Todo, según Paula, estaba relacionado con su mundo como artistas. Barbi, una de las artistas del dúo Tormenta, indica que, con Paula, su compañera, se conocieron como estudiantes de serigrafía en la Facultad de Artes de la UNLP.

En ese momento, al calor del estallido social de diciembre de 2001, compartían las cursadas en el taller de serigrafía y también las inquietudes por la efervescencia que atravesaba la facultad. Barbi en la entrevista, recordaba:

En aquel entonces yo no sé si teníamos la conciencia de querer trabajar en el campo artístico, era más formándonos, pero ya había muchas situaciones colaborativas, de comprar entre todos los materiales, de compartir el armario. Y en ese momento, le alquilo un cuarto de su casa a Pau para armar un taller de serigrafía, porque ya venía laburando para unos encargos para otras personas, sin tener conocimiento, o sea muy de abajo. Pero bueno ahí compartiendo ese espacio, empezamos a conocernos, a ver qué dibujábamos, y Pau en ese sentido, siempre motorizando. Y ahí empezamos a pensar en hacer algo juntas con lo textil, estábamos también muy influenciadas por el grupo La Grieta, ahí teníamos esa referencia más teórica.

Paula, artista de Tormenta, por su parte, decía:

...de entrada fue un proyecto multidisciplinario, era lo mismo para nosotras pintar un mural, hacer una estampa en papel que hacer una prenda, todo tenía una lógica que tenía que ver con el arte, no con lo que es el mundo de la moda, todo estaba relacionado con nuestro mundo como artista y que la prenda que usaba alguien era la obra, que la prenda tenga vida, toda esa cuestión relacional que después se fueron convirtiendo en amigos, se generó un vínculo que crecía. Nosotras estábamos haciendo algo que alguien quería tener y usar y así, las personas invertían en que nosotras crezcamos.

Empezaron estampando y confeccionando remeras y como primera iniciativa, participaron del TRImarchi encuentro de diseño que tiene lugar en Mar del Plata. Al principio tuvieron un taller en la casa de Paula. Luego alquilaron un espacio destinado exclusivamente para ser taller en una especie de garaje al lado de Cosmiko. Y ahí ya empezaron a hacer los primeros eventos, las ferias, mini recitales. También tenían más producción textil entonces vendían sus prendas y objetos en “El último que apague la luz” espacio de Vero López que luego devino en Mal de muchos. Como artistas visuales fueron invitadas a formar parte de otros proyectos colectivos donde realizaron estampas, murales y muestras. Armaron un espacio para mostrar su producción *showroom*, ya que según Paula: “Teníamos un montón de ropa, organizábamos que alguien venga a tocar, a exponer y poníamos el perchero. Eso empezó en el 2013, el taller seguía en 11 (al lado de Cosmiko) y este lugar era más digno para recibir gente. Este fue como el proto Tormenta Salvaje.”



Mural en la fachada del primer taller de Tormenta en calle 11 entre 70 y 71

Reconocen en el grupo La Grieta una referencia e inspiración de quienes aprendieron el hacer autogestivo y también el rol de las mujeres como productoras. En los galpones del grupo La Grieta les brindaron un espacio para desplegar sus acciones, dictaron talleres, organizaron fiestas. Además, existía una conexión entre Fabiana Di Luca, fundadora del Grupo La Grieta, docente del taller de arte para niñxs y Paula quien empezó a dar clases allí.

En 2010, con la Biblioteca “La chicharra” que funcionaba dentro de La Grieta, se generó un proyecto que se llamaba *Arte y Literatura* para promover la finalización de estudios secundarios en adolescentes con interés en el arte subvencionado por el Ministerio de Desarrollo de la Comunidad. Este proyecto deviene en *Animal impreso*, taller de serigrafía en el cual Paula y Barbi, junto a La Flaca, eran docentes. Hoy sigue funcionando.



Imagen de un día de taller en Animal Impreso en el espacio La Grieta

A partir del vínculo con Cosmiko, gracias a la afinidad, amistad y cercanía (eran proyectos vecinos con el espacio del taller), durante el periodo entre 2014 y 2016 se asociaron a la peluquería Corte Salvaje que funcionaba en Cosmiko para armar un espacio en conjunto que llamaron “Tormenta Salvaje”. Alquilaron una casa en 66 entre 6 y la plaza España y armaron allí un espacio para la peluquería, otro para la venta de las producciones de Tormenta y en las paredes de pasillo un espacio de exhibición.

En simultáneo fueron encontrando una estrategia de creación y producción que partía de un tema de investigación a partir del cual buscaban información, dibujaban bocetos, imprimían afiches, luego lo plasmaban en prendas, objetos, bijou y también pensaban en eventos de lanzamiento relacionados a la música y a la performance. Por ejemplo, crearon una serie que se llamó “Tarot” (2015) y que incluyó el desarrollo de cerámicas, collares, hasta un mazo de cartas, además de las prendas de vestir. También en los galpones donde luego, trabajarían con la cooperativa, organizaron un evento que se correspondía con el proyecto “Killing the beat” (2016) que tenía como tema de investigación el hip hop y para el cual también desarrollaron diferentes productos y obras.



“Killing the beat” contó con la intervención de breakers que compitieron el día del evento - noviembre de 2016

Asimismo, en 2014, se sumaron a la Cooperativa “La estrella azul II” que tiene su sede en los antiguos galpones de trenes del barrio de Tolosa y desde donde capacitaron a sus cooperativistas en estampado y sublimado de telas.

Ahí tuvimos la experiencia de trabajar en un lugar gigante, fabricando y en una relación directa con lo que es costura, moldería y estampería. Fue una experiencia súper intensa y además muy agotadora que eso también devino en el cansancio general con respecto a Tormenta y en la decisión de Barbi de irse a Bariloche. No estábamos para eso, llegamos hasta acá. <sup>4</sup>

La relación con la Cooperativa La Estrella Azul II culminó a principios de 2017, momento en que también decidieron disolver el grupo. Según ambas, la escala inmensa de producción, de trabajo con personas a cargo atravesadas por problemáticas muy complejas, diferencias con la organización de la cooperativa, las llevaron a una situación límite de cansancio, exigencia, sumado a un contexto de crisis económica que se empezaba a sentir.

Yo estaba maravillada por la escala, pero físicamente no me estaba haciendo bien, así que estuvo bueno ese volantazo, formamos a un montón de gente, el espacio

---

<sup>4</sup> Entrevista a Pau Giorgi, integrante de Tormenta.

se mejoró y se avanzó, después lo que pudieron hacer cuando nosotras ya no estábamos es otro tema, así que eso no sé. Fue una experiencia que nos golpeó bastante y para Barbi fue duro, la terminó de decantar en que ella quería otra cosa, que está buenísimo, y fue sano cortar. Y para mí fue la posibilidad de retomar otros procesos, de volver a la docencia de lleno.<sup>5</sup>

Ambas siguen siendo amigas y continúan con diferentes proyectos artísticos en La Plata y Bariloche. No descartan la posibilidad de en algún momento volver a reencontrarse siendo Tormenta.

(<https://estoestormenta.tumblr.com/>)

**Cosmiko** se define como “galería de arte::club de amigos”, ubicado una casa fundacional en la intersección de las calles 71 y 10, conforma un polo de producción cultural en la zona sur-este de la ciudad junto a La Grieta, Felina SuperHeroína y Tormenta. Las principales actividades del espacio consisten en realizar exhibiciones y muestras mensuales, obras de teatro, talleres intensivos, recitales y fiestas. Otra de sus propuestas es la peluquería “Corte Salvaje” que funciona en el espacio. Y con la cual entre los años 2014-2016 se fusionaron con Tormenta en otro espacio llamado “Tormenta Salvaje”.

El dúo de artistas Rover y Lean, que compone este proyecto, se caracteriza por participar en actividades vinculadas a la militancia LGTBIQ+ a nivel local, organizan encuentros, charlas y acciones destinadas a la visibilización y la lucha de las disidencias sexuales. En el 2008, Rover y Lean impulsaron la creación del Centro Cultural Circunvalación y allí armaron su primer espacio artístico llamado “Galería de la calle”. En el año 2009 y en simultáneo por diferencias con los otros grupos que integraban el espacio Circunvalación, alquilaron una casa en las calles 12 entre 71 y 72 donde fundaron Cosmiko. El lugar abrió sus puertas en 2010. Una de sus primeras actividades fue un taller de escritura con Rosario Bléfari cuando aún no habían terminado de armar el espacio. Es por ello que la consideran madrina del proyecto, desde ese momento entablaron un vínculo que se construyó de conciertos y eventos donde era invitada a participar. Luego de su muerte, todos los 25 de diciembre celebran su nacimiento con una acción performática. De ese primer espacio, por denuncias de vecinos por ruidos molestos, mudaron su sede a donde funciona actualmente en la esquina de las calles 10 y 71.

---

<sup>5</sup> Ídem.

Rover, uno de sus impulsores, contaba: “me pasaba que en La Plata no estaba el lugar donde quería ir, como que los lugares que iba eran como que les faltaba algo, no había disidencia sexual, era todo muy hetero. Y bueno, con Cosmiko fue eso, ganas de ir a un lugar donde era otra cosa, más interdisciplinario y diverso...”



Fachada con mural de la casa de Cosmiko en 10 y 71

Mane Carreira es la socia de Rover en la peluquería que funciona en Cosmiko. Este proyecto surgió a partir de un evento que organizó en el 2011 el artista callejero “Luxor” en un centro cultural donde participaban varios colectivos que son parte de esta tesis. El evento se llamó “La pantufleta refrescante” y tanto a Rover como a Mane, les invitaron a hacer un duelo de tijeras ya que ambxs se dedicaban a la peluquería. Se conocían de la feria “Lolet” que se organizaba en el centro cultural Circunvalación y luego en Cosmiko pero en “La pantufleta...” compartieron y se conocieron trabajando. Rover le ofreció a Mane ser parte de la peluquería que él estaba armando en Cosmiko y así como dice Mane “nació nuestro amor, nuestro amor también por el trabajo”.

Sobre esta unión, Mane reflexionaba:

Nos nuclea la revolución de ser troló. Esa necesidad de encontrar una posibilidad de canalizar nuestros modos de vivir, cómo elegimos vivir, cómo elegimos salir a la calle, vestírnos, la imagen con la que las personas nos miran. En relación a eso, me parece que la peluquería fue, es y va a seguir siendo un espacio donde nos podamos encontrar para transformar todas esas cosas que esperan de nosotres.



Foto de Rover y Lean pintando un mural en la fachada del primer espacio de Cosmiko

Y Rover por su parte consideraba:

El plan de la peluquería no era que sea una peluquería convencional, porque trabajé en ese tipo de peluquerías y es asqueroso, la gente es re facha. Y así, armar una peluquería donde íbamos a trabajar, donde la pasemos bien y donde también haya esa cuestión de lo efímero, donde todo el tiempo veas una peluquería que es la misma, pero no.

Esa caracterización del lugar como efímero tiene que ver con una de las propuestas iniciales de Cosmiko que consistía en que una vez al mes una/e/ artista visual intervenía en las paredes interiores y exteriores de la casa, entonces el escenario donde ocurría la vida de la peluquería, los talleres, las fiestas y recitales, cambiaba.

En sintonía con Tormenta, se definen como un proyecto autogestivo, la autogestión como una forma de vida y una elección. Reconocen que también les ha generado contradicciones en momentos donde les fue difícil solventar los gastos para poder seguir en pie. Es por ello que han podido organizarse y conformar una cooperativa para desde esa figura, obtener subsidios, líneas de financiación y albergar proyectos de inclusión de la comunidad travesti trans. Al momento de escritura de esta tesis, Cosmiko continúa con el espacio para muestras, fiestas, ferias, talleres, con la peluquería y además, con es sede de un Proyecto Fines para que personas trans puedan hacer la escuela



secundaria.



Clase del proyecto Fines en el patio de Cosmiko

<http://cosmikogaleria.blogspot.com/>

**Mal de muchos** fue el proyecto de tienda y galería de arte de Verónica López, diseñadora industrial y gráfica oriunda de la ciudad de La Plata. El espacio empezó a funcionar en el año 2010 en un local de calle 49 entre 4 y 5. Verónica anteriormente había impulsado “El último que apague la luz” un local de venta de ropa de diseño independiente junto a una amiga-socia que comenzó en 2004 y se mantuvo hasta el 2010. En ese momento, decidieron separarse y Vero abrió Mal de muchos. La idea en este nuevo proyecto era a través de sus actividades, promover la producción de un gran número de artistas y diseñadores.

Después de haber pasado seis años con el otro local, aprendí cosas del oficio de trabajar así, de tener un negocio. Y también tuve que hacer como una especie de repaso de lo que había pasado, qué cosas me habían gustado, qué cosas no, qué cosas nuevas quería probar, cómo sería no solamente tener un local, sino un espacio dedicado a la cultura de alguna forma, no sabía cómo. No tenía un modelo porque nunca había visto una tienda con galería de arte, pero yo sabía que era una posibilidad.<sup>6</sup>



Apertura de local en 49 entre 4 y 5 con cartel realizado por artistas de Corazones de Bully

El lugar se constituyó en un espacio de encuentro donde se concretaban las ganas de mostrar y compartir el trabajo creativo. En este sentido, diversas exposiciones, conciertos, ferias y reuniones entre amigos y amigas tuvieron lugar allí.

Sobre impulsar el proyecto y llevarlo adelante, Vero reflexionaba:

...es como ponerse en una situación incómoda todo el tiempo que está buena. Porque por ahí los trabajos se ponen bastante rutinarios, es todo más o menos lo mismo. Y estos otros estos espacios que uno se genera son justamente para chocar con otras cosas, para aprender y también para decir “yo creo que en la ciudad puede

---

<sup>6</sup> Entrevista a Verónica, integrante de Mal de Muchos.

sucedier esto, lo voy a ensayar, le voy a necesitar de otras personas y vamos a ver qué pasa". O sea, yo puedo hacer mi parte que es bridar esto organizar convocar. Muchas veces hice parte de la obra que estaba expuesta también porque colaborábamos entre todos. Era como una especie de...como una fe, algo así. Como una contribución también. Es como esa parte de "ay, estoy aburrida, nada me gusta, esta ciudad es una mierda" pero ¿qué haces para transformar? Me acuerdo que tenía unos amigos que estaban en frente que hacían un ciclo que se llamaba "Presente continuo" y lo hacían en un bar que se llamaba Rucaché. Y había veces que coincidíamos en los eventos, entonces se dejaba la puerta abierta de Mal de muchos y la calle se llenaba de gente que iba a un lugar, salía, entraba al otro. Era como un flujo de gente, experiencias y locura. Me alegro de que haya pasado.<sup>7</sup>

Vero había estudiado diseño industrial en la Facultad de Artes y la secundaria en el Bachillerato de Bellas Artes. Reconoce que ambos trayectos educativos, en particular el Bachillerato, como un espacio que le brindó la posibilidad de hacer proyectos artísticos en grupo, de conocer y compartir con otrxs inquietudes artísticas y también la posibilidad de tener una formación visual de más joven. Es importante destacar que el paso por el Bachillerato de Bellas Artes es un denominador común con algunas de las experiencias con las que trabaja la tesis como el caso de Felina SuperHeroína y Corazones de Bully.

Desde los inicios, Mal de Muchos fue tienda y galería de arte. En la tienda, se ofrecía a la venta indumentaria de diseñadores locales y porteños, también objetos de decoración como cerámicas. Con la galería, organizaba convocatorias para artistas que quisieran exponer allí. A veces era ella quien armaba los grupos de artistas para que expongan juntas/es/os en una muestra. Después, en palabras de Vero, "se iba armando" porque una vez que se juntaba con las/es/os artistas para armar la exhibición, terminaban de darle forma juntas/es/os, ver qué querían hacer, si iba a haber música o no. Empezó gestionado por Vero y contaba con la asistencia de algunas/es/os artistas locales como Romina Iglesias, Manuel y Alex Abdebene (Felina SuperHeroína). A fines del 2012, sumó a Florencia Cugat (integrante de Felina SuperHeroína y estudiante de historia del arte) para que la acompañe en el proyecto de la galería porque necesitaba darle más empuje desde las convocatorias, más forma desde las curadurías. Entonces, con Florencia, a fines del 2012 largaron una convocatoria anual de muestras para el siguiente año. Luego, cada muestra se iba intercalando con otro tipo de eventos más musicales o de poesía. Y su vez, iban a armando una trastienda con obras de artistas que exponían.

---

<sup>7</sup> Ídem.

La financiación del espacio era del mismo proyecto. A veces compartía los gastos de impresión de los catálogos que ella misma diseñaba junto a las/les/los artistas. También se vendía algo para tomar y en algunos casos en que la exhibición requiriera intervenir las paredes, le pedía quienes exhibían que colaboraran con la pintura blanca para acondicionar nuevamente el espacio.



Trastienda de Mal de muchos con obras de Romina Iglesias de Corazones de Bully

Si bien habían programado el año con anterioridad junto a Flor Cugat, en 2013 empezaron a tener inconvenientes edilicios con la casa. En abril de ese año fue la inundación que marcó un antes y un después en la historia de la ciudad. Al lado de la propiedad, se estaba construyendo un edificio cuya fosa se inundó y empezó a provocar derrumbamientos y rajaduras en la casa de Mal de Muchos. También se hundió el piso del patio y tuvieron que dejar de hacer eventos. A su vez, a causa de la construcción del edificio empezaron a recibir caídas de escombros y a producirse goteras en la galería. En 2014, Vero comenzó a tener problemas para pagar el alquiler y a contraer algunas deudas, había pocas ventas en la tienda y en 2015, una vez que los propietarios repararon las roturas, se mudó al espacio de la galería para ahorrarse el pago de otro alquiler por la vivienda y mantener la tienda. Con la galería cerrada y como vivienda, siguió organizando eventos que involucraran solamente la parte de la tienda como presentaciones de libros, exhibiciones en las vidrieras y gestionó algunas actividades en el galpón del grupo La Grieta.

Con esta organización del espacio y su economía, empezó a pensar en terminar con el proyecto que cerró definitivamente sus puertas en 2018. Al momento de escritura de esta tesis, Verónica se aboca al diseño para artistas y emprendedores.

<https://www.facebook.com/maldemuchos>

**Siberia** comenzó siendo Isla, un proyecto de distribución y venta de libros y fanzines de editoriales en su mayoría independientes de Magdalena Desario, oriunda de Marcos Paz que se mudó a La Plata para estudiar geología en la Facultad de Ciencias Naturales y Museo de la UNLP. Esa carrera la dejó a los dos años y comenzó a estudiar museología en un Instituto de Formación Docente porque siempre le interesó la parte expositiva de los museos y a raíz de esto, empezó a pensar e investigar el desarrollo y la realización de muestras, exposiciones.

Asimismo, desde chica le gustaba leer y era voluntaria en la biblioteca de Marcos Paz. Cuando se mudó a La Plata no encontraba un lugar donde vendieran los libros que sí podía encontrar en librerías como Pur en Capital Federal. Allí se distribuían fanzines y libros de editoriales independientes que publicaban autores jóvenes o desconocidos de poesía y narrativa contemporánea. El primer paso lo dio con la editorial VOX.

Quería leer el libro de Fabián Casas “Tuca” y no lo conseguía por ningún lado, así que le escribí al responsable de VOX y me dijo que lo tenían en Rayuela (una librería histórica de la ciudad). Fui hasta Rayuela y nadie sabía dónde estaba el libro. En un momento alguien me dice “creo que está por allá abajo” y revolviendo encontré la caja, pero sin el libro dentro. Volví caminando a mi casa pensando “ya fue, le voy a escribir al de VOX para preguntarle quién lo distribuye acá en La Plata. Me respondió que no tenían a nadie y a los días me estaban mandando a la terminal dos cajas llenas de libros de la editorial. Y nadie estaba en La Plata en ese momento, ninguna editorial, entonces estaban todos re copados en brindar material porque había muchas ganas de consumir eso. Como me pasaba a mí, le pasaba a un montón de gente, enseguida funcionó.<sup>8</sup>

Es así como imaginó crear Isla.

Al principio, los libros se vendían en su casa y en simultáneo en distintos espacios como Mal de Muchos o la tienda del Museo de Arte Latinoamericano de La Plata (MACLA). Se llamaba así porque generaba pequeñas islas de libros y fanzines en lugares que vendían arte, ropa y objetos. Luego y con el acompañamiento de su pareja en ese entonces (Antolín, impulsor de Corazones de Bully), abrieron un local pequeño sobre

---

<sup>8</sup> Entrevista a Magdalena, integrante de Siberia.

diagonal 79 entre 6 y 55. El proyecto duró alrededor de un año, momento en el cual se separaron y Magdalena refundó el proyecto y lo llamó Siberia.

Eligió ese nombre porque siempre le gustó la literatura rusa y Siberia había sido un lugar de reclusión y expulsión de muchos de los escritores que leía. A su vez, es una región signada por un clima de frío extremo en donde hay un mes en que todo renace.



Imagen del frente de la galería

El proyecto luego tuvo sede en otro local, en 51 entre 5 y 6, frente a la casa de gobierno, una zona que con los años empezó a crecer comercialmente. Allí pudo desarrollar una propuesta de exhibiciones prolifera, tanto en el salón principal como en el sótano y la trastienda.

Desde que arranqué con el proyecto, siempre pensé que el arte y los libros estaban unidos. Aparte en ese momento las editoriales independientes laburaban con poetas y artistas visuales. Entonces siempre había un link de contactar artistas y trabajar las dos cosas: libros y muestras. A pesar de que el local de diagonal 79 era chiquito, se hicieron un montón de cosas. Después en el local de 51 que era más grande podíamos armar trastienda, talleres y muestras más grandes.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> Ídem.

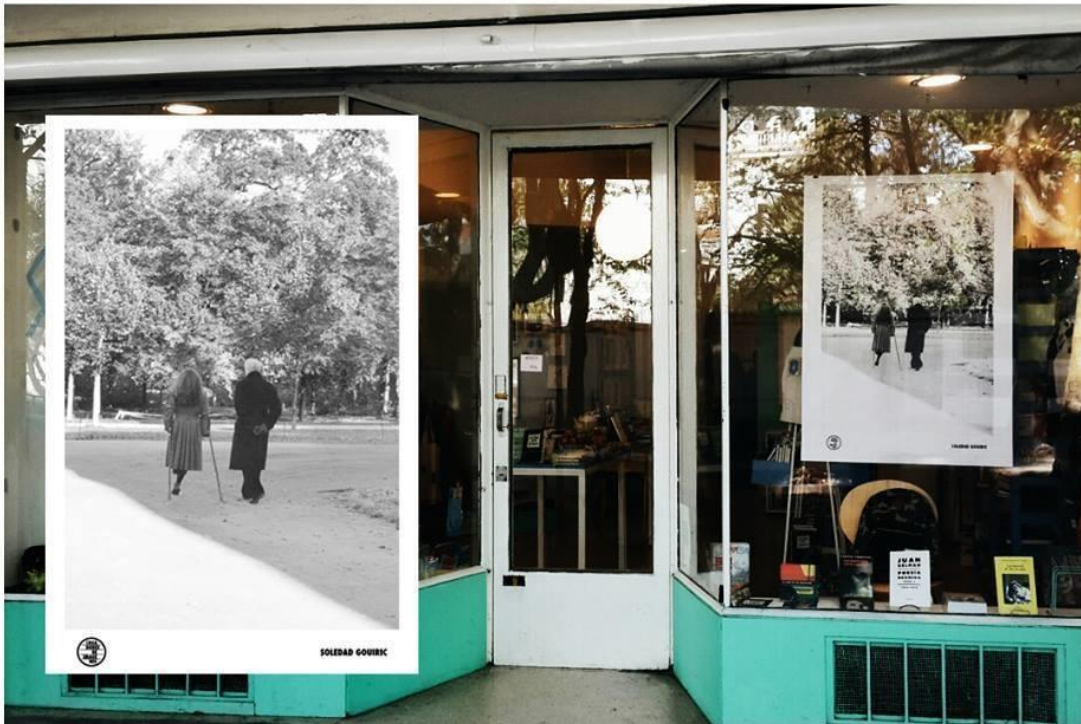
Planificaba una agenda de artistas que exhibirían en Siberia porque consideraba que con artistas hay que trabajar con tiempo, siempre contaba con una planificación de meses. Una de las cosas por las cuales convivían libros, objetos y galería es porque Magdalena pensaba que una galería sola era difícil de sostener. Sin embargo, con los años vendió muchísima obra que nunca pensó que lo haría.

Me ha pasado de gente que ha venido a comprar obra, gente que se ha convertido hasta en coleccionista. Incluso se vendían obras de la trastienda, por fuera de lo que se exhibía porque de cada muestra, quedaba obra a modo de archivo y así se fue conformando la trastienda. Vos veías una pared llena de obras, pero eran todos artistas que habían exhibido ahí y quedaba una especie de registro. Al principio era un desafío para los artistas convivir con libros. Era un espacio distinto, no teníamos todas las paredes blancas donde cualquier obra se ve y resalta. En cambio, era un espacio lleno de libros, de cosas con una pared disponible. Salieron cosas muy buenas en función de eso. Al menos a mí, me pareció que estuvo muy bueno. Ese era el desafío que teníamos en el local más pequeño. Luego en el local más grande contábamos con un espacio atrás de la tienda y un sótano.<sup>10</sup>

En su devenir, el proyecto se vinculó con el dúo Tormenta, quienes hicieron una exhibición allí, con Julia Sbriller que en Siberia inauguró su taller de fotografía “Creadores de imágenes”, con artistas locales, escritores.

---

<sup>10</sup> Ídem.



Intervención de Creadores de imágenes en la vidriera de Siberia – enero 2015

En 2016 y debido al gran aumento del alquiler producto del crecimiento inmobiliario de la zona, se fusionó con el café Big Sur y conformaron Big Siberia en el local de bar en calle 2 entre 47 y 48. Allí solo se dedicaban a la venta de libros y a la realización algunos talleres literarios en convivencia con la cafetería.

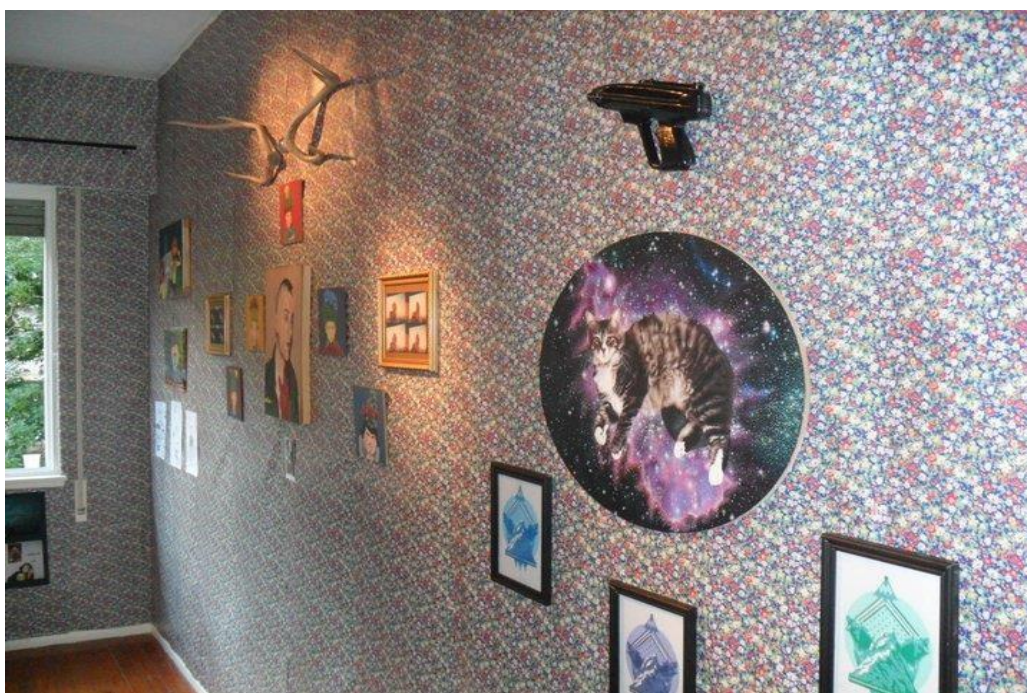
En mayo de 2019, debieron cerrar sus puertas por la suba desmesurada de tarifas de gas, luz y materias primas. La gestora del proyecto se mudó a Tandil y allí abrió otro espacio con características similares a Siberia bajo el nombre “Hola”.

<https://holasiberia.tumblr.com/>

**Felina SúperHeroína** es un colectivo de producción multidisciplinario y galería de arte ambulante formado en octubre del año 2010 por siete artistas (en sus inicios) oriundos de la ciudad de La Plata y de algunas localidades de la provincia de Buenos Aires. Se conocieron cursando en la Facultad de Artes, algunas/es/os habían compartido el Bachillerato de Bellas Artes y continuaron con la carrera universitaria. Otras/es/os se mudaron a La Plata para poder estudiar. Convivían prácticamente las 24 horas del día y en ese compartir por fuera de las cursadas fueron gestando ideas y proyectos colectivamente.



Es así como formaron un grupo al que decidieron llamar Felina por su amor a los gatitos y que partió de un poema que escribió una de sus integrantes, Flor Cugat. El colectivo comenzó a realizar de forma autogestionada el montaje de una galería de arte ambulante, que proponía una identidad efímera y situada. La primera muestra fue en Las Glicinas, un local que tenía la familia de otra de las integrantes, Brenda P. donde se dictaban clases de pilates. A partir de esa muestra, fueron invitadas/es/os a exhibir en Miau Miau, galería de arte de CABA. Luego de esas dos experiencias, continuaron organizando muestras que culminaban en fiestas en las que se priorizaba la ambientación en torno a un concepto específico.



Muestra en la galería Miau Miau de CABA - diciembre de 2012

Fiesta dentro de la muestra, siempre. Las hacíamos para bancar la producción y las cosas que queríamos hacer. Imagínate que para nosotras/es/os era todo nuevo y enmarcar las obras, todo eso requería de un presupuesto que no teníamos. En ese sentido, siempre fuimos bastante autogestivos, tratábamos de bancar la producción con nuestros recursos, y estos venían de las fiestas. Todo esto de las fiestas nos servía mucho para probar cosas en lo plástico. Trabajábamos con basura y decoración.<sup>11</sup>

Debido a las aspiraciones de algunas/es/os integrantes de participar en ArteBa, dos artistas del grupo se retiraron por no estar de acuerdo con la idea y el colectivo quedó

---

<sup>11</sup> Entrevista a Franco, integrante de Felina SuperHeroína.

conformado por cinco artistas visuales. Participaron de la feria ArteBa en su edición del 2012.

Ya como para finales del 2011, empezamos a pensar en la posibilidad de estar en ArteBa, nosotros teníamos de referencia a los Corazones de Bully que en el año 2010 habían participado. Los conocía y fui a esa edición de la feria. Y la que más nos fogueó y nos dio una mano con la carpeta fue Romina Iglesias (integrante de Corazones de Bully). Armamos la carpeta en 2012 y quedamos. Re felices todís de tener nuestra primera experiencia en la feria. Ahí ya teníamos el taller en calle 11 y 70, un local antiguo que había sido un almacén y tenía un sótano. En ese espacio empezamos a producir toda la obra para Arte BA. Lo usábamos de taller, de quincho, de aguantadero. No hicimos muestras, solo una perfo de Dani Umpi con Laura Oyola y participamos de “Una noche en los museos”, aunque creo que no fue nadie a vernos.<sup>12</sup>



Stand en el barrio joven de ArteBa edición 2012.

Ese mismo año, luego de la experiencia en ArteBa, organizaron un encuentro llamado *Las pandillas* donde galerías y colectivos de artistas de La Plata, CABA y Uruguay convivieron durante tres días en el subsuelo del Teatro Argentino y produjeron obra que luego fue inaugurada el 21 de septiembre como cierre de la convivencia pandillera. La consigna era que cada grupo ocuparía una parcela del subsuelo y podía armarse su choza, mansión, carpa, lo que quiera con los materiales en desuso que el Teatro guardaba.

---

<sup>12</sup> Ídem.



Pandillas armando sus guardidas en el subsuelo del Teatro Argentino para la muestra de Las pandillas – septiembre de 2012.

Nosotros que veníamos participando del Escuela de Artes y Oficios (TAe) del Teatro Argentino empezamos a ver un potencial en cosas que estaban ahí guardadas y deshaciéndose. Entonces, cuando Claudia Billourou, la directora de la TAe nos propuso hacer algo en ese espacio, nos lanzamos a armar una muestra colectiva que sea el producto de una convivencia entre pandillas. Invitamos a lxs artistas que habíamos conocido en el Barrio Joven de ArteBa. Vinieron de Isla flotante, Rubí, Irana Douer, y amigxs artistas de La Plata como Cosmiko, Tormenta, Las Pibas, Los chupala. Les propusimos que cada unx podía armar su espacio en la parcela que le había tocado y la propuesta era convivir tres días y exhibir en el cierre lo que habíamos producido durante la convivencia. Fue como una muestra de arte y vida. Fue llevar nuestro deseo al máximo.<sup>13</sup>

Luego de esa experiencia, según algunas/es/os de sus integrantes, se fueron dispersando.

Hicieron algunas actividades juntas/es/os pero cada una/e/o empezó a focalizarse en diferentes proyectos más personales como terminar la facultad, mudarse a CABA,

---

<sup>13</sup> Entrevista a Brenda, integrante de Felina SuperHeroína.

desarrolla alguna experiencia artística más individual hasta que dejaron de trabajar como colectivo. En octubre del 2021, fueron convocadas/es/os por el curador Rodrigo Barcos para participar de la muestra *Color local* que tuvo lugar en el CCEBA en el marco del proyecto *Darle forma al centro* concebido por la curadora Lara Marmor. Para participar de esa exhibición, volvieron a reunirse y editaron un video sobre Las Pandillas que fue exhibido en la muestra.

<https://felinasuperheroína.tumblr.com/>

### **Dar cuenta de la trama**

En el transcurso de este capítulo, busqué realizar un acercamiento principalmente descriptivo a las experiencias analizadas. La propuesta de lectura que se construyó es que, si bien se trata de casos diferentes, pueden encontrarse puentes que las cruzan y las ponen en diálogo. Esos vínculos no son sólo producto de compartir un emplazamiento geográfico común ni una temporalidad particular, sino que permiten reflexionar acerca de un momento específicamente intenso y productivo de debates, preguntas y acciones colectivas que potenciaron redes de sustento, comunidades afectivas que entienden el arte como herramienta de comunicación y transformación.

Como pude mencionar en las descripciones, en muchos casos los diálogos con otras experiencias formaban parte de un intenso hacer colectivo que fue fortaleciendo esas relaciones. Entonces puedo establecer una asociación ineludible entre esta red heterogénea de prácticas y saberes con la producción artística de los años 60 en Argentina cuyas condiciones de posibilidad describen tan claramente Ana Longoni y Mariano Mestman en su trabajo *Del Di Tella al Tucumán Arde* (2002).

Los autores identifican ciertos rasgos comunes de la vanguardia artística y política de aquellos años en nuestro país que, entiendo, tienen correlación con la escena analizada en esta tesis. Por ejemplo, la experimentación continua en diversos formatos y lenguajes con la premisa de lo nuevo como absoluto, la ampliación de los límites del arte donde la obra ya no es el fin sino, los procesos y los conceptos que se desatan a partir de esa iniciativa y que tienden a la desmaterialización de la obra-objeto. Asimismo, esta obra es serial y procesual por el uso de nuevos medios, métodos y materiales que pueden ser de descarte o efímeros. Esta particularidad de las obras puede indicar una ruptura con el canon de lo vendible en el mercado de arte o lo exhibible en un museo. Del mismo modo, otro de los rasgos que encuentro en común es la intención de apuntar a nuevos públicos con la salida del arte a la calle y la creación colectiva vinculada a cuestionar el

estatuto del arte y la/le/el artista como una/e/o iluminada/e/o, alejado de la realidad mundana y material. En fin, estas caracterizaciones de la producción artística en una época donde un conjunto de artistas e intelectuales experimentó un proceso acelerado de radicalización al calor de los acontecimientos políticos, sociales y culturales de ese momento histórico pueden tener continuidad varias décadas después en las prácticas y discursos de los colectivos y espacios artísticos con los que trabaja esta tesis, trama que seguiré analizando en los siguientes capítulos.

## Capítulo 3

### ¿Desde dónde y cómo producir esta investigación?

En este capítulo, me propongo hacer foco en las búsquedas, hallazgos y decisiones metodológicas para la indagación de los colectivos y espacios artísticos. En un primer momento, voy a dar cuenta brevemente del lugar desde donde investigo y cómo organicé el trabajo de investigación. Luego, cuál fue la estrategia metodológica que llevé adelante en tanto método que emerge de la experiencia. Y finalmente, haré especial hincapié en la herramienta de recolección de recuerdos y registros sensibles sobre la experiencia vivida como es la entrevista en profundidad y sobre el cúmulo de fuentes que deviene en archivo.

### El punto de partida

Cuando comencé a imaginar esta investigación, la pregunta sobre cómo y desde dónde comenzar a investigar sobrevolvaba la escena ¿Desde qué lugar y para qué producir sentidos sobre los colectivos y espacios artísticos que surgieron en La Plata entre 2006 y 2016? Para responder este interrogante, revisé (tal como di cuenta en el capítulo 1) la tesis doctoral de Germán Retola quien a su vez evoca a Boaventura de Souza Santos cuando propone que reinventar la emancipación social exige una reflexión epistemológica, ya que en los diversos surcos es cada vez más evidente que la comprensión del mundo es mucho más amplia que la comprensión occidental del mundo. El reto epistemológico pasaría, entonces, por problematizar el tipo de racionalidad que subyace en las ciencias sociales.

En este sentido, al momento de reflexionar sobre cómo construir el plan de investigación, retomo a Edgar Morin, Emilio Roger Ciurana y Raúl Domingo Motta en *Educación en la era planetaria* (2003) quienes realizan una reflexión crítica sobre el método de producción de conocimiento de las ciencias en general y ponen de relieve otros modos de investigación que contemplan el error, la incertidumbre, la complejidad y la interconexión entre saberes para romper con la fragmentación, la previsibilidad y la rigidez de los métodos científicos. Plantean que: “nadie puede fundar un proyecto de aprendizaje y conocimiento en un saber definitivamente verificado y edificado sobre la certidumbre.” (Morin et al., 2003, p. 19)

Los autores desarrollan el paradigma del pensamiento complejo, entendido como aquel que permite acercarse a la realidad comprendiendo que todas las partes de la misma están conectadas y una parte contiene la totalidad y viceversa. El método desde este paradigma, es un camino, un ensayo y una estrategia del y para el pensamiento. El

ensayo es el método. Y este método del ensayo, es la estrategia de un hacer que no pretende ocultar el error ni renunciar a captar la experiencia que se escurre.

Es decir, los saberes se construyen a partir de la experiencia y por lo tanto el método emerge de ella, no la antecede. Con esto entiendo que el método es el camino que parte del ensayo, no de un programa preestablecido. Por lo tanto, en el hacer ponemos a prueba los principios del método y al mismo tiempo, inventamos nuevos.

Me interesa retomar estos aportes para pensar sobre el modo en que me posicioné para pensar el método en tanto proceso, no como plan o programa preconfigurado antes de comenzar con el trabajo de campo. Desde este lugar entiendo a la investigación como un camino impulsado por preguntas e hipótesis y en el que fui delineando una estrategia para develar una trama de sentidos acerca de las experiencias que protagonizan esta tesis.

Partiendo de este paradigma, entonces, entiendo que las técnicas de recolección de datos me permiten obtener elementos para el análisis cualitativo, pero no son un fin en sí mismas. Creo que, cuando producimos análisis y reflexiones, es fundamental comprender cómo los sujetos ven el mundo porque lo que nos imaginamos y suponemos explica una parte, pero no la totalidad. El desafío de esta perspectiva es poner en suspenso las propias nociones y dejarse llevar por el devenir del proceso que se está analizando. De este modo, la reflexividad académica entra en diálogo con la reflexividad de los actores. Confiar en que, siguiendo a los actores, voy a construir un conocimiento nuevo. Este ejercicio de confianza me conduce a lo que Germán Retola (2017) define como “incertidumbre cognitiva”. El autor dice:

Llamo incertidumbre cognitiva las prácticas de construcción de conocimientos abiertas a la producción de sentidos en diálogos de saberes, porque son prácticas que no encuentran aquello que ya se sabía que se iba a encontrar (confirmación de supuestos preconcebidos). Las prácticas basadas en la incertidumbre cognitiva proponen preguntas sobre los propios supuestos disciplinares y establecen planes de búsquedas con una participación del científico que busca encontrar cauces de producción de sentidos que incorporan en procesos dialógicos las voces otras. (Retola, 2017, p. 59).

Entonces la construcción del proceso investigativo se gestó partiendo de la incertidumbre. Es decir, ensayando un camino-plan, en donde fui produciendo preguntas sin respuestas preconcebidas y en esa búsqueda, construyendo diálogos entre teoría y práctica, encontrando las herramientas adecuadas para intentar responder

a esas preguntas abiertas y fluidas y cuyas respuestas, fueron abriendo nuevos caminos de investigación.

Este plan partió del objetivo general de la tesis que fue investigar los modos de hacer y ser de los colectivos de artistas que emergieron en la ciudad de La Plata en el periodo 2006-2016 para comprender significados, representaciones y transformaciones de sus propuestas y conocer su incidencia en las prácticas artísticas y culturales locales. Para abreviar a ese objetivo, construí una serie de objetivos específicos que se desprenden de las hipótesis y preguntas de investigación. El recorrido es el siguiente:

<b>Hipótesis</b>	<b>Preguntas</b>	<b>Objetivos</b>
<p><b>Hipótesis OE1:</b> Parto de entender que en estas experiencias lo político es desarrollado en su praxis, en la generación de círculos sociales experimentales, formas de organización, de producción, y reflexión artística de cómo se hace y qué es el arte y de sus relaciones con la vida.</p>	<p><b>Preguntas OE1:</b> ¿Cómo fue la escena construyeron? ¿Cómo es la red que construyeron? ¿Cómo conciben al arte, a sus relaciones? ¿Qué les impulsó a gestar este tipo de proyectos? ¿Qué lugar tiene lo colectivo, el hacer con otros y otras?</p>	<p><b>Objetivo específico 1:</b> Comprender la escena artística local en el periodo analizado a partir de recuperar los relatos de quienes protagonizaron los casos de estudio e identificar relaciones, puntos de continuidad y ruptura entre sí, sus formas de organización, producción y sus modos de vincularse con otras/os/es para aportar al entramado comunicación y arte.</p>



<p><b>Hipótesis OE2:</b> Entiendo que los modos de hacer de estos colectivos de artistas se relacionan con: comunidades de sociabilidad y reciprocidad, comunidades afectivas-micropolíticas, redes de sustento (económico también), estrategias alternativas o emergentes respecto de un campo artístico institucional, y el arte como herramienta de narrativas y representaciones disidentes.</p>	<p><b>Preguntas OE2:</b> ¿Cuáles son los vínculos posibles entre estas prácticas artísticas y la política? ¿Qué tipo de politicidad emerge de las mismas? ¿Qué esperaban al producir en común con otras/es/os? ¿Qué les aportó esta experiencia? ¿Cómo les transformó?</p>	<p><b>Objetivo específico 2:</b> Analizar cuál es la expectativa de transformación que las/os/es artistas impulsaron con sus proyectos y acciones para comprender el vínculo arte y política en estas experiencias.</p>
<p><b>Hipótesis OE3:</b> Considero que estas prácticas de gestión artística tuvieron una presencia periférica, fueron autogestivas y se constituyeron en ámbitos de presentación, exhibición y circulación que pusieron en tensión los modos tradicionales donde el hecho artístico se produce y se reproduce.</p>	<p><b>Preguntas OE3:</b> ¿Establecieron vínculos con instituciones del Estado relacionadas al arte y la cultura? ¿Cuáles? ¿Cómo es su posicionamiento sobre el Estado y sus instituciones? ¿De qué forma lo ponen en tensión?</p>	<p><b>Objetivo específico 3:</b> Analizar cuál fue el vínculo de las experiencias que son casos de estudio con las instituciones educativas vinculadas al arte (universidad, escuelas), espacios tradicionales de generación y circulación de arte (museos, salas de exposiciones).</p>

<p><b>Hipótesis OE4:</b> Sobre la relación con el mercado del arte, puedo percibir una permanente tensión entre la autogestión, la (auto)precarización y la no mercantilización del arte (como obra vendible o intercambiable) o su opuesto: el reconocimiento del arte como trabajo y, por lo tanto, económicamente redituable.</p>	<p><b>Preguntas OE4:</b> ¿Qué tipo de vínculo tienen con el mercado del arte? ¿Cómo conciben sus prácticas artísticas? ¿Son percibidas como un trabajo? ¿Qué valor le otorgan a su hacer? ¿Esperan ser reconocidos como artistas o gestores y tener un ingreso monetario que les permita vivir de lo que hacen? ¿Hay en sus prácticas un deseo de formalización, institucionalización relacionada al mercado de trabajo? ¿Cómo se venden obras en la ciudad de La Plata? ¿Venden? ¿Hay un público comprador de obra? ¿Cómo hicieron que estas pequeñas galerías (en el sentido de exhibición para la venta, de representación de artistas) sean rentables? ¿Qué “arte joven” se produce y es vendible en ArteBA? ¿Es una cooptación de lo outsider, alternativo y disruptivo?</p>	<p><b>Objetivo específico 4:</b> Rastrear cuál fue el vínculo que tienen estos proyectos artísticos con el mercado de arte contemporáneo e identificar discursos y prácticas de aceptación, disidencia o resistencia al sistema de valores monetarios y simbólicos que se ponen en juego en torno a los artistas y las obras.</p>
--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------	-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

Ahora bien, para poner en acción este método-ensayo que devino en un plan, adopté una estrategia metodológica que priorizó el enfoque cualitativo para poder obtener una

comprensión interpretativa de los casos y en ese sentido, articulé diferentes herramientas de investigación en ciencias sociales. Tomé dos ejes de análisis de las experiencias: los discursos y las prácticas.

Los discursos y prácticas los recuperé a partir de los relatos e historias de vida de las/es/os referentes de las experiencias con las que trabaja la tesis, tomando la entrevista en historia oral como herramienta metodológica. Realicé un registro sonoro de las entrevistas, un registro fotográfico de los documentos que cada informante clave decidió compartir y tenía en su acervo y un relevamiento web de las actividades que los colectivos y espacios realizaron (muestras, fiestas, talleres, encuentros, clínicas, conciertos, entre otras). Para ello, fuimos construyendo una base propia de registros a partir de lo cedido por las/es/os informantes y de las descargas de las plataformas web (tanto en los sitios de los grupos como otras páginas).

Como afirmaba al principio del capítulo, la entrevista en profundidad fue la herramienta metodológica que me permitió producir diálogos con las personas entrevistadas, sin imposición de sentidos, con la apertura y la confianza de revisar juntas/es/os el lugar que ocupan y ocuparon, poniendo de relieve y en valor esa voz que estaba siendo recuperada, ese registro que es y era valioso hacer emerger.

Leonor Arfuch en su trabajo sobre el método y el espacio biográfico (2007) analiza la construcción narrativa en las ciencias sociales y el uso de la entrevista como herramienta para ir hacia ese fin, allí explica que:

La ventaja que ofrece el paradigma de la narrativa en ciencias sociales es precisamente la posibilidad de construir tramas de sentidos a través de la confrontación y la negociación –entre personajes, argumentaciones, temporalidades disyuntas, lenguas diferentes, voces protagónicas y secundarias-, y articularlas en relatos cuya lógica interna sea susceptible de ser mostrada, no impuesta desde una exterioridad. (Arfuch, 2007, p. 196).

En esa idea de no imposición, sino de articulación polifónica que proviene del encuentro, de la conversación, del diálogo, súper y yuxtapuesto con otros diálogos me permitió no encontrar el mundo en una vida, sino poder construir un escenario de múltiples miradas y voces, complejo y amplio.

Siguiendo con Arfuch:

Asumir hoy el desafío de trabajar con relatos de vida presupone [...] el lenguaje no ya como una materia inerte donde el investigador buscaría aquellos “contenidos”, afines a su hipótesis o a su propio interés, para subrayar, entrecomillar, citar, glosar,

cuantificar, engrillar...sino, por el contrario, como un acontecimiento de palabra que convoca a la complejidad dialógica y existencial. (Idem, 2007, p. 190).

La entrevista fue una de las herramientas metodológicas principales de la tesis porque me facilitó evocar un pasado reciente desde el registro personal, sensible de quienes protagonizaron las experiencias con las que trabajo. Además, reponer un escenario que imaginé al pensar este proyecto de investigación y en ese sentido, me permitió dialogar e intercambiar sentidos con las/es/os entrevistadas/es/os (Lucena y Laboreau, 2016). Pero antes de adentrarnos en la realización de las entrevistas, quisiera dar cuenta de la estrategia y de las etapas metodológicas con las que produjo esta investigación.

En primer lugar, es necesario destacar que he podido recuperar los relatos de referentes y colaboradoras/es de todas las experiencias analizadas mediante entrevistas abiertas que lo que buscaron fue “hacer hablar” a las/es/os entrevistadas/es/os acerca de algunos ejes que, como decía anteriormente, parten de las hipótesis de la tesis.

El cuestionario realizado a cada entrevistada/e/o lo formulé de forma abierta, pero siguiendo los ejes que, entiendo, atraviesan a todas las experiencias. Estos son: surgimiento y antecedentes de cada caso, modos de ser y de hacer, articulación con otras experiencias, cómo perciben al Estado, al mercado del arte y al arte como trabajo y las transformaciones que devinieron en gestar nuevas experiencias, con otras/os/es. A continuación, les compartimos algunas preguntas planteadas de forma común en las entrevistas:

- ✓ ¿Cómo surgió el proyecto?
- ✓ ¿Cómo fueron los inicios?
- ✓ ¿Cuáles eran tus influencias?
- ✓ ¿Dónde se formaron?
- ✓ ¿Qué esperaban impulsar con el proyecto?
- ✓ ¿Cómo veían la escena del arte en La Plata? ¿Qué percibían de la ciudad?
- ✓ ¿Tenían vínculo con otros proyectos (colectivos y/o espacios)? ¿Cuáles? ¿Qué organizaban en común?
- ✓ ¿Qué los motivaba a producir con otras/es/os?
- ✓ ¿Cómo organizaban las actividades que hacían? (Muestras, fiestas, ferias, fechas)

- ✓ ¿Qué tipo de obra y/o producciones hacían?
- ✓ ¿Cómo se financiaban? ¿Vendían obras? ¿Participaban de ferias de arte como galeristas/ expositores/ artistas? ¿Qué expectativas tenían respecto de esa participación?
- ✓ ¿Tenían vínculos con instituciones del Estado vinculadas al arte? ¿Recibieron algún apoyo? En caso de que sí ¿Qué tipo de vínculos, apoyo o financiamiento tenían?
- ✓ En el caso de haber concluido sus actividades como colectivo o espacio ¿cuáles fueron los motivos de disolución o cierre? ¿Qué hicieron luego de disolverse? ¿En qué devinieron sus inquietudes y proyectos?
- ✓ ¿Qué es lo que rescatan de la experiencia? Aprendizajes, logros.

Todas estas preguntas, planteadas de formas similares o diversas, fueron parte de las entrevistas abiertas y en profundidad que realicé con las/os/es referentes de las experiencias que son casos de estudio de esta tesis. Asimismo, a medida que iba avanzando con el trabajo de campo, comprendí que podía enriquecer y ampliar la mirada con el testimonio de informantes secundarios mediante entrevistas con colaboradores/as que habían participado de algún proyecto impulsado por cada una de las experiencias. Tal fue el caso de Residencia Corazón, Cosmiko, Siberia, Mal de Muchos, Tormenta, que en algunos periodos tuvieron/tienen la participación colaborativa de curadores, artistas, gestores, socias/es/os que vivieron el hacer de cada experiencia desde otro lugar y compartieron su experiencia sobre lo tramado en común.

### **¿Qué recordamos? ¿Qué de esa vivencia es presente?**

En el desarrollo de las entrevistas, fue sucediendo que las personas entrevistadas apelan al recuerdo y también a los olvidos. No recordaban fechas exactas o las que recordaron no coinciden con los hechos en sí que recuerdan otras/es/oes compañeras/es/os del mismo proyecto. En este sentido, reconozco en los relatos esa función exploratoria de la que habla Daniel Bertaux (1993), como medio para abarcar un periodo de tiempo que puede ser amplio y que también no es lineal ni estable, es fluido y está marcado por las experiencias personales de cada entrevistada/e/o. Y en ese recorrido, identificar las líneas de fuerza que atraviesan la experiencia y me

permitieron, en la fase analítica, cotejar datos con las hipótesis e ir produciendo reflexiones.

Creo que, en el acto de recordar, hay un proceso que es gradual. Aspectos que se olvidaron se pueden traer a la memoria porque hacen sentido con hechos o cosas que se recuerdan. También, aspectos que se olvidan y no se recuerdan, quizás, es porque no producen sentidos con el diálogo que se gesta entre entrevistadora, entrevistada/e/o y la comunidad a quien se dirige quien narra.

Es así como considero que los datos que las personas entrevistadas brindaron en sus relatos son centrales para la investigación, aunque puedan irse cotejando con otros datos o información documental.

El uso de relatos orales en investigaciones sobre el pasado reciente posibilita recuperar sentidos, reponer escenarios, construir nuevos sentidos sobre lo acontecido.

A su vez, indagar sobre la entrevista como herramienta metodológica, posibilitó encontrar un campo rico en investigaciones que reflexionan sobre hacer historia con relatos y testimonios orales. Trabajos que se proponen recuperar diferentes formas de ver y habitar el mundo que nos muestran el espesor y la densidad de las tramas de significación que las que nos hallamos insertos. Como decía, Clifford Geertz "...el análisis de la cultura es, no una ciencia experimental en busca de leyes, sino una ciencia interpretativa en busca de significaciones" (Geertz, [1973] 1987, p. 20). Y en este sentido, el uso de relatos orales es un camino privilegiado para explorar esa urdimbre de relaciones, percepciones, haceres y expectativas.

Asimismo, al reponer la diversidad de voces, fui reactivando las memorias sobre lo que cada protagonista de la escena en cuestión vivió y a su vez, lo que siente, recuerda y revive en el presente. Creo que ese acto de recordar y recuperar acontecimientos y experiencias artísticas que no están en los museos ni en los libros para luego sistematizarlos y construir una constelación de historias y vivencias que se conectan a partir del hacer en común, se constituye en un acto profundamente político. Rastrear aquellas vivencias que no se encuentran visibilizadas y que precisan salir del cajón de recuerdos.

Entonces al indagar acerca de los sentidos que implica llevar adelante una investigación basada en la recuperación de relatos, aún en pandemia, nos permitió potenciar, poner en valor prácticas estéticas donde fue el entramado colectivo lo que las sostuvo.

## **Sobre el trabajo de campo en contexto de pandemia**

La crisis global a causa del covid-19 a inicios del año 2020 tuvo impacto en Argentina y transformó radicalmente el modo en que vivíamos. El Aislamiento Social, Preventivo y Obligatorio implicó una modificación de nuestras rutinas con pérdidas, incorporaciones y desplazamientos en los modos de relacionarnos, de realizar actividades y de habitar ciudades. Ahora bien, gran parte de las entrevistas fueron realizadas en este contexto. Es por ello que tuve que adaptar la herramienta metodológica a estas condiciones y organizar los encuentros con las/os/es entrevistadas/os/es de forma virtual, a través de la plataforma Zoom.

La pregunta que me interpelaba al momento de llevarlas a cabo es si la virtualidad tiene incidencia en el vínculo que se gesta entre entrevistadas/es/os y entrevistadora. Entiendo que fueron encuentros donde el diálogo fluyó, gracias a que ya me conocían y sabían de qué se trata el trabajo que estaba realizando. Si bien, la situación de entrevista virtual podía suscitar cierta timidez en cada entrevistada/e/o, en casi todos los encuentros la cámara estuvo encendida, salvo en una ocasión que mantuvo apagada desde el comienzo de la entrevista<sup>14</sup>.

Otra cuestión a resaltar es que tanto entrevistadora como entrevistadas/es/os, contábamos con acceso a internet y en los encuentros no tuvimos problemas de conexión, hecho muy habitual en ese contexto. Sucedió una vez que, hacia el final de una de las entrevistas, la conexión empezaba a fallar y decidimos apagar nuestras cámaras. También es importante rescatar que, gracias a la virtualidad pudimos sortear la distancia geográfica con tres de las/es/os entrevistadas/es/os que actualmente residen en las ciudades de Tandil, Bariloche y Neuquén de Argentina. Asimismo, en todas las entrevistas hubo siempre buena predisposición de los entrevistadas/es/os a acceder al encuentro virtual. Entiendo que son personas que utilizan habitualmente estas plataformas para trabajar y comunicarse, entonces no hubo resistencias.

Sin embargo, creo que, habiendo desarrollado varias entrevistas de este modo, se extrañaron ciertos rituales y costumbres asociados a los encuentros presenciales. Compartir café o mate, las derivas asociadas al contexto y al espacio donde se produce el encuentro, sean ruidos o sonidos del entorno, como conversaciones que se suscitan por algo que forma parte del espacio y que genera asociaciones espontáneas. Quizás es eso lo que está ausente, cierta espontaneidad relacionada con el encuentro

---

<sup>14</sup> De todos modos, percibimos que esa “ausencia” de miradas y gestos no obstaculizó el diálogo. Quizás fue una decisión de la persona entrevistada para sentirse más cómoda/e/o y por ello, la cámara apagada generó un clima de confianza.

presencial en un lugar acordado que puede ser público (plaza, bar) o privado (casa o lugar de trabajo de la persona entrevistada o entrevistadora). Considero que esa dimensión es irremplazable.

Ahora bien, luego de encontramos presencial o virtualmente con las personas, pactamos en algunos casos y con todos los recaudos indicados (barbijo, distancia, ambientes ventilados) la revisión conjunta de la documentación en formato físico y digital de la experiencia que cada referente tenía en su poder. Esto es, afiches, flyers, fotos, catálogos de muestras, bocetos, obras. Esos encuentros fueron registrados de forma sonora y fotográfica. Es decir, fui grabando nuestra conversación mientras la/le/el informante compartía su acervo y tomé fotografías de los materiales que me iba mostrando. En dos de los casos donde nos encontramos a revisar el archivo de una computadora, grabé la conversación y copiamos en un disco externo propio algunas imágenes que documentaban actividades de la experiencia.

### **Cuando la investigación produce archivo**

Todo este trabajo en paralelo y posterior a la realización de las entrevistas derivó en un cúmulo de fuentes, principalmente imágenes y documentación, además de registros sonoros. En ese momento aún no emergía la pregunta sobre qué hacer con ese material, si podía constituirse o no en un archivo. Lo que sucedió en primera instancia es que las fotos que las/es/os informantes tenían y habían guardado, representaban hechos importantes para cada experiencia, las primeras muestras o fiestas, viajes a Buenos Aires, las reuniones para producir obra, los murales pintados en conjunto con otro colectivo, pero no reflejaba, a mis ojos de investigadora, lo que realmente sucedía allí. No eran fotos captadas por una cámara profesional, eran imágenes tomadas por celulares o cámaras digitales de aquellos años (2006/10) con una calidad baja en resolución, tomada de forma espontánea donde se veía una parte de la escena, otra no. La sensación que me atravesaba era si realmente se podía percibir a través de esa imagen que aquello que se relataba había acontecido. En búsqueda de respuestas a esta inquietud, consulté a Daniela Lucena, directora de la tesis y quien sugirió que revise los trabajos de Howard Becker, en especial un artículo sobre el uso de las fotografías en investigaciones sociales. Becker dice:

Las imágenes, entonces, son evidencias. Segmentos específicos de un argumento más general. No “prueban” el argumento, tal como se podría esperar de una prueba científica, antes bien, testimonian que las entidades del argumento abstracto, la historia generalizada, realmente existe como personas que vienen de alguna parte



y trabajan en lugares reales. No se trata de una evidencia a la manera de una “prueba fehaciente”, sino de algo que a veces se denomina prueba de “existencia”, una muestra de que aquello de lo que estamos hablando es posible. (Becker, 2011, p. 42)

En este sentido, las fotografías que las experiencias y sus protagonistas o allegadas/es/os tomaron y luego conservaron, transmiten que aquel evento, aquella muestra, recital, fiesta, producción colectiva, existió. No muestran la completitud de cada acontecimiento, pero si son la evidencia de que aquello que mencionamos sucedió.

Luego se pregunta y afirma:

... ¿qué se puede hacer con fotografías que no se pueda hacer mediante palabras (o números)? La respuesta es que puedo convencerte de que la historia abstracta que te he contado es real, que es carne y sangre vivas, y por tanto que se puede creer de una manera que resulta difícil cuando se tiene un argumento y algunos fragmentos que sólo dejan interrogantes sobre si en realidad existe alguien como quien aparece allí. (Becker, 2011, p. 50)

Entiendo que la existencia de la fotografía muestra la voluntad de archivo del entrevistada/e/o. Es una reliquia que contiene un registro sensible. Tal como decía anteriormente, la tesis en su acontecer fue produciendo archivos que en un primer momento no fueron considerados de esa forma, los iba guardando en carpetas en mi computadora o en un estante de la biblioteca. Pero a medida que iba realizando más entrevistas, hubo ciertas preguntas que empezaron a atravesar mi trabajo de campo: ¿De qué forma las experiencias de estos espacios y colectivos archivan los registros sobre sus prácticas? ¿Ahí hubo o hay archivo? ¿Qué tipo de relación tienen con estos materiales? ¿Cómo organizan esta información y en qué soportes? ¿Están dispersos o sistematizados?

Entonces, fui retomando la conversación con mis entrevistadas/os/es por mensaje, preguntándoles qué tipo de registros habían guardado, cómo los conservaban, dónde podía acceder a ellos y si querían encontrarse a que los revisáramos juntas/os/es. De este modo, se produjeron encuentros luego de las entrevistas con quienes accedieron a esa propuesta. Con Pau Giorgi de Tormenta, Vero López de Mal de Muchos y Lean de Cosmiko acordamos juntarnos a revisar y organizar archivos. Cada uno de esos encuentros fue diferente.

Pau Giorgi guardaba los registros físicos de **Tormenta** en el taller donde daba clases en La Grieta porque estaba de mudanza. Es por ello que nos juntamos allí, revisamos lo que guardaba y lo ordenamos juntas, clasificando ese acervo a partir de cada proyecto

que impulsaron desde Tormenta. De esta forma, sin esperarlo, pudo compartirme el proceso creativo de Tormenta cuyo puntapié fueron esos registros. Primero, fueron las ideas, cómo estas se fueron gestando a partir de bocetos, referencias, apuntes de las reuniones que mantenían con Barbi.

Luego el primer afiche, la moldería de las remeras, los buzos, la estampa en esas confecciones y en otras piezas como cerámicas, *flyers*, calcomanías, distintos tipos de productos donde se podía ver cómo se plasmaba cada proyecto. Luego, todo este acervo de papeles, bocetos, afiches, estaba acompañado por el registro digital con fotos de las fiestas, muestras y ferias disponible en las redes sociales de Tormenta: Facebook y Tumblr. Sobre este punto, Pau me comentaba cuánto lamentaba haber perdido parte de esos registros en el paso obligado de perfil personal a *fanpage* que impuso Facebook. Asimismo, Barbi se había mudado a Bariloche y con ella había viajado una computadora que tenía guardados diferentes archivos que documentaban la experiencia y Pau estaba expectante de que Barbi comparta esa información en una nube virtual para que pudieran tenerla ambas. Tiempo más tarde, luego de un viaje que hice a Bariloche en el que fui a visitar a Barbi a su residencia para artistas, pudieron hablar y subir la información que estaba en esa computadora a *Google Drive*. Me permitieron el acceso como lectora y pude descargar las imágenes y documentos (*flyers*, afiches) que guardaron.



Foto de Pau mostrando bocetos de proyectos de Tormenta en su taller en La Grieta

Con Vero de **Mal de muchos**, el encuentro para revisar los materiales de la experiencia que ella había conservado, fue en mi estudio. Pudimos encontrarnos en un momento en que el aislamiento social y preventivo por la pandemia de covid había pasado a ser distanciamiento. De este modo, tomamos todos los recaudos y nos juntamos a revisar lo que había guardado como recuerdo de aquellos años. Me llamó la atención que, sin una voluntad expresa de producir algún proyecto con ese archivo, había conservado en formato impreso todos los catálogos de las muestras, afiches, etiquetas que llevaban las prendas que vendía en el local, calcos promocionales, *flyers* del ciclo de cine *queer* que auspiciaban, cartas de artistas que habían exhibido, entre otras reliquias. Y no solo me pareció notable que estos materiales los haya mantenido en buen estado de conservación (parecían nuevos) sino que, en nuestro encuentro, Vero se tomó el trabajo de exhibir todo ese cúmulo de registros sobre la mesa perfectamente acomodado y visible como si fueran piezas antiguas de un hallazgo arqueológico. Entiendo que la conservación de todo ese registro de la experiencia se puede vincular con el deseo o la expectativa de que perdure, que no quede en el olvido, al menos en el propio registro de su existencia. Pude tomar fotografías con mi celular de cada uno de estos materiales, pero no me ofreció quedarme con ejemplares. Tampoco se los pedí.

Así como Tormenta, este archivo impreso y tangible, estaba acompañado, y de alguna forma validado, por el archivo que conservaba en la red social Facebook, aunque tuvo el mismo percance que Tormenta con el cambio de regulación de Facebook y sus *fanpages*. Situación que provocó la pérdida de registros anteriores al año 2013. Sin embargo, Vero pudo conservar fotografías de cada uno de los eventos y muestras que se hicieron en la galería y me compartió todas las imágenes organizadas en carpetas en una nube de google con un índice para ver y entender a qué actividad corresponde cada carpeta. Este trabajo ella lo asumió como un compromiso el día que nos encontramos a revisar sus archivos impresos como una forma de organizarlo y que pueda quedar, así, sistematizado.



Imagen del día que nos juntamos a revisar su archivo en papel

En relación a **Cosmiko**, este encuentro fue diferente y no arrojó un cúmulo de fuentes como con Mal de Muchos y Tormenta. Rover y Lean fueron más dispersos para guardar y preservar sus archivos. Quizás no tuvieron el deseo consciente de archivar ni de conservar registros de la experiencia. El proyecto cuenta con página de Facebook y Blogspot y también tuvieron el mismo problema con el paso a *fanpage* de Facebook. En cambio, el perfil de Tumblr sigue online. Asimismo, tenían una computadora a la que se le rompió el disco rígido y estaba arrumbada a la espera de que puedan juntar algo de dinero para hacer un *back up*. Esa computadora guardaba registros de la experiencia desde antes de sus inicios hasta el 2012. Periodo temporal del que me resultaba importante tener registros porque se corresponde con el recorte que la tesis propone. Entonces, tuve la idea de regalarles un disco externo para que puedan hacer el *back up* de la computadora rota y también, para que puedan almacenar los registros de lo que hacen actualmente. Compré el disco externo y fui a Cosmiko a encontrarme con Lean

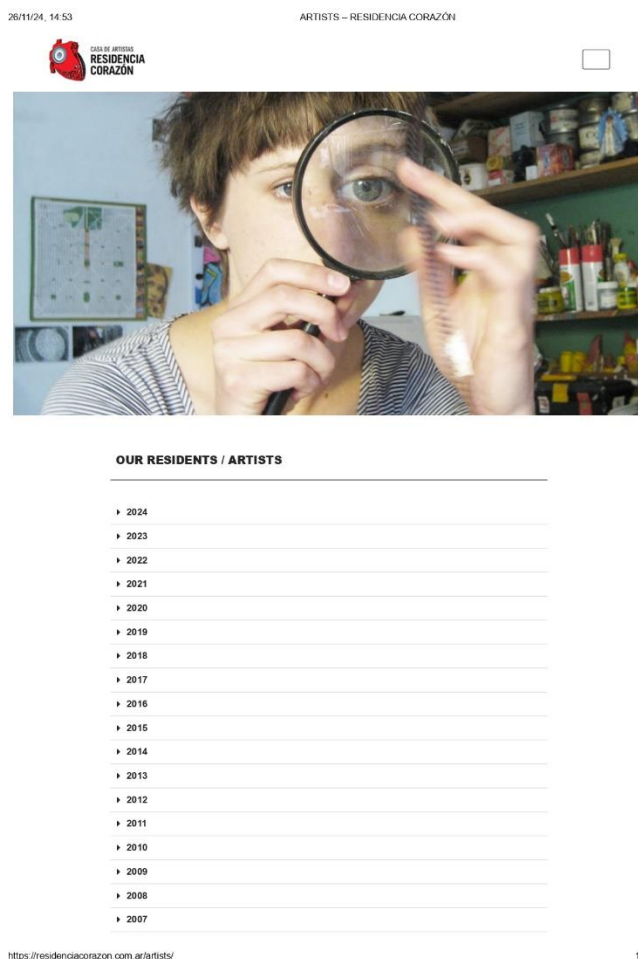
para que veamos los archivos de la notebook que usaban. Mientras mirábamos las fotos que tenían guardadas en carpetas con nombres de algunos eventos, íbamos pasando la información a la memoria externa en carpetas nombradas por año. Es el método que se me ocurrió proponerles después de conocer cómo archivaban sus registros Juan Pablo y Rodrigo de Residencia Corazón. Estas carpetas comenzaban en el 2012 y se extendían hasta el 2022. Pero faltaban los registros de los años anteriores que me permitirían ver imágenes y documentación digital sobre los inicios del proyecto en la primera casa que alquilaban, los eventos que empezaron a hacer, las relaciones con otras experiencias. Entonces, nos despedimos ese día con la promesa de que con el disco externo podrían hacer la copia de seguridad de la computadora rota. Pasaban los días y las semanas y no tenía noticias. Le enviaba mensajes a Lean quien me respondía con buena onda que se iban a ocupar pronto, siempre la semana que viene. Seguí insistiendo y hasta le llegué a ofrecer pasar a buscar la compu y llevarla yo misma a un técnico de confianza. Pero tampoco accedió, sin una respuesta negativa, sino postergando el asunto para más adelante. En ese momento, me preguntaba si tendrían desconfianza, si no les interesaba conservar ni encontrar aquellos registros o qué era lo que pasaba. Nunca lo pude saber. Pasó el tiempo y entrevisté a Mane Carreira, la colega y amiga de Rover en la peluquería “Corte Salvaje”. En nuestra charla, le conté la historia del disco externo y la computadora vieja, me aseguró que no tenían un problema con mi trabajo, sino que así se comportaban últimamente con ella también. Entonces, me propuso que me encontrara con Lari, su ex pareja, que era aficionada a la fotografía y tenía algunas fotos que podían interesarme. Sin dudarlo, a los días concreté una visita a Lari y revisamos juntas los archivos fotográficos sobre Cosmiko que tenía en su computadora. Pude copiarme algunas fotos que documentan momentos que para la experiencia de Cosmiko son trascendentales. Por ejemplo, el taller de escritura que dio Rosario Blefari en la primera casa de Cosmiko cuando aún no habían hecho la inauguración. Luego de ese encuentro, ella es elegida madrina del proyecto y comienza una relación que siguió hasta incluso después de su partida, participando de los eventos que organizaban, sea tocando con su proyecto solista, dando talleres de escritura o exponiendo. Y todos los 25 de diciembre en Cosmiko celebran su nacimiento.



Rover peinando a Rosario Bléfari

**Residencia Corazón**, es una de las experiencias que desde sus inicios tuvo voluntad de sistematizar y archivar los registros de cada artista residente. El objetivo según sus impulsores es en algún momento editar y publicar un libro con todos los proyectos de las/os artistas que participaron de la Residencia. Desde que comencé con el trabajo de investigación, tuve acceso al disco externo donde almacenan año a año y mes a mes, los proyectos artísticos de las/os residentes, fotografías del proceso creativo y de la muestra, taller, clínica de obra o evento que realizaron en La Plata. También el texto curatorial y una copia digital del catálogo que se imprime para el día de la muestra. Según Juan Pablo, el Blogspot de la Residencia es el que contiene todos los trabajos desde el primer residente en el 2006 hasta la actualidad. Luego, también almacenan la información en un disco externo y en Google Drive. Confían más en el reservorio virtual que en la memoria física, es por ello que la nube de Google junto con el Blog son los espacios que actualizan permanentemente. También cuentan con una página web que es desde donde comunican y promocionan la propuesta de la Residencia. Allí se pueden encontrar, organizados por año, los nombres de las/os/es artistas que participaron con un enlace a sus sitios personales donde se pueden conocer sus trabajos. En la página web no cuentan con un registro del trabajo de cada residente, si no que funciona como canal de información general sobre la propuesta de la residencia. Asimismo, tienen perfil

de Facebook e Instagram. En lo que respecta al periodo temporal en el que hace foco la tesis, tenían en funcionamiento el Blogspot, Facebook y su página web. En relación a esa voluntad clara de archivar que tuvieron desde que arrancaron el proyecto, ellos la vinculan con la idea, aún no materializada, de editar un libro que recupere todos los años trabajo junto a artistas de distintos países del mundo. En este sentido, han tenido conversaciones con un amigo de ambos que dirige la editorial Firpo y que les propuso producir y editar el libro, pero no avanzaron en la propuesta. De todos modos, la sistematicidad con la que han archivado el trabajo de casi veinte años (al momento de escritura de esta tesis), les permite poder pensar en producir materiales que den cuenta de esta experiencia desde diversos formatos. Si bien, no parece ser una prioridad, es un proyecto que cuenta con todo ese bagaje organizado para ser compartido. Como decíamos al principio de este apartado, esa sistematicidad fue un ejemplo para que otras experiencias se propusieran organizar sus archivos, clasificarlos y pensar en una publicación como horizonte de posibilidad.

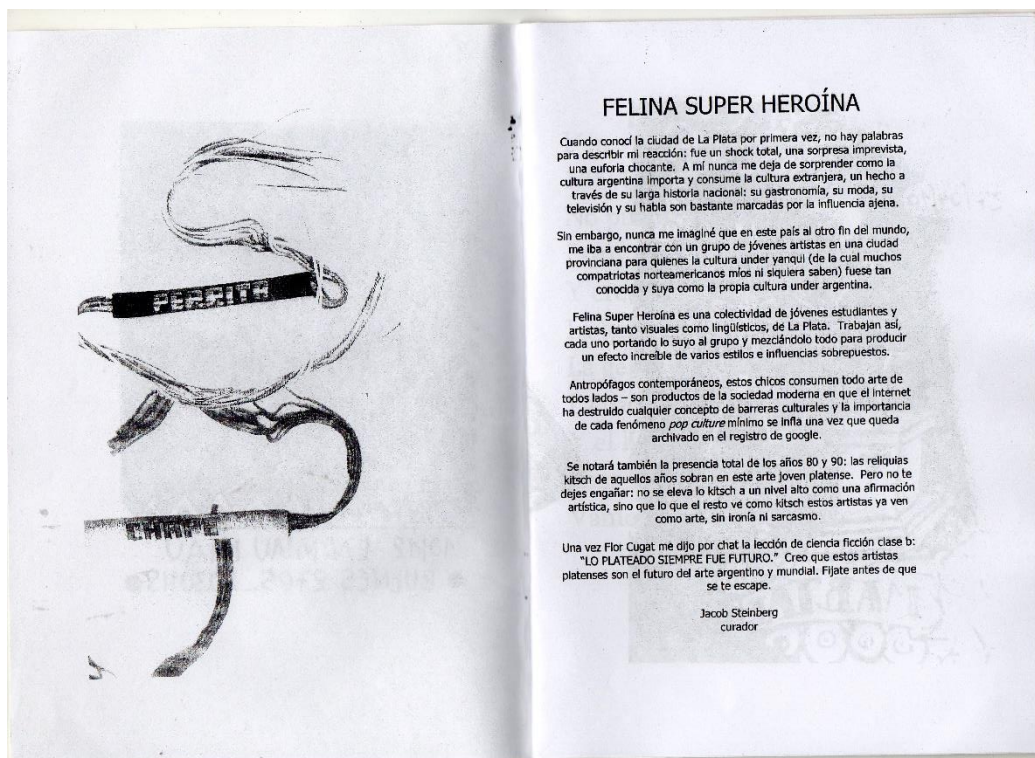


Captura de pantalla de la página web de la residencia donde se puede ver cómo organizan y archivan la información año a año de sus residentes

Con respecto al colectivo **Felina SúperHeroína**, en un principio, estaba conformado por siete artistas, luego por cinco integrantes. Cada uno/a/e tenía en su haber algún tipo de registro de la experiencia. Esto me daba la sensación de que la información estaba dispersa. En las primeras entrevistas que fui realizando, no emergía la pregunta por el archivo, hasta que, en una charla con Flor, una de las integrantes, que había abandonado el colectivo, surge el tema de un manifiesto. Cuando empezaron a juntarse a hacer cosas juntas/os/es, Flor escribió un manifiesto que se exhibe en la primera muestra de Felina. Ese manifiesto ella aseguraba tenerlo, pero no recordaba dónde. Luego, en entrevistas subsiguientes, ninguna/o/e tenía recuerdo de dónde podría encontrar el manifiesto original, una copia o una imagen del mismo. A partir de esta “ausencia”, empecé a preguntarles qué habían hecho con las fotografías de las muestras, con los bocetos, los *flyers*, los videos, quién o quiénes se habían tomado el trabajo de guardar y conservar esos recuerdos. Allí la respuesta fue unánime: Alex, uno de los integrantes de Felina, tenía un disco externo donde almacenaba documentación digital de cada proyecto llevado adelante por el colectivo. Esta respuesta al unísono y con una certeza, coincidía con la invitación del curador Rodrigo Barcos a integrar la muestra “Color local” del proyecto “Darle forma al centro” organizado por el Centro Cultural de España en Buenos Aires desde el 22 de octubre al 17 de diciembre de 2021. El desafío de integrar esta muestra cuando ya no trabajaban como colectivo, les significó volver a encontrarse, poner en común y revisar sus archivos. La idea era participar de la muestra con un video. Entonces pusieron manos a la obra, se juntaron a seleccionar materiales, a editar y posproducir. La experiencia no fue de lo más satisfactoria. Sin conocer las razones, entiendo que no tuvieron muchas coincidencias y hubo discusiones que terminaron en el distanciamiento de ciertos integrantes. Lo que viene al caso, es que mi pregunta por el archivo al coincidir con este trabajo en común, derivó en que me encuentre con Alex y Franco (en ese momento convivían) para revisar el disco externo. Sin esperarlo, Franco me permitió copiar todo el contenido referido a Felina, con una explicación breve a modo de referencia de lo que podía encontrar en cada carpeta. Estos registros eran principalmente fotografías y algunos videos del proceso de producción de las obras, de las juntadas, las fiestas, los *after* y algunas (pocas) notas periodísticas sobre la exhibición en ArteBa. Es interesante que estas imágenes habían sido tomadas por amigas del colectivo que de algún modo colaboraran con él. También había copias digitales de fotografías analógicas tomadas por Alex. Este archivo me permite, parafraseando a Becker, tener la prueba material de que aquel evento, aquella fiesta, fue real, o más precisamente comprobar las decisiones estéticas que el colectivo tomaba al momento de exhibir sus obras. Por ejemplo, el empapelado de las paredes o la producción del oso polar para la muestra en Cosmiko, también escenografía del recital



de Bléfari. Entiendo que no hubo voluntad de producir obra posterior con este material de archivo, salvo el video que formó parte de la muestra en el CCEBA que no tuvo buenas repercusiones dentro del grupo. Tampoco hubo una continuidad para el colectivo a partir del trabajo con ese archivo, tal como en algunas entrevistas anteriores, surgía la idea o la posibilidad de reencontrarse. Por otra parte, y en relación a las redes sociales, cada integrante tenía su propia página en Tumblr, Flickr, Facebook y antes de que dejara de existir, Fotolog. Como colectivo, tenían un perfil de Facebook y una página en Tumblr, ambos espacios siguen vigentes sin actualización. Reconocen que, con el uso de las redes, pudieron conocer a otros/as/es artistas, hacer pública su obra y llevar un registro de los eventos que hacían. De hecho, son herramientas que, al momento de escritura de la tesis, son de gran utilidad para buscar referencias fotográficas y fechas precisas. Es decir que funcionan como soporte referencial al archivo cedido por Franco en ese encuentro.



“Lo plateado siempre tiene futuro”. Texto curatorial de la muestra de Felina en Miao Miao impreso en el fanzine que se distribuyó en la exhibición. Hallado en el archivo de Franco.

Ahora bien, con el colectivo **Corazones de Bully**, la búsqueda de información y el trabajo con su archivo fue más simple y acotado. Este colectivo tuvo dos años de duración, con una actividad prolifera, pero en un momento donde no era tan común el

uso de celular para registrar lo que acontecía. El registro de cada actividad se realizaba con cámaras digitales de formato pequeño. Antolín, el impulsor del colectivo, fue quien se tomó el trabajo de guardar esta información y luego de nuestra primera entrevista me compartió vía nube de Google unas carpetas nombradas por año con fotos de los eventos, flyers alusivos y notas periodísticas. Las fotos y flyers, al igual que otras experiencias, complementan los relatos sobre lo acontecido, permiten vislumbrar aquel instante al que los entrevistados hicieron referencia al compartir sus recuerdos. Tienen esa potencia, más allá de que no se vea con nitidez o no podamos observar la escena en su completitud. Un aspecto interesante sobre Corazones de Bully es que surge como colectivo al calor de la emergencia y popularidad de una red social como Fotolog. Recordemos que esta plataforma permitía subir una única foto al día y recibir hasta veinte comentarios. Además, preparó el terreno para las redes sociales que vendrían después. Surge en un momento en el que las cámaras digitales se usaban con frecuencia y los celulares empezaban a incorporar sus propias lentes. Su dinámica de funcionamiento era muy parecida a la de los blogs, con el plus de que se basaba en imágenes, esta característica hacía mucho más fácil generar contenidos y facilitó la creación de comunidades y la interacción entre usuarios. Según Antolín, gracias a Fotolog pudo conocer a artistas que lo inspiraron para impulsar la creación del colectivo que luego fue Corazones de Bully. En particular, a través de esta red social, conoció a Fernanda Laguna y Cecilia Pavón quienes tenían la galería Belleza y Felicidad en CABA. También compartía sus poemas con los que luego producía sus fanzines. Digamos que Fotolog fue semillero y promotor de vínculos que, de otro modo, no tenemos certeza si hubieran ocurrido. Es interesante que para Flor Cugat, integrante de Felina SH, Fotolog también le facilitó conocer a artistas que inspiraron a Felina como colectivo, incluso al mismo Antolín. Entonces, CDB contaba con registros digitales sobre la experiencia y algunas impresiones de postales y afiches que en una entrevista con Gato Sisti Ripoll, también integrante de CDB, me regaló. Cada uno de estos documentos, me permitió re-conocer la experiencia, vivida en parte porque recuerdo haber asistido a alguna fecha, comprobar y poder compartir la obra y la forma en que la producían, los cruces con la música y la poesía y la postura estética acerca de que todas/os/es pueden tener algo para compartir. “Dame algo” decía un neón colgado en el stand de CDB en ArteBa. Ese algo podía ser poco, mucho, pero *era algo*, tenía un valor. Un mensaje que transmite que no hay que ser un erudito, una iluminada para dibujar o escribir una poesía. Esa estética de lo sencillo, lo inmediato tiene una fuerte relación con la propuesta de Fotolog. Por su parte, Antolin lamentaba que haya dejado de existir, por suerte, había alcanzado a descargar los contenidos de su perfil personal

y los había conservado, con cierta melancolía, al igual que los contenidos que luego me compartió de CDB.

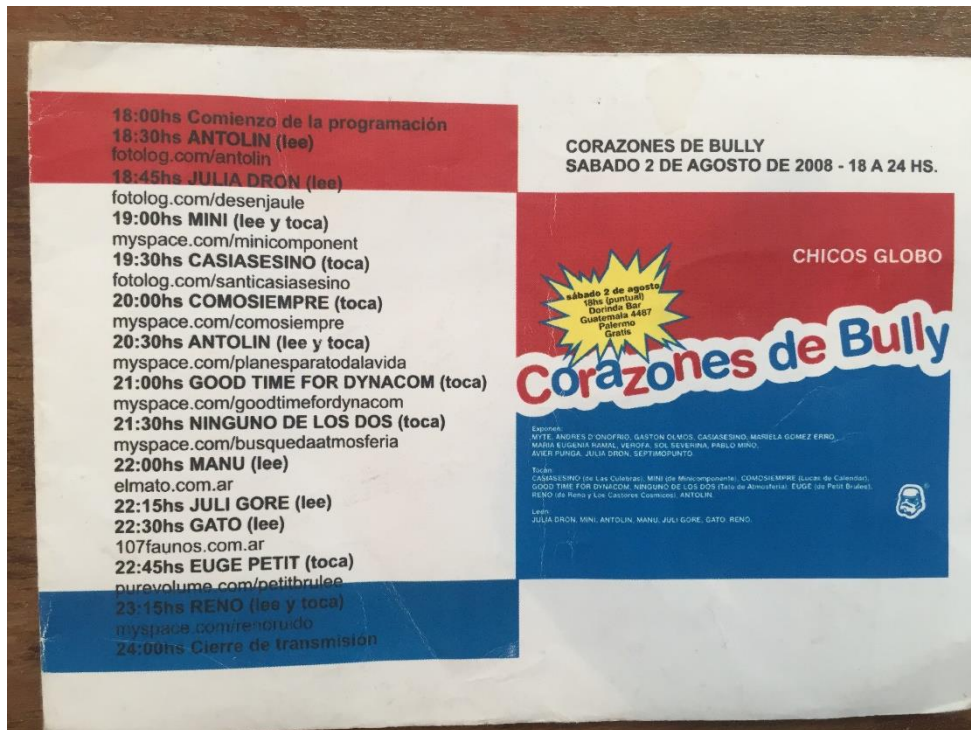


Foto tomada del archivo que el Gato (Javier Sisti) me compartió el día de la entrevista.

Respecto a **Siberia**, la posibilidad de acceder a sus archivos fue a través de internet. En la primera entrevista que mantuve con Magdalena de forma presencial, como apenas comenzaba a dar mis primeros pasos en esta investigación, la pregunta por el archivo de la experiencia no tenía la relevancia que tuvo después, en una segunda entrevista al calor de mis inquietudes sobre lo hallado. En esta última conversación virtual a través de la plataforma Zoom, la consulta de cómo fue archivando el registro sobre las prácticas de Siberia fue directa. Ella me contó que lo que siempre quiso es que haya una especie de registro, como una deformación de su profesión como museóloga. Entonces, lo que se propuso fue crear un canal de YouTube donde se pueden ver todas las muestras que se hicieron, ya que cada actividad fue filmada, editada y subida a esa plataforma. Paralelamente, los registros fotográficos y visuales los iba compartiendo en un Tumblr. Ante la pregunta por la documentación impresa, me contaba que había guardado copias de flyers, afiches, catálogos de muestras pero que no los conservaba ordenados cronológicamente ni sistemáticamente. En relación a Isla, el proyecto del que nace Siberia, no preservó nada de la web porque en parte, al separarse, su ex pareja le

impidió el acceso y también, consideraba que eran otros momentos con relación a lo digital (2010-2013). En ese entonces, usaban una cámara digital chiquitita, no tenían celulares que sacaran fotos. Por otra parte, en Facebook también se pueden encontrar álbumes de fotos de las muestras, con el respectivo texto curatorial. En nuestro encuentro, le conté lo que Vero de Mal de Muchos había podido hacer con los álbumes de fotos de Facebook, esto es las descargas completas y la guía de referencias. Ya que, al ser propietaria del perfil, la plataforma permite descargar el álbum completo, no foto a foto. Magdalena se ofreció a hacerlo, pero nunca lo concretó. También en la conversación hablamos de la posibilidad de revisar esos archivos impresos juntas alguna vez que viajara a Tandil, ciudad en la que reside desde tiempo después en que cerró Big Siberia. Pero tampoco pudimos concretar ese encuentro, entiendo que esta imposibilidad tuvo que ver con la distancia geográfica y con que su interés en compartir y sistematizar lo que conserva no es tan preponderante como en el caso de Pau de Tormenta o Vero de Mal de Muchos. Las expectativas en ellas eran otras. Poder producir un material, formar parte de un libro, que su historia quede escrita y visible para quienes quieran conocerla. Quizás es un deseo de trascendencia que no todas las experiencias comparten.

Link al perfil de Youtube: <https://www.youtube.com/@holasiberia>

### **Lo plateado siempre tiene futuro: algunas reflexiones sobre lo que perdura del pasado y se reactualiza en el presente**

Ahora bien, sobre la pregunta que atraviesa a todos los casos acerca de qué fue lo archivable de sus prácticas, podemos decir que lo interesante (y complejo a la vez) de trabajar con experiencias de los años 2000 es que el material de archivo no puede circunscribirse exclusivamente a los papeles, fotos y documentos que conserva una persona, colectivo o institución, sino que es la propia investigación la que construye archivo desde múltiples plataformas. Entonces, si bien las/los/les informantes, en algunos casos, abrieron cajas con papelitos y fotos que mantuvieron guardadas, el grueso de los materiales que registraban la experiencia se encontraba en redes sociales, blogs, nubes virtuales, discos externos. Del *Fotolog* al *Facebook*, *Tumblr*, *Flickr* y con suerte, una web. Acontecimientos que, en algunos casos, no fueron pensados para conservarse en un archivo, pero que dejan huellas *on line* (transformables en archivo de investigación).

En esas entrevistas, los/las/les informantes reconocían la influencia de las redes sociales en su desarrollo y también en las formas de documentación. *Fotolog*, *Flickr*,

Facebook, Instagram se constituyen en las cajas, los espacios, los fondos donde guardar los registros de lo acontecido. Pero ¿cuán perdurables son esos archivos? ¿Han resistido ante los cambios sucesivos y vertiginosos de cada red social? Fotolog ya no existe. Facebook limitó la cantidad de amigos o seguidores para perfiles que no son públicos o empresas y obligó a este tipo de usuarios a pasarse a ese perfil. En estas migraciones de información, se perdieron publicaciones con imágenes, relatos y eventos. Por otra parte, el desinterés por el archivo en algunos casos, se equipara con esa suerte de archivos on line que son los blogs y las redes. Pero también tienen que lidiar con la fragilidad de esos registros: links que no funcionan, paginas caídas, videos y fotos que fueron eliminadas.

En este punto de la investigación, entiendo que las entrevistas son claves, no solo por la reconstrucción del pasado sino por la mirada distanciada (sobre todo en experiencias ya finalizadas) que permite reflexionar sobre las concepciones del arte, sobre las prácticas, sobre los conflictos, opacidades y tensiones. Es interesante poner en relieve que, al momento de entrevistar, tenía la sensación junto a las/os/es entrevistadas/os/es de estar cumpliendo con esa tarea de rescate sobre lo acontecido que mencionan Daniela Lucena y Gisela Laboureau (2016) como una suerte de invitación a producir junto a esos hallazgos una nueva cadena de significados. Es por ello que, paralelamente, a la realización de las entrevistas empecé a buscar bibliografía relacionada con investigaciones que partieron de recuperar relatos sobre una escena específica y en su hacer, produjeron archivo. En esta búsqueda, como ya cité en el capítulo 1, me encontré con el trabajo *Los ochenta recién vivos* (2013) de Irina Garbatzky sobre las performances rioplatenses de los años 80 de las que no hay casi registros, y por eso, introduce el principio de montaje para, a partir de entrevistas y de documentación fragmentada, configurar un escenario posible de ese pasado borroso y barroso del que fueron parte las performances poéticas en el Rio de la Plata.

También la investigación ya mencionada en varios pasajes y que es referencia ineludible de esta tesis, *Modo Mata Moda* (2016) de Lucena y Laboureau aparece la resistencia al archivo como en el trabajo de Garbatzky y, ante esa dificultad, emerge la recuperación del relato vivido como oportunidad de traer al presente, la experiencia subjetiva, selectiva y también incompleta. Por lo tanto, trabajar con ellos, es también advertir sus limitaciones. En ese caso, los límites son la oportunidad para no dejar de advertir el carácter fragmentario, inestable y disperso de esos materiales y así, hacer emerger los fragmentos, las ocurrencias, lo contingente, lo oculto y opacado.

Finalmente, y a modo de cierre de este capítulo, considero que la propuesta metodológica desplegada es parte de los hallazgos de la tesis. En este sentido puede resultar propicia como antecedente para otras investigaciones o proyectos de diversa índole, no solo por el tema que aborda sino por las herramientas metodológicas desplegadas para el abordaje de complejos cognitivos afines. Es aquí donde entiendo que radica el sentido político de recuperar relatos, registros en primera persona de experiencias estéticas exploratorias e inventivas de otras formas de vida. En ellas, entiendo que radica una potencialidad que nos permite revisar lo acontecido para imaginar o, como cantaba Virus, “juntos practicar otras formas de encarar esta densa realidad”. En el capítulo siguiente analizaré cada caso, estableciendo vínculos entre las voces de sus protagonistas y los ejes que se desprenden de los objetivos e hipótesis de investigación desplegados en este capítulo.

## Capítulo 4

### Trama de prácticas y saberes de las experiencias

En este capítulo, me propongo dar cuenta de la potencialidad de las experiencias desde las voces de sus protagonistas. El análisis se organiza tomando como ejes algunas dimensiones que fueron enunciadas en el capítulo anterior y que estructuraron el diálogo durante las entrevistas en profundidad, partiendo de las hipótesis de investigación.

Las dimensiones a analizar son:

- 1- Constitución de cada experiencia: condiciones de surgimiento, influencias y búsquedas en común.
- 2- Expectativas de transformación: motivaciones, vínculos con otros proyectos, fusión arte-vida.
- 3- Desactivaciones y reactivaciones: aprendizajes a partir de la experiencia.

Quisiera nuevamente destacar que el modo en que fueron recuperados los relatos fue a través de la entrevista en profundidad. Esta herramienta metodológica, fue fundamental al momento de tomar contacto con el registro personal y sensible de las/es/os protagonistas de cada experiencia. Los sujetos a quienes entrevisté rememoraron, reflexionaron sobre la experiencia vivida y la trajeron al presente en ese diálogo, una escena de interlocución que construimos entre entrevistada/e/o y entrevistadora. Este intercambio volvió situada la experiencia que es recordada y se actualizó con los sentidos del presente, poniendo en valor aspectos antes no reconocidos y omitiendo aquello que no hacía sentido en ese diálogo.

Es por ello que me interesa aquí retomar una metáfora de Leonor Arfuch para dar cuenta del posicionamiento a partir del cual recuperaré los relatos de las/es/os protagonistas de los casos de estudio, cuando hace referencia a que tomamos a los relatos de vida “como un verdadero laboratorio de la identidad” (2007:245). Es decir que los hechos de la vida narrados por estos actores son construcciones que no reflejan verdades fácticas si no verdades narrativas que expresan la subjetividad de quien habla y recuerda.

Ahora bien, a continuación, desarrollaré los casos de estudio a partir de cada eje de análisis:

#### **1- Constitución de cada experiencia**

Cómo veíamos en el capítulo 2, al momento de describir los casos de estudio, resultó importante recuperar cómo se inició cada experiencia. Aquí me interesó hacer una

interpretación que dé lugar a relaciones con experiencias anteriores, a situaciones del contexto y a las trayectorias y búsquedas de quienes impulsaron cada proyecto.

### **Residencia Corazón**

Según Juan Pablo, Residencia Corazón surge en el año 2006 gracias a la coincidencia y búsqueda de dos amigos que querían, debido a sus trayectorias, confluír en un proyecto en común.

Nosotros nos conocimos por amigos en común, empezamos a hacernos amigos. Rodrigo tenía su casa-taller, donde daba talleres y vivía, y tenía una idea-madre de un proyecto de residencia con otras personas. A mí me interesó, empezamos a charlar, fue tomando cada vez más preponderancia. Y nos pusimos a investigar, era el año 2005 creo, otras experiencias. No había otras en Argentina, había una en Rosario que era una residencia y otra cosa. Otra experiencia en Córdoba. Lo más concreto era El Basílico, una experiencia de Esteban Álvarez con su pareja en Avellaneda. Eso nos sirvió como punto de referencia, ahí conocimos una página que se llama ResArtist. Una página global que abarca residencias de todo el mundo. Y fuimos investigando más, fue tomando más forma nuestro proyecto. Vimos que había que hacer una página, un mail. Ahora parece una estupidez, pero en ese momento era un desafío saber cómo darle forma, personalidad al proyecto. Y eso abarcó como todo un año, en el medio empezamos a organizar otras cosas juntos, como una muestra, también estudiar inglés para recibir a los futuros residentes. A través de una compañera mía del laburo, hicimos una página y nos lanzamos a ver qué pasaba. Llegaron los primeros mails. En 2006, tuvimos nuestros tres primeros residentes, la primera fue una artista de Bélgica y luego una artista de Rusia y otro de Grecia, que trabajaban juntos en una experiencia teatral.<sup>15</sup>

Rodrigo coincide con esta percepción sobre cómo surgió el proyecto, las formas de entender la ciudad respecto a lo cultural y la idea de impulsar un proyecto que no tuviera antecedentes en La Plata. Él se había formado en talleres de cerámica y escultura y también de forma autodidacta. Venía de experiencias anteriores vinculadas a la creación de espacios culturales junto a artistas locales. En los años 90, había vivido en Europa y también en Nueva York, trabajando en galerías y espacios artísticos. Luego al regresar a La Plata, creó el Centro Estratófica junto a las artistas Chela Siniego, Eva Rey y Marcela Cabutti. Cuando se fue de ese proyecto, alquiló una casa para vivir y tener un lugar donde producir y exponer, al que llamó "Corazón". Juan Pablo, por su parte, había integrado un colectivo de video arte llamado "Rinoceronte Video", donde actuaba y filmaba. Se mudó por un año a Buenos Aires para trabajar en la productora de uno de

---

<sup>15</sup> Entrevista a Juan Pablo, integrante de Residencia Corazón.



sus compañeros del colectivo. Ahí se formó en producción audiovisual intensivamente con el programa “Televisión Abierta”. Decidió volver a La Plata y presentó un proyecto para hacer una videoteca en el centro cultural municipal Pasaje Dardo Rocha, que fue aceptado y comenzó a trabajar en el área de Cultura de la Municipalidad de La Plata. Allí empezó a programar muestras y ciclos con el grupo “Festi Freak” que luego devino en Festival de Cine Independiente con vigencia hasta el momento de escritura de la tesis. En esas movidas se cruzaron con Rodrigo Mirto y coincidieron con las ganas de hacer algo diferente y poder vivir de eso.

Desde el comienzo del proyecto descubrieron que podían trabajar en diferentes lenguajes artísticos y que su tarea como impulsores estaba fuertemente ligada a la producción implicando a otras personas, artistas, trabajadores del arte y la cultura. Es decir que la iniciativa convocaba a otras/es/os y permitía armar una red que se tejía de acuerdo al proyecto que la/le/el artista residente propusiera. Podían ser actores para filmar un corto o actuar en una obra de teatro, ceramistas, pintores, fotógrafos, realizadores audiovisuales, investigadores, entre otras especialidades y oficios. Y en esa red también se tejían vínculos, amistades que contenían y alojaban al artista nuevo en esta escena.

Empezamos a ver el peso de la universidad, de los colegas, de que realmente se podía hacer un proyecto a la altura de Buenos Aires, totalmente autónomo e independiente. Y después con el tiempo eso se fue haciendo más palpable. Vimos que la ciudad era perfecta, los residentes se instalaban acá y tenían la cercanía de colegas y contactos que, si no los teníamos, era fácil buscarlos. Ese es otro de los fuertes de la residencia. Con el tiempo fue adquiriendo personalidad el proyecto, siempre nos interesó recibir gente de afuera, ser anfitriones, la parte emocional, más allá de lo artístico. Entablar una relación emotiva con cada persona que viene. <sup>16</sup>

De esta forma, dieron inicio al proyecto en la casa donde Rodrigo vivía y había instalado su taller. Armaron una página web con la propuesta y recibieron a los primeros visitantes en el año 2006. Fueron construyendo una agenda de artistas, productores y gestores con quienes articulaban las propuestas que presentaban las/es/os residentes. Y así es como el proyecto se fue sosteniendo en el tiempo, hasta la actualidad. Es importante resaltar en este eje que, tanto Juan Pablo como Rodrigo coincidían, que la continuidad es producto de la confianza mutua con la que trabajaron y trabajan, sobre todo en materia económica. Y además que ambos pudieron continuar con proyectos individuales independientemente de la Residencia en común.

---

<sup>16</sup> Ídem.

## **Corazones de Bully**

Tal como describí en el capítulo 2 sobre las características de cada experiencia, Corazones de Bully se formó a partir de la iniciativa de uno de sus integrantes, Antolín Olgíatti, quien tuvo la idea-semilla de vincular sus amistades de la escena musical platense con el estímulo de sus constantes visitas a la galería Belleza y Felicidad<sup>17</sup> y su necesidad de formar un grupo de amigas/ues/os con los/as/es cuales compartir modos de ser y de hacer. Claramente, la influencia de la propuesta de las artistas Fernanda Laguna y Cecilia Pavón (Directoras de la galería) fue fundamental. Antolín conoció el proyecto a partir de la Revista Plan B que en una de sus ediciones publicó una entrevista a Fernanda Laguna donde contaba que en ByF recibían fanzines de todos lados. Entonces, fue a conocer el espacio que sintió como su casa, ya que podía animarse a mostrar lo que hacía (poesía y fanzines) sin sentir el prejuicio que sentía en otros ámbitos como el de la Facultad (de Artes). A partir de esas visitas, surgió hacer una muestra allí y entonces convocó a sus amigas/ues/os y colegas con quienes compartía salidas a recitales y también gustos y motivaciones.

Gastón Olmos, artista visual y músico de 107 Faunos, registra que Antolín fue el precursor del proyecto y afirma:

El proyecto arrancó siendo un proyecto de amigos y amigos de amigos. Nos unimos por la música y conectamos también con la poesía y el dibujo, entonces hicimos Corazones de Bully y ahí fuimos invitando a más integrantes. Por ejemplo: a más amigas/ues/os de la escuela (el Bachillerato de Bellas Artes). Nosotros teníamos mucha experiencia de la escena musical, organizando recitales, toda esa data la plasmamos organizando las fechas con CDB.

Asimismo, al igual que Antolín, Gato Sisti también integrante de CDB y de 107 Faunos, reconoce la influencia de Internet y la red social Fotolog:

Una influencia clara coyuntural es Internet y la aparición de sitios personales en Internet en los que podías mostrarte y hacer un personaje duradero, establecer una continuidad en una obra y que la pueda ver todo el mundo y eso mismo le daba la posibilidad de interactuar. Creo que Fotolog como red social es fundamental para que cosas que eran medio difusas pasaran a tener un nombre y unas caras reconocidas. En el caso de las bandas de música fue fundamental My Space.

---

<sup>17</sup> En "Desbunde y Felicidad: de la Cartonera a Perlongher" de Cecilia Palmeiro (2011) la autora aborda la experiencia de la galería Belleza y Felicidad y permite reconocer los alcances que tuvo la propuesta tanto a nivel artístico como literario.

Corazones de Bully es como una unión de bandas pandillas. La pandilla de los músicos de un lado, que medio lo gestaron todo con Antolín a la cabeza y después toda gente relacionada a cada uno.

Respecto de las influencias estéticas, Gastón Olmos reconoce que se inspiraban en los personajes ochentosos y noventosos con los que crecieron: Meteoro, Alf, Caballeros del Zodiaco, Rambo, Volver al futuro, entre otros. Películas y series estadounidenses populares y reconocidas mundialmente pero que hacen referencia a cierto periodo de la cultura popular de Estados Unidos. De hecho, el nombre del grupo tiene una palabra en inglés “bully” que al traducirla significa peleón/a o matón/a.

En una entrevista para la Revista *NaN*, Antolín afirmaba: “Tenemos la marca de la ciudad, de la tele, de los chicos malos del colegio. Nos gustan los cueros, las motos, las peleas callejeras, pero a la vez guardamos mucho cariño adentro” (2016). Aunque como dice quien entrevista y con quien coincido, Antolín tenga más pinta de chico bueno y sensible.

En esa entrevista, también relata el camino mediante el cual llegó a promover la formación del grupo: “Comencé a convocar a músicos que, sin darse cuenta, también eran unos excelentes artistas. Muchos de ellos son los diseñadores de los volantes y artes de sus bandas. La estética Bully siempre estuvo relacionada al rock...” (2016)

Entonces tenemos músicos/as/ques que dibujan, pintan, escriben, que se conocen a través de compartir recitales del *indie* platense o en Fotolog, en algunos casos esa amistad proviene de haber ido juntos/as a la escuela secundaria especializada en artes como es el Bachillerato de Bellas Artes, aun sin pertenecer a la misma promoción. En fin, se cruzaron por redes de amistad y se encontraron para producir por gustos e inquietudes en común.

Antolín define esas inquietudes como un impulso:

El impulso de hacer algo juntos, de compartir el espacio. Actuábamos un poco así, primero surgía alguna fecha, un espacio donde poder hacer algo y después lo invadíamos todos juntos. Aunque cada uno tendría su función. Primero íbamos los que éramos más del arte, como más plásticos, y pensábamos algo que capaz terminaba siendo alguna decoración para que después actuaran los músicos y los poetas leyeran y lo activaran de otra manera al espacio. Y así como que lo íbamos contaminando de a poco. Creo que eso era lo que pasaba, si lo pienso ahora en la distancia porque en ese momento no pensábamos mucho.

En este punto, resulta clave destacar que este modo de producción con un impulso o “*actitud Bully contra el arte nerd, oficial, el que vende, el de galería*” son modos de hacer

y de ser que, tal como veíamos en el Capítulo 2, se pueden asociar con ciertas reminiscencias a la producción artística de los años 60 en la Argentina al calor de los acontecimientos políticos, sociales y culturales de ese momento histórico.

### ***Tormenta***

Este proyecto multidisciplinario según Barbi, una de sus integrantes, surge con posterioridad a la crisis del 2001 en la Argentina. Tanto ella como Paula, estudiaban la carrera de artes plásticas en la Facultad de Artes de la UNLP y se conocieron cursando el taller de serigrafía. Para Barbi, Tormenta nace en ese contexto, compartiendo materiales, recursos, comidas con compañeras/es/os de estudio.

En la entrevista que mantuvimos, reconoce que había mucha conciencia de solidaridad y de trabajo en equipo y que esa experiencia las marcó para forjar el proyecto en esa dirección. En su caso, antes de venir a estudiar a La Plata, vivía junto a su familia en Bariloche. Se muda a La Plata y con el corralito del 2001 sus padres pierden los ahorros de toda su vida, a su vez el padre es despedido del trabajo, tiene un ACV y muere. Es decir que sufrió en carne propia las consecuencias de la crisis que tuvo su punto culmine con el estallido popular de diciembre de 2001.

Paula recuerda que, en ese momento, cursando el taller de serigrafía y compartiendo materiales, empezaron a conocerse y hacerse amigas. Ella hacia finales del 2005 empieza a relacionarse el grupo La Grieta a través de Fabiana Di Luca, docente de la facultad. Este grupo tenía un espacio en el viejo galpón de equipajes y encomiendas de la estación de trenes en el barrio Meridano V de La Plata donde realizaba actividades y talleres destinados a la comunidad. Paula se suma como profesora en el taller de arte para infancias y se empieza a vincular con el grupo y su modo de producción y gestión.

Paula contaba, “la Grieta es el espacio donde aprendimos del “hazlo tú misma”, del rol de la mujer como productora. Ahí las chicas soldaban, hacían carpintería, hacían todo. Fue una referencia re grossa”.

Es importante aclarar que La Grieta es un colectivo cultural y artístico que se inició en La Plata hacia fines de 1993 y que al momento de entrega de esta tesis continua en actividad. Comenzaron como grupo con la realización de una revista impresa (del mismo nombre), luego ampliaron sus actividades y a inicios de 2004 recuperaron uno de los galpones abandonados del ex Ferrocarril Provincial en el barrio Meridiano Vº, al que llamaron —Galpón de Encomiendas y Equipajes, nombre que tenía cuando funcionaba el ferrocarril. Sus actividades desde que comenzaron se caracterizan por la creación

colectiva, el cruce de lenguajes y la autogestión y la colaboración de amigos y vecinos. En estos encuentros y colaboraciones sumaron a Paula y luego a Barbi quienes aprendieron de su forma de hacer y participaron de muchas de las actividades que hacían en ese espacio y con el barrio. En particular, la Muestra ambulante, evento que el colectivo de Tormenta reconoce como antecedente.<sup>18</sup>

El dúo comenzó a probar la técnica de la serigrafía con estampas en remeras. Paula no tenía experiencia con prendas textiles y Barbi, sí. En paralelo, una amiga que era grabadora les fue enseñando algunas cuestiones vinculadas a la técnica y con esas referencias más lo que aprendieron en el taller de la facultad, se lanzaron a experimentar con ropa. Por otra parte, otra de las condiciones que motorizó el proyecto fue que Paula empezó a vivir sola y decide destinar como taller a una de las habitaciones de su casa. Entonces le propuso a Barbi compartir ese espacio para organizar la producción. Como primera iniciativa, participaron del TRImarchi encuentro de diseño que tiene lugar en Mar del Plata. Y como dice Paula, “a partir del 2009, no frenamos la actividad, sino que siempre crecimos hasta finales del 2016, principios del 2017 que fueron las últimas acciones en La Plata en algunos eventos y ferias.”

Según Barbi, esta continuidad y que el proyecto no pare de crecer tiene estrecha relación con el impulso creativo que las dos compartían:

Pudimos vivir de lo que hacíamos como un pulpo de situaciones de intercambio ligado a lo creativo. No es que vivíamos de vender ropa, vivíamos de todo lo que nos llegaba como posibilidad laboral a través de la visibilidad de Tormenta. Desde talleres, muestras, murales, ferias, todo eso sumaba a un pozo que hacía que el proyecto siga rodando.

Acerca de esta característica del proyecto de que la creatividad circulaba, crecía y se multiplicaba, ambas coinciden en que se debe a que compartían la inquietud y la predisposición para materializar cualquier idea que se les ocurría. Es de esta forma como el proyecto se fue diversificando. Además de producir prendas de vestir con estampas creadas por ellas mismas, también plasmaban estos diseños en otros objetos e impulsaban colaboraciones con artistas de otras disciplinas como la música, el video, la joyería, la danza, el mural, la escritura.

---

<sup>18</sup> Para profundizar sobre la experiencia de La Grieta y las Muestras ambulantes recomiendo leer la tesis doctoral de Matías López “Cambio de piel. Intervenciones culturales, acción colectiva y política emergente en el espacio público de La Plata.” (2017)

## **Cosmiko**

Según sus impulsores, Cosmiko tiene su comienzo muchos años antes de tener el espacio y fue cuando ellos, Rover y Lean, comenzaron a estar en pareja. Rover y Lean se conocieron en el 2002 en una fiesta y a los cinco meses de estar juntos se fueron a Gran Canaria, España a trabajar en la producción y realización de espectáculos infantiles. Ambos habían estudiado algunos años teatro, Rover había venido de Tres Arroyos a estudiar cine y tenían cierta experiencia. Luego, estuvieron algunos meses más en Barcelona, donde hacían una *performance* en la rambla del barrio El Raval.

Reconocen que esta experiencia en Europa los motivó para ir imaginando un espacio propio donde generar movidas artísticas autogestivas. En palabras de Lean:

A mí me motivaba todo ese fogueo que se dio allá en Barcelona y después cuando hicimos un taller con Dardo Malatesta, un artista de acá de Argentina, que lo tenemos como el padrino del lugar porque fue él quien nos prendió más la llama con todas nuestras inquietudes. Lo conocimos cuando hicimos un curso de *stencil* con él en Buenos Aires. En ese taller hicimos un quiebre en nuestra visión artística de los murales. También aprendimos eso de lo efímero, que se pueda pintar algo, después tapanlo y que se pinte otra obra arriba.

Entonces, desde Barcelona regresaron a La Plata al año siguiente y continuaron haciendo teatro infantil, ya sea en la parte técnica o escénica. En paralelo, Rover empieza a estudiar peluquería para tener un oficio del que vivir.

Alrededor de ese momento, conocieron a quienes habían tomado una estación abandonada del ferrocarril sobre la avenida 72 y la intersección con la avenida 13 para generar un centro cultural. Y les proponen gestionar la agenda de este espacio en creación. De este modo, se pusieron a trabajar en la organización y puesta en valor del lugar y crearon dentro del espacio la Galería de la calle donde organizaban recitales, muestras y aportaban recursos para recuperar el edificio que estaba en estado de abandono. Lo que además recuerdan es que era un momento signado por el movimiento del graffiti, algo que habían percibido años atrás en Barcelona. Y a ellos les interesaba mucho lo plástico, el dibujo y la pintura.

Con el grupo que conformaba el Centro Cultural Circunvalación les empezó a pasar que cada vez se sumaban más integrantes y era difícil obtener un consenso para las actividades. Pero hubo un detonante que movilizó su salida del grupo y fue cuando organizaron un evento llamado Primavera Lésbica. El resto o parte del grupo les cuestionaba por qué no hacían una primavera para la familia. Rover y Lean creían que para la familia había suficientes propuestas en la ciudad y que era necesario generar

nuevas propuestas que incluyan al público LGTBIQ+. En su relato, asocian la creación de Cosmiko a la necesidad de montar en La Plata un espacio que plantee una disidencia frente a la heteronormatividad y que, a su vez, sea interdisciplinario y existan cruces entre lo plástico, lo musical y lo performático.

De este modo, alrededor del año 2009, si bien aún no abandonan el Centro Cultural Circunvalación alquilan una casa en el mismo barrio (Meridiano V) en calle 12 entre 71 y 72 para empezar a generar las propuestas que les interesaban. Y aquí según Rover, pasaron cosas que ni ellos imaginaban que podían pasar. Antes de la apertura de Cosmiko, Rover se anotó en un taller de escritura con Rosario Bléfari<sup>19</sup> en otro lugar, que por superposición de fechas se tuvo que suspender. Entonces Rover ofreció el espacio de Cosmiko que aún no se había inaugurado para que Rosario pueda dar el taller. Y desde ese momento se forjó una relación y una amistad que trajo a la artista numerosas veces a Cosmiko a tocar, dar talleres y venir de visita. De este modo, Rosario Bléfari es considerada madrina de Cosmiko. Estuvieron casi un año montando el espacio porque era una casa venida abajo y en paralelo aún participaban del centro cultural, hasta que deciden abandonar aquel proyecto colectivo y abocarse al trabajo en Cosmiko.

Además de los eventos, las muestras, fiestas, talleres también abrieron una peluquería a cargo de Rover llamada La clandestine del doctor tijeras. Asimismo, participaban de eventos en otros lugares como fue el festival que el grafittero Luxor organizó llamado La pantufleta refrescante. En este evento, coincidieron con el grupo Felina SuperHeroína y también con quien sería la futura socia de Rover en la peluquería, Mane Carreira con quien hicieron un duelo de tijeras. Se conocían de la feria "Lolet" que se organizaba en Cosmiko y desde allí forjaron amistad y una sociedad que les nucleó en la propuesta de la peluquería Corte Salvaje dentro de Cosmiko.

En este eje, quisiera destacar que ambos proyectos buscaron generar una escena dentro de la escena. Un espacio para las disidencias sexuales, libre de prejuicios, violencia y discriminación, donde quien se acercara se sintiera cómoda/e/o con quien es. Con esa intencionalidad fueron gestados y es lo que claramente supieron transmitir y construir. A su vez, la propuesta estética que tenía Cosmiko en relación a las intervenciones sobre las paredes que cada mes se transformaban en obras diferentes, también invitaba a que el escenario de la vida cotidiana del lugar fuera cambiando y

---

<sup>19</sup> Rosario Bléfari (1965-2020) fue una cantante, poeta y actriz argentina considerada referente del rock independiente nacional desde los años 90 hasta su muerte. Además, daba talleres de escritura de poesía, publicó varios libros de diarios y poemas y siempre acompañó a distintos artistas y proyectos de la escena cultural porteña y platense como Cosmiko.

siempre había gente circulando, ya sea por la peluquería o en los eventos que organizaban. Un espacio vivo, abierto, que alojó a numerosos artistas que allí pudieron encontrar cauce para compartir lo que hacían. Un semillero. O según Rover y Lean como diría Rosario Bléfari, “un río con un movimiento constante”.

### ***Mal de muchos***

La tienda y galería Mal de Muchos surge en el año 2010, luego de que Verónica López pusiera fin a su proyecto junto a otra colega en la tienda llamada El último que apague la luz que ofrecía a la venta indumentaria de diseñadores independientes, muy cerca de la sede de la Facultad de Artes donde se cursaba Diseño Industrial, carrera en la que Verónica estaba incursionando.

Este proyecto nace en el año 2004 y es hijo de la crisis del 2001 porque en ese momento acá en La Plata todavía no se veía mucho, pero en Buenos Aires empezó a surgir como una movida de diseño de indumentaria y con mi socia nos dieron ganas de traer todo eso para acá. Entonces ahí empezamos a vincularnos con gente que hacía indumentaria y gestar un espacio alternativo donde pasaron cosas. Yo había hecho la secundaria en el Bachillerato de Bellas Artes, la relación con las artes plásticas para mí fue desde siempre.<sup>20</sup>

En relación a su paso por el secundario, recuerda que aprendió del hacer en equipo y fue compañera de integrantes de Corazones de Bully que es objeto de esta tesis, quienes colaboraron en la creación de Mal de Muchos y en las actividades que realizaban en el espacio.

En la escuela era muy común hacer cosas en equipo. De ahí surgían pequeños proyectos, cositas, bandas, intervenir un aula por que sí, acciones que no tenían que ver con las cursadas. Pasaban cosas, así, muy anecdóticas y se trabajaba mucho en equipo. Además, nos conocíamos entre todos porque el Bachi tiene esa manera de mezclarte con las materias optativas. Con los años, las comisiones se empiezan a desdibujar y te vinculas con gente de otras comisiones, es muy chiquito el colegio. Ahí se generó como una red con gente que ya estaba relacionada de antemano y con la que es muy simple entenderse para hacer algo. Entonces esas son las primeras puntas que tuve para hacer mi propio proyecto.

Así fue que, en el año 2010, decidió dejar el proyecto con su socia y en octubre abrió un nuevo local en 49 entre 4 y 5 donde inauguró Mal de muchos. Desde sus inicios,

---

<sup>20</sup> Entrevista a Verónica, integrante de Mal de Muchos



funcionó como tienda y galería en simultáneo y empezó a recibir propuestas de artistas para exhibir o producir algo para el espacio.

Me acuerdo que cuando abrí Mal de muchos apareció un montón de gente con ganas y dispuesta a hacer cosas. No sé cómo fue, pero se corrió muy rápido la voz. Casi que no tuve que hacer nada para difundir la apertura. O sea, para inaugurar el espacio, la primera muestra la organicé con un grupo de amigos, ahí expuso Antolín, entre otros. Y después, empezó a venir gente que no conocía con propuestas.<sup>21</sup>

Entonces el espacio se fue armando en su propio hacer, no tenía un modelo que seguir porque no conocía otro proyecto similar de tienda con galería de arte, pero ella sabía que era una posibilidad. La experiencia de los seis años con la tienda anterior le servía de base para identificar qué quería generar en esta nueva etapa. Tenía como ella dice bastante *background* y amigas/es/os que la acompañaron y logró tener un concepto de lo que quería de entrada.

Hice una curaduría un poco más a conciencia de las marcas de diseñadores independientes con las que quería trabajar o de los estilos que quería manejar y también incorporar más un sector de objetos que en el otro local no tenía. Cosas para la casa, cerámicas, quería que fuera más arty, que pasaran cosas, que fuera gente, no sé, que se generen reuniones.

Con respecto a la galería, Verónica impulsó convocatorias para organizar las propuestas que llegaban, miraba todo el material y en algunos casos, armaba muestras colectivas de diferentes artistas que tenían unos sentidos en común. En algunos casos, también organizaba muestras individuales. En el año 2012, se suma a trabajar Flor Cugat del colectivo Felina SuperHeroína para acompañarla con la curaduría de la galería con el fin de darle más forma y empuje al trabajo. Antes se organizaba sola y le daban una mano quienes atendían la tienda (Manu, Alex Abdeneve de Felina y antes Romina Iglesias de CDB) pero Vero quería empezar a organizar las convocatorias con un trabajo de curaduría más profundo.

Entonces a finales del 2012, largamos una convocatoria para las muestras del año siguiente. Después yo iba mechando con otro tipo de encuentros y de eventos que eran más musicales o de poesía o de otras cosas y esos que iban surgiendo. A la vez, se armó un circuito relacionado con la música experimental, el noise, que traía gente que a mí me encantaba. Eran eventos de muy poquita gente. Venían a tocar de otros lados, llegaban por contactos y se armaban eventos re lindos, más tranquilos,

---

<sup>21</sup> Ídem.

no tan multitudinarios como las muestras que por momentos se ponían incontrolables.<sup>22</sup>

Entiendo que, luego de recuperar su relato y de varios encuentros con Verónica, Mal de muchos era producto del deseo de participar de la escena artística, vinculándose con otras/es/os y hacer cosas en común. También como una contribución a una escena de la que había aprendido mucho. Estaba como ella dice, motorizada por su pasión y sin esperar mucho a cambio. En relación a otras experiencias grupales, este proyecto fue más personal, pero impulsó relaciones con numerosos artistas y colectivos de la ciudad que, en algunos casos, son objeto de esta tesis.

### **Siberia**

Siberia surge primero con el nombre Isla por iniciativa de Magdalena Desario, quien, aficionada a la lectura, no encontraba en la ciudad librerías que ofrezcan publicaciones de editoriales independientes.

Cuando me vine acá todo lo que quería leer no estaba en La Plata (año 2002). Tenía que ir a Pur que era ese lugar en Caba que tenía una galería, libros re zarpados y nucleaba a muchas editoriales independientes y mucho de poesía o narrativa nueva que acá no había. Entonces pensé, no puede ser que una tenga que viajar para buscarse las cosas. Y a raíz de eso fue que empecé a pensar en traer las editoriales independientes acá y medio que conjugué las dos cosas que me gustaban en un proyecto.<sup>23</sup>

Es así como, luego de alguna frustrada búsqueda en una librería local, contactó a la editorial Vox y le enviaron dos cajas de libros. Al principio, organizaba pequeñas “islas” de libros en distintos espacios de la ciudad como Mal de muchos, la tienda de arte del Museo de Arte Contemporáneo Latinoamericano (MACLA). En simultáneo, dado como había estudiado museología, trabajaba en un espacio destinado a exhibiciones, talleres y un hostel “Vendrás alguna vez”. Como los libros ya no entraban en su casa, alquiló un local en diagonal 79 entre 54 y 55 y la ayudó quien fuera su pareja en aquel momento, Antolin del colectivo Corazones de Bully. Ella siempre aclaró que el proyecto era suyo por eso luego de un año, se separaron y continuó sola con el nombre “Siberia”.

Es importante resaltar que luego de la crisis del 2001, las editoriales independientes tuvieron un gran crecimiento, que se vio reflejado en el surgimiento de nuevos proyectos

---

<sup>22</sup> Ídem.

<sup>23</sup> Entrevista a Magdalena, integrante de Siberia.

y en la consolidación de los ya existentes, que le dieron cauce de publicación a la narrativa de escritores que no habían tenido la oportunidad hasta ese momento. En este sentido, encuentro un punto de coincidencia con el proyecto Mal de Muchos, que comenzó a visibilizar y poner en circulación indumentaria de diseñadores independientes, actividad que emergió con fuerza luego del estallido del 2001.

Ahora bien, desde sus comienzos, el proyecto de librería de editoriales independientes estuvo unida al arte. En palabras de Magdalena:

Desde que arranqué con esto siempre pensé que libros y arte estaban unidos. Aparte, en ese momento, las editoriales independientes laburaban siempre con artistas que confeccionaban las tapas, o hacían fanzines ilustrados o libros con ilustraciones. Entonces siempre había un link ahí de contactar con artistas y trabajar con las dos cosas, libros y muestras. Así fue siempre pensado y siempre se mantuvo. A pesar de que el local de diagonal 79 era chiquitito, se hicieron un montón de cosas.

Magdalena recordaba que de adolescente se vinculaba con todo el ámbito de producción y consumo cultural que significaba la confección de fanzines.

De adolescente fui bastante punk, pertenezco como a esa camada del hardcore y el punk, de la producción de fanzines, de lo que significaba hacer un flyer, fotocopiarlo, anillarlo, hacerlo circular, ir a tal fecha a Cemento y antes, intercambiar lo que hacía con otros. También consumíamos un montón de revistas donde nos carteábamos, el valor de la carta tenía también esta cosa de pasarse textos, poemas, letras de canciones traducidas. Un poco creo que esas son las influencias que he tenido, lo del hazlo tú misma, de producir con lo que cada uno tiene a su alcance.

También esas inquietudes por el fanzine convivían con su avidez por la lectura desde pequeña y su historia con la biblioteca que frecuentaba en Marcos Paz, donde vivía.

De chica, en mi casa no teníamos dinero, entonces para poder leer, mi mamá me dejaba en la biblioteca, elegía un libro y me quedaba leyendo o me lo llevaba prestado. El acceso al libro era a través de la biblioteca del pueblo. Y así fue que empecé a construirme como lectora y la biblioteca era siempre un lugar en que quería estar. De adolescente, ya en mis últimos años de secundario, trabajé como voluntaria. Es como que nadie nace de la nada ¿no?

Entonces en el proyecto de Isla y luego Siberia pudo conjugar sus dos pasiones, la del amor por los libros y por el arte. En el local de diagonal 79, convivían libros, objetos y galería. La idea de la convivencia de la tienda con la galería en un mismo espacio se debía a las inquietudes de Magdalena, pero también a la realidad de que solo una galería era difícil de mantener económicamente. Entiendo que aquí hay otro aspecto en

común con Mal de Muchos donde se conjugaban prendas de vestir, objetos y galería en vez de libros. A pesar del espacio acotado, pudo organizar inauguraciones y talleres. Según Magdalena, al principio era un desafío para las/es/os artistas convivir con libros y objetos y tener una pared para exponer. Además, también significaba un desafío que esa pared, en ese contexto, fuera visible a los ojos de quienes circulaban por allí. De todos modos, la actividad en este primer local fue muy prolífera.

Ya en el año 2014, se mudó a otro local cercano pero ubicado en 51 entre 5 y 6, en una zona que se fue gentrificando con los años y se transformó en lo que hoy se llama “La Plata Soho” (termino que copia de la copia de CABA a Nueva York). Allí pudo contar con un espacio mucho más amplio tanto para la tienda como para la galería. Las exhibiciones se realizaban en una sala detrás y en el sótano algunos talleres. Esta amplitud espacial le permitió generar redes y vínculos con más artistas y conectar con otros proyectos.

### ***Felina SuperHeroína***

Comenzó siendo un grupo de siete artistas que eran amigas/es/os y se juntaban a “ranchar” y convivían muchas horas del día. Se habían conocido alrededor del 2008 en el ámbito de las cursadas de la Facultad de Artes y en algunos casos, desde antes, siendo compañeras/es/os del Bachillerato de Bellas Artes.

Lo que nos pasaba a nosotras/es/os es que nos juntábamos mucho a ranchar, éramos muy amigas/es/os. Estábamos en el círculo de la facultad, en el descubrimiento de las disidencias sexuales. Teníamos muchas cosas en común y llegó un momento en que estábamos tanto juntos que dijimos “che, empecemos a producir algo juntos.”<sup>24</sup>

Esta identificación acerca de lazos de amistad que propiciaron la formación del colectivo, aparece con fuerza en cada una de las entrevistas. Por ejemplo, Franco afirmaba:

Estábamos cursando en la Facultad y nos vinculábamos con el arte desde distintas disciplinas. Pero creo que eso era una cuestión extra, convivíamos las 24 horas del día. Era algo que se fue generando en la vida.

A su vez, en ese compartir, fueron descubriendo intereses y referencias en común que poco a poco empezaron a motorizar la posibilidad de mostrar lo que hacían. Como comentaba otro de los integrantes, Eduardo “Burbu”:

---

<sup>24</sup> Entrevista a Brenda, integrante de Felina SuperHeroína.

Se dio que en el grupo de amigos había una orientación muy fuerte para hacer cosas más allá de la facultad y de lo que la facultad nos proponía. Teníamos intereses en común, si bien no compartíamos los mismos lenguajes, compartíamos modelos de producción artística que habían funcionado. Franco estaba en contacto con Appetite, Flor Cugat era fan de Fernanda Laguna y de Belleza y Felicidad, Marta estaba como una fantasía lesbiana de dibujitos y literatura, Brenda venía con la experiencia de haber mostrado con Toto Dirty. Y todos con mucha influencia de Internet y las redes sociales como MySpace, Tumblr, Fotolog, con mucho ojo para mirar lo que otros hacían afuera.

Además, como influencia local, coincidieron en reconocer a Corazones de Bully, grupo que misturaba en las fechas que organizaban dibujo, poesía, música. E identifican un aspecto clave que les motivó a formar un colectivo de artistas y fue el deseo de participar de la escena cultural y artística tanto de La Plata como de CABA, es decir, generar una plataforma que les permita pertenecer a esa escena e intervenir en ella. Además, el antecedente de que CDB haya participado en ArteBa también era una puerta abierta a un camino posible a seguir.

Hicieron como colectivo una primera muestra en un local de la familia de Brenda en La Plata que marcó una forma de producir y exhibir que luego, con diferentes propuestas, se iría afianzando en las muestras subsiguientes. Esto es combinar la puesta en escena de las obras de cada integrante (sin firmas) y articular cada obra-objeto con una escenografía común y luego, cerrar con una fiesta que en muchos casos se precipitaba antes de que quienes asistían como público pudieran recorrer la muestra completa.

Muestra y fiesta dentro de la muestra. Las hacíamos para bancar la producción y las cosas que queríamos hacer. Imagínate que para nosotros era todo nuevo y, por ejemplo, enmarcar obras requería de un presupuesto que no teníamos. Entonces tratábamos de bancar la producción con nuestros recursos y los recursos empezaron a venir de las fiestas. Además, nos servían mucho para probar cosas en lo plástico, trabajamos con basura, material de descarte, que nos servía para decorar y armar el espacio de acuerdo al concepto de cada muestra y fiesta.<sup>25</sup>

Desde ese momento, hicieron varias muestras como organizadores y también invitadas/es/os por otros proyectos y espacios que son objeto de esta tesis. Y hacia finales del 2011, empezaron a imaginar la posibilidad de participar del Barrio Joven de ArteBa. Entonces, gracias a la ayuda de Romina Iglesias (ex integrante de CDB) a

---

<sup>25</sup> Entrevista a Franco, integrante de Felina SuperHeroína.

principios de 2012 presentaron una carpeta ante la organización de ArteBa para participar en la edición de ese año. Este acontecimiento suscitó la salida de dos de las integrantes del colectivo que no estaban de acuerdo en participar de esa feria internacional de arte, Marta y Flor Cugat, quienes siguieron acompañando las movidas que hacían, pero no siendo parte del colectivo. En palabras de Flor, “me parece que como colectivo no se estaba pensando colectivamente, se estaba pensando en vender. Y en ese momento, yo tenía contradicciones con eso, ahora quizás lo puedo entender...”

Entonces, el grupo continuó con cinco integrantes que seguirían un tiempo más gestando actividades colectivamente y con otras grupalidades hasta su disolución.

Recapitulando lo visto hasta aquí, todas estas iniciativas dan cuenta de proyectos que emergieron en la intersección entre deseos, búsquedas en común, contexto, trayectorias personales, influencias externas y la capacidad de tejer redes colaborativas que potencian la creatividad y el trabajo colectivo. Si bien es notable la particularidad de cada experiencia, las entrevistas revelan que compartieron dinámicas respecto al crecimiento, la permanencia y la transformación de cada una de ellas.

## **2- Expectativas de transformación: motivaciones, vínculos con otros proyectos, fusión arte-vida**

En este punto quisiera rescatar cuáles fueron los vínculos que construyeron con otros proyectos, colectivos y espacios, cómo gestaron esas redes y comunidades de sociabilidad y reciprocidad y qué esperaban al producir en común.

### ***Residencia Corazón***

En la experiencia de Residencia Corazón, desde sus inicios e incluso en su página web plantean un acercamiento principalmente emotivo tanto con las/es/os residentes como con el público. Esto significa en palabras de Rodrigo, “una apertura humana, algo más relacionado a la amistad.” También, Juan Pablo afirmaba, “siempre nos interesó recibir gente de afuera, ser anfitriones y hacer foco en la parte emocional, más allá de lo artístico, es decir, entablar una relación emotiva con cada persona que viene.” Este es un rasgo característico del proyecto sobre el que se posicionan para definirse tanto en la entrevista como en sus piezas de comunicación.

Por otra parte, de acuerdo a la propuesta con que cada artista se presenta y aplica a la residencia, analizan con qué otras/es/os artistas pueden vincularle y ésta se constituye en otra parte clave de su trabajo. Entonces, vinculan a artistas en residencia con artistas

locales por afinidades y procesos creativos en común, formando una red de relaciones que se fue forjando a medida que el proyecto crecía. En la entrevista, esta característica también la asociaban a la ciudad de La Plata que permitía establecer contactos cercanos entre artistas extranjeros y locales. Asimismo, en el año 2016 impulsaron un programa junto a la Universidad de La Plata sobre prácticas curatoriales donde estudiantes de la Facultad de Artes desarrollaban un proyecto curatorial con artistas residentes. Esta iniciativa les facilitó abrir la Residencia a estudiantes y establecer vínculos que luego, les permitirían formar un grupo estable de curadores, entre quienes se encontraban algunas estudiantes que participaron del programa.

Sobre lo curatorial, al principio, el texto que acompañaba las muestras era escrito por las/es/os mismas/es/os artistas en residencia y la curaduría la hacían Juan Pablo y Rodrigo, pero con el tiempo, empezaron a notar que la mirada de otra persona, enfocada en el artista y su proceso, enriquecía la experiencia. En palabras de Juan Pablo,

Vimos que había una lupa en lo curatorial e hicimos un programa vinculado a la UNLP. Armamos una convocatoria e hicimos un proyecto de prácticas curatoriales. En el último tiempo, empezamos a ponerle un curador como complemento del programa a cada uno de los artistas. Es la visión de un tercero focalizada en la obra, en general al curador, le damos elementos previos para que conozca al artista que está por venir para que vaya reconociendo qué puede necesitar y con quiénes estaría bueno contactarlo.

Es importante resaltar que en este hacer colectivo entre curadora/e/o, artista residente y artistas locales fueron estableciendo vínculos con instituciones, espacios y colectivos. Como, por ejemplo, con Cosmiko, Tormenta y otras galerías que no son objeto de esta tesis porque surgieron con posterioridad al recorte temporal propuesto (NN y Ramos Generales). Lo que interesa rescatar de esas experiencias es que la vinculación es por y para favorecer la integración emotiva del artista a la escena local, que se sienta en casa y que pueda nutrir y nutrirse de la experiencia. Asimismo, estas relaciones potenciaron la participación de la Residencia en el entramado artístico de La Plata. Un proyecto original que el movimiento artístico local continúa descubriéndolo y que gracias a ello puede sostenerse en el tiempo.

### ***Corazones de Bully***

Según Gastón Olmos, Corazones de Bully es como una unión de pandillas. Por un lado, la pandilla de músicas/es/os, por el otro, de poetas y por otro, de quienes dibujaban.

Principalmente, en su génesis, el colectivo tuvo vínculos con el ámbito de la música *indie* local. Antolín, su impulsor, en la entrevista que mantuvimos decía:

Me vinculé mucho más con el ambiente musical que con el del arte porque estaba muchos más expandido, había un montón de bandas. Empecé a recorrer todo el circuito de bandas, recitales y me pareció increíble porque ahí también pude encontrar muchos artistas plásticos que no se reconocían como artistas.

Las/es/os músicas/esos a les que Antolin se refiere pertenecen a bandas que han tenido un gran ascenso en la escena musical nacional como El Mató a un policía motorizado y 107 faunos, entre otras y que a su vez integran el proyecto de sello discográfico independiente Discos Laptra.

Yo veía que en la Plata pasaba que en el ambiente de la música había todo un mundo gráfico increíble y que por ahí no se asumía como arte o como artistas. Era más funcional a la música, a los *flyers*, todo eso. Yo quería que eso se vea desde otro lado, que se valore. Por eso cuando empecé a convocar para formar el colectivo, la mayoría eran músicos.<sup>26</sup>

Asimismo, la experiencia de la galería Belleza y Felicidad abrió una puerta que les permitió reconocer un camino a seguir desde los modos de hacer y construir amistades con artistas de distintas disciplinas.

Antolin afirmaba:

Creo que los artistas de la galería y Fernanda misma te motivaban a hacer arte, no pensando que ibas a hacer una obra de arte genial, si no a hacer algo monstruoso y no necesariamente, valioso. No le otorgaban ese valor que por ahí en la facultad si le otorgaban, donde te hablaban de la obra del artista, de la obra de arte genial. Eso a mí me bloqueó bastante, pero estando en un espacio como Belleza y Felicidad donde podías ir y hablar con los mismos artistas, por ahí en la cocina te encontrabas con gente muy grossa. Y no sé, viéndolos te animabas a tener más libertad, a hacer cosas sin pensar en que te salieran bien o mal.

En esta última frase, encuentro un aspecto fundamental del proyecto que asumió Antolín al impulsar el colectivo, “valorar el hacer más que el resultado” y que, a su vez, imprimió una modalidad que, así como él la recupera de Belleza y Felicidad fue también una referencia para el colectivo Felina SuperHeroína. Ese aspecto que refiere a valorar más el proceso de producción que el producto en sí mismo, generaba que tuvieran más libertad y margen de error, además de querer producir rápido y con materiales accesibles. Y a su vez, esta inmediatez tenía una clara relación con el surgimiento de

---

<sup>26</sup> Entrevista a Antolín, integrante de Corazones de Bully.



las redes sociales, como Fotolog. Entonces, en el caso de CDB encuentro vínculos con la escena de la música *indie* platense y del rock en general, con Fernanda Laguna y Cecilia Pavón de Belleza y Felicidad y as/es/os artistas que frecuentaban la galería y la expectativa de producir, compartir esa producción y que todas/es/os pueden dibujar y animarse a experimentar.

### ***Tormenta***

En el caso de esta experiencia, ambas artistas reconocen que el deseo es lo que las motorizó a desarrollar el proyecto de Tormenta. Un deseo orientado a experimentar con el lenguaje del grabado y la serigrafía a partir de una idea o concepto y que las llevó a producir juntas estampas sobre prendas que, luego comercializaron hasta permitirles poder vivir de esta producción. En el proceso, se vincularon con otros proyectos y espacios con el que producían y gestionaban en común talleres, muestras, murales, ferias y fiestas. Es decir, construyeron una red de relaciones donde circulaba el apoyo mutuo:

Lo que era hermoso de Tormenta era que cualquier cosa se podía materializar. Con Pau compartíamos eso o cualquier cosa que se nos ocurría, pensábamos cómo podíamos hacer para que se concrete y hubo fiestones con muchísima gente que salieron buenísimos. Todo lo gestionábamos con otros grupos. Por ejemplo, hacíamos fiestas en La Grieta, la música y el registro audiovisual, lo hacían los chicos de Parquee. Muchas veces no había plata, así que hacíamos canje, les dábamos ropa o cuando había plata la repartíamos. Siempre esa situación de apoyo mutuo con ellos y con un montón de espacios.<sup>27</sup>

En las entrevistas con ambas, surgían con fuerza, no casualmente, nombres de integrantes y proyectos que son objetos de esta tesis. Mal de muchos, Cosmiko, Residencia Corazón, Felina SuperHeroína y otras iniciativas de artistas y grupos contemporáneos como Parquee, La Grieta, Concepto Cero, Trimarchi, Creadores de Imágenes, Destila Estilo, Flor Roig o en el sótano de NN (galería que estaba conformándose cuando Tormenta estaba disolviéndose).

Lo que más valorizo es el espacio constante de lo creativo puesto en acción, la capacidad de materializar ideas. Eso es lo que me llevo y lo haría todo de nuevo por eso, porque de alguna manera u otra terminábamos proyectando lo que

---

<sup>27</sup> Entrevista a Barbi, integrante de Tormenta.

imaginábamos, o sea, se hacía real, a veces salía mejor o peor, pero se hacía y se volvía a hacer y se iba mejorando sobre lo que se había hecho. Y sentir que éramos muchas personas, porque no éramos solo nosotras dos y que todas las personas también estén manija con esa propuesta, era buenísimo también, re transformador.

28

Este testimonio ofrece una respuesta contundente a una de las hipótesis centrales de la investigación: en los casos de estudio de esta tesis, lo político se manifiesta en la praxis, es decir, en la creación de círculos sociales experimentales donde los hechos artísticos construyen nuevos sentidos sobre el arte y sus vínculos con la vida cotidiana. Paradójicamente, esta fusión arte-vida que las entrevistadas plantearon en varios pasajes de las conversaciones, luego fue la causa de la ruptura del grupo a partir de encontrar su punto culmine cuando se asociaron a la Cooperativa La Estrella Azul II. Ahí es donde ambas coinciden que la autogestión se transformó en autoexplotación “no poder manejar la disponibilidad afectiva-sensible y poner todas las horas de nuestra vida ahí y no parar.”

Tanto Barbi como Pau plantearon que sostener el proyecto, no les permitía parar y empezaron a sentir agotamiento y agobio, asociado a la vida dedicada *fulltime* a Tormenta ya que con la cooperativa empezó a involucrar a otras personas con otras problemáticas y necesidades que las propias. Ahí es cuando decidieron abrirse, darle un cierre y abocarse a proyectos personales en La Plata y Bariloche, con posibilidades siempre de retomar proyectos en común. Ya que lo que ambas rescatan es que Tormenta fue su escuela de vida donde pudieron dar cauce a sus motivaciones creativas que se multiplicaron en otras y otros.

### **Cosmiko**

En la entrevista que mantuve con Mane Carreira, socia de Rover en Corte Salvaje decía que la motivación para reunirse y hacer en común era “la revolución de ser troló” como “la necesidad de encontrar una posibilidad de canalizar nuestros modos de vivir, cómo elegimos vivir, cómo elegimos salir a la calle, cómo queremos que nos vean, qué vemos nosotros de los demás.” Y este posicionamiento coincide con Rover y Lean cuando en la entrevista decían que crearon Cosmiko porque en La Plata no había un lugar que alojara a las disidencias sexuales vinculadas a la producción artística. En este caso, encuentro una motivación clara y programática: la creación de un espacio novedoso,

---

<sup>28</sup> Ídem.

destinado a organizar propuestas que nuclearan a artistas, gestores y públicos, en una escena artística íntimamente ligada a las diversidades sexuales y de género. Un *safe place* que alojó y aún aloja encuentros, proyectos, personas que sienten que ahí pueden ser en libertad. Al respecto, Mane decía:

Para mí eso es lo más valioso del espacio y lo más valioso de mi trabajo por lo que resisto ahí, aunque no tenga agua, aunque me corten la luz por no pagarla. Como que hay algo de la revolución de este espacio, de la amistad, del amor y del odio también. Porque ¡Ay no! la autogestión tiene eso del abismo, de bueno, listo no tengo nada y al final no, en seguida se organiza una movida para salir adelante.

Es así como a pesar de tener que resistir en muchos momentos a las vicisitudes del contexto económico y también social y político, perseveraron y hoy son uno de los proyectos que tienen vigencia en la actualidad. Asimismo, en su devenir han tejido redes con otros casos que aborda la tesis, como Tormenta, Felina SuperHeroína, y también con artistas que habitan o habitaron esos proyectos y otros. Pero hay un vínculo muy estrecho e intenso que les marcó un camino y les motorizó el deseo de continuar apostando a seguir y es el Proyecto educativo Fines para personas travesti, trans y no binaries que no pudieron terminar el secundario.

La escuela se llama “Shirley la Bombón” y surgió gracias a que Cosmiko fue alojando con sus actividades a la comunidad marica, lesbiana, queer y también a la travesti trans. Y así como alojó sus cuerpos en actividades artísticas, también fueron motorizándose acciones destinadas visibilizar problemáticas y desarrollar acciones colectivas. Una de ellas fue crear un Fines dentro de Cosmiko que permita terminar la escuela secundaria a una comunidad que, en particular, debido a las múltiples segregaciones sociales, tiene que abandonar sus estudios.

Al momento de escritura de la tesis, la Escuela ya tuvo su primer grupo de egresadas/es/os y continúa sosteniéndose. Y Mane en la entrevista afirmaba que esta iniciativa y lo que representa “es lo que más me motiva, es el capital emocional que tiene el proyecto. Porque está re difícil sostenerse, pero hoy para mi este es el capital emocional que nos anima a seguir.”

### ***Mal de muchos***

Verónica, impulsora de Mal de Muchos, reconoce que entre las principales motivaciones para generar este proyecto prevaleció la necesidad que sentía de participar de alguna iniciativa vinculada a la escena del arte. Había cursado el secundario en el Bachillerato

de Bellas Artes donde siempre producía con otras/es/os, luego continuó estudiando la carrera de diseño industrial y sentía que necesitaba “hacer cosas”.

Este “hacer cosas” se materializó, primero, con la apertura de “El último que apague la luz” y luego, al cerrar y disolver la sociedad, pudo concretar su proyecto de reunir en un mismo espacio tienda y galería con la creación de Mal de Muchos.

Lo primero [El último que pague la luz] fue más un juego, de empezar sin ningún tipo de experiencia y muchas ganas de hacer algo. Ya después de haber pasado seis años con ese local, había aprendido cosas del oficio de trabajar así. Y [al abrir Mal de Muchos] también tuve que hacer una especie de repaso de lo que había pasado, qué cosas me habían gustado, qué cosas no, qué cosas quería probar, cómo sería tener un local dedicado al arte y la cultura de alguna forma. No sabía cómo, no tenía un modelo porque nunca había visto una tienda con galería de arte, pero sabía que era una posibilidad.<sup>29</sup>

Si bien desde sus inicios, Mal de Muchos fue un proyecto impulsado por ella sola, contó con la participación y la colaboración, tanto en la tienda como en la galería de artistas y amigas/es/os que le aportaban sus saberes, su confianza y experiencia.

En la galería, para poder organizar el cronograma y las propuestas que iban llegando, comenzó planificando convocatorias. Entonces, las/es/os artistas interesadas/es/os enviaban sus propuestas, ella las analizaba y, en algunos casos, les agrupaba y les proponía la realización de muestras colectivas. Luego, ya con el equipo de artistas confirmado, pensaban y diagramaban en común cómo organizar la apertura de la exhibición y la puesta en escena. Es decir que su trabajo consistía en una especie de curaduría abierta y colaborativa. A este trabajo de planificación de la galería, dos años después (2012) se sumó Flor Cugat, en ese momento, ex integrante de Felina SuperHeroína, quien organizaba junto a Verónica el calendario de exhibiciones y producía las curadurías de cada muestra.

Esta idea de colaboración y de trabajo en común, está presente en el registro sensible de Verónica acerca de la experiencia y sobre lo que se propuso aportar y en algún sentido transformar, con ella:

Tener un proyecto así es como ponerse en una situación incómoda que está buena, que nos permiten chocar con cosas establecidas, trabajos rutinarios, donde es todo más o menos lo mismo. Y estos espacios que una se genera son para justamente chocar con otras cosas, para aprender y también decir ‘yo creo que en la ciudad pude suceder esto, lo voy a ensayar, voy a necesitar de otras personas, vamos a

---

<sup>29</sup> Entrevista a Verónica, integrante de Mal de Muchos.

ver qué pasa'. O sea, yo hice mi parte que era poner el espacio, organizar, convocar, pero muchas veces hice parte de la obra que se exponía porque también colaborábamos entre todos. Era como una especie de fé, como una contribución para transformar algo que no gustaba o aburría de la ciudad, para que pasen cosas ¿no? Me acuerdo que tenía unos amigos que hacían un ciclo que se llamaba Presente continuo y estaban organizándolo en el Rucaché, el bar en frente. A veces coincidíamos en los eventos entonces dejábamos la puerta abierta de Mal de Muchos y calle 49 se llenaba de gente que iba y venía entre un lugar y el otro. Era como un flujo de personas moviéndose, circulando, dando vida a esa cuadra de la ciudad. Me alegro de que haya pasado.<sup>30</sup>

Con esta cita extensa, me interesa resaltar es esa idea de los vínculos que permiten el hacer de forma colaborativa y que esta la principal motivación para llevar adelante el proyecto de Mal de Muchos. Motivación que permitía fusionar el hacer, con la amistad y con la idea de la búsqueda del bien común, de esa fe en el otro/a/e y en el hacer con otras/es/os que registra Vero en este apartado de la entrevista.

### **Siberia**

Este proyecto, también al igual que Mal de Muchos, que surge de la iniciativa de una persona, no de un grupo, y su impulsora lo gestó para que en la ciudad de La Plata se distribuyan libros de editoriales independientes que luego convivirían con objetos y obras de arte y tendría un espacio para funcionar como galería. En este hacer, Magdalena, se fue encontrando con escritores, editores, artistas, coleccionistas y público en general que fue habitando el espacio con las propuestas que allí se desarrollaban.

Según Magdalena, en La Plata, además, no abundaban los lugares para comprar obras de arte, no había un hábito en el público platense de consumir obras, por eso mismo a la galería siempre la pensó como complemento de la librería y tienda de objetos. En el primer local, se vinculaba con escritores o con artistas que daban algún taller o clínica dentro de las posibilidades del espacio que era acotado. Luego, el local de calle 51 tenía espacio de tienda, trastienda, en la parte de adelante y la galería en el salón de atrás y también contaba con un sótano. En todo este gran local, pudo organizar otras propuestas. En especial, actividades que podían sostenerse en el tiempo y con la circulación de gente que se acercaba a las exhibiciones y talleres. Por ejemplo, se dictó el taller de fotografía "Creadores de imágenes" y Julia Sbriller se incorporó al equipo de

---

<sup>30</sup> Ídem.

la galería para la parte de fotografía y en el sótano ploteaban fotos que luego eran exhibidas en la vidriera.

Asimismo, la programación de la galería no se gestaba desde una convocatoria abierta si no, según Magdalena, como una red de amigas/es/os y conocidas/es/os:

Nunca me sentí con ánimos de hacer convocatorias, de ponerme en calidad de jueza. Entonces, la programación se fue armando como en red. Eligiendo lo que me gustaba, pero también recibiendo recomendaciones de amigos. Y ahí se fue dando, a través de lazos, de red. Nunca pude convocar a ningún artista que me enviara un cv sin conocerlo. Quienes exhibieron en Siberia lo hacían por estar en contacto con la misma escena que habitaba la galería.

Esta particularidad en la forma de producir la agenda del espacio nos habla de una estrategia de trabajo que hacía énfasis en los vínculos, en el deseo de compartir con quienes había ganas y motivación para hacerlo, sin quitarle a las exhibiciones el marco de formalidad y profesionalismo. Ya que cada muestra contaba con un texto curatorial y una preproducción que Magdalena y artistas amigas acompañaban desde la organización y la convocatoria.

En las actividades que organizaba, participaban como público asiduo y como artistas que exponían integrantes de algunos casos que son objeto de la tesis como Tormenta, Felina SuperHeroína, Cosmiko. Según Magdalena, había una especie de hermandad entre estos proyectos, se brindaban apoyo y acompañamiento. No había rivalidades. Cada proyecto tenía un perfil determinado y potenciaba la escena.

Nadie se quitaba nada, al contrario, existiendo, nos potenciábamos. Muchas veces cerraba Siberia y me iba a una muestra en otro lugar, luego a Cosmiko. Nunca lo viví como competencia. Todos teníamos una identidad propia que nos la inventamos para vivir de lo que nos gustaba y nos bancábamos en eso.<sup>31</sup>

Magdalena, en las entrevistas que mantuvimos, resaltaba que le producía entusiasmo y motivación sostener un proyecto con el cual podía autosustentarse y que sentía que no le costaba un esfuerzo involuntario. Sentía que logró inventarse un trabajo que podía reunir sus pasiones y por el que nunca tuvo el sentimiento de autoexplotación en esa fusión de las pasiones y gustos con la vida y el trabajo. Quizás este sea un rasgo distintivo en relación a otros proyectos donde sí hubo un agotamiento en esta forma de autosustentarse y existir.

---

<sup>31</sup> Entrevista a Magdalena, integrante de Siberia.

## ***Felina SuperHeroína***

Felina nace gracias a la voluntad de conectarnos, de saber qué estaba pasando en el mundo del arte, quienes eran los artistas que exponían e ir a verlos. Felina nace con esa actitud frente a las cosas, en ese colectivo, que hoy frente al fallecimiento de Rosario Blefari se entiende en eso de generar redes, vínculos afectivos, lazos, de que una no produce sola, produce colectivamente. Ese me parece el manifiesto más grande de nuestro grupo y lo que pasaba en La Plata en aquella época.<sup>32</sup>

Con esta cita me interesa dar cuenta de una de las visiones acerca de las expectativas que el grupo tenía al formarse y cómo estas se vinculan con la hipótesis de micro comunidades donde circulaban proyectos artísticos y lazos de amistad. Es decir que, la fusión arte- vida aparece con mucha fuerza en este caso. Les motivaba la amistad, el compartir 24 horas del día y también la experimentación tanto plástica como social y afectiva. Conocer artistas, espacios, participar de la escena.

Me parece que Felina surge en un momento muy apropiado para generar espacios nuevos. Veníamos de una escena que estaba re contra gastada, re contra institucionalizada (activismo artístico post crisis) y como que todos los caminos ya estaban transitados y desde las muy pocas herramientas que teníamos en ese momento, se podía generar un espacio nuevo dentro de lo existente. Por ejemplo, en el Teatro Argentino, nosotros caímos ahí con la idea de hacer Las Pandillas, la idea era de Brenda de hacer un barrio joven de artistas, pero medio surrealista, donde nos quedáramos a vivir adentro del teatro, como un asentamiento de artistas jóvenes en la institución cultural más grande de la provincia.<sup>33</sup>

Y esta participación, tal como dice la cita de la entrevista a Eduardo, venía a proponer cierta renovación de la escena, ya sea poniendo en tensión algunos parámetros de lo establecido como lo exhibible o lo realizable o proponiendo algo totalmente novedoso para la ciudad como varios grupos de artistas viviendo en el subsuelo de un teatro durante tres días consecutivos, trabajando con materiales de descarte de la misma institución.

También desde lo organizativo como grupo, se propusieron desdibujar las individualidades y trabajar en instalaciones.

Me parece que algo transformador sobre el modo de producción de Felina es eso de pensarnos más como una especie de banda de rock o de pop que prepara un show, que un grupo de artistas que hace todo un producto muy de las artes

---

<sup>32</sup> Entrevista a Flor C., integrante de Felina SuperHeroína.

<sup>33</sup> Entrevista a Eduardo, integrante de Felina SuperHeroína.

plásticas, con un galerista que dice cómo poner las cosas y un curador. Y a su vez, generamos en nuestro hacer un espacio de naturalización de la diversidad y del pensamiento de lo queer y de la sexualidad desde la militancia del orgullo. Felina es muy del orgullo, esta galería drag que se planta ahí y te dice, yo también soy esto y merezco este espacio.<sup>34</sup>

En esta reflexión de Eduardo, también encuentro referencias a uno de los sentidos más potentes del colectivo sobre su modo de ser y de hacer, romper con el canon de galería y por el otro también, al igual que Cosmiko, plantear las diversidades sexuales y de género en sus discursos y prácticas, como un *safe place* y, asimismo, como la presencia de lo invisibilizado. En este modo particular de ser y hacer, se fueron encontrando y produciendo en común con Cosmiko, Tormenta, algunos integrantes de Corazones de Bully y también Mal de Muchos.

La observación anterior me da el pie para producir una reflexión más profunda como cierre de este eje acerca de la comunicación en tanto producción social de sentidos. Estas micro comunidades de colectivos y espacios artísticos se conformaban y se gestaban gracias a compartir sentidos acerca del arte, de producir en común, de habitar y vivir la ciudad. Y en ese intercambio de significados propios y afines, apostaban por aquello que les movilizaba, gestaban proyectos, buscaban transformar y transformarse en ese devenir. Es decir que, la comunicación habilitó que estas grupalidades se encuentren y produzcan en común. Sin esa producción de sentidos colectiva, entiendo que no hubiera sido posible el encuentro con todo lo que esa palabra significa. Entonces puedo afirmar que la fusión arte-vida es producto de una trama comunicacional que se fue multiplicando y diversificando en el hacer de cada experiencia.

### **3- Desactivaciones y reactivaciones: aprendizajes a partir de la experiencia**

En este último eje de análisis de los relatos recogidos, me interesa recuperar cuáles fueron los acontecimientos que desactivaron cada proyecto, cuáles fueron las condiciones que permitieron su continuidad y cuáles fueron los aprendizajes que sus protagonistas pudieron identificar a partir de la experiencia vivida con el fin de rescatar las huellas en el presente de cada caso de estudio.

#### ***Residencia Corazón***

Este proyecto, como Cosmiko, sigue en funcionamiento al momento de escritura de la tesis. Durante la entrevista que mantuvimos, Rodrigo y Juan Pablo coincidían en que es

---

<sup>34</sup> Ídem.



un atributo que el proyecto se haya podido sostener en el tiempo y creen que es producto del tipo de sociedad que armaron, que se fundamenta en la confianza mutua y en los años de amistad.

Rodrigo, al respecto, afirmaba,

Hay una parte [del dinero] que es para cada uno y otra que siempre es para el proyecto y eso es inquebrantable. Y a la vez, cada uno tiene sus proyectos. Entonces cada uno tiene sus tiempos y eso nos lo respetamos. Laburamos por el bien del espacio y del artista.

Por su parte, Juan Pablo, decía:

La sociedad tiene esa parte del dinero que puede ser molesta en algunos casos pero que, entre nosotros, siempre estuvo claro y hacia los demás decidimos una cosa, y hay una confianza basada en la amistad que es inquebrantable. Eso permitió la supervivencia.

Hablar de supervivencia en este tipo de proyectos remite a una imagen post apocalíptica después de haber atravesado la pandemia de Covid 19. Residencia Corazón, así como Cosmiko, recibieron desde el Ministerio de Cultura de la Nación, el Fondo Desarrollar que se destinaba a gastos de mantenimiento (alquiler y servicios) de los espacios culturales que tuvieron que cerrar sus puertas forzosamente por el ASPO. En ese tiempo, con sus restricciones y condicionamientos, muchos proyectos no pudieron volver a retomar sus actividades, se quedaron en el camino.

No fue el caso de Residencia Corazón que, en paralelo a aplicar a ese subsidio, comenzaron a conformar junto a otras residencias de la Argentina, una red para organizarse, identificar problemáticas en común y promover acciones que les beneficien a todas. La red de residencias se llama “Quincho”. En el marco de ese trabajo, entre otras acciones, es que pudieron gestionar ante la Dirección General de Migraciones, permisos especiales para que artistas extranjeros pudieran ingresar al país para participar de residencias artísticas en momentos de distanciamiento social.

Asimismo, ambos reconocen que sumar nuevas/es/os colaboradores al proyecto, organizarse con prácticas curatoriales junto a la universidad, fue renovando y dotando de frescura el trabajo junto a las/es/os artistas.

Cuando entrevisté a Mariel, una de las curadoras que participa del elenco estable de colaboradores de la residencia, recordaba espacios y proyectos que habían tenido cierta presencia en la escena artística local y que luego de un periodo de tiempo asociado a un contrato de alquiler, cerraban sus puertas, dejando un vacío. En su relato, ponía en

valor que Residencia Corazón siga funcionando, mudándose de casa, ampliando el espacio, sumando participantes y colaboradores, dialogando con el Estado y con otras residencias. En fin, destacando que, a este tipo de proyectos sin organizarse junto a otros ni otras, les es imposible sobrevivir y continuar existiendo.

Desde mi perspectiva, considero que esa es la clave de la continuidad del proyecto de RC al presente, la posibilidad de irse renovando a partir de propuestas y desafíos, pero sobre la base de acuerdos inquebrantables que se sostienen en la confianza mutua de sus impulsores quienes, a su vez, tienen la libertad de desarrollar en paralelo otros proyectos. En el caso de Juan Pablo, el festival de cine Festifreak, el trabajo como gestor cultural en el MACLA y en el caso de Rodrigo, en Estero, espacio donde exhibe y vende antigüedades, además de organizar talleres, recitales, encuentros. Estas condiciones parecen nimiedades, pero son atributos fundamentales para poder seguir apostando al desarrollo de proyectos independientes, pero no aislados y que son de gran estímulo para la vida cultural de la ciudad.

### ***Corazones de Bully***

A partir de su participación en ArteBa, momento que puede reconocerse como el de más efervescencia y visibilidad, Corazones de Bully comenzó a disolverse.

Antolín en la entrevista decía: “Ya teníamos que manejar dinero y eso trae problemas al ser tantos.” O desde la organización de la feria, les daban una cantidad limitada de entradas, que también les expuso a que unos decidan a quien dárselas y a quien no. Gastón Olmos, Javier Sisti y Antolín eran quienes habían armado y presentado la carpeta para postularse a la edición de ArteBa 2009 y quienes quedaron como “a cargo” del proyecto y tomaban las decisiones. Eso generó ruido en las/es/os demás.

Luego de ArteBa, la directora de la galería Appetite con sede en CABA, Daniela Luna, convocó a cuatro artistas de CDB que le interesaban para realizar una muestra en su galería. Y este hecho también generó discordias. Antolín reconoce que quizás no fueron lo suficientemente cuidadosos, pero algo se fue rompiendo. No hubo un conflicto grande, pero en un momento se dieron cuenta que dejaron de hacer cosas en grupo y empezaron a hacerlas por separado.

Gastón, por su parte, en la entrevista identificaba que la música empezó a tener más peso que los demás lenguajes artísticos. Al respecto decía: “Para mi influyó mucho que El Mató [a un policía motorizado] la pegara, entonces le pusimos todas las fichas a la música. Siempre hicimos esto de filmar, dibujar, hacer muestras, murales y música y de

repente, unos amigos nuestros, pum, la pegan y casi sin pensar, dijimos tenemos que hacer todo en la música. Y fue lo peor.”

Sin embargo, además de este registro sensible que recuerda el momento del quiebre, los entrevistados también evocan qué era lo que sentían al compartir y hacer en común como hallazgo y aprendizaje que luego, individualmente, pudieron o no multiplicar con otras grupalidades.

En el caso de Antolín, decía que lo más valioso era el momento compartido, el suceso, más que la obra en sí. Y que ese modo de hacer y compartir fue parte de un momento que, luego, dejó de pasar. Por ejemplo, afirmaba:

Dejó de pasar cierta bohemia. Primero que los lugares dejaron de existir, cerraron o se volvieron muy comerciales, corporativos. Ni siquiera eran bares, eran centros culturales, casas. Dejó de pasar eso de ir de casa en casa, visitando amigos, tocando, mostrando lo que hacíamos, nuestras producciones. Ahí había un intercambio que estaba buenísimo y que generaba algo más grande, no individualista. Ahora veo el fin de esa bohemia, todo lo que pasa es más virtual.

También, en la entrevista, reflexionaba que él creía que lo que vendría sería mejor o que lo que habían generado iba a estar siempre o iba a ser fácil volver a encontrarlo. Y siente que no fue así, que fue muy valioso y que no se volvió a dar.

Gato al respecto, decía

Éramos gente de ese momento, gente que se juntaba en ese momento. Los Bullys en sí fueron como un accidente feliz, dentro de todo lo que era nuestro derrotero y nuestras inquietudes artísticas. Me parece ¿no? Todos en algún punto dibujaban, hacían cosas, más o menos arti, después decantaron en cosas más visuales, gráficas...

Y Gastón Olmos, por su parte, afirmaba

“Lo que tratamos en CDB que después lo hicimos en Laptra o que lo hicimos antes en Laptra con música después lo unimos con Bully y lo que siempre trato o al menos lo que siempre tratamos de hacer es unir todo porque funciona. CDB era la unión de pandillas. Y eso hizo que sea una experiencia inolvidable que abrió puertas a un montón de cosas.

En este punto, el abrir puertas fue lo que marcó que la experiencia sea registrada como antecedente de otros casos posteriores o en las trayectorias de quienes tuvieron algún tipo de vínculo con el colectivo. Muchas/es/os de les que integraron los Bullys no habían

dibujado nunca en su vida y cuando les convocaron a sumarse para la feria de ArteBa tuvieron que dibujar sin experiencia previa.

Tanto Gastón como Gato y Antolín confiaban en que podían hacer algo estético interesante y luego, muchos de aquellas/es/os que no dibujaban continuaron produciendo en algún lenguaje visual como el textil, la ilustración o el arte gráfico de bandas de rock. Es decir, CDB es una experiencia que tuvo una duración menor que otros casos, pero sentó precedentes en quienes la protagonizaron y en quienes fueron testigos del suceso que generaron que son también integrantes de esta constelación de experiencias. Y esto la hace intensamente inolvidable.

### ***Tormenta***

El dúo de artistas que integró Tormenta empezó a sentir señales de quiebre en el momento más alto de su producción textil. En el año 2015, recibieron el crédito del Programa Capital Semilla para invertir y dobligar su producción. A fines de ese año, asume Mauricio Macri en la presidencia de la Nación cuya gestión económica impulsó medidas que atentaron contra el consumo popular (aumento de tarifas, devaluación, aumento de precios y congelamiento de salarios). Estas políticas afectaron al proyecto que percibió una caída abrupta en las ventas.

En ese momento, surge la posibilidad de asociarse a la Cooperativa La Estrella Azul II con quienes además de producir colectivamente para Tormenta, se dedicaban a formar a las cooperativistas en serigrafía y producción textil. Fue un momento donde ambas reconocen que la vida de cada una estaba dedicada cien por ciento al trabajo. Barbi, en la entrevista que mantuvimos, explicaba:

Lo de la cooperativa fue muy intenso para nosotras. Ya veníamos de mucho cansancio en todo sentido, emocional también porque son proyectos donde pones todo de vos, donde se mezcla mucho tu vida con el trabajo. Y bueno, la cooperativa llevó todo al límite, era tener que coordinar a muchas personas que tenían vidas fuera del sistema, lamentablemente, por ser pacientes con VIH y pobres. Eso era motivador, pero también fue fuerte poner el cuerpo en toda esa situación. Y yo creo que ahí se empezó a trabar toda esa cosa nuestra de deseos porque era muy denso sostener esa situación. Más allá de las cosas particulares que fueron sucediendo, de diferencias políticas y de trabajo con la agrupación que llevaba adelante ese proyecto, ya estábamos muy cansadas y nos empezamos a preguntar cada una en particular si queríamos seguir de esta manera. Y las dos coincidimos en querer parar y hacer otra cosa. Yo me quería volver a vivir a Bariloche y Pau seguir con el taller, pero en otra escala.

Cuando decidieron irse de la cooperativa y Barbi plantea la posibilidad de mudarse de ciudad, se repartieron los materiales y cada una armó su propio taller. Paula en la entrevista reflexionaba sobre el gran aprendizaje que fue para ambas haber hecho la experiencia junto a la cooperativa donde capacitaron a muchas personas y el espacio pudo mejorar y avanzar. También el aprendizaje de poder dar el volantazo en un momento de mucha producción, reconocer que tenían otros deseos e ir en búsqueda de ellos.

Asimismo, ambas coincidían en que, a partir de separarse, decidieron vincular el proceso creativo a otras situaciones de trabajo que no sean las de la producción de textil. En sus reflexiones y registros emotivos acerca de la experiencia de Tormenta, ponen en relieve la estrategia de producción artística que pudieron construir, las discusiones creativas, la libertad y la capacidad de materializar ideas, el terminar proyectando lo que imaginaban.

Tormenta fue una escuela de vida, tal como lo definía Barbi, espacio en el cual podían permitirse explorar y equivocarse, aprender de esos errores, sin muchas referencias de cómo hacer las cosas, aprendiendo de otros y con otros. Un espacio constante donde lo creativo era puesto en acción, la imaginación se hacía real, a veces mejor, otras peor, pero los proyectos se concretaban e iban mejorando en su devenir. Y en ese hacer, no estaban solas, sumaban y ampliaban miradas, propuestas y motivaban a otros proyectos a producir en común. Por eso, Paula afirmaba:

Tormenta no ha parado de crecer, aunque no sigamos juntas, es un proyecto que se multiplicó en un montón de proyectos y a su vez, estos proyectos se multiplican en otros tantos. Había una retroalimentación colectiva, quienes participaban de nuestras propuestas [fiestas, muestras, ferias, producciones] tenían libertad para proponer y exponer. Esa fue como una idea política, nosotras decidimos habilitar eso y a riesgo, pagando alquiler, convocando, generando situaciones, poniendo el cuerpo para todo. En ese sentido, valió la pena el esfuerzo, pero tuvimos que frenar cuando lo sentimos así.

Es importante destacar que esta red de colaboraciones artísticas que formaron en su hacer, las sostuvo y se fue multiplicando. Una trama que se construyó con el intercambio entre artistas, dándoles lugar por primera vez a quienes aún no participaban de la escena local y a quienes ya venían haciendo lo suyo desde hace un tiempo tanto desde el proceso creativo en las prendas hasta en la organización de los eventos con las intervenciones musicales, plásticas, culinarias. De esta forma, Tormenta es presente y a la vez, futuro. Son muchas/os/es más que un dúo de artistas, es una red de lazos entre

amigas/es/os y artistas que mantiene vivo el proyecto en otros nuevos. No para de crecer.

### **Cosmiko**

Al igual que Residencia Corazón, Cosmiko es uno de los casos que investigo que continúa en funcionamiento al momento de la escritura de la tesis. Esta particularidad borra los recortes temporales definidos desde la propuesta metodológica de la investigación y me permite ampliar el análisis sobre algunas prácticas que impulsaron después del año 2016.

Durante el encuentro que mantuvimos con Rover y Lean, ellos destacaban que a pesar de los obstáculos e impedimentos que fueron teniendo en el devenir de la experiencia, en particular con la Municipalidad por la realización de eventos nocturnos, con los vecinos y por el aumento del costo de mantenimiento del espacio, mantienen las ganas de sumar actividades y propuestas nuevas más que de terminar. Siempre se está renovando el proyecto y eso les foguea.

En el momento de la entrevista, mediados del año 2019, ellos estaban empezando a contener y alojar de cierta forma a las travestis que trabajaban en la calle y que encontraban en Cosmiko un *safe space* siendo parte de las fiestas, las muestras, yendo de visita a la peluquería. A partir de ese vínculo y entre amigas/es/os que forman parte de la red de Cosmiko, se empezó a gestar el proyecto de crear un FinEs<sup>35</sup> que pueda permitirle a la comunidad travesti trans terminar sus estudios secundarios y así, acceder a una mejor calidad de vida.

De esta forma, el FinEs “Shirley la Bombón” fue aprobado como un proyecto especial, lo cual permite elegir al equipo docente desde la coordinación. El criterio es tener docentes que participen del activismo sexodisidente y no sólo impartan los contenidos de una materia, sino que estén dispuestas/es/os a adaptarlos a las vivencias y preocupaciones que surjan entre las/es/os estudiantes. El FinEs se vincula con los demás proyectos que alberga Cösmiko: las clases son alrededor de un mesón o en la sombra del patio, pero también se abre para las *ballroom*, la fiesta con djs travas, el travingo, talleres, cursos de oficios, etc. Todas estas acciones impulsan uno de los ejes políticos que defienden tanto Cosmiko como el FinEs “Shirley”: la autogestión como forma de liberarse de las cadenas que se imponen sobre lo que estos cuerpos deben y

---

<sup>35</sup> Esta política pública nacional consiste en un Programa de Finalización de Estudios primarios y secundarios (FinEs) destinado a aquellas poblaciones vulnerables que no pudieron completar algún trayecto educativo. Surgió en el año 2008 y se implementó en todas las jurisdicciones del país. Arial 9

no deben hacer. La dinámica de participación, solidaridad y comunidad afectiva que promueve el Shirley La Bombón es una forma de alentar a las/es/os estudiantes para que se animen a hacer aquello que siempre les negaron.

Glenda, estudiante que egresó en 2023, en una entrevista para el suplemento Soy del diario *Página 12* contaba: “De pronto me vi intentando buscar trabajo sin tener el secundario y me dí cuenta de que todos los trabajos eran muy precarizados. No tener el secundario te va llevando a esa condición de precariedad” (2023). Precariedad y marginación que son producto del rechazo social a la orientación sexual y/o de género. Entonces esta doble desigualdad (no ser cis heterosexual y no tener el secundario completo) marca un abismo en el acceso a derechos laborales para la comunidad LGTBIQ+.

Mane Carreira, en la entrevista que mantuvimos, decía que la presencia de las travestis en Cosmiko fue como una revolución, un antes y un después en su vida, de cómo piensa las relaciones, el trabajo. Al respecto decía:

Creo que ellas fueron de vanguardia, fueron las primeras peluqueras que conozco, totalmente autodidactas, de montarse y desmontarse, la posibilidad de maquillar toda una realidad y hacer con nada una revolución, un vestido con una cortina. Para mí es re importante la herramienta traba, la potencia travesti.

Entiendo que la progresiva inclusión de la comunidad travesti trans en la vida de Cosmiko, dotó al espacio de un lugar de refugio, contención y también referencia a nivel local para todo el activismo vinculado a las disidencias sexuales y a la inclusión de quienes históricamente han sido excluidas/es/os. Esto se puede ver en acciones concretas como puede ser el FinEs, la organización de la marcha mostri disidente anual, la realización de talleres, cursos, fiestas y toda movida para ayudar a que alguna compañera salga adelante. Estas acciones transforman a quienes van dirigidas, pero también a quienes las dirigen. Esto es lo que reconocía Mane en la entrevista y es una de las grandes potencialidades que tiene Cosmiko hoy, como aprendizaje y como motivo suficiente para seguir.

### ***Mal de Muchos***

El proyecto de Mal de Muchos que albergaba la tienda y la galería, tuvo dos momentos de cierre. Primero, Verónica tuvo que tomar la decisión de cerrar la galería y no voluntariamente, si no por cuestiones económicas relacionadas con la coyuntura (caída de ventas, imposibilidad de pagar el alquiler de su vivienda) y con la catástrofe hídrica

que sucedió en La Plata en abril del 2013. El límite fue cuando tuvo que ir a vivir al local y entonces, la galería se transformó en su casa.

Cuando pasó el momento crítico y se pudo estabilizar económicamente, Vero empezó a pensar también en cómo cerrar la tienda para dejar todo en orden, sin deudas y poder irse tranquila.

Acerca de tener que darle un fin, casi forzosamente al proyecto, en la entrevista reflexionaba:

Cerrar la galería y luego la tienda de Mal de Muchos me pesó porque fue algo que no había planificado. Sucedió en un momento donde empezaron a pasar varias cosas a la vez, tenía que resolver donde iba a vivir. O sea, había otras cosas que me preocupaban en el momento más que “uh no voy a poder hacer otra muestra”. Medio que se dio toda una situación en que lo tuve que aceptar. Fue consecuencia de una cuestión económica, ahora que lo veo con distancia, creo que fue así, que se yo. Pero bueno, es el país, Argentina, o como me salieron las cosas a mí. En este momento estoy como más concentrada en ver qué hago con mis capacidades, con esta cuestión de encontrarme trabajando como diseñadores, ayudando a emprendedores también, porque parte de lo que hago tiene que ver con acompañar a otros proyectos. En este momento no estoy pensando en tener un proyecto así de nuevo, estoy trabajando de forma *free lance* más enfocada en aprender cosas, en cómo puedo dar un mejor servicio a la gente que me llama. Estoy con otras cosas en la cabeza.

La entrevista que mantuvimos le permitió reflexionar sobre la experiencia desde otra perspectiva, valorando lo vivido y sin reprocharse el camino elegido casi involuntariamente. La pasión la tenía puesta en ese lugar, hoy quizás está en otro lado, yo sentí en ese momento que podía, que era eso lo que tenía que hacer. Ahora pensándolo con la cabeza un poco más fresca, quizás me excedí un poco. Tendría que haber hecho participar a más personas, para mí la cuestión era “¿cómo nos pagamos un sueldo haciendo esto? –yo no te lo puedo pagar”. No podría llamar a alguien para que sea empleado mío

Como aprendizaje, rescataba el tener que ponerse en una situación incómoda todo el tiempo como característica del trabajo autogestivo en relación a otros trabajos más rutinarios, donde todo más o menos lo mismo.

Mal de Muchos es un espacio que generé justamente para chocar con otras cosas, para aprender y también para decir “yo creo que en la ciudad puede suceder esto, lo voy a ensayar y vamos a ver qué pasa”. O sea, yo pude hacer mi parte que fue bridar esto, organizar, convocar. Muchas veces produjo parte de la obra que estaba



expuesta también porque colaborábamos entre todos. Era como una especie fe, algo así. Como una contribución también. Es como esa parte de “ay, estoy aburrida, nada me gusta, esta ciudad es una mierda” pero ¿qué haces para transformarla? Me alegro de haber apostado a que algo suceda y se mueva.

En síntesis, puedo afirmar que la experiencia Mal de Muchos, así como la de otros casos que son objeto de la tesis, se propusieron surgir para transformar algo, para aportar a una escena, para generar un espacio de intercambio, encuentro y circulación de producciones y trayectorias. Es interesante ver cómo fue posible con lo que, en este caso Verónica, tenía a disposición: saberes, vínculos, inquietudes y cómo desde su deseo o pasión (como ella lo llama) animarse a habitar ese lugar incómodo.

Entiendo que la incomodidad tiene que ver con lo contingente, con adquirir compromisos, ciertas responsabilidades y apostar a que los acontecimientos se produzcan, sin saber cuáles serán los resultados. Tal como dice ella, como una especie de fe en lo que se gesta desde el deseo y en aquellos que desde sus lugares acompañaron e intervinieron en expandir el proyecto y el espacio.

### **Siberia**

El proyecto de librería, tienda y galería Siberia tuvo distintas etapas donde fue mutando, sumando propuestas, cambiando sedes y ciudades, fusionándose, cerrando y abriendo espacios. En palabras de Magdalena “Isla no fue igual a Siberia, Siberia no fue igual a sí misma en ningún momento, eso como que siempre estuvo en constante mutación, que es como parte de un deseo de una, de seguir como todo el tiempo haciendo otras cosas.”

Sin embargo, como ya describí en el primer eje, luego de la fusión con la cafetería y reapertura como “Big Siberia”, se cierra el espacio de galería como proyecto y continua como librería y tienda de objetos. En esta nueva etapa, les fue, en un principio bien y luego mal. Es importante registrar que el periodo de Siberia como Big Siberia se da a comienzos de la gestión de Mauricio Macri como presidente y transcurrido un año de funcionamiento, les empezó a costar muchísimo mantener el negocio. En la entrevista, Magdalena, relataba:

Empezamos resignando nuestro sueldo hasta que ya no podíamos ni comprar una batidora, algo que es elemental para un café. Nos costó mucho tomar la decisión porque es un proyecto de casi diez años de vivir de eso. Bueno, Lucre había puesto mucho en el café, si bien ella llevaba menos años que yo, la inversión que había hecho era muy grande, un proyecto al que le habíamos apostado mucho. Entonces

nos costó tomar la decisión, a sabiendas que la situación no estaba mejorando. Y la verdad es que tendríamos que haber cerrado antes. Sobre todo, Lucre tuvo un bebé, ahí me quedé sola, después quedé embarazada yo. Fue difícil, ver que todo se deshace, eso te aniquila. Y tuvimos que decidirlo porque queríamos que prevalezca nuestra dignidad hacia los que trabajaban con nosotras, por lo menos, si cerramos ahora les podemos pagar esto y no dejar en banda a un montón de gente que estuvo años con nosotras. Con el aumento de tarifas los gastos eran enormes. Fue imposible seguir.

Entonces, cerraron sus puertas en mayo de 2019. Ella reconoce que fue un momento crítico desde lo emocional porque si bien, sentía confianza en que tenía las herramientas para construirse de nuevo, desarmar esa estructura les fue bastante caótico. Ella sentía que se había podido adaptar a varias situaciones, mutando de sedes y de estructuras para el proyecto, pero no podía dejar su oficio de librera. En ese momento citaba a Francisco Garamona cuando dice que ser librero es como una enfermedad o como una droga; no podés dejarlo. Entonces a fines del 2019, su muda con su bebé y pareja a la ciudad de Tandil a emprender una nueva vida.

Sobre este momento, ella reflexionaba que, caminar la nueva ciudad que habitaba, la llevó inconscientemente a ver locales e imaginarse librerías hasta que esa fantasía se concretó con la inauguración de su nuevo espacio llamado "Hola".

De este modo, nuevamente apostó al oficio que comenzó cuando recibió la caja de libros en la Terminal de La Plata y que se fue forjando y construyendo misturando sus inquietudes como aficionada a la literatura y como museóloga. Nunca pudo soltar esa pasión que ella misma define como proyecto de vida que es mucho más que un trabajo porque al darle tantas gratificaciones, le costaba percibirlo como un trabajo. Librería, tienda, galería, café, espacio de encuentro, intercambio, usina de creación de vínculos y nuevas amistades, que trascendió las fronteras de La Plata y se amplificó a otra ciudad, con una vida cultural también con ansias de habitar lugares como estos.

### ***Felina SuperHeroína***

El colectivo Felina SuperHeroína se fue desarticulando luego de su participación en ArteBa y de la puesta en escena de Las Pandillas. Uno de sus integrantes, Burbu, registraba que a medida que fueron desarrollando cada propuesta, sus puntos de vista y expectativas en cuanto a la producción se fueron transformando también. Para él, fue crecer y desarrollar una opinión más personal, diferenciándose de las/es/os demás.

También Franki, por su parte, reconoce que luego de esos acontecimientos que fueron intensos y transformadores para cada una/e/o, bajaron las energías y en su caso, se quiso abocar a terminar la facultad. Recordemos que él como otras/es/os había venido desde su ciudad natal a estudiar a La Plata y recibía el apoyo de su familia para vivir acá. De todos modos, en lo que la mayoría de sus integrantes coincide es que en ese devenir donde cada una/e/o fue apostando a proyectos personales, no dejaron de ser amigas/ues/os, incluso con quienes se fueron antes de que participaran de ArteBa como Martha y Flor.

En palabras de Brenda: “Felina puede tranquilamente volver para hacer una muestra y que estén Martha y Flor. Somos un grupo de amigos. En algún momento, hubo más formalidades, pero se puede ir y volver.”

Respecto de las huellas y aprendizajes que dejó la experiencia en cada una/e/o, la mayoría en las entrevistas coincide en que Felina fue una escuela de experimentación, una plataforma a partir de la cual pudieron dar rienda suelta a la imaginación y plasmar ideas y proyectos en los que misturaban sus deseos con las referencias y consumos estéticos que compartían.

También fue una escuela en el sentido de que les enseñó a vincularse con otros colectivos, con otros ambientes a partir de la realización de las fiestas, muestras y de sus propuestas tanto en ArteBa como en Las pandillas. Se abrieron camino en escenas artísticas que de forma individual quizás no hubieran podido vincularse.

Asimismo, desde lo organizativo, el grupo pudo desarrollar una dinámica de producción artística que desdibujaba las líneas entre lo colectivo y lo individual, entre la obra individual y la instalación. Entiendo que fue un modo de hacer que, al igual que Corazones de Bully, se vinculaba más con una banda de rock o pop que hacía plástica y que preparaba un show, que con un grupo de artistas que hacía todo un proceso productivo con galerista y curador. Me gusta pensar a Felina como una banda decía Burbu.

Otro aspecto transformador que reconocen acerca de la experiencia fue la de generar un espacio de naturalización de las diversidades sexuales y de la militancia del orgullo. Felina fue el *safe place* al igual que Cosmiko, el espacio seguro de experimentación, de salir del closet entre amigas/ues/os. Esa apertura o posibilidad también estuvo muy marcada por el contexto político que habilitó la sanción de la ley de matrimonio igualitario e identidad de género. Como reflexionaba Burbu en la entrevista: “Felina fue, ante todo, una celebración y fue festivo. Una celebración de la identidad, de la creatividad, de la individualidad dentro de lo colectivo.”

Y finalmente otro de los grandes aprendizajes que registraron en las entrevistas es haber producido integralmente sus intervenciones de forma autogestiva, hacer sin esperar o sin depender de otras/es/os. Esa libertad para tomar decisiones y elegir cómo, qué producir y con quiénes les permitió tener un amplio margen para la experimentación y también fagocitar, encender el deseo, las ganas de hacer. Aquí es donde encuentro también un punto en común entre todas las experiencias donde aparece el deseo como motor, como estímulo para la producción y la huella que dejó en cada una de las experiencias el haber podido dar rienda suelta a la imaginación y a ese deseo de experimentación a partir de una idea que partía de una referencia, de un sueño o de una fantasía.

A modo de cierre del tercer y último eje propuesto para este capítulo, puedo afirmar que los proyectos analizados comparten rasgos clave como la autogestión, la colaboración con otros proyectos, artistas, colectivos y espacios. Algunos lograron mantenerse gracias a la confianza mutua y la capacidad de renovación, mientras que otros cerraron debido a factores económicos, al desgaste emocional que la presión de auto sustentarse les produjo o a búsquedas individuales que empezaron a contraponerse con los deseos colectivos que les unieron. Todas las experiencias enfrentaron desafíos que les fortalecieron y les permitieron seguir apostando, multiplicarse, ir más a fondo con sus propuestas o decidir poner un punto final, aunque sea provisorio, decisión nada fácil cuando lo que está en juego es un proyecto de vida con otras/es/os. La creación de redes afectivas y colaborativas fue fundamental para sostener estos espacios, que revitalizaron la escena local y dejaron huellas significativas en cada integrante y en el público que participó de sus propuestas. Asimismo, aunque el periodo temporal en algunos casos sea más corto, lo novedoso y disruptivo de sus hazañas, se multiplicó en otros casos, generando que podamos tomar esta escena como objeto de investigación para dar cuenta que, en La Plata, así como en otras ciudades que no ocupan la centralidad de Buenos Aires, también se tejen y gestan procesos artísticos que buscaron proponer unas formas otras de cómo se produce arte y sus relaciones con la vida.

## **Capítulo 5**

### **Sobre las prácticas artísticas y sus relaciones con el trabajo, el mercado y el Estado**

En este apartado, voy a continuar con el análisis de uno de los ejes que surgen de las hipótesis de investigación, esta es la percepción de una permanente tensión entre la autogestión, la (auto) precarización y la no mercantilización del arte o su opuesto: el reconocimiento del arte como trabajo y, por lo tanto, económicamente redituable. Es importante aclarar que se encuentra en articulación con el anterior y aborda un tema más denso que ameritó que sea tratado en un capítulo aparte por la multidimensionalidad del debate en cada una de las experiencias.

En este sentido, aquí me propongo rastrear cuál es el vínculo que tienen las experiencias analizadas con el mercado de arte contemporáneo e identificar discursos y prácticas de aceptación, disidencia o resistencia al sistema de valores monetarios y simbólicos que se ponen en juego en torno a los artistas y las obras. Asimismo, me interesa indagar cómo concibieron al trabajo artístico, identificando discursos de cierta ambivalencia entre el artista creador, libre de las exigencias de la economía y el artista como trabajador independiente hiperproductivo y precarizado, aún no reconocido como tal. Y cuál sería el rol del Estado en tanto regulador de inequidades y garante de derechos.

Voy a comenzar realizando un breve repaso de algunos de los debates en torno a las/os/es artistas, al mercado de arte y al arte como trabajo. Luego abordaré, a partir de las entrevistas realizadas, cuáles son las representaciones que tenían las/os/es protagonistas de los espacios y colectivos de artistas sobre el arte como trabajo, el mercado de arte y si tenían un vínculo con el Estado. Finalmente, realizaré un análisis a modo de conclusión del capítulo con los interrogantes planteados inicialmente.

#### **Algunos debates que rompen el encanto**

Al comienzo de escritura, incluso anteriormente, cuando empezaba a vincularme con el tema de la tesis y las lecturas posibles para intentar analizarlo, encontré en la investigación “Los mundos del arte” de Howard Becker ([1982], 2008) una mirada afín acerca de lo que me interesaba observar y comprender. Es decir, los vínculos y las relaciones entre grupos y artistas que son objeto de la tesis. Este trabajo me permitió encontrarme con un lenguaje familiar, amigable acerca de las redes cooperativas que se establecían entre quienes producen obras de arte y no solo eso. Es decir, me allanó

el camino para entender que las obras de arte (en cualquier formato) son el resultado del trabajo de todas las personas que participan de alguna forma para que ese producto se materialice y no solo de el/la/le artista. Esta mirada de las redes y los intercambios cooperativos que suponen los mundos del arte, me ayudó a situarme desde un enfoque relacional y, por ende, comunicacional, y de cómo esas relaciones multiplicaban unos modos de hacer y vivir de y con el arte.

Luego, cuando comencé con el trabajo de campo, más precisamente con las entrevistas a las/los/es protagonistas de cada experiencia, en sus relatos aparecían percepciones acerca del trabajo artístico, del mercado de arte y de los vínculos con distintas esferas del Estado. En algunos relatos marcaban disidencias con las instituciones formativas vinculadas al arte, críticas a la autogestión, al Estado y sus ausencias o al mercado de arte que producía exclusiones. En ese camino y en la búsqueda de trabajos académicos que analizaran esta dimensión, me encontré con la investigación de Guadalupe Chirotarrab y resultó ser una referencia ineludible sobre el tema. La autora en su trabajo "Promesa y Precariedad: trabajo artístico en Buenos Aires" (2021) aborda una realidad invisibilizada sobre los múltiples trabajos que afrontan los artistas en el capitalismo tardío. Este libro es el producto de su tesis de maestría dirigida por Syd Krochmalny, autor que encontré afín en varios momentos de la tesis, sobre todo cuando abordé la trama conceptual acerca de las prácticas artísticas colaborativas. No pude acceder a la tesis doctoral de Krochmalny a la que Guadalupe Chirotarrab hace referencia, pero encontré en su artículo *El fuego y las brasas* (2014) un análisis profundo sobre el devenir de experiencias artísticas al calor de la crisis y la poscrisis y ciertas preguntas u observaciones que abordan este debate acerca de la conformación de grupos, proyectos, colectivos de diversa índole y vinculados al campo del arte argentino que dan pistas para comprender sus modos de ser y hacer y el vínculo con el trabajo artístico, el mercado y el Estado.

Allí el autor afirma que, con posterioridad a la crisis del 2001, en el periodo de los años 2003/2005:

En un contexto general de fuerte crecimiento económico, reducción de la deuda externa, disminución de la desocupación y de los índices de pobreza e indigencia, así como de incremento del consumo, se produjo una visible expansión de los espacios informales, un crecimiento cualitativo y cuantitativo de las instituciones de arte, de las industrias culturales en general, y también de los artistas activos en la escena. (Krochmalny, 2014, p. 256)

El autor registra que el campo del arte argentino se expandió y se actualizó en todas sus áreas tanto públicas como privadas: museos públicos, privados, colecciones,

fundaciones, residencias, escuelas, archivos. También el mercado empezó a crecer y empezaron a surgir espacios de exhibición para responder a la creciente demanda del nuevo coleccionismo que dio lugar a un crecimiento exponencial de ventas y valores de las obras de arte. De esta escena, participaron muchos colectivos y sus artistas que fueron reconocidos y convocados a intervenir en bienales y exposiciones internacionales, entonces, tal como registran Longoni (2007) y Lucena (2016), esta “misma situación de crecimiento económico general, estabilidad política, relativa desmovilización popular, reconocimiento estatal de las causas de derechos humanos, aceptación gubernamental de demandas y derechos ciudadanos acompañó a la crisis final de estas iniciativas de asociación.” (2014, p. 258)

Sin embargo, Krochmalny reflexiona e indaga en las razones de que luego de la desactivación de esos colectivos fuertemente relacionados con el activismo artístico y con la ebullición social y política del país, se sigan activando nuevos grupos de artistas que promovieron otras formas de intercambio, asociación, producción y circulación del arte, tal como vemos que son los casos que analiza la tesis.

Para el autor un factor que favoreció el resurgimiento de nuevas grupalidades de artistas es la tradición asociativa en el mundo del arte argentino. Esta característica ha dado lugar a la fundación de museos, asociaciones y colectivos inscriptos en diferentes movimientos artísticos (Madí, Tucumán Arde) signados por denominadores comunes: realización de muestras, creación de espacios autogestionados, colaboraciones, etc. La gestión de los artistas de su propio mundo continúa vital, cobrando una dimensión importante no solo en Buenos Aires sino también en otros centros urbanos como La Plata, Rosario, Córdoba. Respecto a las características que va tomando esta tradición asociativa, Krochmalny afirma que:

Es cada vez más visible una forma de existencia del arte que no se enfrenta a la obra como un objeto externo, material, separado y perfectamente definible en sus coordenadas, sino que se manifiesta más bien como procesos y relaciones entre las personas. Son numerosos los artistas que operan como agentes culturales promoviendo intervenciones y estéticas de lo social. Pareciera que en este país se hizo de la debilidad de las instituciones y del mercado una fuerza que impulsó a los artistas a crear su propio mundo de intercambio y, más aún, a generar poéticas en base a sus propias formas de vida. (2014, p. 66)

Sin embargo, en el caso de las experiencias que surgen en el contexto de estabilidad política social, económica indica que las formas asociativas y de autogestión no dependieron de la escasez de recursos o de la necesidad de organizarse para “parar la olla” si no de otro tipo de estímulos y motivaciones que pudimos analizar en el capítulo

anterior y que refieren al deseo de hacer en común, de construir redes basadas en la amistad que permitieran abrir espacios –otros-en ese compartir. Podemos hablar de grupos, también dúos, o integrantes que vienen y van de acuerdo a la situación o al proyecto que les convoca, intercambiando roles. Y aquí es donde me interesa detenerme. Krochmalny describe que en las experiencias y casos que él analiza (proyectos convocados para unas jornadas que tuvieron lugar en el Centro de Investigaciones Artísticas en octubre de 2013 y se llamaron Multiplicidad), los roles de producción como artistas o de circulación como curador o galerista pasan a ser móviles e intercambiables, o asumirse en simultáneo. En sus propias palabras: “En muchos casos las fronteras entre el trabajo de gestión, el artístico y el intelectual quedan diluidos, no sólo porque los artistas se encargan de la producción y el discurso de la obra, de la promoción, gestión y montaje, sino también porque las prácticas estéticas son también consideradas formas de conocimiento y de organización social.” (2014, p. 271)

En este aspecto o dimensión es en el que Guadalupe Chiotarrab hace foco para desentramar las razones por las que, si bien el campo de arte argentino se expande y se diversifica, en este crecimiento prima el trabajo precario, informal, inestable e invisibilizado de las/les/los artistas.

La pregunta que rige en parte su trabajo es:

...el ideal de un arte autónomo y de una figura de artista creador, libre de las exigencias de la economía ¿no resultó funcional al avance del capitalismo tardío, volviendo sus producciones más rentables para las altas esferas de la escena y, a su vez, ocultando la condición laboral de la gran mayoría de los artistas? Un síntoma de esto es el reposicionamiento social del artista contemporáneo como un tipo particular de trabajador independiente, todavía no reconocido (ni autoreconocido) como tal. (Chiotarrab, 2021, p. 15)

Aquí la autora retoma a la artista y ensayista alemana, Hito Steyerl, cuando afirma que los trabajadores de la cultura devienen *lumpenfreelancers*, ya que desarrollan múltiples tareas que no son remuneradas ni reconocidas como trabajo. Chiotarrab indica que este imaginario de que la diversidad de tareas que realizan los artistas no se reconozcan como trabajo puede originarse en la concepción del arte como esfera autónoma de la vida desde la Antigüedad, como señalaba Herbert Marcuse cuando analizaba el rol de la cultura en la sociedad burguesa. Pero aquí, en este germen que Chiotarrab reconoce, radicaría la concepción (casi mandato) de que el artista es un sujeto que no debería estar preocupado por su manutención y por el tiempo económicamente productivo. Esta idealización genera malentendidos, desacuerdos, inequidades que, según la autora, devienen en mecanismos de (auto) explotación para las/les/los artistas.



La autora plantea, entonces, que el universo que habitan los artistas marca existencias en donde lo laboral se hace inseparable de la vida. Asimismo, todo aquello relacionado con lo laboral consiste en múltiples ocupaciones que la autora agrupa en tres dimensiones que cobran preponderancia unas sobre otras de acuerdo al caso. Estas son: dimensión productiva, dimensión administrativo-burocrática y dimensión relacional. La dimensión productiva sería la producción material e inmaterial de las obras artísticas que, con las vanguardias y las neo vanguardias y hacia fines del siglo XX, expandieron sus límites hacia la desmaterialización. La dimensión administrativo burocrática refiere a todas las gestiones que los artistas hacen para organizar sus exhibiciones como, por ejemplo: la negociación con galeristas, curadores, además de la aplicación a programas, becas, residencias, la participación en ferias, bienales y todas las comunicaciones que tienen que producir para eso. Y finalmente, la dimensión relacional que es la que abarca el cúmulo de relaciones sociales y afectivas que el artista desarrolla para poder ser reconocido y promover la circulación de sus obras, tan o más importante que las demás dimensiones.

Chirotarrab afirma: “Tal expansión de las incumbencias del trabajo artístico ha contribuido al reposicionamiento social de la figura del artista contemporáneo como un tipo de trabajador particular independiente, que oscila entre el modelo de un emprendedor, un empleado cultural, un libre creador y un profesional (del arte).” (2021, p. 43)

En este sentido, propone salir de los binarismos autonomía-heteronomía, arte-trabajo, arte comercial-arte puro, ubicando a las/es/os artistas y a sus prácticas en una posición multidimensional que no se defina por opuestos si no que habilite ponerle palabras a la realidad y de este modo, visibilizar las desigualdades, los trabajos simultáneos y diversos que realizan y que no son reconocidos y bregar por relaciones más equitativas entre agentes culturales, artistas e instituciones.

Daniela Lucena en *Habitar la paradoja: trabajo y productividad en el arte contemporáneo* (2017), texto que escribió para la muestra “*La evaporación del encanto*” de Nani Lamarque en la Galería Barro de Buenos Aires, reflexiona sobre la larga tradición de la dicotomía entre arte y trabajo. En ese sentido, viene a visibilizar los aportes de la sociología de la cultura para analizar el trabajo artístico que se compone de las relaciones entre diferentes actores que producen la obra entendida como producto de ese trabajo en común. Al colectivizar el trabajo artístico, éste se aleja del imaginario del proceso individual del artista en su atelier. Y también permite ubicar esta actividad en el mismo plano que otros trabajos, con sus propias condiciones. Entiendo que este

ejercicio de desnaturalización de ciertas construcciones hegemónicas en torno al arte y al trabajo de los artistas, permite iluminar un espacio que permanecía oscuro acerca de todas las actividades que involucra el trabajo artístico y que permiten dar cuenta de lo que Guadalupe Chiotarrab también señala como un sistema que es precario y que precariza el trabajo de los artistas.

Daniela Lucena prosigue con su análisis y sostiene que, frente a las críticas a la institucionalización del arte, es inevitable reconocer que éste se basa en un sistema relacional que trasciende la obra en sí misma y que su valor se construye en una trama de relaciones entre artistas, críticos, galeristas, coleccionistas, público. Y en esa trama opera el valor del reconocimiento simbólico del trabajo artístico por el cual las/es/os artistas aceptan condiciones que precarizan su actividad e invisibilizan todas las actividades que hacen a la obra como producto final. En este aspecto, ambas autoras coinciden en que en este contexto con un mercado laboral flexibilizado y desregulado, las/es/os artistas hacen también de gestores, curadores, asistentes, docentes. Es decir, cumplen con otras tareas para poder vivir del arte. Y, aun así, muy pocos pueden lograrlo y deben recurrir a otro tipo de actividades laborales. En este aspecto, Lucena retoma la proposición inicial de recuperar la apuesta de la sociología a desnaturalizar y reflexionar críticamente sobre las condiciones en las que se gestan los mundos del arte. Y a partir de esa reflexión, alterar las formas de lo posible. Entiendo que aquí la autora retoma el posicionamiento de Howard Becker (2008) acerca del arte entendido como un trabajo llevado a cabo por la cooperación de varias. La obra de arte que llega al público es posible a partir de la colaboración. Por este motivo, la/le/el artista es considerada/e/o una/e/o trabajadora/e/o similar a otros tipos de trabajadoras/es y el trabajo artístico no muy diferente a otros tipos de trabajo.

Entonces, recapitulando, a partir de estos debates pude comprender la idea de red, de trama colaborativa que se teje en relación a cada experiencia que es objeto de la tesis. Y, asimismo, reflexionar sobre las condiciones que el contexto tanto nacional como internacional generó para que estos casos emerjan y finalmente, indagar sobre la idea del artista gestor, multifascético, autogestivo, productor no reconocido como trabajador y, por ende, explotado por un sistema cada vez más exigente y excluyente. Este abordaje permite observar y analizar los relatos que siguen sobre los sentidos de las/es/os protagonistas de las experiencias acerca de cómo perciben su hacer, si lo consideran trabajo artístico, qué relación tienen con el mercado del arte y con las instituciones artísticas públicas y/o privadas.

## **Disidencia, aceptación, transformación en las experiencias analizadas**

### ***Residencia Corazón***

“Corazón”, como le llaman sus impulsores, forma parte desde sus inicios de Res Artis<sup>36</sup> que es una red internacional de residencias artísticas. Para poder pertenecer a esta red y promocionarse en el mundo, abonan una cuota anual que les permite visibilizarse dentro del esquema de residencias mundiales y presentarse como posibilidad para aquellas/es/os artistas que desean venir a la Argentina. Una vez que la/le/el artista toma contacto con la Residencia, comienza un intercambio de correos electrónicos entre gestores y artistas, donde la/le/el artista envía su aplicación y si ambas partes están de acuerdo, firman un contrato donde se establecen las condiciones (valor de la estadía, derechos y obligaciones de cada parte) de la residencia (ver Anexo...)

Con los honorarios que cada artista abona, solventan los gastos corrientes de la residencia (alquiler, servicios, mantenimiento), las impresiones de ploteos y catálogos, los servicios de curaduría y asesoramiento por parte de agentes externos a la residencia y un porcentaje que distribuyen entre la residencia (como fondo de ahorro) y ambos (como sueldo).

Se vinculan con instituciones públicas como museos locales (MACLA, Museo Pettorutti, Centro de Artes UNLP, Casa Curutchet) de acuerdo a la demanda de la/le/el artista en relación a sus inquietudes y al proyecto que se proponen realizar. En la entrevista aclararon que, de parte de las instituciones públicas, reciben avales que legitiman el trabajo de la Residencia ante residentes e instituciones extranjeras, pero no apoyos económicos. A excepción de que, durante la pandemia de covid-19, recibieron en dos ocasiones el Fondo Desarrollar, Programa del Ministerio de Cultura de la Nación para solventar gastos de mantenimiento de espacios artísticos y culturales. En este sentido, subrayaron que, en general, para poder recibir financiamiento desde el Fondo Nacional de las Artes deberían contar con una personería jurídica. Tuvieron un intento de conformación de una asociación civil, pero les fue muy difícil sostenerla y desistieron del asunto. Al respecto, Juan Pablo comentaba:

La situación nuestra es la de muchos grupos y colectivos que no pueden formalizar su actividad porque no les da el cuerpo. Lo que logramos desde el año pasado, es que me hice monotributista para tener una pata legal al momento de ingreso de los artistas al país durante la pandemia. Entonces tenemos un monotributo. Pero en general, el tema

---

<sup>36</sup> [www.resartis.org](http://www.resartis.org)

de la regulación y formalización, es parte constitutiva de la cultura y el arte independiente.

En relación a la organización de la residencia con respecto a la exhibición de la obra del artista, sus gestores aclararon que el espacio no tiene el funcionamiento de una galería en varios sentidos. Entiendo que uno de los más relevantes es que no se ocupan de comercializar la obra de la/le/el artista. Les recomiendan que trabajen en formatos que luego puedan llevarse de regreso y que no les genere inconvenientes a la salida del país. En muy pocas ocasiones, han vendido obra, ya que las/es/os artistas que vienen no son conocidas/es/os en el ámbito local y, además, sostienen que, por las características de La Plata donde no reconocen que exista un mercado de consumo y circulación de obras de arte, no hay posibilidades de vender obra y tampoco apuntan a trabajar en ese sentido. Es por ello que las/les/los artistas se vuelven con todas sus producciones, las regalan o las desechan.

En otro de los aspectos en que la Residencia tampoco funciona como galería es que las/es/os residentes realizan una exhibición, ésta se inaugura el último fin de semana de su estadía, no se mantiene expuesta durante un tiempo determinado con horarios de visita para el público. La muestra, como ellos dicen, es la celebración del fin de la residencia. Luego, se desmonta y la obra tiene el destino que la/le/el artista decide darle.

Con respecto a las condiciones de sostenibilidad del proyecto, es importante resaltar que éste es uno de los pocos casos que se mantuvo vigente desde su apertura en el año 2006. A pesar de los vaivenes de la economía y con la pandemia de por medio, lograron subsistir y entiendo que esta particularidad se debió, en parte, gracias a que las/es/os artistas extranjeros provienen de países europeos, asiáticos y desde Estados Unidos, cuyos Estados e instituciones otorgan becas y ayudas económicas para artistas que optan por viajar y hacer residencias.

Considero que la continuidad del proyecto se debió a que lograron desde un principio mantener los acuerdos respecto a la organización y al desarrollo de la Residencia y que estos acuerdos, se basan en la confianza mutua y en el lazo de amistad que mantienen desde hace casi 20 años. Confianza y amistad que no se rompió, incluso, habiendo un recurso económico de por medio. Si bien no pasó explícitamente en otros casos con los que trabaja la tesis, sí considero que hubo en algunos momentos algunas tensiones respecto a la participación en ámbitos donde podía haber cierta visibilidad y reconocimiento (casos Felina SH y Corazones de Bully y su participación en ArteBa). En este caso, Juan Pablo y Rodrigo han sostenido proyectos laborales en paralelo al de la residencia, espacios autónomos que cada uno respeta y que el proyecto en común

permite. Y que, asimismo, les brindan cierta seguridad (como el caso de Juan Pablo y su trabajo en el museo municipal) y cierta autonomía (como el trabajo de Rodrigo con el espacio de compra y venta de antigüedades).

### ***Corazones de Bully***

La modalidad de trabajo de CDB partió de las inquietudes de Antolín, el motor y líder del proyecto, influenciado por sus visitas a Belleza y Felicidad, espacio que le abrió las puertas para organizar una muestra “Los primos del campo” que contó con la participación de casi 30 artistas de La Plata de diferentes disciplinas y lenguajes: música, poesía, dibujo. En ese evento pudo reconocer afinidades y empezar a construir la identidad del colectivo que soñaba impulsar. Entonces, cuando ByF cerró, convocó a algunos artistas que habían participado de aquella muestra y formó Corazones de Bully. Estos artistas en su mayoría eran músicos que dibujaban, hacían escenografías o escribían poesía, pero no exponían en galerías. La primera muestra como colectivo fue en la Sala 420 de La Plata y en esa inauguración se empezó a forjar un modo de hacer multidisciplinario.

Luego, con esta propuesta, organizaron otra muestra en un bar de CABA gracias a la gestión de un manager de bandas. Entonces las inauguraciones se concebían como fechas, como si fueran una banda de rock o pop. En CABA hicieron varias “fechas”. De estos eventos y sus producciones, hay algunos registros fotográficos, pero de las obras en sí mismas no hay registro. Según Antolín, “era todo muy efímero. Lo que nos unía era la amistad. Además, que los materiales que usábamos eran de descarte, muy baratos porque no teníamos plata y porque nos gustaba trabajar así.” Los materiales a los que Antolín se refiere son fibras, lápices, hojas, fotocopias. De este modo, podían producir en poco tiempo y tenían más margen de experimentación y de error.

Cuando en la entrevista hablábamos del modo de trabajo, Antolín decía:

Era más vivir el momento y actuar por el impulso de hacer algo juntos. Primero surgía alguna fecha, un espacio donde hacer algo y después lo invadíamos todos juntos. Aunque cada uno tendría su función. Primero, íbamos los que éramos más plásticos y pensábamos algo que capaz terminaba siendo alguna decoración para que después actuaran los músicos y los poetas y activaran el espacio de alguna manera. Y así, lo íbamos contaminando de a poco. Creo que era eso lo que pasaba, si lo pienso ahora en la distancia porque en ese momento no pensábamos mucho.

Invasión y contaminación, palabras que remiten a un modo de percibirse y de actuar por el impulso de contactarse con el público, de conocerse uniendo diversos artistas y disciplinas. Para cada fecha armaban un cronograma, que según Antolín era larguísimo, de varias horas seguidas y el público era receptivo, se entusiasmaba escuchando poesía, viendo bandas en vivo, recorriendo el espacio. Luego de algunas fechas en CABA, tuvieron la iniciativa de hacer una muestra de mil dibujos, consiguieron lugar en el Centro Cultural Olga Vázquez de La Plata y para llegar a ese número de obras, fueron a Radio Universidad para convocar participantes. La única consigna era que el dibujo sea en una hoja tamaño A4 y que lo acercaran el día del evento.

A partir de esta fecha, que también contó con intervenciones musicales y poéticas, fueron convocadas/es/os por Javier Villa curador de ArteBa para presentar una propuesta y participar del sector joven o emergente de la feria. Entre Antolín, Gato Sisti y Gastón Olmos armaron la carpeta con la idea de montar un stand con 10 mil dibujos. De este modo, fueron seleccionados para participar de ArteBa en la edición del 2009. El pago del stand se financió con la realización de dos fechas donde tocaron algunas bandas amigas en La Plata y para las cuales cobraron una entrada (antes no lo hacían).

Participar de ArteBa les mostró un universo que no comprendían o no aspiraban a comprender. Fue una experiencia que les generó algunas contradicciones tanto dentro del grupo como hacía afuera. Vendían los dibujos a \$100 y esto generó enemistad con algunas galerías porque eran muy baratos en relación a los precios de las obras que se vendían en la feria. Luego, como grupo, empezaron a manejar dinero, y eso les trajo problemas, como también tener una cantidad menor de acreditaciones para entrar al predio. Lo que les llevó a que algunos pudieran entrar y otros no, tanto a montar como a visitar la feria.

En relación al mercado de arte, la experiencia de ArteBa también les evidenció que, ni como grupo, ni individualmente, aspiraban a ingresar en el mercado del arte y que el énfasis de gran parte de sus integrantes estaba más enfocado hacia el suceso, el acontecimiento que en la obra de arte en sí.

Este aspecto nos conduce a pensar que aspiracionalmente no pretendían vivir de lo que hacían, de las fechas, ni de la venta de dibujos. Como decía Gastón Olmos, muchas/es/os de ellas/es/os tenían trabajos o vivían de la ayuda de sus familias porque estudiaban. Y también, según Gato Sisti, en un análisis del contexto social de aquel momento, afirmaba: “Era muy 2009 todo, había mucha efervescencia. El país tenía una economía pujante de vuelta y nosotros teníamos la edad como para comprender que tal vez no durara y teníamos que aprovecharlo...”

Es decir, existían ciertas condiciones sociales, políticas y económicas para que, por ejemplo, en este caso, un estudiante de Neuquén en la ciudad de La Plata pudiera impulsar la creación de un grupo para organizar exhibiciones, fechas, muestras, tocar en vivo, escribir poesía, juntar dinero para participar en una feria de arte, viajar a CABA continuamente, salir a ver otras bandas, grabar canciones, alquilar una sala de ensayo, crear un sello discográfico. Es decir, podían aspirar a tener consumos culturales que no eran excluyentes y que les permitían elegir entre el gusto y la necesidad. La cuestión es que, a diferencia de otros de los casos de estudio contemporáneos, no se conformaron con el objetivo de vivir de lo que hacían como colectivo, sino de experimentar del encuentro entre diversas grupalidades y del dialogo entre diferentes lenguajes.

### ***Tormenta***

El proyecto de Tormenta desde sus comienzos se sustentó de lo que producían. Y esto que no era solo diseñar, estampar y vender ropa. Según Barbi, como el proyecto no era económicamente estable, también generaban otras actividades para poder vivir y sostenerlo (docencia, diseño). Tormenta crecía cuando tenían tiempo para la producción y le dedicaban horas al trabajo. Barbi afirmaba:

Pudimos vivir de Tormenta como un pulpo de situaciones de intercambio económico ligado a lo creativo. No es que vivíamos de vender ropa, vivíamos de todo lo que hacíamos que nos llegaba como posibilidad laboral a través de la visibilidad de Tormenta como talleres y muestras. Todos esos ingresos se sumaban a un pozo que hacía que el proyecto ruede. Hasta que nos dieron el “Capital Semilla” que fue una inversión grande que nunca habíamos tenido. Ahí la rueda empezó a girar más rápido y ahí estaba esa situación, para mí idealizada del cooperativismo. Mi manija era siempre llegar ahí. Y bueno, ahí devino la cooperativa y al final terminó todo como no lo esperábamos.

En sus inicios, imprimían dibujos de diseños propios en remeras y buzos. Siempre dispuestas a probar diferentes materiales y técnicas, partían de un concepto que discutían, bocetaban y sobre el que investigaban hasta llegar a la propuesta con la que decidían intervenir diferentes prendas que ellas mismas producían. Asimismo, en paralelo, organizaban *showrooms*, también muestras, murales, talleres, experimentaban el hacer juntas y también con otras grupalidades.

Barbi contaba:

Hacíamos fiestas, ferias, para que pudiéramos compartir lo que producíamos y generábamos de esa situación. Cuando generábamos el encuentro, todo se movía.

Todo crecía. Y siempre manija de hacer más cosas. Según el tema que trabajáramos (hacíamos uno por año), veíamos con quienes vincularnos y de esa vinculación salían nuevos proyectos. Por ejemplo, el último concepto que trabajamos fue el del universo hip hop y del rap y a partir de ese evento, nos empezamos a relacionar con gente de ese ámbito que no conocíamos y terminamos haciendo un festival hermoso de rap que se llamó “Killing the beat”. Lo que valorizo un montón de Tormenta es que éramos muy reflexivas de lo que hacíamos, muy nerds. Siempre con un cuadernito, nos sentábamos a hablar de lo que estábamos haciendo y lo que habíamos hecho. Así estuvimos ocho años juntas.

Ocho años en donde articularon propuestas que las multiplicaban. El proyecto crecía y mientras más crecía, más era el tiempo que debían dedicarle. Hasta que dieron un salto con la financiación del Capital Semilla y se asociaron a la Cooperativa La estrella Azul II. Aquí es donde empiezan a tener conflictos con uno de sus referentes y se replantean la continuidad de todo, incluso de Tormenta.

Barbi en la entrevista reflexionaba:

Hay una percepción romántica de la autogestión porque el fin de un proyecto autogestivo no tiene que ser la autoexplotación. Ahora lo veo de esa manera, antes no. Tormenta fue mi gran escuela de vida y estoy muy agradecida pero ahora puedo decir que la autogestión estuvo muy ligada a la autoexplotación, a no poder manejar toda esa disponibilidad afectiva, sensible y todas las horas dedicadas sin parar y que eso no se corresponda con un crecimiento en relación a todo lo que se brinda. Creo que la autogestión tiene esa dificultad y está bueno verla y hablar de eso. La verdad es que hay muchas referencias de autogestión en nuestro país, hay muchas más de lo que parece para que se transformen en trabajo digno, muchas quedan en el camino.

Por su parte, Paula, la otra integrante del proyecto, afirmaba que el desafío para Tormenta fue siempre el tema de sostener un espacio, poder vivir y trabajar del proyecto, crecer y reinvertir todo el tiempo, porque con el crecimiento ellas buscaban mejorar la calidad de las telas y de la confección, tener stock, hacer más talles. De este modo, todo el tiempo estaban reinvertiendo lo que iban ganando, ellas se ocupaban de toda la parte gráfica y en un taller confeccionaban las prendas. La base del proyecto era la serigrafía, el dibujo, la ilustración. Entonces, como afirmaba Pau “era lo mismo para nosotras pintar un mural, hacer una estampa en papel que hacer una prenda, todo tenía una lógica que tenía que ver con el arte, con nuestro mundo como artistas, la prenda que usaba alguien era la obra.”



Ambas registran un crecimiento del proyecto hasta que asume Mauricio Macri como presidente en diciembre de 2015<sup>37</sup>. Luego, en 2016, empezaron a notar una caída de las ventas acompañada por una suba en los gastos de mantenimiento del espacio y del proyecto. El año anterior se habían presentado al Capital Semilla y se asociaron con la Cooperativa La Estrella II con la cual capacitaban a las cooperativistas en la confección y el estampado de las prendas y así, participaban en todos los momentos de la producción, compartiendo las ganancias. La inversión del Capital Semilla las ayudó mucho, pero al año siguiente, esa línea de financiación concluyó y la continuidad de Tormenta en el contexto económico del macrismo y con los problemas que empezaron a tener con el referente de la cooperativa, empezó a ser más dificultosa.

En la entrevista que mantuvimos, Paula contaba que Barbi tenía planes de volver a vivir a Bariloche en algún momento para estar más tranquila y en contacto con la naturaleza y juntas pensaban en trasladar el proyecto allá. Las perspectivas en aquel 2016 eran de mayor demanda para ambas, sumado al fracaso de la sociedad con la cooperativa, Barbi decide irse a vivir a Bariloche y de este modo, resolvieron darle un cierre al proyecto para habilitar otros, personales y menos exigentes, al menos por un tiempo.

### ***Cosmiko***

La autogestión también surge con fuerza en este caso. Cosmiko desde sus inicios se financió con los eventos que organizaban, en especial, la barra de bebidas en las fiestas o recitales. Asimismo, el proyecto compartía espacio con la peluquería Corte Salvaje, entonces, los gastos de mantenimiento de la casa eran compartidos (alquiler y servicios). Hasta que hubo un momento donde sufrieron un robo grande en la peluquería y decidieron organizarse junto a Tormenta, alquilar otra casa y fundar Tormenta Salvaje. Durante esos años (2014-2016) ambos proyectos compartieron un mismo lugar. Tormenta tenía su espacio de tienda y Corte Salvaje, un salón para la peluquería. Por su parte, Cosmiko seguía funcionando en la casa de 10 y 71, organizando las mismas actividades (murales, muestras, fiestas, recitales, talleres) y financiando su devenir con el ingreso que provenía de la venta de bebidas o de un porcentaje de los talleres que se dictaban.

---

<sup>37</sup> Con una política económica similar a la del Ministro Martínez de Hoz durante la última dictadura cívica militar en Argentina (1976-1983), la presidencia de Mauricio Macri en diciembre de 2015 comenzó con una megadevaluación del tipo de cambio del dólar estadounidense, la baja de las retenciones de las exportaciones, la liberación de las importaciones, la quita subsidios a los servicios públicos (luz y gas, entre otros) lo que provocó una caída del salario real y por lo tanto, una caída del consumo en las clases medias y bajas, entendida como “una potente revancha de clase contra los trabajadores” (Varesi, 2016:12)

Hasta antes de la pandemia de Covid 19 no habían recibido ningún tipo de financiamiento del Estado. De hecho, en la entrevista que mantuvimos, cuando les pregunté si recibirían algún apoyo del Estado, ambos respondieron que “recibirían ayuda pero que si era para hacer alguna propaganda política no. Si podía ser, “sin sello”, mejor.” Tampoco contaban con la personería jurídica, pero estaban trabajando en ello.<sup>38</sup> Luego, con las medidas adoptadas para prevenir los contagios de coronavirus, recibieron el financiamiento del Fondo Desarrollar por parte del Ministerio de Cultura de la Nación, política pública destinada a cubrir los gastos de funcionamiento de los espacios culturales que habían tenido que cerrar sus puertas hasta que se permita el contacto entre personas.

Sobre el proyecto y su relación con la autogestión, tanto Rover y Lean coincidían en afirmar que:

La autogestión es nuestra forma de vida. Y por eso todo el tiempo tenemos que estar pensando qué podemos activar para generar un poco más de ingresos. Es un trabajo intenso, más complicado que quienes trabajan en relación de dependencia. Pero es un modo de vida, es una elección. No nos gustaría trabajar de otra forma.

En ese sentido, en la entrevista, ambos comentaban que, si bien por momentos les gustaría hacer la prueba de viajar y montar proyectos en otros lugares, sostienen Cosmiko porque siempre están vinculándose con otras/es/os en iniciativas nuevas y eso los foguea. Por ejemplo, actualmente, en el espacio funciona el Plan Fines para que personas travestis y trans puedan finalizar sus estudios secundarios. Sobre este proyecto, Mane decía

Para mí lo más valioso del espacio es que se banca a las disidencias de principio a fin, es por lo que resisto ahí, aunque se nos corte el agua o la luz por no pagarla. Como que hay algo de la revolución de Cosmiko que es un poco karma y bendición. Por momentos, no poder creer que se nos corte la luz en pleno trabajo y que luego siempre podamos resolver el problema con alguna persona amiga que nos ayuda. La autogestión tiene eso del abismo, de sentir que por momentos todo pelagra y podés perder todo y al final, la cosa se vuelve a acomodar y seguimos. Y luego al sumarse la escuela para que las travas terminen el secundario, nos permitió que haya otras movidas, otras energías. Es la potencia travesti que todo lo puede, en mi vida ellas son un antes y un después y para nosotros son una escuela de vida.

---

<sup>38</sup> Actualmente cuentan con personería jurídica gracias a la ordenanza municipal 13301/15 la cual establece que el municipio “deberá brindar asesoramiento legal y contable para aquellos espacios culturales que no tengan los requisitos básicos para la inscripción.” Esta ordenanza, impulsada por el peronismo local, busca reconocer los espacios culturales y sus actividades.

De esta forma, el proyecto continúa en funcionamiento al momento de escritura de esta tesis, en algunos momentos, afrontando dificultades para pagar el alquiler o los servicios, en otros momentos, conduciendo acciones en defensa de los derechos de la comunidad LGTBIQ+ que lo ubican como espacio de referencia y contención para este colectivo en la ciudad. Es decir que es como Rober y Lean recordaban que Rosario Bléfari los llamaba “un río con un movimiento constante”.

### ***Mal de muchos***

A diferencia de las experiencias anteriores, Mal de muchos desde sus comienzos fue tienda y también galería. Ambos proyectos dentro de uno fueron gestionados por Verónica, su impulsora con algunos colaboradores. Los dos primeros años, el sustento económico de los dos espacios provenía de lo que se vendía en la tienda (ropa, accesorios y objetos de diseñadores independientes).

A partir del 2012, Vero sumó la participación de Flor de Felina SuperHeroína en la galería para hacer un trabajo de curaduría más serio y profundo. Junto a Flor, abrieron una convocatoria a artistas para planificar la agenda de muestras del año 2013. Si bien no planteaban un guión curatorial muy rígido porque trataban de que sea lo más diverso posible, sí buscaban tener cuidado con el montaje, haciendo de ese proceso lo mejor posible. En este punto, Vero consideraba que en algunos espacios de La Plata (no mencionó cuáles) no contemplaban el montaje de las obras y era todo más descuidado, entonces, las muestras quedaban en un segundo plano. Lo que buscaba Vero y luego al sumar a Flor, era poder darles a las exhibiciones un marco conceptual, un sentido consciente al montaje, es decir, hacer el trabajo profesionalmente, cuidando todos los detalles.

En paralelo, empezaron a armar una trastienda para intentar instalar la venta de obras de arte como parte de las actividades de Mal de Muchos. La idea era generar un circuito de venta.

Vero en la entrevista comentaba:

En realidad, no sabíamos bien qué era eso del circuito de venta. Empezamos como un juego. Hicimos un evento, colgamos toda la obra que teníamos en la trastienda que fuimos pidiéndoles a los artistas que habían exhibido en Mal de muchos, les pusimos precio y estipulamos unos porcentajes de ganancia para cada parte.

Esta idea del juego en relación al mercado de arte también aparece en Corazones de Bully, como el experimentar desprejuiciadamente y ver qué pasa, hacer sin temor a los riesgos, ni esperando resultados.

En relación a este tema, Vero reflexionaba:

La verdad nunca me tomé muy en serio la cuestión de hacer dinero con eso. Entonces no sucedió, obviamente. Era también una actitud en la gente que exponía, era algo que circulaba, el tema de qué pasaba si probábamos vender. Con Flor habíamos ido a un encuentro de espacios culturales vinculados a las artes plásticas en el galpón de La Grieta y hubo unos talleres. Recuerdo que se habló de esta cuestión si había un circuito de venta o no en La Plata y nos animamos con Flor a hacer un evento de trastienda que intente activar ese circuito. La verdad que nunca habíamos ido a uno, lo inventamos. Pero sí habíamos ido a galerías en Buenos Aires que vendían obra, conocía a los chicos de Fiebre, habían venido a MdM y ellos allá en Capital son más bichos para todo esto, la tienen más clara.

Entonces, en ese evento, la gente que compró obra eran conocidos de Vero y Flor, no se sostuvo en el tiempo ni se construyó un circuito de compra de obra de arte como ellas se proponían. Lo que empezó como un juego quedó ahí, en ese plano.

En relación al Estado, Vero comentaba que no tuvo vínculo más que participar una vez de una edición de “La noche de los museos” donde incluyeron en el recorrido a los espacios culturales alternativos. Tampoco tuvo la iniciativa de ver qué oportunidades brindaban las organizaciones públicas vinculadas a los espacios artísticos. Reconoce que quizás cuando sufrió las consecuencias de la inundación en abril del 2013 podría haber solicitado alguna ayuda o subsidio, pero no lo hizo.

En ese sentido, la galería de Mal de Muchos fue un proyecto gestionado íntegramente por Verónica con asistencias, colaboraciones y participación en las muestras, fechas y actividades de amigas/ues/os pero sostenido por ella sola y eso lo fue sintiendo cada vez más a medida que se fueron dando situaciones problemáticas como la catástrofe hídrica del 2 de abril de 2013 que trajo aparejada roturas de instalaciones y paredes, conflictos con los vecinos o cuando se quedó sin contrato de alquiler en su vivienda y tuvo que mudarse a la parte de atrás del local y cerrar el espacio de la galería.

Al respecto, reflexionaba:

No sé si llamar a la autogestión autoexplotación pero sí sentía que laburaba un montón, que mis días laborales eran enormes, sobre todo los días que había alguna inauguración. Soy consciente de que puse demasiado el cuerpo. Pero en ese momento podía hacerlo, la pasión la tenía puesta ahí, hoy quizás está en otro lado.

Hoy pensándolo con la cabeza más fresca quizás me excedí un poco. Tendría que haber hecho participar a más personas, pero para mí la cuestión era ¿cómo nos pagamos el sueldo haciendo esto?, yo no lo podía pagar. Toda la actividad de la galería no generaba ingresos por más de que vendiéramos unas birritas en la inauguración. Entonces era imposible para mí pensar en la galería como una fuente de ingresos. Fui autogestiva, hice más de lo que podía y manejé las cosas como pude en la coyuntura que me tocó y por eso, en un momento empecé a trabajar para cerrar la tienda y la galería y que quede todo en orden, pagar deudas e irme tranquila.

De este modo, apremiada por las dificultades tanto económicas como anímicas, haciendo concluido con el espacio de la galería, Vero decidió cerrar la tienda de Mal de Muchos y continuar con proyectos de diseño free lance, ayudando a otros emprendedores o diseñadores, desde su casa con más tranquilidad y enfocada en aprender cosas.

### **Siberia**

Siberia, antes Isla, fue desde sus inicios una librería de editoriales independientes que combinó sus actividades con galería de arte y tienda de objetos. En el primer local de diagonal 79 convivía todo junto. Luego en el local de calle 51, la galería tenía su propio espacio y también un sótano para imprimir fotografías. Magdalena sostuvo que la galería siempre tendría que compartir con libros y objetos porque en sí misma le parecía difícil de sostener. Aunque con los años, afirmaba, que vendió mucha obra que no se imaginaba que iba a vender. Entonces, si bien se vendían obras de arte de quienes exponían, también de cada muestra quedaban piezas en la trastienda que eran exhibidas y comercializadas en el local.

Magdalena recordaba:

Siempre me gustó que la gente por ahí venía a buscar un libro y se colgaba mirando los cuadros. Entonces, personas que nunca en su vida habían pensado en tener una obra, si tenían la posibilidad, se la terminaban comprando. En ese sentido, algo que traté de acordar con los artistas en que me traigan obra pequeña o de mediano formato para que sea accesible, para poder generar que circule. Además, por las dimensiones del primer local, tampoco había espacio para colgar obra de gran tamaño. Obvio que entendía que hay obras que tienen que costar un montón, pero siempre hay un lugar en el que podíamos conciliar con el artista, tratando de sacarlo adelante, porque le convenía vender algo. Y eso estuvo bueno porque la gente

empezó a tener otra visión. Y luego en el local de 51, se vendió mucha obra. A mí siempre me sorprendió.

En relación a la modalidad de trabajo, las/es/os artistas podían modificar el espacio o el color de las paredes, tenían libertad para intervenir en el lugar. Y desde Siberia no hacían de mecenas, brindaban el espacio, compraban la pintura para dejar las paredes blancas, se diseñaban e imprimían los catálogos y se filmaba y editaba un video de la muestra que luego se subía al canal de *Youtube* como registro del evento. Por otra parte, esta selección de artistas para hacer exhibiciones no se gestaba a través de convocatorias, si no que la agenda se iba a armando a través de lazos de amistad, de redes. Artistas conocidas/es/os de algún artista o amigo que ya había expuesto en Siberia, todas/es/os eran parte de la misma escena. Asimismo, el público que asistía a las muestras, quizás se había acercado como cliente a comprar algún libro u objeto y de esta forma, se enteraba de que próximamente iba a ver una apertura y participaba de las exhibiciones que se hacían en Siberia. Aquí es donde Magdalena dimensiona, ya pasado un tiempo luego del cierre, de todas las cosas que se hicieron y de todos los apoyos de público, artistas, clientes que recibió.

Es importante tener en cuenta que durante los años que Magdalena vivió en La Plata y luego de haber terminado la carrera de museología, empezó a trabajar en el Museo Azzarini, museo universitario dedicado a los instrumentos musicales. Ella destaca que ese trabajo siempre lo mantuvo en paralelo al trabajo de Siberia porque le brindaba un ingreso fijo que le permitía tener la tranquilidad de poder pagar el alquiler todos los meses, pase lo que pase con el funcionamiento de Siberia.

En relación al trabajo de la librería y galería y a las estrategias de supervivencia, ella afirmaba:

Todo el tiempo era un tire y afloje. Si bien la librería siempre me gustó, los objetos, cuadernos y otras cosas, entendía que eran necesarios para poder bancar el proyecto. Vendiendo libros con un porcentaje del 30% no me alcanzaba y con la galería tampoco, tampoco tenía otras ayudas. Entonces la pregunta de cómo hacer para sostenerlo estaba todo el tiempo y así iba generando estrategias para que ingrese dinero por otras vías. Siempre lo pensé así: tuve una galería y librería porque pude tener otros proyectos dentro del mismo espacio y así todo se fue retroalimentando.

Respecto a los apoyos en general y en particular del Estado, Magdalena afirmaba que nunca recibió ni los pidió. No se le ocurría tampoco pensar en buscar ese tipo de financiamiento porque renegaba de tener que rendir cuentas o de generar un tipo de discurso específico acorde a la expectativa de los organismos que suelen financiar la

cultura y el arte. Siempre le costó tener que rendir cuentas o justificar lo que elegía hacer. Esta actitud de resistencia o disidencia, si bien le significaba un esfuerzo que dependía exclusivamente de ella, no le significó sentir esa demanda como un exceso. Y el trabajo en el museo, le permitía contar con un ingreso fijo y no le condicionaba el tiempo que le podía dedicar a Siberia.

A propósito, reflexionaba:

Es difícil ser tu propia jefa, pero nunca lo sentí como auto explotación, siempre me pude bancar con las múltiples cosas que hacía. No estuve nunca en una situación de desventaja. Y eso me dio cierto alivio. Si laburé un montón, también ahí, hay una decisión. Yo me puedo pasar el día laburando, para mí es prioridad el laburo. Pero también el espacio era mío, mis amigos me visitaban, y todos los amigos que me fui haciendo fueron por el espacio. Es como un lugar que ocurren muchas cosas que un trabajo, es como la vida misma ahí adentro. Ahora en la librería que tengo en Tandil me pasa lo mismo.

En 2017, a los tres años de habitar el local más grande en calle 51, como la zona explotó comercialmente, la inmobiliaria le exigía el triple del valor del alquiler y no podía afrontar ese costo. Entonces ahí Lucrecia Mon, amiga de Magdalena le ofrece sumarse a la cafetería “Big Sur” que había inaugurado recientemente en una casa antigua reciclada. Ahí nace “Big Siberia” y en esta nueva etapa del proyecto abandonó la parte de galería y continuó con los libros, cuadernos y objetos. Reconoce que resignar el proyecto de la galería no le significó un costo emocional muy grande porque ya estaba cansada de ese trabajo ya que le demandaba mucha energía la parte de readecuación del espacio cada vez que terminaba una muestra y empezaba otra y la producción curatorial en general. Entonces esta nueva etapa tuvo la frescura de lo nuevo y de hacer con otros, en este caso con una amiga que dedicaba al café y ella a los libros.

La crisis económica que se inició con el gobierno de Mauricio Macri gracias al aumento de tarifas y a la caída del consumo, golpeó duramente a Big Siberia así como a Mal de muchos. Entonces a principios del 2019 debieron cerrar sus puertas, barajar y dar de nuevo. Magdalena se quedó con cajas de libros en su casa que vendió en varias ferias para recuperar algo de lo invertido, pero no abandonó su proyecto de ser librera, el cual concretó tiempo después en Tandil, su nueva residencia.

***Felina SuperHeroína***

El colectivo de artistas Felina SuperHeroína comenzó organizando muestras para exhibir las obras que realizaban en diferentes espacios de la ciudad de La Plata. La propuesta era generar una galería de arte ambulante.

No firmábamos las obras y no poníamos indicaciones en la sala. Hay algo que es muy de la estética de Felina que es el abarrotamiento de la obra y como que, en el amontonamiento de toda esa basura, se generaba una idea de riqueza, de valor. Por ahí si vos tenes cinco obras señalizadas, con nombre y apellido del autor, no se generaba el mismo efecto. El valor estaba en el conjunto y en la instalación. Entonces era como un mix porque nosotros por ahí queríamos vender obras individuales de una cosa que en realidad era una gran instalación de piezas como dibujos, todo hecho muy a la ligera, salvo por ahí los que pintaban. Felina siempre tuvo esa barrera muy poco clara entre la instalación de la falsa galería de arte y las obras en sí. (Entrevista a Eduardo "Burbu" Sitjar)

Asimismo, esta forma de mostrar lo que hacían como un conjunto, una instalación, un todo se complementaba con la práctica del arte inmediato, volcaban sobre la producción un sentimiento o una sensación inmediata y que tenía el mismo valor que una obra que tiene un proceso de muchos años.

El sustento económico de las muestras eran las fiestas. Y luego, cuando en el horizonte de las expectativas que compartían apareció la idea de participar en la feria internacional de arte de Buenos Aires "ArteBa", este proyecto de hacer fiestas para recaudar fondos se instaló con fuerza.

Entre 2011 y 2012 empezamos a hacer fiestas para financiarnos. Decidimos que la fiesta era el motor que teníamos que tener para bancarnos. Y ahí hicimos la primera fiesta que se llamó Mega luz negra. Fue en un lugar que se llamaba El Ojo, sótano conocido como el puticlub de la canción de Los Redondos, cerca del Liceo. En esas fiestas, se empezó a armar el grupo de amigos nuestros que nos ayudaban con el montaje y con la que también nos vinculábamos. También venían artistas de Capital. Luego de esa fiesta vinieron otras, la del Cartón y la bolsa, Las Vegas... (Entrevista a Brenda Puleston).

La realización integral de las fiestas con su puesta en escena, montaje de obras, música y artistas invitados, además de permitirles recaudar fondos para producir obra, también les abrió la posibilidad de que el público asistente les reconociera y también que puedan tener la experiencia de organización con múltiples cuestiones a tener en cuenta. Al respecto, Brenda decía:

Las fiestas para juntar guita lo que hicieron fue que nos cambiaron la perspectiva desde un montón de lugares. O sea, otra vez es como que caímos en nuestra propia



mentira porque sin querer lograr nada como había pasado con nuestra primera muestra, con las fiestas empezaron a pasar un montón de cosas sin querer lograr nada. Nos dieron una capacidad y un control de energías muy fuertes que podíamos usarlo a nuestro favor. Por eso creo que Las pandillas no se hubiera dado, si antes no hubiéramos hecho las fiestas con 500 personas con todos los locales decorados, con plata para poder seguir. Toda esa juntada de guita nos dio una capacidad y una fuerza para decir “che, vamos a invitar a gente y vamos a hacer una mega perfo.

Con todo el dinero recaudado, en presentaron carpeta para participar de ArteBa en la edición del año 2012 y fueron seleccionados para integrar el Barrio Joven. Allí al igual que Los Bullys, vendieron obra que consideraron que estaba casi regalada. Eso al parecer no les importaba tampoco, el objetivo era conocer otros artistas, salir a divertirse.

Con toda la gente que habíamos conocido en Arteba de distintas galerías y grupos, dijimos “che hagamos un proyecto, hagamos como una guerra de pandillas, llamemos a todas las galerías que conocimos que fueron re buena onda, a todos los grupos o gente que nos cae bien y hagamos una movida.” Ya veníamos rancheando en el Teatro Argentino, ahí en la escuela de arte y oficios y bueno así, surgió el proyecto y como teníamos toda esa fuerza que te dije antes, nos lo comimos en un segundo, olvidate, no dudábamos. (Entrevista a Brenda Puleston)

Las Pandillas fue una instalación performática que les permitió aunar en un proyecto toda la experiencia que habían adquirido con la producción de las fiestas y la participación en ArteBa, reuniendo a artistas de distintos lugares y disciplinas en una convivencia artística que dio lugar a una suerte de “rancheo arty” con producción de obra in situ mediante los desechos de las escenografías del teatro.

Ahora bien, respecto de apoyos o financiamiento públicos, no tuvieron intenciones de acceder como colectivo, pero con posterioridad a la disolución del grupo, varios de sus artistas aplicaron a las becas del Fondo Nacional de las Artes, en algunos casos con éxito. Y en relación al mercado de arte, luego de su participación en ArteBa y de la puesta en escena de Las Pandillas, se disolvieron como colectivo, pero cada uno y cada una fue, a medida de sus búsquedas, aspirando a ingresar al mercado de arte con representación de galerías de La Plata y de CABA. Asimismo, hubo quienes no tuvieron esa aspiración y continuaron su carrera como docentes o productores artísticos.

**El debate no termina acá: algunas cuestiones para seguir reflexionando**

Como hemos visto a partir de los trabajos de investigación que recuperé al comienzo del capítulo y de cuáles son los sentidos que proponen los casos de estudios, se registran avances en la comprensión del arte como un campo que también puede implicar trabajo remunerado, pero entiendo que la dicotomía entre arte y trabajo que parecía por momentos superada, sigue vigente. Esta tensión se manifiesta en las experiencias de las/es/os artistas, quienes se deben enfrentar con la necesidad de generar un intercambio monetario para que sus prácticas sean sostenibles. Las contradicciones que esto genera vienen a cuestionar ciertos marcos tradicionales donde el arte se enseña (la Universidad) y donde el arte se practica (museos, salas, galerías). En este sentido, es interesante, a partir de este análisis, interpretar cuál sería el rol del Estado para promover este tipo de actividades, si es que lo autogestivo es un mandato o una forma que permite construir de un modo – otro.

Percibo que, principalmente, la relación entre la autogestión y la mercantilización del arte se presenta como una arena de lucha. Sobre la relación con el mercado del arte puedo observar una permanente tensión entre la autogestión, la (auto)precarización (*lumpenfreelancer*) y la no mercantilización del arte (como obra vendible o intercambiable) o su opuesto: el reconocimiento del arte como trabajo y, por lo tanto, que sea económicamente redituable. Sin embargo, estas condiciones o características no definen a las distintas experiencias, sino que pueden ser diversos momentos de un mismo proceso en un colectivo o espacio.

Por un lado, las/es/os artistas aspiran a mantener la esencia de su trabajo alejada de la lógica del mercado, lo que puede llevar a una (auto)precarización que desdibuja el valor de sus prácticas. Por otro lado, el reconocimiento del arte como trabajo implica una necesidad de generar ingresos, lo que a menudo se traduce en una disputa por legitimarse en un mercado que tiende a valorar obras vendibles por encima de las propuestas experimentales o disruptivas.

Los interrogantes planteados en torno a la relación de los artistas con el mercado del arte son fundamentales. ¿Cómo conciben sus prácticas? ¿Son vistas como un trabajo legítimo que les permita vivir de su arte? En estas experiencias, entiendo que la búsqueda de reconocimiento no solo como artistas, sino también como gestores, implica un deseo de formalización que, en algunos casos, entró en conflicto con los ideales de lo alternativo y lo outsider. En este sentido, las experiencias de venta en espacios como la ciudad de La Plata y eventos como ArteBA revelan una complejidad adicional. ¿Se cooptan lo experimental y lo alternativo, o se les reconoce su potencial?

Por otra parte, los casos que contenían pequeñas galerías, a menudo percibidas como espacios de exhibición y venta, enfrentaron la necesidad de ser rentables, lo que plantea una tensión entre sus búsquedas y las demandas para poder subsistir (vender objetos, indumentaria, etc.). La noción de “llegar” implica no solo alcanzar un público más amplio, sino también reconfigurar las relaciones con el mercado del arte y participar en un debate sobre la legitimidad de sus prácticas.

Asimismo, pude comprobar que el vínculo con instituciones educativas y culturales públicas (universidades, museos, galerías) es en algunos casos nula y en otros, en forma de aval o reconocimiento no monetario. En algunos casos y sobre todo en contexto de pandemia, el Estado fue promotor de la autogestión facilitando la creación de redes de intercambio entre experiencias, habilitando líneas de financiamiento sin considerar la figura legal de los proyectos artísticos y en otros casos (en su mayoría) por las condiciones establecidas en sus políticas resultaron un obstáculo para los casos de estudio o un motivo de distanciamiento, posicionamiento que, entiendo, perpetuó la precarización.

El análisis que planteo en este capítulo buscó subrayar la necesidad de una revisión crítica de ciertas discusiones que rigen el arte y el trabajo en estos casos de estudio como escena para analizar la actualidad. Considero que es imperativo encontrar formas de articular un vínculo más equitativo entre la producción artística, el mercado y las instituciones, que valore tanto la creatividad como la sostenibilidad económica. Creo que solo así podremos avanzar hacia un ecosistema artístico que fomente la diversidad, lo novedoso y el verdadero reconocimiento de los múltiples trabajos que realizan las/es/os artistas.

## Palabras finales

“Quiero decirles qué es lo que me ha llevado a dedicarme a este oficio durante todos estos años. Hay tres palabras que son muy importantes para mí: inspiración, creación y compartir.

Inspiración es por qué haces una película, qué motivos, qué ideas, qué circunstancias, qué casualidades encienden ese deseo que motiva que hagas una película.

Creación consiste en saber qué medios usas ¿Qué estructura vas a utilizar? ¿Vas a hacer la película sola o acompañada? ¿La vas a rodar en color o sin color?

La creación es el trabajo en sí mismo.

Y la tercera palabra que ha marcado mi cine es 'compartir'.

No haces películas para verlas sola en casa. Haces películas para mostrarlas.

Debes saber por qué haces este trabajo.

No es la necesidad de crear imágenes: es la de compartirlas.”

Agnès Varda en Varda por Agnès (2019)

Esta cita es de la directora de cine francesa Agnès Varda y la tomé de su último documental “Varda por Agnès” (2019) en el que realiza una propia retrospectiva de su obra y comparte su experiencia en su carrera como cineasta. Al escucharla y verla cursando el doctorado hace algunos años atrás, pensaba que una película es como una tesis. Es una obra atravesada por esas dimensiones que Varda menciona en la cita y que son fundamentales para comprender los deseos que conducen el proceso de producción de conocimientos y el sentido profundo de compartirlos, el por qué y el para qué de toda obra creativa puesta en relación con el contexto y sus posibles destinatarios/es/as.

Quise empezar este cierre de esta manera porque aquí es donde voy a recapitular lo abordado en el transcurso de la tesis para poner en relación los hallazgos con la idea de abrir caminos a futuras investigaciones propias o de otras/es/os y a proyectos de diversa índole que encuentren en estos casos una fuente de inspiración. La idea de continuidad, sobre todo con experiencias que siguen siendo revisitadas, recordadas o que tienen vigencia en la actualidad me permite comprender a la tesis como un umbral desde el cual posicionarme y también atravesar para producir otros procesos creativos. Al respecto, es importante destacar que los casos estudiados no solo se inscriben en el campo del arte, sino que constituyen prácticas micropolíticas que intervienen en las dinámicas sociales desde las redes afectivas, los vínculos y las maneras de producir colectivamente.

Considero que sería fructífero y estimulante seguir nutriendo el campo comunicación-arte-política de nuevas miradas tanto desde este mismo Doctorado como de otras instancias creativas, formativas. Espero que este trabajo, en ese sentido, sea cauce y también referencia y que esta escena de interlocución, este dialogo aquí propuesto, continúe.

Es crucial retomar la inquietud inicial que motivó este trabajo: investigar los modos de hacer y ser de colectivos y espacios vinculados al arte que surgieron en la ciudad de La Plata en el decenio 2006-2016 para comprender sentidos, representaciones y transformaciones de sus propuestas y reconocer su incidencia en las prácticas artísticas y culturales locales. Para ello, seleccioné siete casos que no pueden considerarse ejemplos homogéneos, ni por su temporalidad ni por su tipo, sino por la singularidad de sus formas de ser y de hacer.

Analicé casos de colectivos, dúos y proyectos grupales más amplios, que nacieron de redes de amistad, intereses y deseos compartidos, de vínculos formados en la escuela y/o en la facultad de artes y en su hacer, fusionaron arte y vida (Corazones de Bully, Tormenta, Felina). También estudié otras experiencias de dúos o proyectos individuales que, asentados en espacios físicos, propusieron nuevas formas de vincularse con otros artistas, el público y otros proyectos, generando modos alternativos de organización y redes de sustento, mientras también, promovieron la reflexiones sobre el arte y su relación con la vida (Tormenta, Residencia Corazón, Mal de Muchos y Siberia).

Las preguntas que atravesaron todo el proceso de tesis fueron: ¿Qué tipo de escena, vínculos y redes construyeron? ¿Qué concepciones sobre el arte subyacen en sus prácticas? ¿Con qué genealogías del arte dialogaron estas experiencias? ¿Cómo se relacionaron estas prácticas artísticas con la política? ¿Cuál fue su postura frente al Estado y sus instituciones? ¿Cómo se vincularon con el mercado del arte?

Estas preguntas, entre otras, me permitieron delinear algunos hallazgos y reflexiones que puedo sintetizar aquí en tres grandes dimensiones.

En primer lugar, todas estas iniciativas dan cuenta de proyectos que emergieron en la intersección entre deseos, búsquedas en común, contexto, trayectorias personales, influencias externas y la capacidad de tejer redes colaborativas que potencian la creatividad y el trabajo colectivo. Si bien es notable la particularidad de cada experiencia, las entrevistas revelan que compartieron dinámicas respecto al crecimiento, la permanencia y la transformación de cada una de ellas. Los casos estudiados se insertaron en una red de relaciones dentro de un territorio específico para producir de manera colectiva, no solo para otras/es/os. Utilizaron lenguajes y herramientas artísticas

que no buscan la creación de un objeto de arte finalizado. A partir de este análisis, puedo afirmar que las nociones tradicionales del arte, propias del paradigma moderno, fueron ampliamente superadas. Lo artístico en estos casos se entendió como una herramienta, como un discurso y como técnicas que facilitaron la creación de vínculos. El arte pierde sus fronteras con otras áreas y disciplinas, que se difuminan de manera similar a lo que proponen las epistemologías críticas. En este sentido, estas experiencias pueden situarse dentro de la genealogía de las prácticas artísticas relacionales, que, sin cuestionarse sobre su sentido o propósito, pusieron en tensión ciertos cánones de representación y circulación del arte, produciendo significados en común. Es decir que, la comunicación habilitó que estas grupalidades se encuentren. Entonces puedo afirmar que la fusión arte-vida es producto de una trama comunicacional que se fue multiplicando y diversificando en el hacer de cada experiencia.

En segundo lugar, puedo afirmar que, si bien los casos de estudio son diferentes, existen puntos de conexión que los ponen en diálogo. Estos vínculos no son solo producto de un espacio geográfico compartido o de una temporalidad común, sino que permiten reflexionar sobre un momento particularmente intenso y productivo de debates, preguntas y acciones colectivas. Estos intercambios potenciaron redes de apoyo y comunidades afectivas que comprenden el arte como herramienta de comunicación y transformación. En muchos casos los diálogos con otras experiencias formaban parte de un hacer colectivo que fortaleció estas relaciones. Así, puedo establecer una conexión ineludible entre esta red heterogénea de prácticas y saberes y la producción artística de los años 60 en Argentina, escena fundante del arte contemporáneo y de nuestra historia cultural que cuenta con un gran reconocimiento tanto a nivel nacional como internacional y que ha sido investigada por Ana Longoni y Mariano Mestman en "Del Di Tella al Tucumán Arde" (2002). Allí, los autores identifican características comunes de la vanguardia artística y política de esa época, que, a mi juicio, encuentran eco en la escena analizada en esta tesis. Por ejemplo, la experimentación continua con formatos y lenguajes diversos, la ampliación de los límites del arte, donde la obra ya no es el fin, sino el proceso y los conceptos que surgen de esa iniciativa, lo que lleva a la desmaterialización de la obra-objeto. Este tipo de obra es serial y procesual, utilizando nuevos medios, métodos y materiales efímeros o de descarte. Otro rasgo común es la búsqueda de nuevos públicos, con la salida del arte a la calle y la creación colectiva, cuestionando el estatus del arte y el/la artista como una figura iluminada y alejada de la realidad material. Si bien la noción de vanguardia no es un término con el que los grupos estudiados se identifiquen, los procedimientos elaborados por el arte de avanzada de los años 60 resuenan y son herramientas que permiten abordar tanto las producciones

como las dinámicas de los colectivos contemporáneos. Estas características de la producción artística de los años 60 parecen permear las prácticas y discursos de los colectivos y espacios artísticos actuales reactualizados y cargados de nuevos significados en el contexto del nuevo milenio.

Y, en tercer lugar, me interesa recapitular la perspectiva desde la que abordé los casos de estudio, con el objetivo de generar aportes al campo de la comunicación, el arte y la política desde una posición situada. Recuperé conceptos que surgieron en un periodo en el que era necesario encontrar marcos conceptuales para comprender lo que ocurría en la escena artística tanto nacional como internacional, como las definiciones de estética relacional y las prácticas artísticas colaborativas. Estos conceptos permitieron reflexionar y reconocer las posturas críticas frente a la novedad de estas experiencias. Además, pude abordar la recuperación de relatos y posicionamientos en relación con la producción de conocimientos situados. La propuesta metodológica desplegada, en este sentido, constituye uno de los hallazgos clave de la tesis. Considero que este enfoque puede servir como antecedente para futuras investigaciones o proyectos, no solo por el tema que aborda, sino también por las herramientas metodológicas utilizadas para explorar complejidades cognitivas similares. Aquí radica el sentido político de recuperar relatos y registros de primera mano de experiencias estéticas exploratorias que proponen otras formas de vida. Estas experiencias tienen un potencial significativo, que nos permite revisar lo acontecido a partir de una articulación polifónica, sin imposiciones, nacida del encuentro, el diálogo y la yuxtaposición de perspectivas y así, construir un escenario complejo y amplio.

En este sentido, quisiera hacer foco y compartir los hallazgos de los capítulos 4 y 5 en relación a cada caso de estudio y sus puntos de confluencia.

Sobre **Residencia Corazón** resalto la importancia de la confianza mutua entre Juan Pablo y Rodrigo como base fundamental para la continuidad de la Residencia Corazón (RC). Ambos coincidieron en que el proyecto ha perdurado gracias a esa confianza, especialmente en aspectos económicos. Además, cada uno ha podido desarrollar proyectos individuales, lo cual ha favorecido la autonomía y el crecimiento de sus iniciativas personales.

El trabajo colectivo en la residencia también ha permitido establecer vínculos con otros artistas locales, instituciones y colectivos, como Cosmiko y Tormenta, quienes contribuyeron a integrar el proyecto en la escena artística de La Plata. Lo relevante de esta experiencia es que se busca una integración emocional del artista a la escena local,

creando un ambiente donde la residenta/e se sienta en casa y puede nutrirse de la comunidad.

Desde mi perspectiva, la continuidad del proyecto RC se debe a su capacidad de renovación constante a partir de nuevas propuestas y desafíos, siempre manteniendo acuerdos sólidos basados en la confianza mutua entre los impulsores del proyecto. Esto les permite seguir apostando a proyectos independientes, pero conectados, que enriquecen la vida cultural de la ciudad. La estabilidad de la residencia se ha mantenido gracias a los acuerdos organizativos y a la relación de amistad entre Juan Pablo y Rodrigo, que llevan casi 20 años juntos. A pesar de las tensiones que pueden surgir en otros contextos de visibilidad o reconocimiento, como en el caso de Felina SuperHeroína y Corazones de Bully, Juan Pablo y Rodrigo han sabido mantener sus proyectos paralelos y respetar la autonomía de cada uno. Considero que esta dimensión resultó esencial para la sostenibilidad de la residencia en el tiempo.

Con respecto a **Corazones de Bully**, este colectivo es un exponente de cómo un grupo de artistas de La Plata se conectaron a través de redes de amistad, compartiendo intereses comunes en la música indie, el arte y la cultura. Muchas/es/os se conocieron en el ámbito de los recitales o a través de plataformas como Fotolog, e incluso algunos habían sido compañeras/es/os en el Bachillerato de Bellas Artes. Estos lazos permitieron la formación de una grupalidad que rompió con ciertas convenciones acerca del arte y sus representaciones, materialidades y formas de circulación.

Un aspecto clave de este grupo fue la importancia de valorar el proceso creativo más que el resultado final. Este enfoque, impulsado por Antolín fue retomado en otros como Felina SuperHeroína, les permitió una mayor libertad en sus producciones, fomentando la experimentación rápida con materiales accesibles. Esta perspectiva estaba alineada con la inmediatez y las dinámicas de las redes sociales de la época, como Fotolog.

El colectivo CDB, aunque de corta duración, dejó un impacto significativo en sus integrantes y en la escena local. Aunque no todas/es/o eran artistas visuales al principio, continuaron experimentando con otros lenguajes visuales, como el textil y la ilustración. Además, CDB refleja cómo en una época de cierta estabilidad respecto condiciones sociales, políticas y económicas, un grupo de jóvenes de diferentes orígenes podían establecer vínculos en la creación de proyectos como exhibiciones, discos, y la organización de eventos, sin la necesidad de vivir de eso que producían, sino buscando la experimentación y el diálogo entre distintas formas de expresión artística.

El caso de **Tormenta** permite analizar cómo la creatividad en el proyecto se expandió y diversificó gracias a la disposición de las impulsoras para materializar cualquier idea que



surgiera. A lo largo del tiempo, el proyecto no solo produjo prendas de vestir con estampas originales, sino que también se diversificó al incorporar colaboraciones con artistas de diferentes disciplinas como música, video, danza, joyería, muralismo y escritura.

Esta práctica refleja una de las hipótesis centrales de la investigación: lo político se manifiesta a través de la praxis artística, donde la creación de círculos sociales experimentales reconfigura los vínculos entre el arte y la vida cotidiana. Sin embargo, esta fusión de arte y vida llevó a la disolución del grupo cuando las participantes se unieron a la Cooperativa La Estrella Azul II, donde la autogestión se transformó en autoexplotación, tal como ellas lo percibieron. El grupo no pudo manejar el agotamiento emocional y el trabajo constante, lo que generó un desgaste al punto tal de decidir disolver el proyecto.

A pesar de la ruptura, Tormenta perdura como una red de colaboración artística que sigue creciendo y multiplicándose. Esta red ha dado espacio tanto a nuevos artistas como a aquellos con más trayectoria, y ha mantenido vivo el proyecto a través de nuevas colaboraciones. La experiencia de Tormenta, valorada por sus impulsoras como una "escuela de vida", también ha permitido reflexionar sobre las dificultades de la autogestión, que a veces lleva a la autoexplotación. Sus impulsoras han reconocido que, a pesar del esfuerzo invertido, la autogestión no siempre se traduce en un trabajo digno, lo que subraya una problemática común en muchos proyectos de esta índole. Y lo que, a su vez, me condujo a producir unas reflexiones sobre el vínculo entre arte y trabajo.

**Cosmiko** se destaca por crear "escena dentro de la escena", proporcionando un espacio seguro y libre de prejuicios y discriminación para las disidencias sexuales. Este proyecto no solo ofreció un refugio, sino también una plataforma para la expresión artística, donde artistas y públicos podían interactuar libremente. Cosmiko se caracterizó por su propuesta estética, transformando regularmente las paredes del espacio en nuevas obras de arte, lo que mantenía el ambiente dinámico y vivo.

El espacio se convirtió en un lugar de referencia para las diversidades sexuales y de género, especialmente para la comunidad travesti y trans, ofreciendo apoyo, contención y visibilidad. Las acciones concretas que se realizaban, como talleres, fiestas, y la organización de marchas, ayudaban a la comunidad a avanzar, mientras que también transformaban a quienes participaban en la organización. Estas actividades generaron una poderosa red de apoyo y aprendizaje, destacando la importancia de la autogestión en el contexto de dificultades económicas y estructurales, como cortes de servicios.

Lo más valioso de Cosmiko, según testimonios, es su firme apoyo a las diversidades sexuales y de género, creando un espacio donde la comunidad puede ser libre, sentirse acogida y encontrar apoyo para su desarrollo personal y colectivo. Es *la revolución de ser trollo* que mencionaba Mane en la entrevista, que, a pesar de los desafíos, hace que el proyecto siga funcionando, *como un río con un movimiento constante* que lo convierte en un espacio de referencia para el activismo LGTBIQ+ en la ciudad.

El proyecto **Mal de Muchos**, según Verónica, surgió del deseo de participar activamente en la escena artística local y de crear vínculos con otras/es/os artistas y colectivos. Impulsada por su pasión, su motivación principal fue contribuir al ámbito artístico con el objetivo de generar un espacio de colaboración, intercambio y encuentro. Este enfoque colaborativo, que fusionaba la creación con la amistad y el bien común, permitió a Verónica y a otras/es/os artistas involucrados compartir producciones y trayectorias en un ambiente de apoyo mutuo.

El proyecto, aunque personal en su origen, se convirtió en un espacio significativo para varios colectivos y artistas de la ciudad, y su impulso estaba basado en la confianza en las/es/os demás y en el deseo de transformar la escena artística local. A pesar de las dificultades económicas y personales que enfrentó, y de la incomodidad de asumir responsabilidades y compromisos, Verónica mantuvo su fe en el proceso y en los vínculos creados.

Finalmente, Mal de Muchos cerró como los proyectos de Tormenta y Siberia debido a las dificultades económicas y el apremio de no poder sostener el costo del proyecto, pero Verónica continuó trabajando en proyectos freelance de diseño desde su casa, con una dinámica más tranquila y orientada al aprendizaje y apoyo a otros emprendedores. Esta transición muestra cómo el proyecto dejó una huella en su vida profesional y en su contribución al arte local.

**Siberia** como Mal de Muchos le dio espacio y visibilidad a proyectos de artistas, y editoriales independientes y en el espacio de la tienda a objetos creados por diseñadores locales. Mal de muchos, en este sentido, puso en circulación indumentaria de diseñadores independientes, actividad que emergió con fuerza luego de la crisis del 2001. Magdalena, a diferencia de las impulsoras de Tormenta, afirmaba que nunca tuvo la sensación de que el proyecto autogestivo fue una autoexplotación. Para ella era la posibilidad de fusionar sus pasiones con el trabajo. Quizás este sea un rasgo distintivo en relación a otros proyectos donde sí hubo un agotamiento en esta forma de autosustentarse y existir. Respecto a los apoyos en general y en particular del Estado, tenía una postura bastante similar a la de Cosmiko antes de la pandemia y es que nunca

recibió apoyos ni financiamiento ni tampoco los pidió. La argumentación consistía en no tener que rendir cuentas ni adaptar sus actividades a la expectativa de algún proyecto u organización. Esta actitud de resistencia o disidencia a la relación con instituciones públicas, si bien le implicó que el desarrollo de su proyecto dependiera exclusivamente de ella, no le significó un peso o sentir esa demanda como un exceso. En este sentido, es interesante, interpretar cuál sería el rol del Estado para promover este tipo de actividades, si es que lo autogestivo es un mandato o una forma que permite construir de un modo – otro. Entiendo que este aspecto tiene un correlato con discursos vinculados al “Hazlo tú mismo” y también a cierta autopercepción de autonomía y libertad de acción. Sin embargo y a diferencia del caso de Mal de Muchos y de Tormenta, Magdalena contaba con un trabajo estable en uno de los museos de la UNLP. Es decir, con cierta seguridad para poder tener esa libertad de acción con Siberia. propósito, reflexionaba:

**Felina** en su repertorio y en sus discursos rompió con el canon de galería de arte y por el otro también, al igual que Cosmiko se autorproclamó como un *safe space* de exploración de las diversidades sexuales para sus integrantes y amigos. En este modo particular de ser y hacer, se fueron encontrando y produciendo en común con Cosmiko, Tormenta, algunos integrantes de Corazones de Bully y también Mal de Muchos. El caso tiene varios puntos de continuidad con CDB en la elección de materiales efímeros y de descarte para producir obras así como en la organización de eventos (fiestas) para autosustentar sus proyectos. Además, ambos proyectos coincidieron en aspirar a participar de ArteBa, en el sector Barrio Joven, acontecimiento que en los dos casos fomentó cierta ruptura o alejamiento de sus integrantes. Puedo afirmar que las contradicciones que esto genera vienen a cuestionar ciertos marcos tradicionales donde el arte se practica (museos, salas, galerías, ferias) y también dan cuenta de las tensiones entre autogestión, la (auto)precarización (*lumpenfreelancer*) y la no mercantilización del arte (como obra vendible o intercambiable) o su opuesto: el reconocimiento del arte como trabajo y, por lo tanto, que sea económicamente redituable. Lo que resulta claro es que las/es/os artistas de todas las experiencias que analizo aspiran a mantener la esencia de lo que desean y proyectan. En algunos casos tuvieron la necesidad de generar ingresos y eso también favoreció la búsqueda de profesionalizarse (finalizar carreras universitarias), buscar otros trabajos y elegir otras grupalidades o espacios de referencia (representación de galerías insertas en el mercado).

Finalmente, quisiera hacer foco sobre uno de los hallazgos más significativos de esta tesis que fue la propuesta metodológica desarrollada para recuperar relatos y registros

en primera persona sobre estas experiencias estéticas exploratorias e innovadoras de otras formas de vida. En este sentido, dicha metodología puede servir como antecedente valioso para futuras investigaciones o proyectos, no solo por el tema tratado, sino también por las herramientas metodológicas empleadas para abordar complejos cognitivos relacionados. Aquí radica, a mi entender, la potencialidad de este trabajo: nos permite revisar lo acontecido y poder compartirlo, tal como planteaba Agnès Varda en su documental. Compartir porque no se producen investigaciones para leerlas sola en casa, sino para que otras/es/os las revisen y tomen de allí lo que encuentren para potenciar las propias investigaciones o los proyectos que tengan afinidad con estos que aquí se presentan.

Al resumir lo abordado hasta aquí, observo que las iniciativas estudiadas corresponden a proyectos nacidos de la convergencia de deseos, búsquedas compartidas, contextos, trayectorias personales, influencias externas y la capacidad de tejer redes colaborativas que potencian la creatividad y el trabajo colectivo. Si bien cada experiencia tiene su particularidad, las entrevistas revelaron que todas compartieron dinámicas relacionadas con el crecimiento, la permanencia y la transformación de sus respectivos proyectos.

Este hallazgo me invita a reflexionar más profundamente sobre la comunicación como un proceso social de producción de significados. Estas micro comunidades, conformadas por colectivos y espacios artísticos, se gestaron gracias al intercambio de sentidos sobre el arte, la producción común y la experiencia compartida de habitar y vivir la ciudad. En ese proceso de intercambio, se apostó por lo que les movilizaba, generando proyectos con el fin de transformar y transformarse. En este sentido, la comunicación fue esencial para que estos grupos se encontraran y produjeran de manera colectiva. Sin esta producción compartida de sentidos, considero que el encuentro no habría sido posible, con todo lo que esa palabra implica. De este modo, puedo afirmar que la fusión arte-vida es producto de una trama comunicacional que se fue diversificando y multiplicando en el proceso de cada experiencia.

En conclusión, los proyectos analizados comparten elementos clave como la autogestión, la colaboración con otros proyectos, artistas, colectivos y espacios. Algunos lograron perdurar gracias a la confianza mutua y la capacidad de renovación, mientras que otros cerraron debido a factores económicos, al desgaste emocional causado por la presión de la autogestión o a búsquedas individuales que se contrapusieron a los deseos colectivos que inicialmente los unieron. Todos los proyectos enfrentaron desafíos que los fortalecieron, permitiéndoles seguir adelante, expandirse, profundizar en sus propuestas o tomar la difícil decisión de poner fin a su trayectoria,

aunque fuera temporal. Esta decisión resulta compleja cuando se trata de proyectos de vida compartidos.

La creación de redes afectivas y colaborativas fue fundamental para sostener estos espacios, que revitalizaron la escena local y dejaron huellas significativas tanto en sus integrantes como en el público que participó en sus propuestas. Es por ello que entenderlas como *experiencias micropolíticas* resulta clave para comprender las transformaciones que produjeron. Transformaciones que no buscaron necesariamente alterar grandes estructuras, sino incidir en los modos de estar, de crear y de relacionarse. Es decir, formas de intervenir en lo cotidiano que construyeron otras realidades posibles. Aunque en algunos casos los períodos temporales fueron breves, lo novedoso y disruptivo de sus iniciativas se multiplicó en otros casos y contextos, lo que permite considerar esta escena como un objeto de estudio para comprender que, en ciudades como La Plata, y no solo en Buenos Aires, también se gestan y se desarrollan procesos artísticos que proponen nuevas formas de producción artística y sus relaciones con la vida.

## Referencias

- Álvarez, L. (2018). Memorias instantáneas a prueba de archivo. *Arte e investigación*, 14, 79–91.
- Álvarez Bravo, P. (2017). La historia oral es un arte de la escucha: Entrevista a Alessandro Portelli. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 9, 543–552.
- Arfuch, L. (2002). *El espacio biográfico. Dilemas de la subjetividad contemporánea*. Ed. Fondo de Cultura Económica.
- Badenes, D. (2015). *Un pasado para La Plata. Una historia de la historia local*. EME.
- Becker, H. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Universidad Nacional de Quilmes.
- Bertaux, D. (1993). Los relatos de vida en el análisis social. En J. Aceves Lozano (Comp.), *Historia oral* (pp. 9–34). UNAM/Instituto Mora.
- Bishop, C. (2004). Antagonism and relational aesthetics. *October*, 110, 51–79. MIT Press.
- Bishop, C. (2007). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *Ramona*, 72, 32–45.
- Bourriaud, N. (2006). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Carvajal, F. (2010). Encarnar el archivo: Notas sobre archivos y artes del cuerpo. En M. García Moggia (Coord.), *Archivo. Prospectos de arte* (pp. 43–59). Centro de Documentación de las Artes Índice.
- Chiotarrab, G. (2021). *Promesa y precariedad: Trabajo artístico en Buenos Aires*. Emilia Casiva Ed.
- Di Filippo, M. (2015). *Estéticas-en-las-calles rosarinas. Del taller a los movimientos sociales: prácticas, repertorios e itinerarios estético-políticos en la década del 2000 (Doctoral)*. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de Buenos Aires.
- De Garay, G. (1999). La entrevista en historia oral: ¿Monólogo o conversación? *Revista electrónica de Investigación educativa*, 1 (1). Recuperado el 16 de julio de 2021, de <http://redie.uabc.mx/vol1no1/contenido-garay.html>
- De Souza Santos, B. (2006). *Renovar la teoría crítica y reinventar la emancipación social: Encuentros en Buenos Aires*. CLACSO.
- Didi-Huberman, G. (2015). *Ante el tiempo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Geertz, C. (1987). *La interpretación de las culturas*. Gedisa.
- Giunta, A. (2009). *Poscrisis: Arte argentino después del 2001*. Siglo veintiuno editores.
- Giunta, A., Jacoby, R., Longoni, A., Montequín, M., & Jitrik, M. (2003). Arte Rosa Light y Arte Rosa Luxemburgo. *Ramona*, 33, 58–72.
- Guattari, F. & Rolnik, S. (2013 [2005]) *Micropolítica. Cartografías del deseo*. Tinta Limón.
- Kester, G. H. (2004). *Conversation pieces: Community and communications in modern art*. University of California Press.

- Kury, M. S., & Abelleira, M. (2012). *Creación de un espacio de intercambio y gestión comunicacional destinado a la cultura del rock independiente de la ciudad de La Plata: www.cintasoriginales.com.ar* (Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <https://www.cintasoriginales.com.ar>
- Krochmalny, S. (2011). De la utopía artística a las reglas del arte y el mercado. *Revista Sociedad*, 29/30, 211–220. Facultad de Ciencias Sociales UBA.
- Krochmalny, S. (2013). La patria es el otro: Políticas de la amistad durante el kirchnerismo. *Revista Mancilla*, 6, 44–51.
- Krochmalny, S. (2014). El fuego y las brasas. *Revista CIA*, 3, 244–277.
- Laclau, E., & Mouffe, C. (1985). *Hegemonía y estrategia socialista*. Fondo de Cultura Económica.
- Laddaga, R. (2006). *Estética de la emergencia*. Adriana Hidalgo.
- Longoni, A. (2007). Encrucijadas del arte activista en Argentina. *Ramona*, 74, 20–30.
- Longoni, A. & Mestman, M. (2010 [2000]). *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68º argentino*. Eudeba.
- Longoni, A. (2011). *El deseo nace del derrumbe: Roberto Jacoby: Acciones, conceptos, escritos*. La Central/Adriana Hidalgo Editora.
- Lucena, D. (2016). Sobre la inserción del arte activista argentino en los espacios de exhibición. *Revista Arte, Individuo y Sociedad*, 28 (3), 583–600.
- Lucena, D., & Laboureau, G. (2016). *Modo, mata, moda: Arte, cuerpo y (micro) política en los 80*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Lucena, D. (2017). Habitar la paradoja: trabajo y productividad en el arte contemporáneo. *Ramona* <http://www.ramona.org.ar/node/62686>
- Meccia, E. (2019). Una ventana al mundo: Investigar biografías y sociedad. En E. Meccia (Ed.), *Biografías y sociedad: Métodos y perspectivas* (pp. 25–62). Eudeba.
- MORIN, E. (2002). *Educación en la era planetaria: el pensamiento complejo como método de aprendizaje en el error y la incertidumbre humana*. UNESCO, Universidad de Valladolid.
- Pérez Balbi, M. (2020). *Habitar/Confabular/Crear: Activismo artístico en La Plata*. Edulp.
- Retola, G. (2018). *Paraíso: Construcción de conocimientos basados en diálogos de saberes entre la Universidad y el Pueblo*. Editorial de la Universidad Nacional de La Plata.
- Rolnik, S. (2001). *¿El arte cura?* Recuperado de [http://www.medicinayarte.com/img/rolnik\\_arte\\_cura.pdf](http://www.medicinayarte.com/img/rolnik_arte_cura.pdf)
- \_\_\_\_\_ (2010). Furor de archivo. *Revista Errata#(1)* <http://revistaerrata.com/ediciones/errata-1-arte-yarchivos/>
- Saintout, F., & Varela, A. (2014). *La epistemología del barro*. Revista Oficios Terrestres, 20 (30), 16-25. Ediciones FPYCS
- Steyerl, H. (2014). *Los condenados de la pantalla*. Caja Negra.

Varesi, G. (2016). Acumulación y hegemonía en Argentina durante el kirchnerismo. *Problemas del desarrollo* 187(47), 63-87. [https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art\\_revistas/pr.11245/pr.11245.pdf](https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/art_revistas/pr.11245/pr.11245.pdf)

### **Bibliografía consultada**

Bourdieu, P. (2002). *Campo de poder, campo intelectual*. Ed. Montessor.

----- (2014 [2003]) *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*. Buenos Aires. Ed. Siglo XXI.

Derrida, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*. Trotta.

Expósito, M. & Vindel, J. (2014) Activismo artístico en AA.VV. *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

Fükelman, M. C., et al. (2019). *Espacios autogestivos de la ciudad de La Plata: Estudios de casos: 2010-2016*. Universidad Nacional de La Plata.

Grimson, A. (2019) *¿Qué es el peronismo?* Siglo XXI Editores.

González, J. (1996). La voluntad de tejer: Análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro en *Razón y palabra*, 10, 34–56.

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

----- (2022). Metodología orgánica y máquinas de sentipensar. *Heterotopías*, 5 (9), 1- 19. <https://revistas.unc.edu.ar/index.php/heterotopias/article/view/38151>

Koselleck, R. (1993). *Futuro pasado: Para una semántica de los tiempos históricos*. Paidós.

Longoni, A. (2010) Tres coyunturas del activismo artístico en la última década en AA.VV., *Poéticas contemporáneas. Itinerarios en las artes visuales en la Argentina de los 90 al 2010*. Fondo Nacional de las Artes.

López, M. D. (2011). Estrategias de intervención en la ciudad y en la web: Espacio público y acción política. *Revista Question*, 1 (30), 45–60.

López, M. D. (2013). Lugares de vida: Nueva escena de espacios culturales emergentes de exhibición en la ciudad de La Plata. En M. Fernández & M. D. López (Eds.), *Lo público en el umbral: Los espacios y los tiempos, los territorios y los medios* (pp. 189–218). Universidad Nacional de La Plata.

López, M. D. (2017). Cambio de piel: Intervenciones culturales, acción colectiva y politicidad emergente en el espacio público de La Plata. Recuperado de <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/59307>

Maradei, G. (2016). Cuerpos parlantes: intervenciones artísticas y archivos de la disidencia sexual en la cultura argentina. *caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte (CAIA)*, 8, 48-58.



Marradi, A., Archenti, N., & Piovani, J. I. (2007). *Metodología de las ciencias sociales*. Emecé Editores.

Palmeiro, C. (2011) *Desbunde y felicidad: de la Cartonera a Perlongher*. Título.

Pérez Balbi, M. (2012). Entre internet y la calle: Activismo artístico en La Plata. *Revista Versión: Estudios de comunicación y política*, 30(191-204).

Rancière, J. (2005). *Sobre políticas estéticas*. Universitat Autònoma de Barcelona.

Reano, A. (2012). Los populismos realmente existentes. *Revista Pensamiento Plural* (10) 59- 88.

Williams, R. (2009 [1977]) *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.

Yúdice, G. (2002). *El recurso de la cultura: Usos de la cultura global*. Gedisa.

## **Link abierto a anexos de entrevistas e imágenes**

[https://drive.google.com/drive/folders/1S\\_WOj8sXAm6ovay6iuOeBLrv3uF4Rpuy?usp=drive\\_link](https://drive.google.com/drive/folders/1S_WOj8sXAm6ovay6iuOeBLrv3uF4Rpuy?usp=drive_link)