

## CARTOGRAFÍAS CONTESTADAS. ESTÉTICA Y ACTIVISMOS URBANOS EN LA DISPUTA POR EL ESPACIO PÚBLICO.

Federico Urtubey

Instituto de Historia del Arte Argentino y Americano / Universidad Nacional de la Plata

ue.federico@gmail.com

### RESUMEN

*El presente trabajo se propone indagar en torno a las prácticas artísticas contemporáneas que, en Argentina, habilitan al espacio urbano como soporte posible para sus investigaciones-acciones. A estos efectos, se propone reconstruir aquellos antecedentes que desde la historia del arte proveen ejemplos en los cuales la producción cultural se ha abocado a la activación del espacio urbano como dispositivo de reflexión sobre diversas problemáticas de carácter público. Para ello, luego de oportunas referencias a las artes locativas y las relaciones entre arte, tecnologías y espacio urbano, se propondrá el estudio de una serie de obras pertenecientes a la historia del arte argentino de las últimas décadas, lectura que exigirá no sólo la pertinente contextualización de las mismas sino fundamentalmente el análisis de la transformación de las propuestas de apropiación del espacio urbano a través del tiempo. En una segunda etapa del trabajo, el análisis se centrará en el colectivo Iconoclasistas, procurando avanzar en el conocimiento de aquellos grupos que desde el activismo artístico promueven reivindicaciones de carácter territorial, en los cuales la investigación artística se direcciona como un ámbito de deliberación colectiva. Metodológicamente, el presente trabajo se caracteriza por avanzar en una perspectiva transdisciplinar, en orden a la cual se apele a la construcción de un estado del arte de las nociones de territorio y espacio urbano, pero privilegiando al mismo tiempo el recurso al análisis de obra y a los métodos y categorías propios de la historia del arte y la historia socio cultural, con el objetivo de no sólo avanzar en redefiniciones conceptuales atinentes a las ciencias sociales, sino también en lograr reponer de un modo más acabado la eficacia simbólica de las obras artísticas que se proponen como objeto de estudio. La conclusión del trabajo sostendrá de qué modo determinadas prácticas artísticas pueden posicionar formas diversas de producir la ciudad e impedir en ese caso el cierre de las disputas en torno al espacio público.*

**PALABRAS CLAVE:** Estética, espacio público, cartografías.

## CONTESTED CARTOGRAPHYS. AESTHETIC AND URBAN ACTIVISMS IN THE DISPUTE OVER THE PUBLIC SPACE.

### ABSTRACT

*This paper aims at glancing at contemporary art practices that in Argentina, enable the urban space a feasible support for their research-actions. For this purpose, it is proposed to reconstruct those records that from art history, provides examples in wich cultural production has focused on the activation of urban space as device reflection on various public issues. Thus, after certain references to the locative arts and its relationships between art, technology and urban space, a study of a series of works of the argentine art in the latest decades will be suggested. This readings will require not only their contextualization but also, and fundamentally, the analysis of the transformation of the proposals of appropriation of the urban space through time. In a second stage of the this paper, the analysis focuses on the Iconoclasistas group, sekking to advance in the acknowledgment of those groups wich foster claims of territorial traits from artistic activism, within wich the artistic research takes collective and deliberative characteristics. Methodologically, this work is characterized by advancing a trans-disciplinary perspective, in order to which it appeals to building a state of the art of the notions of territory and urban space, but privileging while recourse to analysis of work and methods and own categories of art history and socio-cultural history, with the aim of not only advance in sosocial sciences redefinitios, but also to replenish in a finished way the symbolic effectiveness of artistic works proposed as an object of study. The paper concludes with a aproximation of how certain artistic practices can provide ways of producing the city and bring continuity to the disputes over the public space.*

**KEY-WORDS:** Aesthetic, public space, cartographys.

## INTRODUCCIÓN.

Al momento de estudiar los espacios urbanos, los estudios visuales y la geografía constructivista dan cuenta de cómo la expresión visual, las narrativas multimediales, las manifestaciones literarias y musicales, entre otros, en tanto representaciones sociales, proveen un nuevo horizonte para pensar la cuestión del espacio, a partir de cómo el emplazamiento de los sujetos en el mismo, es experimentado desde una articulación entre lo real y lo imaginado en cada lugar (Lindón, 1989). Y es que cierto tipo de representaciones permiten “estructurar y organizar el mundo social a partir de la construcción de modelos que operan simbólicamente a través de discursos y prácticas concretas” (Lacarrieu, 2007) con lo cual lejos de importar esto un mero estudio del fuero interno de los individuos, cabe delimitar las incidencias de estos elementos en cuanto importan formas de construcción y cobertura de la ciudad (Castoriadis, 1985).

El espacio, así, es una categoría analítica que puede tener formato material y simbólico, es producto natural y es creado por las relaciones e interacciones sociales (es una construcción social, histórica y temporal). Fernandes (2005) da cuenta de las características que tiene el espacio como realidad multidimensional. Las relaciones sociales entonces son productoras de espacios y territorios fragmentados, divididos, singulares y conflictivos. Desde este punto de vista es que consideramos que las acciones no se producen en el espacio, sino que por el contrario, son las que producen al mismo. El territorio es una forma conceptual específica de ciertos tipos de espacio, aquellos espacios en los cuales se aplica una relación de poder para su delimitación, se ejerce una fuerza, se desarrolla un conflicto, una disputa por la apropiación, delimitación y definición de un territorio de una forma y no de cualquier otra (Torres, 2013).

Tal como sintetiza Panaia (2005): “tres elementos condicionan permanentemente un territorio: la apropiación espacial, el poder y la frontera”. De esta forma, el territorio es producto de relaciones de poder, de dominación, expresión, acción, resistencia y lucha. Conclusión que nos devuelve a la cuestión crucial que juegan las representaciones y acciones del orden de la cultura, ya que “las ciudades no son sólo un fenómeno físico, un modo de ocupar el espacio, de aglomerarse, sino también lugares donde ocurren fenómenos expresivos que entran en tensión” (García Canclini, 1999) Resulta así emblemático el señalamiento teórico de Michel De Certeau, quien apunta la necesidad de estudiar las vivencias urbanas, los modos de recorrer y relacionarse con el territorio, ya que en los mismos se articulan potencialmente formas de apropiación que como usos y prácticas, pueden dar cuenta de otras cartografías que las que se apuntarían desde una mirada verticalista (De Certeau, 1984).

Estas constataciones no se barajan gratuitamente, sino a contrarrelato de la potencia de nociones como la de gobernanza, la cual funcionó como un dispositivo organizador de la relación poder-espacio, cuyos clivajes eran criterios de desarrollos, competitividad y eficiencia. Así, puede señalarse que esa conceptualización de la *gobernanza territorial* equilibraba las exigencias de tecnologización y reforma que organismos como el Banco Mundial direccionaba hacia los Estados denominados como del “Tercer Mundo” (Milanis y Solinís, 2002). En oposición a aquél modelo eminentemente empresarial, es posible consignar otras concepciones que introducen un esquema de gobernanza más democrático, en el cual las lógicas locales no son suprimidas por una visión global (Mayntz, 2000; Milanis y Solinís, 2002) o dicotomizante (gobernabilidad vs. Ingobernabilidad), sino en un “estado de equilibrio dinámico entre el nivel de las demandas sociales y la capacidad del sistema político (estado/gobierno) para responderlas de manera legítima y eficaz” (Camou, 2001: 36). Vemos así como la territorialidad se constituye como una cuestión que determina la capacidad de agencia y acción de aquellos sujetos y agentes que pretenden inscribirse en el espacio.

Consideramos que estas disputas en torno a la apropiación y gestión del territorio encuentran interlocución en el campo de algunas experimentaciones artísticas. La capacidad de agencia de las mismas, así como su función de vehiculizar otros relatos en torno al territorio, encerraría como potencia la capacidad de lograr la articulación de imaginarios urbanos y representaciones que condensan formas diversas de producir la ciudad. Así, analizaremos el rol específico de algunas prácticas que, en el actual panorama argentino, se afirman en el centro de los conflictos en los que hemos focalizado nuestra atención.

## TERRITORIO, ARTES LOCATIVAS Y GENEALOGÍAS EN TORNO A LO PÚBLICO.

La pregunta por el espacio público y las esferas que lo tensionan, es un ámbito de discusión en el cual la cuestión estética ha sido, desde su constitución como disciplina autónoma, un tropos en el que han posado su mirada la filosofía y las teorías políticas. Durante el siglo XX y ya en la contemporaneidad, la emergencia de investigaciones artísticas que han inscripto sus prácticas en un enfoque territorial, nos permite una lectura diacrónica de las distintas manifestaciones que han surcado estos tópicos. Resulta significativo mencionar a las “artes locativas”, el cual nombra en la última década a aquel conjunto de artistas que parte de dos constataciones: primero, que las tecnologías al alcance del gran público han posibilitado la capacidad de acceso a recursos de localización propios de sistemas técnicos de inteligencia o militares, y segundo, que las relaciones del arte con las tecnologías debían concentrarse en la problematización de estos dispositivos. La palabra “locativo”, señala en lingüística aquellos lugares en los cuales se sitúa la acción del verbo, y su deriva en la arena de la estética tiene un primer hito hacia el año 2003, cuando Karlis Kalnins utilizó el término “Locative media” para designar las producciones de arte y comunicación a las que se estaba abocando (Hemmens, 2006)

En este sentido, las tecnologías que viabilizan la información para que pueda ser entendida individualmente por cualquier sujeto, convocándose en este acto a un lenguaje matemático universalizado, son analizadas desde algunas prácticas artísticas con un sentido crítico, fugando hacia usos diferenciales.

Dentro de la lista de dispositivos que son puestos en crisis encontramos a los waps, gps, sistemas android, celulares, palms, etc. Y es que los relatos que construyen las tecnologías mencionadas redundan todas en la propuesta de un espacio abstracto, sometido a variables que normalizan diferencias, conflictos, opacidades, proveyendo la ilustración de territorios informativos o informatizados (Lemos, 2012).

Focalizado entonces en promover investigaciones en torno a ejes cuyo dominio habitual ha sido bien de los órganos gubernamentales, bien de los geógrafos, entendemos que las prácticas artísticas que hunden sus prácticas en estas discusiones se insertan también en la discusión en torno al espacio y a la legitimidad de las síntesis, ilustraciones, mapeos que lo deconstruyen amparados en términos de neutralidad, tecnología y progreso. Se trata, ciertamente, de prácticas “extradisciplinarias” en las cuales “sus inventores, que han crecido en el universo del capitalismo cognitivo, se ven lanzados de forma natural dentro de funciones sociales complejas que aferran en todos sus aspectos técnicos, (...) En casi todos los casos, es su compromiso político lo que les hace desear proseguir sus precisas investigaciones más allá de los límites de una disciplina artística o académica.” (Holmes, 2011)

En el caso de Argentina, el relato de la historia del arte señala antecedentes en las investigaciones artísticas en torno a esas cuestiones, pero hay un consenso en señalar a la crisis del 2001 como un punto disruptivo, a partir del cual la generalidad de las prácticas artísticas fugaron hacia un horizonte de producciones asociacionistas, de relaciones entre artistas y colectivos militantes, sindicales y barriales, la emergencia de contenidos de actualidad social y el recurso a materiales relacionados de manera directa con una realidad que se debía cuestionar.

El proceso político y económico de la década de los 90', efectivamente sintetizado por Svampa con el término de “modernización excluyente” (Svampa, 2005) determinó una modernización tecnológica acompañada por el crecimiento de los índices de pobreza y desocupación. Hacia el momento de eclosión del proceso de crisis, los movimientos y organizaciones sociales apuntaron en varios casos a sostener por cuenta propia el rol de promotor de la economía que el Estado dejaba vacante, cimentando su accionar en las posibilidades de la autogestión y la horizontalización de los procesos productivos.

En el campo artístico estas transformaciones también tuvieron una repercusión, y es así como podemos apuntar la difusión de ciertas modalidades horizontales y asociacionistas hacia el interior de las prácticas artísticas (Giunta, 2007) en las cuales ahora el sentido de sus producciones en gran parte se jugaba por la tematización en torno a los espacios urbanos y la cuestión social.

Pero un rastreo por el relato de la historia del arte obliga a aclarar que este proceso que surge con fuerza en el período de la poscrisis, encuentra algunos antecedentes luego de la segunda mitad del siglo XX, cuando el proceso de desinstitucionalización de la vanguardia y la posterior militancia activa en la que ingresaron algunos artistas, denotó fuertes entrecruzamientos entre la vanguardia artística, la denuncia política y la ambición por disputar el espacio público.

Así, hacia el final de la década de los 60', y sobre todo en el año 1968, puede señalarse el auge de un arte que comienza a focalizarse en las acciones y en los procesos, dejando atrás la preminencia del objeto. En 1968 la obra colectiva Tucumán Arde inscribió la investigación de artistas con militantes políticos en torno a la denuncia de la situación social tucumana, para elaborar una obra que dialogó desde los soportes mediales y callejeros que habitualmente masifican relatos en torno a la realidad para elaborar una obra fuertemente impactante. La obra fue ciertamente todo un circuito, que en gran parte se condensó con una exposición en el edificio de la CGT Rosario. Se mostraban allí “Los resultados de una serie de etapas anteriores a la obra que incluían el relevamiento de información e investigaciones sobre la crisis de la provincia, los viajes de los artistas a Tucumán para testimoniar la situación de la población de los ingenios. También se incorporaban los materiales usados durante una intensa y diversificada campaña publicitaria que apuntaba a crear una incógnita en la población sobre la situación tucumana y promocionaba un hecho insólito: ¿Una Bienal de Arte de Vanguardia en una central obrera?” (Longoni, 1995) El resultado tomó estado público y redundó en la censura de la muestra por las presiones políticas y policiales, pero una conclusión se desprendía de aquel experimento: “el arte no tenía que esperar a la revolución para adquirir un sentido político, sino que podía aspirar a integrar incluso las fuerzas capaces de provocarla” (Giunta, 2008).



Figura 1 y 2:: “Tucumán Arde” (Rosario, 1968). Fuente: [www.juanpablorenzi.com](http://www.juanpablorenzi.com)

El mismo diagnóstico se homologa a la muestra que el Centro de Arte y Comunicación organizó en el año 1972 en la plaza Roberto Arlt en Buenos Aires, en la que los artistas se abocaron a intervenir el espacio de la plaza pública con obras que denunciaban los excesos del autoritarismo en Argentina y en otros países. Los artistas constituyeron un coro armónico

cuyo guión estaba construido en referencias explícitas a la violencia institucional, las políticas de empobrecimiento y la presencia cada vez más fuerte de las resistencias armadas. Puede señalarse como una de las obras más inquietantes aquella del platense Luis Pazos junto a Roberto Duarte Laferriere, Eduardo Leonetti y Ricardo Roux, “La realidad subterránea”, la cual en el interior de un agujero de la plaza al que se accedía por escalera, presentaba una serie de imágenes de los campos de concentración nazis, y arriba de ellas trece cruces blancas y tres puntos suspensivos acompañados por la inscripción que da nombre a la obra. La monumentalidad de la acción, inscrita en un espacio público, y desenvuelta en el momento de la inauguración de esta exposición abierta, trazaba un obvio paralelo con la reciente masacre de Trelew (trece cruces por los trece fusilados). El resultado “fisuró las estrategias retóricas que atenuaban la denuncia política”, ordenándose la censura y el decomiso de las obras.

Con el paso de la década de los 90’, puede señalarse a grupos como “Escombros” que, en la ciudad de La Plata, elaboraron una extensa y continuada obra en la cual la fractura social y la cuestión ambiental monopolizaron el centro de sus acciones. Nos interesa señalar cómo “la búsqueda de los espacios no convencionales representó en la poética del grupo un punto de partida para crear nuevos lazos entre lo artístico y lo no artístico; así es que la calle y los lugares abandonados o vacíos se constituyeron en escenario de sus realizaciones” (De Rueda, 2010). En el caso de la obra “Crimen seriado”, el grupo invita en 1995 a artistas, ecologistas, escuelas primarias y secundarias y a todos los habitantes de la ciudad en general, a poner vendas en los 700 árboles con el fin de emplazar la cuestión de la tala y la deforestación. Ya en 1989 una convocatoria dirigida a los artistas esta vez en la ciudad de Hernández, invitaba a una cantera abandonada para cerrar una grieta en la tierra con sogas de barco. Luego se distribuyeron 2.000 bolsitas de semillas con la inscripción “Para sembrar en la nada, y dar muerte a la muerte”.



Figura 3 - “Sutura” (Hernández, 1989). Fuente: [www.grupoescombros.com](http://www.grupoescombros.com)

Y es que con la apertura del proceso neoliberal “la nueva realidad urbana sumerge a Buenos Aires en un tipo de expansión territorial cada vez más dispersa y fragmentada, donde el aumento de las desigualdades socioeconómicas y espaciales, condujo a rever las tradicionales relaciones entre centro y periferia, principalmente a partir de ciertos procesos de periferización de áreas centrales y de centralización de áreas periféricas, con una dispersión urbana limitada y con una metropolización incontinuada” (Guerra, 2005). Estas coordenadas son las que reflotan las experiencias que, con los antecedentes que hemos mencionado, se abocan a investigaciones contextuales en las cuales la experiencia estética puede trabajar en torno a las experiencias conflictuales que afloran con los efectos des subjetivantes y des territorializantes del relato neoliberal.

Iconoclasistas: cartografías de lo posible.

Como ejemplo preponderante de las cuestiones descriptas, nos parece pertinente introducir al grupo Iconoclasistas. El mismo se conformó en 2006 con Julia Risler (comunicadora e investigadora de la Universidad de Buenos Aires) y Pablo Ares (diseñador gráfico de amplia trayectoria en distintos circuitos culturales colectivos y colaborativos). En su página web puede leerse “Somos un dúo que desde el año 2006 combina el arte gráfico, los talleres creativos y la investigación colectiva a fin de producir recursos de libre circulación, apropiación y uso, para potenciar la comunicación, tejer redes de solidaridad y afinidad e impulsar prácticas colaborativas de resistencia y transformación. Nuestra práctica se extiende por y mediante una red dinámica de afinidad y solidaridad construida a partir de compartir e impulsar proyectos libres y talleres colectivos por Argentina, Latinoamérica y Europa.”

Entre las primeras producciones de Iconoclasistas puede señalarse al “anuario volante” para el cual produjeron flyers que luego se distribuyeron como panfletos, en los cuales difundían una serie de imágenes y textos alegóricos de la situación social, económica y cultural del país después del estallido de la crisis. Esta primera experimentación fue sintomática de las ulteriores, ya que el panfleto se constituyó como óptimo para las expectativas de circulación dúctil. Al mismo tiempo, su materialidad como un papel más que se recoge en la calle, permitía insertarlo en una red de contenidos con una adscripción que se podría definir urbana o más bien callejera (cabe acotar que Pablo Ares se sumó en 1997 al Grupo de Arte Callejero, donde realizó unos mapas seriados denominados *Juicio y Castigo y Aquí viven*).

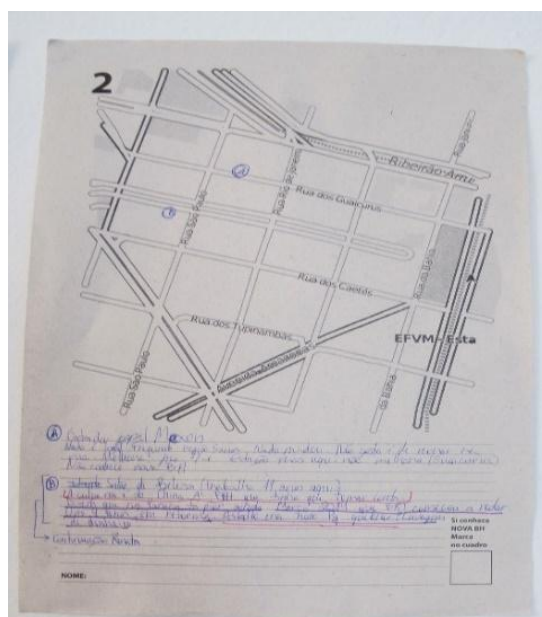
A este respecto, la práctica que Iconoclasistas designa como “Mapeos colectivos” quizás puede ser una de las respuestas del arte público a los campos en tensión que hemos mencionado. Desde la página web del colectivo, pueden verse las



distintas elaboraciones de mapas, fugadas desde las distintas locaciones a las que asistieron los integrantes de Iconoclasistas. Son, ciertamente signos ideológicos (Juliano, 2011) en los cuales quienes participan de su factura aportan sus experiencias y trayectorias urbanas, diagramando un registro colaborativo y plural, que se pretende catalizador de los discursos y prácticas soslayados desde los mapas, rutas y planos que circulan por las tecnologías de alcance masivo.

Esto se inserta con comodidad en una estrategia comunicacional, como tal la definen los artistas. El hacinamiento, el avance de los mega emprendimientos inmobiliarios y la privatización del espacio público, se erigen como condiciones materiales que dificultan el crecimiento de cualquier estructura de sentir y compartir la ciudad, y es la necesidad de polarizar con estas coordenadas la que se constituye como leit motiv de la práctica de Iconoclasistas. Estas preocupaciones son las que cruzan los campos de reflexión de los diversos y, como veremos, intentan articular con distintos sectores de la sociedad una práctica eminentemente colectiva y preminentemente local, abriendo ciertamente grietas para imaginar, proponer y promover posibilidades de habitabilidad más equilibrada (Barriendo Rodríguez, 2007)

El modus operandi de Iconoclasistas es significativamente complejo aunque siempre repita el mismo esquema: los artistas llegan a un contexto, por iniciativa propia o invitados, y desenvuelven mapas que tematizan el espacio en cuestión, con la colaboración de los habitantes del lugar. Quienes deciden participar suelen ser académicos, activistas, profesionales desde la arquitectura hasta el derecho, y también ciudadanos comunes. Para ilustrar mejor el procedimientos proponemos traer a colación una experiencia fuera de Argentina.



Figuras 4 y 5 - Imágenes de “Taller de mapeo colectivo en la Noite Branca” (Belo Horizonte, Brasil) Fuente: [www.iconoclasistas.com](http://www.iconoclasistas.com)

El “Taller de mapeo colectivo en la Noite Branca” se llevó a cabo en Belo Horizonte (Brasil) y es relatado por Iconoclasistas en su sitio web<sup>1</sup>:

Trabajamos en dos grandes mesas un mapa de Belo Horizonte dividido en dos partes. Con planchas de pictogramas les pedimos a los participantes que señalicen en el

<sup>1</sup> [www.iconoclasistas.com](http://www.iconoclasistas.com)

mapa la información que tuvieran sobre estos temas. El trabajo comenzó de forma tímida pero a media mañana ya estaban sumamente concentrados no sólo en compartir la información, sino en verificarla y profundizar sobre ella consultando en la web acerca de datos concretos. Nuevos íconos fueron creados, y se generó un mapa sumamente prolijo y completo referido a las temáticas más inquietantes.

Esas “temáticas inquietantes” se procuran en cada realización de los Iconoclasistas y son, ciertamente, los nodos que estructuran los lineamientos con los que se dialogará en la confección del mapa. En el caso de Belo Horizonte, la intención de los participantes fue poner de manifiesto las tensiones del avance del negocio inmobiliario que, a criterio de ellos, comenzó por socavar el espacio público urbano a merced de intereses económicos de particulares. Al tercer día del total de cuatro encuentros, los nodos que organizaban los mapas se entrelazaban con coherencia demarcando las relaciones de poder, oposición, disputa y resistencias que se entretejían en la ciudad de Belo Horizonte:<sup>2</sup>

“Por la mañana, y en un mapa del mismo tamaño que el del día anterior pero impreso en papel vegetal, se trabajaron las prácticas, resistencias, organizaciones comunitarias y movimientos sociales que nos ayudaron a completar el panorama sobre esta enormísima ciudad. Al unir las partes del mapa y colgarlo junto al otro, comenzamos a conversar nuevamente y anotamos algunas de las palabras claves que fueron surgiendo: “panamización” de la metrópolis, transporte centralizado, mano de obra precarizada, “nuevas centralidades”, “shopinización”, “desarrollo y progreso” ¿para quién?, negociados inmobiliarios, segregación de las mayorías, ciudadano = consumidor, consumo para elites, entre otras. Nos faltó tiempo para realizar una puesta en común más larga, pues había mucha ansiedad y ganas por la salida callejera, así que definimos grupos, áreas a mapear y preguntas/información a relevar.” (Iconoclasistas)

A este mapeo en cuestión, denominado “Nova BH”, se lo tomó al mismo tiempo como un catalizador de investigaciones previas de los ciudadanos y activistas participantes, así como laboratorio espontáneo producto del intercambio de experiencias y recorridos urbanos. La intención clara era la visibilización de las transformaciones más que evidentes que acontecían en la ciudad, que se llevaban a cabo de espaldas a la ciudadanía, cuyos efectos no se discutían.

Otro caso interesante para analizar es el taller de mapeo desenvuelto en la provincia de Santa Fe (Argentina), como puntapié para la creación de una “Escuelas de Saberes Socio ambientales”. El mismo se desenvolvió durante dos días intensivos, y los habitantes mismos de Santa Fe son los que propusieron la idea de elaborar mapas colaborativos con la idea de “re-conocer” su territorio, las tensiones que lo atravesaban, los discursos y los agentes que intervenían en él. La conclusión del taller generó la siguiente reflexión por parte de la organización Tramatierra<sup>3</sup>:

“El encuentro con Iconoclasistas permitió, a partir del mapeo colectivo, reconocer tres dimensiones: formas en que se decide, se ocupa y se habita nuestro territorio; narrativas cartográficas que habiliten anticipaciones de las formas de disputa e intervención sobre el mismo y tramas para reconocer y potenciar las experiencias colectivas alternativas vitales que están desplegándose hoy; y un primer organizador de temáticas para convocar al diálogo y la construcción a diferentes organizaciones y colectivos sociales de la región. Este primer mapeo colectivo es también la base de inicio de una escuela de saberes socio-ambientales que el colectivo Tramatierra y el sindicato ADUL buscan construir como lugar formativo para el pensamiento y la acción en temas vinculados al territorio y la ciudadanía.”

## INTERVENCIÓN DE ICONOCLASISTAS EN SANTA FE.

Resulta interesante el modo performativo en que se construyen estos mapas. Si en Belo Horizonte la temática se inclinó en torno a los proyectos inmobiliarios, ahora en Santa Fe la lectura profundiza la cuestión ambiental, y el rol de las universidades públicas (ya que se programaron charlas de Iconoclasistas en la Facultad de Ingeniería) como articuladoras entre las demandas locales y la reivindicación territorial.

Lo que se observa en los ejemplos descriptos entonces es una operación de índole colectiva, en la cual se exhorta a los individuos a expresen lo que puedan decir respecto del territorio en el que están emplazadas sus vidas de modo de poder traducir esa información a los íconos, señalamientos y recorridos que estructurarán el mapa.

Contracartografía, cartografía social, descartografía son algunos conceptos que los integrantes de Iconoclasistas encuentran como descriptivos de su labor. Como fuere, lo cierto es que hay un uso del mapa que es practicado a contrarrelato de la habitual búsqueda de síntesis geográfica –casi como una alegoría del *círculo desinformacional* propuesto en Tucumán Arde-. Es el mismo colectivo el que elige el contenido y la información que compone el mapa, con lo cual antes que una imposición de una determinada visión del territorio, se auspicia una (re) construcción colaborativa del mismo, desde los sujetos que componen el lugar y delimitan performativamente la retícula.

---

<sup>2</sup> Ibídem.

<sup>3</sup> Ibídem.

Lo expuesto indica que dos son las operaciones que son objeto de reflexión: el andar como construcción y el relato de lo recorrido. En ambas se propone un encuentro de imaginarios urbanos que pretende rescatar Iconoclasistas. García Canclini (En entrevista con Lindón, 2007: 93), señala que el imaginario no sólo es representación simbólica de lo que ocurre, sino también es el lugar de elaboración de insatisfacciones, deseos y búsqueda de comunicación con los otros. Y es que el imaginario urbano se concreta en conductas que, consuetudinariamente, determinan acciones de conservación, mantenimiento y/o apropiación de ciertos lugares. Esto último equivale a asumir que cuando hablamos de la construcción simbólica del territorio, no nos referimos a un proceso individual de mera reflexión, sino de la valoración colectiva de las imágenes y espacios que una serie de individuos reconocen como propios.

¿Cuál es, entonces, el status de estos mapas colectivos en el eje de las discusiones en torno al territorio? Nos atrevemos a decir que se trata de signos ideológicos en el sentido en que lo ha entendido Juliano (2011) al momento en que se trata de técnicas que dan cuenta de procesos contextuales. Estos procesos no pueden sino caracterizarse en una fluctuación entre afectos, estética, territorio y formas abiertas de organización colectiva. Lejos de suponer una separación entre el campo de acción del arte respecto a la esfera política de la ciudadanía, re-conecta la acción y el activismo ciudadano con el punto donde convergen las representaciones políticas y las representaciones estéticas de los habitantes de una ciudad (Barriendos Rodríguez, 2007)

La trasposición de los imaginarios urbanos al ejercicio plástico se constituye entonces como la respuesta que Iconoclasistas elabora como contrapunto al avance de la fragmentación neoliberal y la pérdida de emplazamientos subjetivos colectivos en los espacios urbanos. Lejos de plegarse a visiones que uniformen los espacios, los mismos tratan de visibilizar el entramado de relaciones de poder que los tensionan, fomentando el establecimiento de redes colaborativas que se propongan apelar los proyectos urbanos que se presentan como consensuados. Este intersticio, ciertamente político, encarna una propuesta en orden a la cual "las utopías desde el arte aún resisten con sus interrogantes" (Benito, 2013).

## CONCLUSIÓN.

Recapitulando, en el presente trabajo hemos intentado establecer algunas conexiones entre estética y territorio, considerando que la apelación discursiva de la primera, potencialmente puede condensar formas diversas de producir los espacios urbanos. En este punto, el trabajo de colectivos como Iconoclasistas abriría, junto con las otras prácticas artísticas que hemos mencionado en el presente trabajo, un campo donde cobraría valor la distinción de Michel De Certeau entre lugar y espacio, de acuerdo a la cual el lugar indica la relación de proximidad de objetos y sujetos, mientras que el espacio urbano se constituiría por la animación de los individuos que generan relatos y apropiaciones de ese lugar, como "lugar practicado" (2000: 129).

Si se ha afirmado que el horizonte que se nos presenta "carece de un espacio propio y se aleja cada vez más de la posibilidad de transformar sus inertes rutinas prácticas en intensidad revolucionaria, perdiendo la capacidad de reunirse y la conciencia de su potencia política (P. Sloterdijk, 2005:53), lo cierto es que las experiencias que hemos analizado permiten al menos aquilatar los términos de esa afirmación. En ese sentido, la capacidad de agencia y de interpelación de las artes merece una especial consideración, en orden a cómo ellas toman al territorio y al espacio social como soporte hábil para enlazar imaginarios, con temáticas e idearios. Si afirmamos con Harvey que "la ciudad no ha sido nunca un lugar armónico, libre de confusión, conflictos, violencia. La calma y el civismo son la excepción y no la regla en la historia urbana" (2011), es posible señalar que, en la indagación en torno a esta conflictividad esencial, la estética emerge como un espacio que puede proveer formas disensuales de habitar lo común.

## REFERENCIAS

- BARRIENDOS RODRÍGUEZ, J. "El arte público, las ciudades-laboratorio y los imaginarios urbanos de Latinoamérica". IN: Aisthesis, núm. 41, Pontificia Universidad Católica de Chile. Santiago, Chile, 2007.
- BENITO, K. "Intervenciones Urbanas: Radiografías de la Ciudad de Buenos Aires". IN: Contextos, Estudios de Humanidades y Ciencias Sociales, Año XIV. N° 28 ISSN 0717-7828, Santiago de Chile, 2013.
- CASTORIADIS, C. La institución imaginada de la sociedad. Barcelona: Tusquets, 1985.
- DE CERTEAU, Michel. La invención de lo cotidiano. 1 Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, 1996.
- FERNANDES Mancano, B. "Movimientos socioterritoriales y movimientos socioespaciales", IN: OSAL, N°16, Buenos Aires, 2005.
- GARCÍA Canclini, N. "México 2000: ciudad sin mapa. Desurbanización, patrimonio y cultura electrónica" (mimeo), Las ciudades latinoamericanas del futuro, Instituto Internacional de Medio Ambiente y desarrollo, Buenos Aires, 1991.
- GUERRA, M. W. Buenos Aires a la deriva. Transformaciones urbanas recientes, Buenos Aires. Biblos, 2005.
- HEMMENT, D. Locative arts, EN: Leonardo, N°39, 348-355, 2006.

- LACARRIEU, M. "La 'insoponible levedad' de lo urbano: Tensiones y distensiones entre imágenes/imaginarios, prácticas urbanas y el patrimonio material/inmaterial", IN: Revista Latinoamericana de Estudios Urbano-Regionales, vol. XXXIII, EURE, 2007.
- LEMOS, A. "Comunicação e práticas sociais no espaço urbano: as características dos Dispositivos Híbridos Móveis de Conexão Multirredes", IN Comunicação, Mídia e Consumo, N° 10, São Paulo, 2007.
- LONGONI, A. "La intervención política como programa estético: una lectura del Tucumán Arde. Actas de las VI Jornadas de Teoría e Historia de las Artes: El Arte entre lo público y lo privado", Centro Argentino de Investigadores de Artes, Facultad de Filosofía y Letras, UBA, Buenos Aires, 1995.
- MILANI, C. Arturi, C. & Solinís, G. (Orgs.). Democracia e Governança Mundial. Que Regulações para o Século XXI. Ed. Universidade/UFRGS/UNESCO, Porto Alegre, 2002.
- PIREZ, P. "Actores sociales y gestión de la ciudad", IN Ciudades, RNIU, N°28, 1995.
- SANTOS, M. Metamorfosis del espacio habitado. Barcelona: Oikos-TAU, 1996.
- TORRES, F. "Territorios, lugares e identidades, una perspectiva de análisis espacial sobre la CTD Aníbal Verón". IN Retamozo, M., Schuttenber, M. y Viguera, A. (Orgs.) Peronismos, izquierdas y organizaciones populares. Movimientos e identidades políticas en la Argentina contemporánea. La Plata: EDULP: 2012.