

S

I

S

M

O

-

Arte en Contexto

SISMO

- Arte en contexto

Agradecimientos

-

Proyecto La Estrella
Editorial Parador
Laboratorio Audiovisual Comunitario
Centro Cultural a Cielo Abierto Armando Labollita
Archivo de la Memoria Trans
Ferrowhite Museo Taller
Fronteras Migrantes
G.R.A.S.A
Barrio Sin Plaza
MUCA
Museo Urbano
YoNoFui
Vergel
Rancho Aparte
Poesía Guerrera
Carla Grunauer
Leticia Silva
Conurbana Audiovisual: Julieta Alsina Costa Mendoza y Julia López Mollari
Barrio Lindo, Agustín Rivaldo
Herminda Lahitte
Eduardo Molinari

Indice

-

Texto institucional	6
Prólogo - Eduardo Molinari	9
Gestión Cultural en Contexto - Herminda Lahitte	26
La gran isla	30
YoNoFui	31
Vergel Arte	34
Poesía Guerrera	37
Rancho Aparte	40
Con el fuego a nuestros talones	43
LAC	44
C.Cultural a Cielo Abierto Armamdo LaBollita	47
Editorial Parador	50
Proyecto La Estrella	53
Cumulonimbos	56
Barrio sin plaza	57
Museo Urbano	60
G.R.A.S.A	63
MUCA	66
Arena, arcilla y limo	70
Archivo Trans	71
Fronteras Migrantes	75
Ferrowhite Museo Taller	78
SISMO (link a video)	82
Localizaciones de los proyectos (Mapa interactivo)	91

SISMO - Arte en contexto

-

Fundación Lebensohn fue fundada en el año 2001, en medio de una profunda crisis social, política, económica e institucional que originó un gran estallido de violencia en nuestro país. Teniendo en cuenta ese contexto de desidia, el objetivo fue reconstruir el tejido social mediante la cultura. Desde entonces, gestionamos e impulsamos proyectos educativos, formativos, y actividades culturales con el fin de aportar herramientas para el fortalecimiento de la comunidad.

SISMO es una sumatoria de voces a través de las cuales el arte se convierte en acción, en una forma de ver y de hacer. Al momento de iniciar esta búsqueda nos preguntamos, ¿qué lecturas pueden aportar las prácticas artísticas a los vínculos sociales que construimos?

Esta compilación tiene como objetivo crear canales de intercambio en el campo de las artes visuales contemporáneas. En este sentido, nuestro interés es investigar aquellos proyectos colectivos que operan en un contexto fracturado y desplazado, que construyen lazos entre las personas a través de su accionar. Ante los conflictos sociales, políticos y económicos, el carácter disruptivo del arte ofrece una mirada crítica y deconstruye lo establecido para habilitar abordajes alternativos.

El contenido de esta publicación se divide en cuatro secciones, que abarcan diferentes campos de acción: el rol de las instituciones y su incidencia en la dinámica de los proyectos; la producción artística y la manera en que circula y se difunde; los dispositivos artísticos que se articulan en la vía pública y, por último, la construcción de la identidad y las subjetividades que la componen.

Elegimos contar experiencias muy diferentes entre sí, que se cuelan y liberan toda su energía para sacudir los parámetros preestablecidos. De alguna manera, nos sentimos parte de este movimiento, parte de este sismo y es, en esta diversidad, que nos definimos como comunidad.

Verónica Kaplansky y Luz Marchio

Fundación Lebensohn

SISMO - Art in context

-

Fundación Lebensohn was founded in 2001 in the midst of a deep social, political, economical and institutional crisis that resulted in a great outbreak of violence in our country. Given the environment of indifference that characterized that time, our vision was to work from a cultural approach to reconstruct the social net. From then on, we manage and promote educational and training projects as well as cultural activities related to our objectives in order to provide tools for the development and welfare of the community.

SISMO is a sum of voices through which art becomes action in terms of doing and pondering things. When the search started we asked ourselves: what are the different meanings art imprints in the social bonds we build?

The present compilation aims to build exchange channels in the field of contemporary visual arts. In this sense, our interest is to look into collective projects carried out in a fractured and displaced context which create bonds between people through their actions. Faced with social, political and economical conflicts, art's disruptive character offers a critical look and deconstructs the Establishment with the purpose of enabling alternative approaches.

The content of this publication is divided in four sections including different fields of action: the role of institutions and their impact on the projects dynamics; the artistic production and the way it moves and spreads around; the artistic devices that are articulated in the public space and, lastly, the construction of the identity and the subjectivities that compose it.

We choose to tell different stories that slip through and release their energy to shake the pre-established parameters. In some way, we feel part of that movement, part of this sismo; it is in such diversity that we define ourselves as a community.

Verónica Kaplansky y Luz Marchio

Fundación Lebensohn

Prólogo

-

Piedras en el agua.

1. Un tejido, un legado.

Un monstruo americano camina en la noche.
Mira al cielo y mira a su alrededor. Parece extraviado, pero sigue su estrella.
Mientras lo hace, mueve su lengua. Pronto, son muchos los que lo acompañan.
Juntas, sus voces dicen: preguntando caminamos.¹

Desde una perspectiva vinculada estrictamente a la labor artística y, en particular, a las vanguardias de comienzos del siglo XX y sus influencias en las prácticas sociales, políticas y (contra) culturales de los años 60 y 70 del mismo siglo en Argentina, el concepto de arte en contexto hace referencia a un conjunto de creaciones y procesos transdisciplinarios que tienen como objetivo primordial trabajar en un espacio y tiempo concretos, específicos. La palabra clave aquí es contexto, comprendido como el conjunto de circunstancias en las que un hecho se inscribe. El término proviene del latín “contextere” que quiere decir “tejer con”. Es decir, que ya desde su origen semántico, está presente la dimensión colectiva de este hacer. Un primer puñado de preguntas de suma importancia surgen entonces a la hora de pensar las prácticas artísticas contemporáneas en contexto: ¿arte dónde?, ¿arte cuándo?, ¿bajo qué circunstancias?, ¿arte junto a quiénes y para quiénes?, ¿qué hechos, saberes y visiones deseamos inscribir colectivamente?, ¿qué lazos y cuidados se desean fortalecer? Aparece, así, ante nuestros ojos, un tejido que hilvana prácticas colectivas artísticas pero también investigativas, pedagógicas y activistas.

Nos señala el filósofo argentino Rodolfo Kusch: “no hay labor más eficaz, para dar solidez a esta búsqueda de lo americano, que la del viaje y la investigación en el mismo terreno.”² Reflexionar sobre prácticas artísticas en contexto nos conduce de modo directo a considerar su carácter situado, geocultural, psicogeográfico y geopolítico y, en esta dirección, a provocar una aguda interpelación sobre su relación con los modos de habitar nuestras tierras, países y región latinoamericana.

Desde allí podemos interrogarnos acerca de sus resonancias interculturales, transnacionales y locales. Toda comunidad (sea nómada o sedentaria) establece una serie de relaciones con la tierra.

¹ Eduardo Molinari, *El Camaleón*, Ed. Museo de Antioquia, Medellín, 2011.

² Kusch, Rodolfo, *América profunda*, Editorial Biblos, Buenos Aires, 1999.

A través de un conjunto de operaciones retóricas desplegadas en la geografía (trazados, señalamientos, demarcaciones, apropiaciones, jerarquizaciones, entre otras) las comunidades inscriben en la tierra su cosmovisión, dan origen a un proceso de territorialización, establecen un domicilio existencial. Mediante el uso de múltiples lenguajes (corporales, sonoros, verbales, visuales, entre otros) este trabajo colectivo de escritura en el espacio se concreta en un específico tiempo histórico. Por un lado, esta textualidad nos permite conocer los trabajos de memoria que dichas comunidades realizan: sus relaciones con el pasado, los ancestros y las deidades. Por otro, nos abre a sus imaginaciones políticas: visiones e intuiciones, sueños, anhelos y deseos, su relación con el futuro. También, esa escritura espacial aloja narrativas respecto de los vínculos con la naturaleza y con los entes no humanos. Finalmente, acerca de los modos de consideración y relación con el otro, el diferente. El domicilio existencial de una comunidad es, entonces, la expresión exterior y territorializada de todo este complejo itinerario interior. Desde esta perspectiva, es evidente la relevancia de la labor de las prácticas artísticas situadas hoy en día en las disputas por la inscripción de un imaginario social en el territorio (urbano, conurbano, rural, en la naturaleza). Más es preciso afirmar: **no hay texto sin contexto.**

El presente prólogo intenta compartir aquí algunas reflexiones e inquietudes que procuran visibilizar los hilos que hilvanan el **legado** de experiencias sociales y culturales ocurridas en un contexto histórico del pasado reciente en Argentina con aquéllas del contexto presente. Me refiero a las resonancias en la actualidad de las prácticas artísticas colectivas que - junto a distintos movimientos sociales (organismos de derechos humanos, organizaciones de trabajadores desocupados, piqueteros, cartoneros, fábricas recuperadas, asambleas barriales, espacios culturales independientes, organizaciones sociales, campesinas y de pueblos originarios contra el neoextractivismo) - resistieron al neoliberalismo y a su modelo cultural con particular intensidad desde poco más de mediados de los años 90'. Sin olvidar que esas luchas contra la opresión tienen una historia larga anterior en nuestro país. Me refiero al diálogo que, en distinta medida y formas diversas, establecen con este legado determinadas prácticas artísticas que continúan en la actualidad explorando las relaciones entre arte, política y territorio, que lo hacen desde un pensamiento crítico para el que cobran centralidad los modos y grados distintos de negociación con los marcos institucionales y sus categorías narrativas dominantes.

Creo que la mayor fortaleza del entramado de este tejido es aquella que se deriva de un desplazamiento a la hora de pensar las relaciones entre arte, pedagogía e investigación. En palabras de la educadora e investigadora catalana Aída Sánchez de Serdio Martín:

“En cuanto a la investigación entendida como proceso colaborativo encontramos un desplazamiento equivalente al señalado con lo pedagógico (...) se da un cuestionamiento de la investigación como proceso individual o privatizado y más bien estaríamos hablando de una tarea colectiva espoleada por las necesidades de comprensión de las realidades sociales en las que nos hallamos como colectivo en la tradición de la investigación militante o activista (...) También cuestiona de manera esencial la separación sujeto-objeto de estudio, oponiéndose así a la tradicional división del trabajo epistemológico según la cual el objeto de estudio (sea humano o no humano) es un receptor pasivo de las operaciones epistémicas del sujeto investigador.”³

Luego del estallido de la noción de la representación política al calor de las movilizaciones populares de las jornadas del 19 y 20 de diciembre de 2001 en Argentina (estallido cuyas esquirlas alcanzaron e hirieron fatalmente también al cuerpo de la noción de representación en los lenguajes artísticos) no hubo retorno para muchas experiencias. Nuevas visiones ya no buscarán más representar a nadie ni a nada. La consigna es clara: dejar atrás las prácticas individualistas, promover el accionar colectivo situado y transdisciplinario, en inmanencia, convertidos en un actor más, parte y resultado de las labores de transformación de la realidad. Estas son para mí las marcas más intensas de dicho legado. El nuevo desafío consistirá (hasta hoy) en lograr que dichas visiones se hagan presentes, que funcionen como presencias vivas junto a los actores sociales en los procesos de construcción de nuevos posibles.

3 Aída Sánchez de Serdio Martín, *Pedagogías colectivas e investigación colaborativa en las prácticas culturales contemporáneas*, en *Colaboración. El ojo colectivo. Formas de hacer colectivo*, Alonso + Craciun, Montevideo, 2014.

2. Todo arte es geopolítico.

El espacio no es un vacío.
Está siempre lleno de políticas, ideologías vivas y otras fuerzas que dan forma a nuestras vidas y que nos retan a comprometernos en la lucha por la geografía.”⁴

Lo que cambia de una cartografía a otra, o de una época a otra, es el tipo de relación con la inquietud que predomina en la subjetividad.⁵

El historiador francés Paul Ardenne nos dice que el arte contextual opta por “establecer una relación directa, sin intermediario, entre la obra y la realidad (operando) sobre el modo de la co-presencia”⁶. Sin dudas, una manera de afirmar que todo arte es político, desde el momento en que los artistas se apoderan a través de una presencia activa y encarnada de un espacio y tiempo específicos. Una característica primordial de esta co-presencia es, sin embargo, la inquietud por desnaturalizar, tensionar y desafiar las relaciones con el mundo “real”, desobedeciendo o subvirtiendo las interpretaciones dominantes sobre esa “realidad” buscando provocar desviaciones, intervenciones, interferencias y salirse, así, del tiempo ordinario, profano y/o laboral. Penetrar lo desconocido y borrar, junto a otros, colectivamente, las fronteras entre arte y vida.

Pero el mundo “real” en el que las prácticas colectivas en contexto se despliegan hoy es bien diferente a aquél que tenían frente a sus ojos los dadaístas, situacionistas, Fluxus o los artistas de la tierra, para nombrar algunos antecedentes intensos de la historia del arte. Nuestras cartografías se encuentran signadas desde 1989 por la hegemonía global del capitalismo y su cultura. Las condiciones sociales y los fundamentos filosóficos y estéticos de lo que el filósofo italiano Franco Berardi Bifo define como “semicapitalismo”⁷ imponen nuevas preguntas a nuestras prácticas.

4 Edward W. Soja. En busca de la justicia espacial, Tirant Humanidades, Valencia, 2014.

5 Suely Rolnik. Ver <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/03/06/el-capitalismo-mundial-integrado-y-su-estrategiamicropolitica-de-poder-por-suely-rolnik/>

6 Paul Ardenne. Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación. Cendeac, Murcia, 2006.

7 Franco Berardi Bifo. Generación Post-alfa. Patologías e imaginarios en el semicapitalismo, Tinta Limón-UNIA, 2007. “ Con la expresión semicapitalismo defino el modo de producción predominante en una sociedad en la que todo acto de transformación puede ser sustituido por información y el proceso de trabajo se realiza a través de recombinar signos. La producción de signos se vuelve, entonces, el ciclo principal de la economía, y la valoración económica se vuelve el criterio de valorización de la producción de signos (...) En sus formas tradicionales, la actividad semiótica tenía como producto específico el significado, pero cuando la actividad semiótica se vuelve parte del ciclo de producción de valor, producir significado no es ya la finalidad del lenguaje.”

Las más acuciantes son las que se derivan de dos factores:

1) El uso especialmente perverso del lenguaje que promueve la cultura neoliberal en la que todo acto de transformación puede sustituirse por información.
2) La persistencia (aún durante los gobiernos progresistas en la región de la primera década de los años 2000) de micropolíticas neoliberales que pretenden moldear nuestras subjetividades y que alimentan, con modos neocolonialistas y más recientemente neofascistas, el fuego de la batalla cultural. En estas condiciones, cuando las micropolíticas antedichas que operan sobre nuestros hábitos y afectos alcanzan una especial eficacia “asegurando así que todo el movimiento del deseo permanezca enlazado a la aceptación de la realidad”⁸ propongo componer un campo de fuerzas en tensión entre los cuatro ejes que organizan esta publicación: La gran isla - Sacudir los bordes: El rol de las instituciones ; Con el fuego a nuestros talones - Activaciones: Modos, procesos y circulación; Cumulonimbos - Interferencias y señalamientos en la vía pública; Arena, arcilla y limo - El acto de conocer: La construcción de la identidad y sus múltiples subjetividades y la siguiente afirmación: todo arte es geopolítico. Asumir la necesidad de un giro espacial crítico en las prácticas colectivas en contexto. Al hablar de geopolítica aquí no me refiero a la clásica ciencia que estudia la influencia de la geografía en las estrategias políticas sino a la posibilidad de habitar (siguiendo a la teórica brasileña Suely Rolnik) una inconfortable dimensión espacial: aquéllos pliegues que ponen en contacto nuestra experiencia del mundo cartografiado (que tiene nombres e imágenes) con aquellos otros mundos que viven bajo nuestras pieles (sin nombres ni imágenes aún). Mundos larvarios configurados por los afectos y perceptos originados cuando nuestros cuerpos vivientes son afectados por las fuerzas que agitan el mundo cartografiado también como a un cuerpo vivo. Sólo en esa zona de fricción entre ambos mundos se produce una desestabilización, una inquietud, un malestar. Y sólo allí, en esa tensión, nuestro deseo abrirá paso a la germinación de los mundos larvarios. Nos preguntamos entonces: ¿qué mundos entran en fricción en las experiencias artísticas colectivas a las que refiere esta publicación?, ¿cuáles son sus malestares y sus inquietudes?, ¿qué nuevas palabras e imágenes hacen germinar?

8 Diego Sztulwark, *El materialismo amputado*. Ver http://anarquiacoronada.blogspot.com.ar/2017/02/el-materialismo-amputado-diego-sztulwark_27.html

3. Lenguas que habitan el movimiento.

“Asimismo, es recomendable matizar el lugar común según el cual el arte y la cultura son siempre positivos, portadores de valores sociales y personales enriquecedores, y que contribuyen al diálogo y a la integración social y cultural, así como al crecimiento económico. El arte es también el lugar de reproducción de formas de exclusión, jerarquías sociales y económicas, explotación de recursos materiales y subjetivos, expansión de conglomerados de entretenimiento. Por ello es más productivo comprender el arte como un campo de batalla, o por lo menos, como un espacio problemático de negociación, que puede desplegarse en formas contradictorias y no sólo como un lugar de expresión y celebración.”⁹

“Aprender a no sentir, aprender a no reconocer el dolor propio o ajeno, desensitizarse, al calor de las pruebas exigidas por el mandato corporativo de la masculinidad y de las corporaciones armadas de varios tipos, estatales o para-estatales (...) el mundo de dueños que habitamos necesita de personalidades no empáticas, de sujetos incapaces de experimentar la conmutabilidad de las posiciones, es decir, de ponerse en el lugar del otro.”¹⁰

En un mundo de dueños: ¿propiedad de quiénes son los contextos en los cuáles desenvolvemos nuestras prácticas artísticas, pedagógicas, investigativas, activistas? Si el arte no es solamente un lugar para la expresión y celebración, ¿los intereses de quiénes se ven beneficiados con nuestros procesos y resultados? Al interior de lo que la antropóloga argentina Rita Segato define como “pedagogías de la crueldad”: ¿qué aportan las prácticas artísticas situadas y sus lenguajes para la emancipación, para salirnos del antropocentrismo, el patriarcado y el neo-extractivismo? Los humanos poseemos la potencia o facultad del lenguaje, de diversos lenguajes. Si el lenguaje es una potencia, la lengua es el acto. Nuestras lenguas son el resultado de la elaboración social de dichos lenguajes, del trabajo colectivo que se vale de impresiones acústicas y sonoras; corporales y táctiles, de impresiones escritas y verbales; y de impresiones visuales: signos y símbolos. El conjunto de acuerdos sociales respecto de los signos y símbolos da origen a códigos y/o codificaciones, que permiten la comunicación, siempre en determinado contexto histórico y cultural. Las codificaciones son a la vez sistemas fijos y cambiantes. Sin embargo, existe un consenso hegemónico acerca de la relación entre palabras e imágenes. De evidente eficiencia para modelar un determinado modo de vida (subordinado, sumiso), el consenso hegemónico jerarquiza a la razón por sobre la sinrazón y la imaginación, tendiendo a cristalizar la relación entre significantes y significados.

9 Aída Sánchez de Serdio Martín. Idem anterior.

10 Rita Segato, *Contrapedagogías de la crueldad*, Prometeo, Buenos Aires, 2018.

Y a convertirse así en una fuerte herramienta de control social. Si la lengua es el lenguaje en acto, el arte es una lengua que habita el movimiento. La artista austríaca Valie Export nos advierte: “El único camino para escapar de una codificación social o cultural es negarla, cambiarla o destruirla.”¹¹ Me refiero aquí tanto a la lengua-órgano (a nuestros cuerpos puestos a vibrar) como al conjunto de signos, símbolos y códigos puestos a moverse, a deslizarse. Habitar el movimiento significa activar las potencias alojadas en los pliegues de la relación entre palabras e imágenes, a despertar las fuerzas y energías que movilizan nuestras visiones, voces y sonidos, gestos y coreografías; artísticas y culturales pero también sociales y políticas. Afirmar en nuestras prácticas colectivas en contexto una relación transversal, desjerarquizada y desjerarquizante entre palabras e imágenes de modo que nos permita, en nuestros procesos de creación, pedagógicos e investigativos (también activistas) confiar y dejarnos llevar por unas u otras de modo indistinto. El arte como lengua que habita el movimiento conduce al empoderamiento de los procesos de desestabilización de los códigos opresores, al desborde del sentido dominante que se pretende imponer a los signos y símbolos y, lo más importante: a accionar colectivamente una fuerza de contrapoder. Esta particular fuerza dinamiza una relación inestable entre significantes y significados, también entre imágenes y palabras, y da origen a lo que podríamos llamar imalabras o pamágenes, artefactos semióticos anfíbios, flotantes, mestizos, impuros, en disputa. Semillas no transgénicas de un arte situado, de una geoestética o geopoética que busca su tierra fértil. Los invito a buscar hasta localizar estas semillas en las experiencias que se desarrollan a lo largo de las páginas de este libro. Porque las hay.

Para finalizar. Como artista visual, docente e investigador en la enseñanza artística pública en Argentina, podría afirmar que mi práctica artística y pedagógica son dos caras de una misma moneda. Pero prefiero convocarlos a realizar un ejercicio común de imaginación política y a convertir esta moneda en una piedra. Y procurar luego capturarla en una visión: aquella que aparece ante nuestra mirada cuando intentamos leer la incierta cantidad de anillos que produce arrojar una piedra al agua. Aunque siendo más riguroso con el ejercicio, es preciso seguir su dinámica en sentido inverso. Mi práctica, entonces, es percibida como un acontecimiento, una situación, una presencia o una acción (artística, pedagógica, investigativa, activista) fruto de un puñado de visiones, intuiciones o sueños solamente posibles a través de una labor colectiva, trans-disciplinaria, de co-aprendizaje y co-enseñanza situados.

11 Valie Export. En Valie Export, Hedwig Saxenhuber / Folio, Vienna, 2007.

También del intento de habitar la “mutua crianza”¹², una conversación y una celebración de la vida con todos los sujetos no humanos. En busca de preguntas comunes antes que de respuestas comunes, mi prólogo los invita a arrojar juntos piedras en las aguas de nuestras prácticas artísticas, pedagógicas, investigativas y activistas. De modo que la agitación provocada por sus resonancias nos permita levantarnos de las sillas, salirnos de nuestros escritorios, oficinas y talleres individuales y habitar el asombro y la inquietud necesarias para intentar, junto a otros, una escucha empática de lo que las aguas nos dicen y una lectura curiosa de los anillos que nuestra acción ha generado. También para dar inicio a una hermosa, sorpresiva y desconocida conversación insumisa en expansión.

Eduardo Molinari / Archivo Caminante, diciembre de 2018.

12 Mario Vilca. *La crianza mutua en las comunidades Aymaras*. Ed. Asociación Chuyma de Apoyo Rural + PRATEC (Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas), Lima, 1998. “A nadie se le excluye, todos tienen que estar presentes en esta fiesta de la vida, la tierra (Pachamama), las montañas, el sol, la luna, las estrellas, las piedras, el agua, las plantas, los animales y las deidades”

Prólogo

-

Piedras en el agua.

[Stones in the water] by Eduardo Molinari/ Archivo Caminante

1. A weave, a legacy

An American monster walks in the night.
It looks at the sky and all around. Though it seems lost, it follows its star.
While doing so, it moves its tongue. Soon, there are many others who join it.
Their voices in unison say: enquiring we ramble.¹

From a perspective strictly linked to the artistic work, particularly to the early twentieth century vanguards and their influences on the 60s and 70s social, political and counter-cultural practices of that same century in Argentina, the concept of art in context refers to a set of transdisciplinary creations and processes that aim to work in a specific and concrete time and place. The key word is context conceived as a group of circumstances in which an event is registered. The term comes from the Latin word “contextere” which means “to knit with”. That is to say that the sense of a collective dimension of the doing is present ever since its semantic origin. A first handful of crucial questions arise when thinking of contemporary artistic practices in context: Where is art found? When is art found? Under what circumstances art is performed?, with whom and for who art is performed? What event, information and visions we wish to collectively register? What bonds and considerations we need to strengthen? It consequently appears before our eyes a weave that connects not only collective artistic practices but also investigative, pedagogic and activist ones.

but also investigative, pedagogic and activist ones.

The Argentine philosopher Rodolfo Kusch points out that: “there is no more effective work to brace the search for the American perspective than to travel and research on that same land”². Pondering the artistic practices in a context directly leads us to consider its geo-cultural, psycho-geographical and geopolitical framework. In this sense, it triggers an acute question over the ways such practices relate to the ways we inhabit our lands, countries and the Latin-American region. From there we can ask ourselves about their intercultural, transnational and glocal resonances.

1 Eduardo Molinari, *El Camaleón [The Chameleon]* Ed. Museo de Antioquia, Medellín, 2011.

2 Kusch, Rodolfo, *América profunda [Deep America]* Editorial Biblos, Buenos Aires, 1999.

Every community (whether nomadic or sedentary) establishes a series of connections with the land. By means of a set of rhetorical operations deployed all through the geography (tracings, signs, demarcations, appropriations, hierarchies organization, among others) the communities inscribe in the land their world view; give rise to a territorialization process and establish an existential home. Such collective writing work in a space is specified on a historical time by virtue of multiple languages (body, sound, verbal, visual, among others).

On the one hand, this textuality allows us to know the memory works that these communities performed: their relationship with the past, their ancestors and their deities. On the other hand, it exhibits their political imaginations: visions and intuitions, dreams, longings and desires as well as their relationship with the future.

Those spatial scripts also contain narratives about the bonds with nature and with non-human beings and narratives related to the ways one consider and relate to the other: the different one. The true and existential home of a community is, therefore, the external and territorialized expression of such complex internal itinerary. From this perspective, it is evident nowadays the relevance of the artistic work present in current debates due to the inscription of a social imaginary in the territory (urban, suburban, rural and in nature.) However, it is important to state that there is no text without context.

This prologue, by means of some reflections and concerns, aims to show the threads that put together the legacy of social and cultural experiences occurred in the historical context of Argentina's recent past and those experiences occurred within its present context. I refer to the contemporary resonances of the collective artistic work that, together with different social movements (human rights organizations, unemployed worker's organizations, piqueteros, cartoneros, factories takeover by workers, neighborhood assemblies, independent cultural spaces, social, peasants and native communities' organizations against neo-extractivism) intensely fought back neoliberalism and its cultural model since mid-90s.

It should not be forgotten that such struggles against oppression have a long history in our country. The dialogue with this legacy, in different ways, lays down artistic practices that continue until the present day exploring the relationship with art, politics and the land. Those practices are performed with a critical approach for which the different styles and degrees of negotiation with the institutional frameworks and their dominant narrative categories is essential. I personally believe that the greatest strength of this weave is that one derived from the displacement perceived when thinking about the relationships between art, pedagogy and research. Quoting the Catalan educator and researcher Aída Sánchez de Serdio Martín:

“In terms of research - conceived as a collaborative process- it can be found a displacement similar to the one found in the pedagogical field (...) research as an individual or privatized procedure is questioned; we would more precisely be talking about a collective work spurred by the need to comprehend social realities in which we found ourselves as a group in the militant or activist tradition (...)It also essentially questions the separation of the subject-object of study, opposing in this way to the traditional epistemological work division according to which the object of study (whether human or non-human) is a passive receiver of the researcher's epistemic operations.”³

As a result of the outburst of the conception of political representation by means of popular mobilizations on December 19th and 20th, 2001 in Argentina (an outburst whose splinters also fatally wounded the conception of artistic languages representation) there was no return to many of those artistic experiences. New artistic perceptions will no longer seek to portrait anyone or anything. The motto is clear: to leave behind the individualistic practices and promote a collective transdisciplinary and contextualized action, transformed inherently, in an additional actor which is part and result of the transformation of reality. To me, those are the most important marks of the legacy. The new challenge consists (until today) of making those visions become real, enabling them to function, together with social actors, as living presences during the process of construction of new possible realities.

3 Aída Sánchez de Serdio Martín, *Pedagogías colectivas e investigación colaborativa en las prácticas culturales contemporáneas*, en *Colaboración. El ojo colectivo. Formas de hacer colectivo*, [Collective pedagogies and collaborative research in contemporary cultural practices] Alonso + Craciun, Montevideo, 2014.

2. Every form of art is geopolitical

The space is not emptiness.
It is always filled with politics, living ideologies and other forces that shape our lives
And challenge us to commit ourselves to the struggle for geography.”⁴

What changes from one cartography to another or from one era to another,
Is the type of relationship with the curiosity predominant in subjectivity.⁵

The French historian, Paul Ardenne, states that contextual art chooses to “establish a direct relationship - without an intermediary - between the piece of work and the reality (operating) in the aspect of co-presence”⁶. It is, undoubtedly, a way of asserting that every expression of art is political, from the moment in which artists take over a specific place or time by means of an active and incarnated presence. A fundamental characteristic of the co-presence is, nevertheless, the curiosity that leads to denaturalize, stress and challenge the relationships with the “real” world, disobeying or subverting the dominant interpretations of that “reality”. The purpose is to provoke deviations, interventions, interferences and to abandon, in that way, the ordinary, profane and/or working time; to collectively penetrate the unknown and blur the frontiers of life and art.

However, today’s “real” world in which the collective practices in context unfold is very different from the one the Dadaists, the Situationists, the Fluxus or the land artists (to name a few intense antecedents of the history of art) had before their eyes. Our cartographies have been marked since 1989 by the global hegemony of capitalism and its culture.

The social conditions and the philosophical and aesthetic foundations of what the Italian philosopher Franco Berardi Bifo defines as “semicapitalism”⁷ impose new questions to our practices.

⁴ Edward W. Soja. *En busca de la justicia espacial*, [Searching social justice] Tirant Humanidades, Valencia, 2014.

⁵ Suely Rolnik. Ver <https://laboratoriodesensibilidades.wordpress.com/2016/03/06/el-capitalismo-mundial-integrado-y-su-estrategia-micropolitica-de-poder-por-suely-rolnik/>

⁶ Paul Ardenne. *Un arte contextual. Creación artística en medio urbano, en situación, de intervención, de participación*. [Contextual art. Artistic creations in urban areas, in context, interventions and participations] Cendeac, Murcia, 2006.

⁷ Franco Berardi Bifo. *Generación Post-alfa. Patologías e imaginarios en el semicapitalismo* [Post-alfa generation. Pathologies and Imaginaries in semicapitalism] Tinta Limón-UNIA, 2007. “By semio-capitalism I refer to the predominant way of production in a society in which the entire act of transformation can be substituted by information and the work process is achieved by the recombination of signs. Consequently, the production of signs becomes the main economy cycle and the economic valuation becomes the valuation criteria of signs (...) the semiotic activities, in their traditional ways, had “signified” as a final product but when such activities become part of the cycle of value production, to produce “signified” is no longer the purpose of language.”

The most urgent are the ones derived from two factors:

1) The perverse use of language promoted by the neoliberal culture in which every act of transformation can be replaced by information.

2) The persistence of neoliberal micro politics (even during progressive governments in the region in the first decade of the year 2000) that seek to shape our subjectivities and that feed the fire of the cultural battle by means of neocolonialist and, most recently, neo-fascists approaches. In these conditions, when such micro-politics that operate on our habits and affections reach a special efficiency “by ensuring that all the movement of desire remains connected to the acceptance of reality”⁸. I propose building a field of forces in tension among the four axes that organize this publication

(“La gran isla. Sacudir los bordes: El rol de las instituciones” [The Great Island. Shaking up the edges: The rol of the institutions]; “Con el fuego a nuestros ta-lones Activaciones: Modos, procesos y circulación” [Fire at our feet Activations: methods, processes and circulation]; Cumulonimbos Interferencias: Itinerarios y señalamientos en la vía pública” [Cumulonimbos Interferences: Itineraries and street signs]; “Arena, arcilla y limo. El acto de conocer: La construcción de la identidad y sus múltiples subjetividades” [Sand, Clay and Mud. The act of knowing: The construction of identity and its many subjectivities]) and the following statement: every form of art is geopolitical. It is relevant to accept the need for a critical spatial twist in contextual collective practices.

When I mention geo-politics, my intention is not to refer to the classical science that studies the influence of geography on political strategies but the possibility of inhabiting (following Brazilian theoretician Suely Rolnik) an uncomfortable spatial dimension: those folds that connect our cartography world experience (with names and images) with those other worlds that live under our skins (without names or images yet).

Larval worlds shaped by the affections and precepts originated when our living bodies are affected by the forces that shake the cartographed world like a living body. It is in that friction zone between both worlds that a destabilization, concern and unease can be produced. Our desire will open the way to the germination of the larval worlds only in that tension.

So, we ask ourselves: what worlds go into friction in the collective artistic experiences referred to in this publication? What are their discomforts and concerns? What new words and images do they germinate?

⁸ Diego Sztulwark, *El materialismo amputado* [The amputated Materialism]. Ver http://anarquiacoronda.blogspot.com.ar/2017/02/el-materialismo-amputado-diego-sztulwark_27.html

3. Speeches that inhabit movement

“Nevertheless, it is advisable to explain that common place where art and culture are always conceived as positive; bearers of enriching social and individual values that contribute to the dialogue and integration of social and economic growth. Art is also the place where ways of exclusion, social and economic hierarchies, exploitation of subjective and material resources and expansion of entertainment conglomerates are shown.

That is why it is more productive to comprehend art as a battle field, or at least, as a problematic place for negotiation, which can deploy in contradictory ways and not just as a place for expression and celebration.”⁹

“Learn not to feel, learn not to recognize one’s pain or others’, learn to desensitize, as proofs commanded by the corporate masculinity and by corporations of various types, state or parastate (...) the world of owners we inhabit needs non-empathetic personalities, subjects unable to conceive commutable positions, in other words, to be unable to put oneself in someone else’s shoes.”¹⁰

In a world of owners: who owns the contexts in which we perform our artistic, pedagogical, research practices? If art is not only a place to express and celebrate, whose interests are benefited with our processes and results? Argentinean anthropologist Rita Segato defines it as “pedagogies of cruelty”: what can the artist’s language and practices in context contribute to emancipation? That is to say, to get us out of the anthropocentrism, the patriarchy and the neo-extractivism.

We, humans, possess the power or faculty of language, of several different languages. If language is power, speech is action. Our speeches are the result of the social elaboration of those languages, of the collective work of several impressions: acoustic and resounding, corporal and tactile, written and verbal, and signs and symbols. The set of social agreements related to signs and symbols gives rise to codes and/or codifications that allow communication, siempre en determinado contexto histórico y cultural. to exist always in a certain historical and cultural context. Such codifications are at the same time fixed and changing systems. However, there is a hegemonic consensus about the relation between words and images. Said consensus, whose efficiency to shape a certain way of life (subordinate, submissive) is evident, hierarchizes reason over unreason and imagination. It also tends to crystalize the relationship between signified and signifiers resulting in a strong tool of social control. If speech is the language in action, art is the speech that inhabits movement.

9 Aída Sánchez de Serdio Martín. Idem endnote 8.

10 Rita Segato, *Contrapedagogías de la crueldad* [Contrapedagogies of cruelty], Prometeo, Buenos Aires, 2018.

The Austrian artist Valie Export warns us: “The only way to escape from a social or cultural codification is to deny it, change it or destroy it”¹¹. Here I refer to: both, the speech organ (our bodies ready to vibrate) and the group of signs, symbols and codes with the purpose of moving and sliding. To inhabit movement means to activate the power - artistic and cultural, but also social and political - lodged in the folds of the relationship between words and images; to awaken the forces and energies that mobilize our visions, voices, sounds, gestures and choreographies; to express in our collective practices in context a transverse and de-hierarchical connection between words and images in such way that enables our creative, pedagogical and investigative processes (also activists ones) to trust and let us be indistinctly guided by one or the other. Art as a speech that inhabits movement leads us towards the empowerment of the processes of destabilization of oppressive codes; to the overflowing of the dominant sense that tries to impose signs and symbols and, most importantly, to collectively act as a counter power force. This particular force revitalizes an instable relationship between signified and signifier, also between images and words and gives birth to what we could call imalabras or pamagenes: amphibious semiotic, floating, mestizo, impure, controversial artefacts; non-transgenic seeds of art in context, of a geo-aesthetics or geo-poetics in search for a fertile soil. I invite you to search until you find these seeds in the experiences that unfold throughout the pages of this book. There are many.

Finally, as a visual artist, researcher and art teacher in Argentina’s public education, I would say that my artistic and pedagogical practices are two sides of the same coin. But I rather invite you to carry out a common exercise of political imagination and to turn this coin into a stone. Try to capture it in one image: that one that appears before our eyes when we try to read the uncertain amount of rings we see after we throw a stone in the water. Although, being more rigorous with the exercise, it is necessary to follow its dynamics in the opposite direction. My practice can be perceived as an event, a situation, a presence or an action (artistic, pedagogical, investigative, activist) resulting from a handful of visions, intuitions or dreams only possible through a collective, trans-disciplinary work, of co-learning and co-teaching in context.

11 Valie Export. En Valie Export, Hedwig Saxenhuber / Folio, Vienna, 2007.

A result also derived from the attempt to inhabit the “mutual upbringing”,¹² a conversation and a celebration of life with all non-human subjects.

In search of common questions rather than common answers, my prologue invites you to throw together stones in the water of our artistic, pedagogical, investigative and activist practices. So as the agitation caused by its resonances allows us to get up from the chair, leave our desk, office and individual workshop and inhabit the astonishment and curiosity necessary to try, together with others, an empathetic listening to what the water tells us and a curious reading of the water rings caused by our acts; and also to start a beautiful, surprising and unfamiliar unsubmitive conversation.

Eduardo Molinari / Archivo Caminante, December de 2018.

12 Mario Vilca. *La crianza mutua en las comunidades Aymaras* [The mutual upbringing of Aymara's communities] Ed. Asociación Chuyma de Apoyo Rural + PRATEC (Proyecto Andino de Tecnologías Campesinas) [Andean Project of Rural Technologies], Lima, 1998. “nobody is excluded, everyone should be present at the party of life, earth (Pachamama), mountains, sun, moon, stars, stones, water, plants, animals and deities”

Gestión Cultural en contexto

-

Herminda Lahitte

En un mundo que se revuelve por seguir aferrados a privilegios, que no son otra cosa que la cara visible del miedo a no tener certezas, las prácticas artísticas en contexto están inmersas en habitar un mundo de preguntas.

El arte en contexto nos invita a enunciarnos, nos convoca a la complejidad de lo local – tensión permanente entre lo propio y lo colectivo – fuente de riqueza de saberes cotidianos, de posibilidades de transformación y de articulación social. La gestión cultural en contexto (de ahora en más GCC) es un canto coral donde la afinación se da por solidaridad, capacidad de escucha y permanencia en el tiempo presente asumiendo lo dado con la convicción de proyectar otro por-venir.

GCC propone, en primer lugar, un ejercicio de enunciación que aporta valor a conceptos estirados, es decir, que han perdido su fuerza en la contemporaneidad:

¿Qué quiere decir barrio, trabajo, gente, país, cultura, talento, idoneidad, territorio y comunidad?

Trabajar gestión en contexto comunitario propone apropiarse de los conceptos y crear metodologías que tengan como premisa dos corrientes amorosas simultáneas: afectivizar los recursos colectivos y afectivizar colectivamente los recursos.

La primera visibiliza y festeja la multiplicidad de saberes, de lenguajes y de recorridos; nos defiende del determinismo de la especialización. Propone mapear, nombrar, nomenclar y organizar todas las cosas, personas y experiencias con las que contamos para poner de manifiesto nuestras potencialidades.

La segunda, propone socializarlas, como quien ha probado algo nuevo y busca, en la cercanía inmediata, con quién poder compartir la misma energía de la experiencia.

El trabajo de articulación comunitaria se define sobre la base de no homogeneizar los lenguajes e identidades y nos alienta a buscar en la afectivización de lo colectivo los canales para materializar los proyectos y pensar la propia vida.

En la estrategia de la palabra y la confianza, se pone de manifiesto el patrimonio intangible que tenemos en cada comunidad. A su vez, la GCC aporta herramientas de trabajo flexibles, que pueden ser utilizadas como catalizadores de los conflictos y de los puentes para manifestar una auténtica red de trabajo que

parte del cuidado mutuo, resguarda y convierte ese patrimonio en un bien cultural presente y futuro.

Como dice la escritora Úrsula K. Le Guin “la verdad nace de la imaginación”. Desde la gestión ponemos de manifiesto lo que tenemos, organizamos las herramientas y recursos con los que contamos pero, también, reflexionamos y actuamos hacia el lugar donde queremos llegar.

La construcción permanente de reglas nos organiza y nos enlaza: el trabajo, la cultura y el deseo avanzan de la mano.

Cultural management in context

-

Herminda Lahitte

In a world entangled by the need to continue clinging to privileges which are nothing but the visible face of fear for the uncertain, the artistic practices in context are immersed in a world of questions.

Art in context invites us to express ourselves; we are summoned to the local complexity – where the individual and collective expressions are in a permanent state of tension – a source of richness of daily knowledge, of transformation and social articulation possibilities.

Cultural Management in Context (GCC for its acronym in Spanish) is a choral chant whose tuning is made out of solidarity, listening capacity and its continuity in present time embracing what is given in the light of shaping other future. GCC proposes an exercise of expression that brings value to stretched concepts, that is to say, concepts that lost their strength in the contemporaneity:

What does neighborhood, work, people, country, culture, talent, suitability, territory, community mean?

The management performed in a community context puts forward the appropriation of concepts and the creation of methodologies with two simultaneous love streams premises: to carry out an affectional approach towards the collective resources and to collectively and affectionately approach the resources.

The first one makes knowledge visible and celebrates it, as well as languages and paths multiplicity; it protects us from the specialization determinism. It also proposes to map, name, label and organize things, people and experiences with which we count to show our potentialities.

The second one proposes to “socialize” them, in the same way someone would try something new and seek, in the immediate vicinity, to share such experience energy.

The community articulation work pursues not to homogenize languages and identities. Actually, it encourages us to search in the group affection approach the channels to materialize projects and conceive our own life.

In the strategy based on words and trust the presence of each community intangible heritage is shown. At the same time, GCC provides flexible working tools that can be used as a conflict and connective catalyst to express an authentic working network derived from mutual care. GCC protects and turns such heritage into a present and future cultural good.

Writer Úrsula K. Le Guin said that “truth is born from the imagination.” In line with it, and by means of our management, we show what we have, we organize our own tools and resources but also we think and act towards the place we want to be.

The permanent creation of rules organizes ourselves and connects us; work, culture and desire go hand in hand.

La gran isla

-

Sacudir los bordes

-

El rol de las instituciones



YO
NO
FUI

-

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Cómo es este diálogo entre lo institucional y la necesidad cotidiana/subjetiva de las personas con las cuales trabajan?

YoNoFui es un colectivo feminista que está integrado por mujeres cis, lesbianas, trans y travestis. Surge en 2002 cuando María Medrano, comienza a dictar un taller de poesía en la ex Unidad 3, actual Complejo IV. Creemos que la importancia de proyectos como los de YNF radica en crear un espacio donde las relaciones y los vínculos se formen por fuera de la lógica verticalista y represiva del Servicio Penitenciario, ser una organización civil facilita esta construcción con las mujeres, la cual consideramos que siempre tiene que ser colectiva. En todos los talleres de YNF, que se dan en las distintas unidades, se trabaja diariamente sobre la apropiación de los espacios, del taller, que solo se pueden realizar si hay un ámbito de confianza y de cuidado entre todas. Para eso hay que crear un vínculo desde el afecto, el cuidado mutuo, que es desde el único lugar donde se puede construir y pensar un taller.

Lo impredecible o lo excesivamente reglamentado forma parte de la dinámica de trabajo que ustedes manejan en este contexto. ¿Cómo planifican sus actividades?

Siempre trabajamos con una planificación, lo que no significa que se pueda cumplir en tiempo y forma, pero esta es necesaria para organizarse internamente. Trabajar en este tipo de instituciones hace que uno aprenda cada vez más a tener “cintura” para sortear los imprevistos y manejar las situaciones que van surgiendo. Trabajar en pareja pedagógica es muy importante en este sentido. Permite, llegado el caso, desdoblarse y que una continúe con la clase, mientras la otra se ocupa de los emergentes. Igualmente, hay situaciones que superan todo lo pensado, como fue el caso de Imágenes Guardadas, donde tuvimos que repensar todo el taller. ¿Cómo un taller de fotografía puede funcionar sin realizar fotos? Y así fue como recurrimos a la escritura y comenzamos a escribir imágenes. Frente a la imposibilidad de trabajar, sabíamos que no podíamos ceder el espacio, sino que teníamos que reconfigurarnos y seguir. Es en estas situaciones donde más creemos que los talleres son espacios de lucha y resistencia. Es desde el territorio donde se construye.

Entendemos que el arte es un puente con lo que sucede por fuera, una manera de dar lugar a las voces que habitan estos espacios. ¿Cómo es el intercambio en este caso?

La relación con las chicas es una construcción cotidiana, en la que solo con la

práctica diaria es que se dan cuenta que no es una relación basada en el beneficio de una parte y mucho menos impulsada por el asistencialismo. Por eso es tan importante el concepto de construcción colectiva, el cual se trabaja en cada encuentro. Trabajamos pensando en la cárcel como un continuo entre el adentro y el afuera, que las relaciones que comienzan en los talleres dentro de los penales, siguen afuera, así es como hoy en los talleres que dictamos fuera de los penales, en las sedes de YoNoFui hay más de 100 chicas participando. En los talleres como el de fotografía, trabajamos en visibilizar y darles voz a las mujeres que fueron silenciadas. Trabajamos con ellas, sobre qué desean mostrar, cómo, por qué, qué quieren transmitir. El pensarse y reflexionar sobre la situación que uno transita es muy difícil para cualquier persona, y si se está privada de la libertad, este ejercicio es más difícil todavía; pero el poder realizarlo permite después poder recuperar las subjetividades, empoderarse y trabajar desde ese lugar.

Teniendo en cuenta las situaciones de conflicto que suelen afectar el funcionamiento de sus proyectos ¿Cómo se imaginan seguir a futuro?

Vamos a seguir como siempre, trabajando desde la base, el territorio, junto con las chicas, haciendo una construcción constante de las relaciones, trabajando en red, hoy más que nunca sabemos que el trabajo es colectivo, a la par. Lamentablemente, sabemos que la norma es el conflicto, y sin naturalizarlo hay que seguir. Nuestro trabajo es de resistencia pero también de construcción.



VERGEL ARTE

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Cómo es el diálogo entre lo institucional y la necesidad cotidiana/subjetiva de las personas con las cuales trabajan?

El proyecto surgió de la pregunta “¿Qué puede hacer el arte frente al dolor?” y la voluntad de llevar la pregunta a un contexto donde la respuesta venga desde la experiencia y el encuentro con otros. Así surgió el principal programa de Vergel, Pintando en el Hospital, el cual ofrece clases de arte personalizadas, a niños/as y adolescentes que están internados en el Hospital Gutiérrez. A la vez, al comprobar cuánto tiene el arte para dar en el contexto de la salud y viceversa, decidimos institucionalizar el proyecto y conformamos Vergel como Asc. Civil, para crear una plataforma de intercambio entre estos dos universos.

Por parte de la institución médica, nuestras acciones suelen ser recibidas con simpatía en el equipo de salud y, con mucho agradecimiento y entusiasmo, entre los pacientes y sus familiares. El año pasado realizamos el primer trabajo de medición del impacto de Pintando en el Hospital; poder hablar con datos concretos es útil para que, además de la simpatía, se entienda que el arte es una herramienta complementaria a los tratamientos médicos. El arte mantiene activos los procesos creativos y de aprendizaje, y el contacto humano que se da a través de las clases también hace muy bien.

Lo impredecible o lo excesivamente reglamentado forma parte de la dinámica de trabajo. ¿Cómo planifican sus actividades?

En el caso del Programa Pintando en el Hospital, nuestra principal actividad, hay reglas de bio-seguridad para garantizar el cuidado de los chicos y chicas que reciben las clases de arte. Esos cuidados son fundamentales y hay que incorporarlos con precisión. Por otra parte, tenemos un andamiaje que nos permite combinar lo reglamentado con lo impredecible, ¡que sí sucede todo el tiempo! Este andamiaje está conformado por una serie de pautas y objetivos específicos que, a su vez, es permeable para recibir lo imprevisto. Por ejemplo, hay un objetivo de ofrecer un espacio de bienestar y, a su vez, mantener activos los procesos de aprendizaje, eso significa que los contenidos de la clase se adaptan a las posibilidades y limitaciones de cada niño/a. Para eso es necesario que los artistas cuenten con un abanico de respuestas posibles y, sobre todo, con la capacidad para improvisar. Hay, además, una serie de dinámicas pensadas para que la improvisación pueda lograr los objetivos. Esa estructura se fue formando a lo largo de 8 años de trabajo en territorio. Para adaptarse a lo imprevisto es fundamental tener una estructura que lo posibilite.

Entendemos que el arte es una manera de dar lugar a las voces que habitan estos espacios. ¿Cómo son los vínculos que se construyen dentro de la institución?

Últimamente, cuando tenemos que dar una charla destinada a médicos y trabajadores de la salud, incluimos al final una breve actividad. Al principio, se sorprenden y algunos se desorientan por tener que ponerse a dibujar pero después, cuando se animan, los vemos sonreír. En el caso de los chicos que pintan, sus cuadros los sitúa en un lugar totalmente diferente, dejan de ser pacientes para ser artistas. Tanto para médicos como para pacientes el arte es un afuera/adentro, que entra como una bocanada de aire fresco. Es una novedad, algo por fuera del contexto, es la sorpresa de descubrir lo que puede salir de adentro de cada uno.

Teniendo en cuenta las situaciones de conflicto que suelen afectar el funcionamiento de sus proyectos ¿Cómo se imaginan seguir a futuro?

Ay! Es tan difícil conseguir los recursos que permiten un futuro previsible. Creo que esa combinación entre estructura y apertura al imprevisto de la que hablaba al principio, también es válida para la gestión. En este momento estamos viendo maneras de expandir lo que hacemos, en un formato diferente al del Pintando en el Hospital, y en alianza con Donde Quiero Estar, otra ONG que se dedica al arte y la salud. No sabemos qué programas estaremos llevando adelante en el futuro, pero sí sabemos que vamos a seguir trabajando para que el arte esté puesto al servicio de la salud y el bienestar de las personas.



POESÍA
GUERRERA

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Cómo es el diálogo entre lo institucional y la necesidad cotidiana/subjetiva de las personas con las cuales trabajan?

El colectivo Poesía Guerrera funciona en Isla Silvia, una de las casas comunitarias para la recuperación de adicciones de la organización social Vientos de Libertad en el Delta del Tigre.

El proyecto surge como una posibilidad de desplegar las voces de las personas que viven allí, para reconstruir la propia historia y, desde lo colectivo, encontrar la potencia contenida en estas historias de vida.

Cada casa comunitaria de Vientos de Libertad contiene un promedio de 100 a 150 integrantes, no hay una franja etaria pre establecida. Los coordinadores de dichas casas son personas que ya atravesaron el tratamiento y se encuentran en la posibilidad de poder ocupar ese rol. Cada día, en cada casa, deben atenderse las contingencias, urgencias, angustias, enfermedades, abandonos y nuevas incorporaciones de compañeros. Cosas propias de la vida misma, pero con personas que están dando batallas diarias por vivir en una sociedad donde la corriente hegemónica propaga la muerte y la exclusión.

Allí no hay gas ni agua potable; todas las comidas se hacen a leña, para los 150, y el agua debe proveerse del continente.

En este contexto queda, a veces, poco espacio para ciertos “privilegios” como la creación artística y el encuentro con la propia subjetividad. Sin embargo, cuando esto se habilita se convierte en una poderosa herramienta de transformación tanto personal como colectiva, donde comienzan a rupturarse patrones preestablecidos funcionales a la hegemonía cultural.

Lo impredecible o lo excesivamente reglamentado forma parte de la dinámica de trabajo que ustedes manejan en este contexto. ¿Cómo planifican sus actividades?

Creemos en una pedagogía de trabajo participativa y horizontal. Buscamos el equilibrio entre el desarrollo de propuestas y la permanente apertura a la demanda y construcción grupal. Esto no significa ir a cada encuentro a ver qué surge sino todo lo contrario. Nuestra intención es desplegar al máximo las herramientas que puedan activar la imaginación y la creatividad para que se puedan ir tejiendo caminos conjuntos.

Siempre fue fundamental para acompañar el tratamiento de los integrantes del taller, la consolidación de un compromiso y responsabilidad. Trabajamos la constancia en la asistencia, el respeto del horario del encuentro y el despliegue en los “rituales” que fuimos construyendo como fases de cada taller.

La autogestión, también, es un pilar que tenemos como eje. Queremos generar un funcionamiento grupal que trascienda a quienes hoy coordinamos el taller.

El arte es un puente con lo que sucede por fuera, una manera de dar lugar a las voces que habitan estos espacios. ¿Cómo es el intercambio en este caso?

Generamos vínculos de pertenencia y reciprocidad. A través de instrumentos artísticos como la poesía, el dibujo, el grabado, tendemos nuevas formas de vincularnos con nosotros mismos y con los demás. Los discursos dominantes restringen la libertad y encorsetan nuestra forma de vivir, de relacionarnos y de construir alteridades. Pensamos el lenguaje, en sus diversas manifestaciones como constructor del mundo. Desde ese lugar, buscamos descolonizar nuestra manera de ver (nos) y pensar (nos) y que el arte sea ese puente para llegar a reconfigurar una nueva manera de estar en el espacio que habitamos.

Creemos que el trabajo no debe limitarse a los ámbitos privados de cada persona, familia o institución, sino que deben disputarse espacios de construcción más amplios. Debemos complejizar los parámetros que hoy sostienen la desigualdad y la exclusión y, a la vez, impulsar un activismo educativo, vital y amoroso.

Teniendo en cuenta las situaciones de conflicto que suelen afectar el funcionamiento de sus proyectos ¿Cómo se imaginan seguir a futuro?

Las situaciones de conflicto son propias del sistema en el que estamos insertos. Transformar su lógica es lo que nos convoca. La proyección a futuro está siempre atravesada por ese ideal y por un compromiso que tiene como matriz el convencimiento profundo de que los procesos de construcción colectiva, afectivos y culturales son resistencias necesarias para la experiencia vital y el cambio.

Comenzamos siendo un taller de poesía hasta el día de hoy, que estamos consolidando un proceso de conformación de una pequeña editorial de grabado y diseño. Nuestra meta es ampliar las redes de trabajo y tener bases en los barrios de donde provienen la mayoría de los miembros del taller, Villa Fiorito. A su vez, queremos conformar una cooperativa, que permita ejercitar la autogestión y la dinámica colectiva, y que al mismo tiempo habilite la posibilidad de hacer de esta experiencia una fuente de trabajo.



RANCHO APARTE

-

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Cómo es este diálogo entre lo institucional y la necesidad cotidiana/subjetiva de las personas con las cuales trabajan?

Rancho Aparte es un colectivo surgido en 2011 en el interior de la Unidad 46, en José León Suárez. Dinamizamos la construcción de este espacio un grupo de talleristas con diversos recorridos militantes, sociales, artísticos y académicos. En un primer momento, nuestro objetivo fue construir grupalidad, resistir y sostener ese espacio. Después de unos meses, logramos mantener lazos de confianza que permitieron crear una identidad propia, surgiendo el nombre de Rancho Aparte como espacio distinto de la cotidianidad de la vida en la cárcel. El arte nos permitió liberar procesos de creatividad desde cada subjetividad y fortalecer la construcción de un lenguaje colectivo. Nuestro desafío era potenciar individualidades en un sistema que despersonifica y construir grupalidad

Lo impredecible o lo excesivamente reglamentado forme parte de la dinámica de trabajo que ustedes manejan en este contexto. ¿Cómo planifican sus actividades?

Las propuestas surgen de los intereses del grupo, así como de los recursos y saberes disponibles. Si bien hay una planificación anual, cuatrimestral y semanal donde se fijan los objetivos y fundamentos de las actividades, estos se ven reformulados permanentemente. La visita que no llegó, el nacimiento de un hijo, el castigo en celdas de aislamiento, una pelea, un nuevo proyecto en mente son emergentes que abonan a la realización de una actividad situada en un contexto arbitrario, donde la planificación debe, necesariamente, incorporar lo inesperado.

Entendemos que el arte es un puente con lo que sucede por fuera, una manera de dar lugar a las voces que habitan estos espacios. ¿Existe este intercambio?

No existe una única manera de construir los vínculos dentro de la cárcel. Si bien es cierto que predomina la verticalidad por la situación de punición, también se pueden armar lazos que no respondan a esa lógica. La experiencia del taller fue una de ellas. Una pequeña revolución de afectos que supimos construir fue lo que mantuvo vivo el espacio, a pesar de las lógicas de desgaste, verdegueo e incertidumbre que se manejan en ese contexto. Los afectos del taller se convirtieron en lazos de amistad dentro de los pabellones, en la calle y la mezcla de ambas.

El arte ha sido medio de exploración para la subjetividad de cada persona que se fue descubriendo artista en ese espacio y, también, como espacio de vinculación con otros. Cada fin de año organizamos una muestra dentro del penal y otra afuera, donde participamos los integrantes de Rancho Aparte, otras personas que se encuentran en el penal, familiares y artistas invitadas para compartir las producciones del año. Consideramos necesario visibilizar el proceso que se desarrolla en el taller así como las problemáticas inherentes a la cárcel para contribuir al debate y a la desnaturalización de la institución.

Teniendo en cuenta las situaciones de conflicto que suelen afectar el funcionamiento de sus proyectos ¿Cómo se imaginan seguir a futuro?

Desde 2016 comenzó un difícil proceso grupal de adaptación a la desarticulación interna de los pabellones, los permanentes y cada vez más continuos traslados fueron desvinculando al grupo, cambiando referentes que un principio estuvieron más comprometidos con cuidar la identidad de Rancho. La sobrepoblación y la desarticulación de pabellones “modelos” o de “buena conducta” repercutieron, entre otras cosas, en la falta de un espacio físico idóneo para realizar las actividades. El financiamiento que obteníamos de distintos subsidios y/o donaciones comenzó a decaer al producirse una reducción de políticas públicas o programas destinados a la formación en cárceles. Asistimos a una crisis social que nos puso más difícil la realización de actividades ad honorem y que al repercutir dentro de la cárcel dificultó nuestra continuidad en el desarrollo de las actividades semanales.

En Rancho Aparte militamos con firmeza en la construcción de vínculos, de afectos y relaciones humanas. El arte fue nuestro motor y herramienta y el SUM de la Unidad 46 fue el espacio necesario para que el colectivo se sostuviera. Nuestro desafío fue aportar a la construcción de vínculos afectivos dentro de un espacio lleno de verticalidades. Descubrimos que la fuerza de Rancho Aparte fue posible gracias a la lucidez que otorga realizar una práctica política territorializada.

Con el fuego a
nuestros
talones

Activaciones

Modos, procesos y circulación



LAC

-

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Qué contexto habilitó este camino?

Muchos de los integrantes del LAC fuimos parte de los programas Subite al colectivo y Videos para contar del Ministerio de Educación de la Nación, que entre los años 2005 y 2008 recorrieron 150 pueblos pequeños de la Argentina ofreciendo talleres intensivos de arte y cine en escuelas secundarias rurales y urbanas. Anteriormente, algunos de nosotros habíamos impulsado talleres de cine con jóvenes en espacios culturales y comunitarios de la ciudad de Buenos Aires, pero fue a través de esos programas que recorrimos kilómetros de camino que nos enseñaron a trabajar del modo en que lo seguimos haciendo. Ficciones urgentes, deseantes, delirantes, guionadas, actuadas y grabadas por pibas y pibes que dejaron en estas obras testimonio de sus calles, sus casas, montes, ríos, sueños. Los deseos de esos jóvenes de entre 11 y 20 años nos enseñaron, o nos recordaron, que se puede hacer cine con prácticamente nada. Unas nociones básicas de lenguaje audiovisual, habilitar una cámara, estar atentos a lo que se propone un grupo, hacer las preguntas adecuadas, dejarnos llevar. Lamentablemente, estos dos programas no tuvieron la continuidad que merecían. Nos llevó un año procesar ese freno a nuestro ingreso desenfrenado al llamado campo educativo. Y cuando entendimos que la cosa no seguiría, tomamos la decisión de reunirnos y consolidar un grupo autónomo con la intención de continuar. Meses más tarde, unos compañeros salieron a recorrer el mapa que ya se había empezado a trazar, en una Volkswagen que alguna vez fue una ambulancia, y la aventura continuó de manera autogestiva. A su regreso, nació el Laboratorio Audiovisual Comunitario.

En la tensión entre el deseo y los condicionamientos externos (políticos, económicos, ideológicos) creemos que radica la clave de su dinámica y modos de acción. Teniendo en cuenta esto, ¿cómo es la dinámica de los talleres?

Los talleres son instancias de aprendizaje y mutación muy poderosas. Partimos de unas premisas que se ponen a prueba: las condiciones están dadas para hacer posible algo juntos; hay recursos tecnológicos, hay ganas (convertidas en tiempo que nos damos), hay experiencias previas que nos orientan y que sitúan a este nuevo punto de partida en una trama de narrativas más amplia y en proceso. Entonces, lo que se busca y lo que surge no es solamente una producción audiovisual - cuyas formas, temáticas y duración pueden ser variables - sino, también, claves propias que definen nuevos modos de intercambios, la elaboración de preguntas colectivas, imaginarios, territorios y protagonismos que en el laboratorio audiovisual comunitario se activan.

Los procesos de trabajo son en sí mismos un fin. ¿Es importante para ustedes la difusión de estos procesos? ¿Cuáles son los circuitos de circulación que pudieron articular?

La difusión y circulación de las producciones es una tarea que, en el vértigo del día a día, y por ser pocos integrantes para cubrir las múltiples actividades, muchas veces, nos queda pendiente. Sin embargo, tratamos de que la articulación con otras organizaciones, la participación en redes afines, las plataformas virtuales y los medios comunitarios experimentales nos permitan compartir nuestro trabajo más allá de los grupos con los que los realizamos. Urbana TV, de la Villa 31, TUM (Televisión Universitaria de Misiones) y Gira Mundo TV, de Mendoza son los canales con los que hemos iniciado una instancia colaborativa. También hemos desarrollado la página web milfaros.net para albergar nuestro nuevo proyecto, además de la difusión a través de las redes sociales.

¿Cómo están hoy? ¿Qué querrían concretar a futuro?

Estamos abocados a la realización de un fanzine televisivo llamado Mil Faros. La primera temporada reúne a una serie de episodios de formatos breves (cápsulas) sobre la vida activista y comunitaria de Argentina durante el período 2015-2019. Economías sociales, colectivos de arte, manifestaciones callejeras, prácticas de investigación social, entran en diálogo con voces que llegan desde otras orillas del mundo. Cada faro que se enciende activa el destello de otro faro. Buscamos avizorar mundos que se gestan en el horizonte cercano, que resisten el imaginario hegemónico y sus violencias en curso. Territorios en donde se ensayan y experimentan los nuevos modos de lo común.



**CENTRO CULTURAL A
CIELO ABIERTO
ARMANDO
LABOLLITA**

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Qué contexto habilitó este camino?

El proyecto nace como obra-homenaje site specific a Armando Labollita, padre de una de las participantes, quien había fallecido en 2004, tras un accidente de auto contra una pared en la bajada del puente Pueyrredón. Leemos ese accidente como un señalamiento místico, concreto y, por eso, decidimos hacer algo ahí. En el laboratorio de ideas previo pasaron diferentes acciones posibles y fue, en el contacto con las personas que vivían detrás de esa pared, que surge la idea de fundar con lxs vecinxs un centro cultural intangible.

Limpieza manual del territorio, acciones participativas, descubrir las potencialidades de lxs niñxs y adolescentes, formación en gestión cultural, fueron los colores de la bandera de Labollita, en un contexto donde la ausencia Estatal no ofrece ninguna garantía por los derechos de las personas que vivían en un conjunto de casas tomadas y donde la coyuntura política hasta la fecha continúa vulnerando las oportunidades de salud, laborales, económicas, educativas y de integración social de lxs habitantes del barrio.

En la tensión entre el deseo y los condicionamientos políticos, económicos, ideológicos creemos que radica la clave de su dinámica y modos de acción. Teniendo en cuenta esto, ¿cómo es la dinámica a de los talleres?

Hay una dinámica temporal que nos organiza y nos da continuidad desde el principio que es la siguiente: sí o sí una vez por semana tenemos que realizar talleres para niñxs. A partir de este año sumamos un día más por semana, que activamos con adolescentes y jóvenes adultxs. Ambos espacios dialogan entre lo que lxs participantes desean que suceda y las propuestas que creemos nos parecen adecuadas desde el Colectivo, apostando a un programa que, a largo plazo, genera desplazamiento de sentido. Lo que sucede en los encuentros es consecuencia entre la búsqueda del territorio y nuestras herramientas ganadas. En este diálogo se construye el tipo de taller y su forma de funcionar.

No trabajamos con partidos políticos o entidades religiosas, somos un colectivo de prácticas artísticas y culturales independiente; los fondos que vamos consiguiendo son todos concursados por convocatoria abierta. Todo esto nos permite tener autonomía de contenidos y formatos en todo sentido.

Los procesos de trabajo son en sí mismos un fin. ¿Es importante para ustedes la difusión de estos procesos? ¿Cuáles son los circuitos de circulación que pudieron articular?

Este proyecto está enmarcado en la tradición de arte y vida, comunicarlo es invitar a participar en la mejora de espacios de integración social, de creación de políticas públicas, que tengan en cuenta los derechos de las personas que habitan territorios en emergencia. También, cabe señalar la oportunidad artística que significa trabajar desde el contexto.

Cuando hablamos de arte y vida o proyectos de arte y gestión colectiva y comunitaria, sabemos que estamos hablando del trabajo de mucha gente, de muchos colectivos, individuos y puntos culturales que apuestan a la transformación social. Nos vinculamos en un proceso continuo y largoplacista con espacios de exhibición y debate de arte contemporáneo, arte y política, arte y contexto, arte y territorio. Allí habitan amigxs, aliadxs, colegas, intelectuales, laburantes y humanxs, que están en el mismo camino.

¿Actualmente, qué están haciendo? ¿Qué querrían concretar a futuro?

En la actualidad, contamos con los talleres de niñxs, el espacio de pensamiento y acción para adolescentes y jóvenes y los festivales culturales que se desarrollan una vez por mes. Desde el año pasado, estamos trabajando bajo el lema de materializar las situaciones que se van dando en cosas concretas: desde generar mejoras para el espacio y el barrio durante los festivales, como plantar una cerca, construir un quincho. La idea es focalizar en que la formación esté centrada en la realización de objetos culturales, como cortos, discos, fanzines de poesía; desarrollar una cooperativa de trabajo de jóvenes mujeres; entre otras actividades. A nivel colectivo nos enfocamos en desarrollar fondos de financiamiento en forma permanente para poder sostener de manera profesional y a largo plazo el trabajo en este territorio. También nos interesa generar redes con otras organizaciones de cultura ampliada como feministas, ecologistas, gestores culturales, que nos permita expandir la visión de nuestro proyecto, mirando más allá del arte.



EDITORIAL PARADOR

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Qué contexto habilitó este camino?

Editorial Parador surge en 2011, a partir de la necesidad de implementar distintas actividades en hogares transitorios y poner el acento en los vínculos familiares. En el taller se producen libros de literatura infantil con ilustraciones para colorear. Lxs niñxs dibujan y sus madres encuadernan.

En la tensión entre el deseo y los condicionamientos políticos, económicos, ideológicos creamos que radica la clave de su acción. Teniendo en cuenta esto, ¿cómo es la dinámica de los talleres?

Partimos de la base de que ninguna de las mujeres que se encuentran viviendo en los hogares desea vivir ahí. Ellas están por otras razones: problemas habitacionales, segregación espacial, violencia doméstica y de género, falta de trabajo. Nuestra labor es mantener encendido el deseo y las ganas de compartir con sus hijxs otra situación más lúdica, artística, estética, afectiva, mediada por el objeto libro.

Al no haber biblioteca en el hogar, el primer objetivo de Editorial Parador fue armar con los grupos familiares una biblioteca. Esto se logró y, después, esa biblioteca se desarmó. Finalmente, los libros terminaron en el comedor, subieron a los dormitorios, se llevaron a las escuelas o viajaron a nuevas viviendas. Nos pareció que estaba bien, que así entendíamos también al proyecto: abierto a constantes mutaciones. Es un espacio educativo, pero al mismo tiempo productivo. Es multidisciplinario, multigeneracional, cambiante. Los grupos que participan se van y vienen nuevas familias, y todxs van dejando sus aportes. Lxs integrantes se apropian del proyecto; muchas mujeres siguen participando del taller viviendo ya en otros lugares. Son parte de un colectivo.

En cuanto a los condicionamientos externos, entendimos desde el día uno que existirían, que serían muchos y que tendríamos que lidiar con ellos. El proyecto depende de la municipalidad porque así nos propusimos que sea. El estado paga los sueldos de las docentes y los materiales de la producción. Muchas veces hay que lidiar con desidia y desfinanciamiento pero consideramos que el estado tiene que hacerse cargo de proyectos como este.

3) Los procesos de trabajo son en sí mismos un fin. ¿Es importante para ustedes la difusión de estos procesos? ¿Cuáles son los circuitos de circulación que pudieron articular?

Ed. Parador se armó con el objetivo de ser difundido. Entendemos que estas instancias de exhibición no sólo son importantes para lxs participantes sino

también para que el público pueda apreciar una colección de libros ilustrados por sus mismos lectores. Se necesitaron varios años para afianzarnos y consolidar nuestro imaginario.

En 2017 participamos de la 3ra. Edición de la muestra Arte en Territorio en el Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti. Desde que existe Ed. Parador, todos los 24 de marzo editamos los cuentos infantiles prohibidos durante la última dictadura cívico militar. Fueron esos textos los que decidimos exhibir.

La experiencia de la muestra potenció el trabajo colectivo y nos dio la posibilidad de plasmar la totalidad del espíritu del proyecto: biblioteca + taller + libro + dibujo. Quisimos desplegar las distintas posibilidades del dibujo en función de los procesos de trabajo en el taller.

¿Cómo están hoy? ¿Qué querrían concretar a futuro?

Hace un par de años, Ana María Shua nos había enviado textos inéditos que luego nos contó que eran los que su editorial rechazaba. Nos pareció una anécdota muy significativa. Son, justamente, esos textos los que hoy editamos: los rechazados, prohibidos, olvidados. Es así que en el contexto de la muestra del Conti presentamos el primer número de la Colección Rebotada.

Comenzaron a llegar muchos cuentos más, que por un sistema editorial excluyente o por razones absurdas no habían sido publicados. Durante este año sumamos cinco números a la colección. Las presentaciones las realizamos en la Librería La Libre con la cual tenemos mucha afinidad y con la cual compartimos pared, la librería está pegada al hogar.

Para la realización de las tapas, trabajamos en conjunto con el Taller de Serigrafía que también funciona en el hogar. Así surgió la posibilidad de articular ambos talleres y trabajar en conjunto para la producción de los libros.

Para un futuro queremos continuar afianzando la Editorial en el Hogar: incorporar equipo tecnológico, sumar diseñadora, contar con una fotocopidora. Concretar cada uno de los procesos creativos y productivos del libro en el hogar.



PROYECTO
LA
ESTRELLA

¿Cómo surgió el proyecto? ¿Qué contexto habilitó este camino?

En 2011 surge la idea de revalorizar espacios que se suponían periféricos mediante una iniciativa colectiva y autogestiva donde se desarrollen acciones artísticas como herramientas de transformación social que permitan ampliar el abanico de posibilidades. El proyecto surge a raíz de la necesidad de descentralizar el eje del circuito artístico local en continuidad con el deseo de experimentar el trabajo en territorio, intentando habilitar un espacio que funcione como polo de nuevas experiencias enfocadas en hechos artísticos y no tanto en producciones de mercancía estetizadas.

En la tensión entre el deseo y los condicionamientos políticos, económicos, ideológicos creemos que radica la clave de su acción. Teniendo en cuenta esto, ¿cómo es la dinámica de los talleres?

La Estrella es un proyecto de educación no formal, ubicado en la tercera franja del conurbano bonaerense. Estamos trabajando con resultados sostenibles mediante talleres de integración donde lxs jóvenes eligen las actividades artísticas que más les interesa por ej. Hip hop, intervenciones callejeras, baile, dibujo, muralismo, indumentaria, reciclado, comunicación, apoyo escolar, cultura guaraní y mapuche. Los docentes y coordinadores de nuestro proyecto trabajan en forma voluntaria y todos los talleres anuales se dictan de forma gratuita. La dinámica de nuestro espacio se sostiene por multiplicadores, es decir, que de los mismos talleres saldrán los próximos voluntarios, preferentemente, talleristas que vivan en territorio.

Sin banderas políticas ni religiosas, hemos logrado edificar dos aulas con baños y una biblioteca especializada en artes visuales con ayuda de los habitantes del barrio y fundaciones amigas. Desde aquí trabajamos conjuntamente con la comunidad articulando con instituciones cercanas como, por ejemplo, la escuela pública del barrio u organizaciones de pueblos originarios.

Los procesos de trabajo son en sí mismos un fin. ¿Es importante para ustedes la difusión de estos procesos? ¿Cuáles son los circuitos de circulación que pudieron articular?

Los procesos son en sí mismos un fin pero para nostrxs, también, es muy importante mostrar nuestro trabajo fuera del barrio. Hemos conseguido a lo largo de estos años Becas Grupales otorgadas por Fondo Nacional de las Artes, hicimos una capacitación en el abordaje de problemáticas juveniles – Ubanex-Uba, pudimos participar del Encuentro Nacional de Proyectos Autogestivos en el Mu-

seo Franklin Rawson Provincia de San Juan. Además tenemos el proyecto de construcción del nuevo taller (dos aulas y baños) con el apoyo de Fundación Si y Fundación Lebensohn. Construimos una Biblioteca con el apoyo de Fundación Osde y Academia Nacional de Bellas Artes. Participamos de “Nuestro Lugar” y logramos el equipamiento de sonido junto al Ministerio de Desarrollo Social de la Nación. Obtuvimos la Beca para hacer un documental de Proyecto La Estrella junto al Fondo Nacional de las Artes. Participamos de “Crea Tucumán” con nuestra historia en la provincia amiga donde fuimos muy bien recibidos. Esa fue una convocatoria de la Gobernación de Tucumán muy interesante. También, participamos de muestras colectivas de arte en el Centro Cultural Recoleta, Palais de Glace, Centro Cultural Kirchner, Casa Nacional del Bicentenario y Centro Cultural de la Memoria Haroldo Conti, entre otros.

¿Cómo están hoy? ¿Qué querrían concretar a futuro?

Actualmente, seguimos apostando a talleres de formación pero somos conscientes de que nuestro principal inconveniente sigue siendo no tener una figura jurídica, lo cual dificulta la organización de la economía para sostener el proyecto. La lejanía de zonas urbanizadas y sin servicios de gas natural, ni agua corriente, ni cloacas, más el bajo poder adquisitivo del barrio también se transforma en problemáticas. Nuestro objetivo, a largo plazo, es que el proyecto pueda autogestionarse económicamente, transformarnos en una escuela de arte sin fines de lucro o en una Fundación, que nos permita crecer a nivel recursos humanos e infraestructura. Permanecer en el barrio y seguir siendo un lugar de referencia para chicxs de bajos recursos que quieran relacionarse con los procesos artísticos que hoy por hoy es tan elitista.

Cumulonimbos

Interferencia

Itinerarios y señalamientos en la vía pública



**BARRIO
SIN
PLAZA**

Entre lo visible y lo invisible, entre lo dado y lo que emerge hay una conciencia del accionar colectivo en su trabajo que, indefectiblemente, conduce a repensar ciertas dinámicas sociales. Teniendo en cuenta esta resignificación, ¿cómo surgió el proyecto?

El colectivo surgió en el año 2016, en el barrio Villa del Parque de la ciudad de Santa Fe, con la creación de tachos de basura públicos realizados en conjunto con niños del barrio a partir de materiales de descarte y, posteriormente, con el emplazamiento del pequeño espacio expositivo Vitrina (en la fachada de un domicilio particular). Nuestro objetivo fue dar respuesta y capitalizar voluntades, potencias y producciones creativas que se dan en nuestro barrio y que no circulan dentro de ningún circuito artístico. Poniendo en valor dichas producciones culturales que además de ser potentes artísticamente, tienen un alto grado de valor testimonial y crítico del contexto en el que emergen.

En general, los espectadores de su obra no esperan encontrarse con ella. Digamos que la misma interfiere, sucede. ¿Cómo piensan el intercambio con los espectadores? ¿Hay una decisión estética particular al momento de producir/mostrar las obras, en función de esta no especificidad del espectador?

Las obras que realizamos con el colectivo tienen un carácter relacional, es decir, que son realizadas de modo colaborativo o participativo. Para llevar adelante nuestras producciones articulamos el trabajo en conjunto con vecines e instituciones vecinales, escuela, museos, para que en el intercambio, nuestra idea primera se potencie y se genere un sentido de pertenencia con aquello que se está construyendo colectivamente.

Con respecto a la circulación de nuestras obras, nos interesa, específicamente, el espacio público, por lo cual, la calle es un componente protagónico y fundante al momento de gestar, proponer y ejecutar una obra. Nos enfocamos en procesos creativos que siempre atienden a problemas que habitan nuestro territorio, como modo de responderlos desde un sentido crítico, apostando a la labor colectiva en pos de generar respuestas poético-sensibles.

Probablemente, el cuerpo cobre un significado distinto en los contextos en los que trabajan. ¿Qué rol tiene lo corporal para ustedes en la práctica artística?

Las prácticas artísticas que proponemos enfatizan la posibilidad que los cuerpos tienen para generar nuevas pautas de convivencia social, a partir de una experiencia vivencial, donde se plantean otras circunstancias posibles de habi-

tabilidad. Dicha situación valoriza la presencia de los cuerpos en los espacios públicos como habitantes coautores de esa construcción y no sólo como transeúntes.

¿Qué sucede con el espacio a la hora de llevar adelante sus procesos de trabajo? ¿Cómo impacta el mismo en las producciones o acciones que realizan?

Los lugares son gestionados legalmente para promover instancias de apropiación pacíficas, creativas y dialógicas. La curaduría contempla una identificación y consecuente apropiación de los espacios. Unos de los primeros signos de ello es que mejora sus condiciones de limpieza.

Los sitios que elegimos para desarrollar nuestras propuestas artísticas se resignifican a través de ellas y esos sentidos pasan a formar parte de la memoria colectiva de ese territorio.



MUSEO URBANO

Entre lo visible y lo invisible, entre lo dado y lo que emerge hay una conciencia del accionar colectivo en su trabajo que, indefectiblemente, conduce a repensar ciertas dinámicas sociales. Teniendo en cuenta esta resignificación, ¿cómo surgió el proyecto?

El proyecto surge como una inquietud: la inserción y democratización del arte en la vida urbana. Con este fin, Museo Urbano está dirigido a la creación de nuevas formas de exhibición y circulación de arte contemporáneo que faciliten el acceso al circuito artístico y pongan en relación el arte y la ciudad. Se trata de transformar un estado del arte, actualmente, focalizado en puntos de alta concentración para diseminar obras por toda la ciudad y, así, lograr un crecimiento continuo. Creemos que expandir y ampliar los espacios de exhibición y recepción en la ciudad es una estrategia fundamental para la integración y el restablecimiento de la función social del arte como materia que puede “alimentar” culturalmente a toda la sociedad.

En general, los espectadores de su obra no esperan encontrarse con ella. Digamos que la misma interfiere, sucede. ¿Cómo piensan el intercambio con los espectadores? ¿Hay una decisión estética particular al momento de producir/mostrar las obras, en función de esta no especificidad del espectador?

Sacar el arte a la calle es una acción que procura instituir a la geografía urbana como el espacio museográfico privilegiado. En este sentido, se recoloca y reubica lo artístico en espacios que son públicos por la misma vida que los recorre; hablamos de la calle, de las vidrieras, de los locales, de los hospitales, las escuelas, es decir, de los infinitos lugares que se pueden hallar en la trama de lo urbano. Lejos de cuidados institucionales, resguardos conceptuales y teóricos de la crítica y la curaduría, nosotros proponemos a los artistas tensionar su obra y, por esto - creemos y estamos convencidos - logramos inspirarla de un sentido social, político y estético más genuino y más profundo. A partir de las situaciones artísticas intentamos, de a poco, tejer una cuidadosa red de cambios de cultura en las relaciones que hoy el sistema del arte cristaliza. Nosotros le llamamos “una praxis política de la circulación”.

Probablemente, el cuerpo cobra un significado distinto en los contextos con los que trabajan. ¿Qué rol tiene lo corporal para ustedes en la práctica artística?

El proyecto plantea desmembrar esta idea del museo tradicional donde el edificio funciona como ícono. Desde un aspecto estructural, construye una relación

del público con los objetos, delimitada por los recorridos que la propia infraestructura señala y limita. Como consecuencia, los propios objetos artísticos, pero también los espectadores, se ven influenciados por la arquitectura que los enmarca. El museo afecta a los objetos porque es el contexto en el cual éstos son. En la relación que se establece entre sujeto-objeto, el contexto no es el marco de una situación, sino que se conforma como parte intrínseca de esta relación, que es en un espacio y un tiempo. A su vez, esta condición edilicia modela un tipo de relación con el arte. La persona que ingresa al museo incorpora una serie de pasos a cumplir que producen un cambio substancial en su actitud cotidiana. De esta manera, se convierte temporal y espacialmente en “espectador de una muestra”. Como corolario, su relación con la obra queda escindida de toda cotidianeidad y contingencia. Por tal motivo, la misma experiencia artística se diluye desde el momento en que la persona sale del museo. El “templo museo” encierra la experiencia sujeto-objeto que nace y muere entre sus muros. En este marco, la función social del arte corre el riesgo de cosificarse o instrumentalizarse.

¿Qué sucede con el espacio a la hora de llevar adelante sus procesos de trabajo? ¿Cómo impacta el mismo en las producciones o acciones que realizan?

La principal actividad del MU es la búsqueda de espacios que puedan ser reacomodados para la instalación de salas ubicadas en la vía pública. El objetivo es que estas salas permanezcan a la vista de todas las personas que circulan en la zona. La elección de los espacios se soporta en dos aspectos: todos ellos son espacios públicos de la trama urbana y todos ellos responden a una función primera no relacionada directamente con el arte. La instalación de salas en estos lugares es una estrategia que apunta a la recepción de un público distinto para brindar una oportunidad de experimentar una relación diferente con el arte. Estos lugares se ofrecen como vías pertinentes para acercar la actividad artística a la comunidad, facilitan que el arte se muestre y sea accesible a los diversos públicos. Desde aquí, se entiende que los espacios priorizados son definidos como lugares públicos en los que transitan grandes cantidades de personas. Es de interés primordial contemplar que estos destinatarios -aunque no se puede definir con certeza- no siempre tienen una relación directa con el arte y con los museos y galerías tradicionales. Del mismo modo, al ser espacios que no han sido creados, específicamente, para la actividad artística, se lograría una recepción de las obras más acorde con lo que MU propone. Es decir, una recepción del arte que se integre a la cotidianeidad de quienes habitan los espacios urbanos diariamente.



G.R.A.S.A

Entre lo visible y lo invisible, entre lo dado y lo que emerge hay una conciencia del accionar colectivo en su trabajo que, indefectiblemente, conduce a repensar ciertas dinámicas sociales. Teniendo en cuenta esta resignificación, ¿cómo surgió el proyecto?

El proyecto de G.R.A.S.A. (Grupo de Resistencia Artística Social Autogestivo), surge a fines de 2015, ante la concretización de la avanzada neoliberal en el continente y específicamente a nivel local. El cuestionamiento acerca de qué hacer desde nuestro lugar de artistas nos llevó a pensar estrategias posibles para ocupar el espacio público e interpelar tanto a los ocasionales transeúntes como a los participantes directos de las diversas propuestas. Dichas propuestas son absolutamente heterogéneas, reflexionamos, muchas veces, desde la urgencia ante la velocidad de los hechos que se suscitan día a día. Nuestro accionar siempre es pensado desde lo horizontal y colectivo.

En general, los espectadores de su obra no esperan encontrarse con ella. Digamos que la misma interfiere, sucede. ¿Cómo piensan el intercambio con los espectadores? ¿Hay una decisión estética particular al momento de producir/mostrar las obras, en función de esta no especificidad del espectador?

El vínculo con los potenciales espectadores varía acorde a la acción realizada. Podemos pensar, en términos generales, en dos grandes tipos de acciones: algunas de carácter más visual, ligadas por ejemplo a las intervenciones con stencil, afiches, volantes, e incluso a las publicaciones en las redes sociales. En los primeros casos, la idea es interpelar a la persona que circula en sus espacios habituales, provocar cierta instancia de alerta, de desviación de la mirada. En el contexto de marchas o lugares con asistencia de público masivo, esta irrupción de imágenes se piensa como sumatoria a muchas imágenes que circulan e invaden la calle en una suerte de polifonía generada a partir del accionar de los distintos grupos. Con respecto a las redes, la interacción se genera a partir de la réplica de la imagen por distintas vías virtuales. Un segundo tipo de acción se vincula más a lo lúdico y a lo performático; generamos dispositivos que necesitan de la participación de las distintas personas que circulan como zootropos, sellos, imanes, entre otros. En todas las propuestas existe una decisión estética previa, siempre acotada a los tiempos que en algunas oportunidades están delimitados por la urgencia de los hechos que acontecen.

Probablemente, el cuerpo cobra un significado distinto en los contextos con los que trabajan. ¿Qué rol tiene lo corporal para ustedes en la práctica artística?

Lo corporal ocupa un papel fundamental en nuestra práctica: es en la calle, en el encuentro de nuestros cuerpos realizando las diversas acciones y en el intercambio con los otros cuerpos que circulan y se suman a la acción colectiva, donde lo corporal toma un papel preponderante. No obstante, muchas veces, optamos por propuestas que - como mencionamos anteriormente - tienen que ver con el espacio virtual o el envío de piezas gráficas a lugares alejados de nuestros espacios de residencia como, por ejemplo, algunas provincias o distritos a los que no podemos llegar físicamente.

¿Qué sucede con el espacio a la hora de llevar adelante sus procesos de trabajo? ¿Cómo impacta el mismo en las producciones o acciones que realizan?

Habitualmente, pensamos las acciones para el espacio específico donde van a ser realizadas, espacio que, muchas veces, se torna aleatorio, dependiendo, por supuesto, del contexto en el cual se realiza. En lo que concierne a las piezas gráficas, tratamos de generar aún en el espacio público un espacio delimitado, por ejemplo, con el uso del cordel como dispositivo de despliegue. Esto genera un espacio propio que es, muchas veces, efímero pero, otras tantas, permanece durante un tiempo prolongado formando parte de la escenografía urbana. Con respecto a las acciones que implican lo específicamente corporal, esos procesos están siempre subsumidos a los tiempos de la calle: no es lo mismo lo que sucede en una acción ideada para un 24 de marzo que otra pensada al calor de una marcha espontánea con relación a un hecho puntual vinculado a los diversos dispositivos de violencia estatal o institucional que se despliegan en la coyuntura actual.



MUCA

-

Entre lo visible y lo invisible, entre lo dado y lo que emerge hay una conciencia del accionar colectivo en su trabajo que, indefectiblemente, conduce a repensar ciertas dinámicas sociales. Teniendo en cuenta esta resignificación, ¿cómo surgió el proyecto?

MUCA es un campamento. Un número indeterminado de carpas que van en las mochilas de sus organizadores y participantes. Hacia fines de 2015, post asunción del actual presidente, gobernadora y todes sus mandataries, un grupo de productores artísticos de la ciudad, nos juntamos en la vereda de un espacio cultural amiguo para charlar sobre el momento político y social argentino. La indignación por el ascenso de este modelo neoliberal sumado al ya histórico abandono que viven las instituciones artísticas de la ciudad de La Plata (provinciales y municipales) y a la pregunta por el quién accede a las producciones artísticas disparó en alocadas propuestas (pero no tanto). Influenciades por la vereda, por el estar afuera y el calor de diciembre pensamos en ocupar un terreno para generar un espacio donde repensar estéticamente nuestras realidades. Con el tiempo, el campamento fue tomando otras formas, nunca tomamos un terreno, pero a partir de una beca para proyectos artísticos, otorgada por la UNLP, logramos hacernos de unas placas de madera que se volvieron las paredes de las carpas de nuestros campamentos. Con esta pequeña estructura de madera pasamos a coordinar con clubes u organizaciones de barrios alejados del centro de la ciudad para poder acampar una jornada allí e infectarnos mutuamente: barrio, deporte, musea, entrenadores, artistas, dirigentes, pibes, trabajadores, curadores, entre otros. Un intento por mezclar mundos geopolíticamente lejanos pero culturalmente cercanos.

En general, los espectadores de su obra no esperan encontrarse con ella. Digamos que la misma interfiere, sucede. ¿Cómo piensan el intercambio con los espectadores? ¿Hay una decisión estética particular al momento de producir/mostrar las obras, en función de esta no especificidad del espectador?

Preferimos pensar cada campamento como un hecho artístico. MUCA es una musea, una parainstitución afectiva que cuenta con los medios mínimos para que suceda algo que luego se debe llenar, completar, accionar.

En cada acampada no se sabe bien quién es espectador de qué. La infección se respira en el ambiente, las prácticas van y vienen: pibes del barrio miran entre risas un trofeo hecho de chizitos y palitos por un colectivo de arte y dicen que es el mejor trofeo que han visto ¿quién pensó que los trofeos de plástico con representaciones de imágenes griegas triunfantes eran la mejor condecoración?

A pocos metros se juega un picadito entre equipos compuestos por productores artísticos ajenos al barrio y personas del lugar. A un par de cuadras de distancia va el grupo que salió a hacer el reconocimiento de árboles de la zona con la artista-guía. En otro barrio, a la mañana, mientras se realiza el montaje del campamento, un pibe le da clases de baile a una de las curadoras. Cada campamento es un ensayo, constantemente se corren riesgos, puede funcionar o no. Se ponen sobre la mesa diferentes realidades que, posiblemente, no se tocarían (aunque a veces están muy cerca).

En cada ubicación se convoca a curadores que trabajan en coordinación con los integrantes de la musea y las personas encargadas de la institución del barrio. Para ello, se realizan reuniones previas en el lugar, encuentros de trabajo conjunto donde se proyecta qué hacer. La musea intenta convertirse, así, en una búsqueda estética de las relaciones y del hacer colectivo entre personas y espacios con horizontes disímiles (o no tanto).

Probablemente, el cuerpo cobra un significado distinto en los contextos con los que trabajan. ¿Qué rol tiene lo corporal para ustedes en la práctica artística?

Los días previos nos preparamos con ansiedad, y ese día nos disponemos a ponerle el cuerpo a la MUCA. Al principio cada uno hace un poquito: mientras se recolectan las ramitas para el fuego, se junta agua para cocinar, se arman las carpas y se limpia la zona para estar. Llegada la hora comienza la fogata y los cuerpos se activan a su ritmo. Algunos se acercan y forman parte, otros guardan distancia. Son cuerpos que se ponen en diálogo por el encuentro, cuerpos en el espacio, en recorrido, una pregunta que se renueva en cada ubicación, tanto para los organizadores como para quienes participan (locales y visitantes).

¿Qué sucede con el espacio a la hora de llevar adelante sus procesos de trabajo? ¿Cómo impacta el mismo en las producciones o acciones que realizan?

Durante varias reuniones nos juntamos a pensar el próximo campamento, después nos acercamos a conocerlo y reconocerlo, hablamos con las instituciones del lugar, miramos los rincones, caminamos y sacamos rollos de fotos. Los curadores invitados también visitan y trabajan en el lugar para pensar en el posible diálogo que se dará entre los artistas y el público en esa próxima edición.

Después de tantos preparativos, dibujos y mensajitos de whatsapp, llegamos con nuestras mochilas/placas, desensillamos temprano junto a los artistas y curadores, y repensamos el espacio para armar/montar/darnos cuenta que los dibujos están fuera de escala.

Al finalizar, cuando llamamos al flete y desarmamos la MUCA, sentimos que todo nuestro equipaje desborda la mochila con la que llegamos. Con los días iremos asimilando las infecciones pero por lo pronto nos hemos inflamado de experiencias.

Arena, arcilla y limo -

El acto de conocer

-
La construcción de la identidad y sus múltiples
subjetividades



**ARCHIVO
TRANS**

¿Cómo son los lazos que se forman en el grupo de trabajo? ¿Cómo se crean las condiciones necesarias para la construcción que tratan de llevar adelante?

Cada una de las compañeras que fue ingresando al proyecto del AMT entró por distintas variantes. Algunas son o fueron activistas, otras, son mujeres trans sobrevivientes, que quisieron contar su historia o la de alguna amiga; otras, ingresaron por motivos artísticos. Lo fundamental es que cuando nos encontramos todas trabajando en el proyecto en cuestión, nos vinculamos a la par. Priorizamos ante todo el trabajo horizontal. Cada una trabaja en un área especializada, pero nos ayudamos y consultamos permanentemente. Ahora, además de compañeras de trabajo, somos amigas. Creamos vínculos afectivos que potencian nuestra labor como archivistas, artistas y curadoras.

Nosotras no creemos en condiciones necesarias o ideales para la construcción de nuestro proyecto. Desde los inicios el Archivo se gestó como algo muy sensible y también muy precario a nivel de producción, y en una coyuntura política muy complicada que seguimos atravesando. No tenemos financiamiento ni apoyo de ninguna institución ni partido u organización política. Somos un equipo de trabajo que cree en la autogestión y en el trabajo independiente y en red. Nuestro espacio es cooperativo, no sólo intervienen fotógrafas, sino también periodistas, historiadoras, curadoras y críticas de arte, editoras, conservadoras, investigadoras y docentes.

Si pensamos que la identidad es un territorio a construir día a día, en el cual se condensan el pasado, el presente y el futuro, ¿qué textualidades creen habilita el arte/la obra a la hora de llevar adelante esa construcción? ¿Qué papel juega la imagen?

Para nosotras, o alguna de nosotras, (porque si bien somos un equipo de trabajo, no todas pensamos del mismo modo) la identidad - por sobre todas las cosas - es un constructo cultural, social y político. Es una categoría y, como tal, es parte de un entramado social. La identidad puede ser una categoría policíaca o puede ser un umbral donde volver a reencontrarse una y otra vez con las diferentes personas que habitan en una misma. Desde El AMT como plataforma de investigación histórica, estética y política nos dedicamos a construir un acervo documental sobre la historia de vida de la comunidad trans argentina. La visión es constituirnos como un referente/organismo documental y de memoria colectiva de las identidades trans. Para nosotras la imagen es un documento. Sin embargo, en ella subsume una cantidad de variantes enormes: cada fotografía está cargada de anécdotas, historias, vivencias, pero sobre todo, se trata de un documento cargado de sensibilidad. Lo importante para nosotras tiene que ver

con la intención. Nuestra materia prima son las imágenes; con ellas construimos discursos. Las imágenes son nuestra herramienta de trabajo.

¿Cómo se originó el proyecto?

María Belén Correa y Claudia Pía Baudracco, ambas mujeres trans activistas, y fundadoras en 1993 de ATA (Asociación de Travestis Argentinas) habían imaginado tener un espacio donde reunir a las compañeras sobrevivientes, sus recuerdos y sus imágenes. Preservar la memoria de los cuerpos que sufrieron la violencia de la policía, el abandono y la punición del Estado y la complicidad de la sociedad fue uno de los principales impulsos para volver a encontrarse.

Pía fallece en el 2012-meses antes de lograr la sanción de la Ley de Identidad de Género-y María Belén desde el exilio funda el AMT donde se reúne con sus compañeras sobrevivientes que vivían en diferentes partes del mundo. Durante dos años, el AMT fue un espacio virtual donde se compartían anécdotas, fotos, testimonios, cartas y crónicas policiales de la comunidad travesti, transgénero y transexual. Por mucho tiempo, en Argentina, hubo vidas borradas, fotografías que las familias prefirieron ocultar, leyes y edictos que penalizaron y persiguieron sistemáticamente a las identidades trans. La condición de ilegalidad de las personas trans que el Estado sostuvo hasta el año 2000, sumado al juzgamiento social, forjó años y décadas enteras atravesadas por la discriminación, segregación y violencia (física y simbólica) cotidiana. La calle fue un lugar de encuentro y trabajo, a la vez de un extremo peligro. Una vida de persecución que devino en el exilio de las que pudieron huir y la formación de una gran comunidad que tuvo la capacidad de recrear la contención que el contexto de nuestro país no les brindó. Estos documentos, hoy preservados, sobrevivieron a la dictadura y a la represión policial en democracia.

En 2014, con la ayuda de la fotógrafa Cecilia Estalles, comienza un trabajo de recopilación y de preservación digital de la documentación para su conservación y protección. Actualmente el equipo de trabajo está conformado por María Belén Correa, Magalí Muñiz, Carla Pericles, Carolina Figueredo, Carlos Ibarra, Cecilia Estalles, Florencia Aletta, y Cecilia Saurí.

¿Qué significa el tiempo para ustedes? ¿Qué tienen planeado a futuro?

El tiempo, es percibido por cada una de nosotras de modo distinto, no podríamos homogeneizar conceptualmente esa percepción. A futuro tenemos planeada la edición de un libro co-curado con Verónica Fieras y su editorial CHACO y por nosotras. También, vamos a realizar una exhibición en el Centro de Fotografía de Montevideo-CdF- en marzo de 2020. También hay un montón de “micro-

proyectos” que no necesariamente tienen la envergadura de una exposición o una publicación y, sin embargo, le otorgamos la misma dedicación. Desde el AMT con mucho amor y responsabilidad tratamos de hacerlo con el mayor del respeto. Muchas veces, los proyectos nos exceden, pero tratamos de hacerlo lo mejor posible y procuramos no cooptar espacios donde no podemos estar al 100%. Estos “micro proyectos” a los que nos referimos tienen que ver con ponencias, charlas, mesas debates, ferias, y demás actividades que se gestan desde el trabajo en red con gente y colectivos afines.



**FRONTERAS
MIGRANTES**

¿Cómo son los lazos que se forman en el grupo de trabajo? ¿Cómo se crean las condiciones necesarias para la construcción que tratan de llevar adelante?

El fortalecimiento del lazo social es constitutivo del proyecto de “Fronteras Migrantes” y uno de sus pilares fundamentales desde el origen. En cada taller se propicia la construcción de lazos entre todos/as los que estén presentes: los/as colaboradores, los /las participantes de los talleres y el equipo de “Fronteras Migrantes”. Se propone realizar una obra artística colectiva cuyo proceso creativo es impulsado a través de los relatos de cada participante. Es así que, “el relatar” y “compartir” con otros/as es la base del proceso de producción artístico-social. Escucharse y escuchar como dispositivo de puesta en valor, de visibilización de los tránsitos muchas veces silenciados y ocultados. Durante el proceso de producción de cada obra colectiva los relatos comienzan a circular, circulan las historias de vida, las condiciones de cada movimiento, cada mudanza, cada partida y llegada, son verdaderos procesos de subjetivación donde se entrelaza lo individual con lo colectivo potenciando la propuesta.

Las condiciones para cada taller se crean dependiendo del contexto de cada lugar. Siempre es necesario contar con la invitación de algún/alguna referente del lugar donde se vaya a realizar el taller. Se llevan a cabo las reuniones necesarias previas al taller para interiorizarnos del contexto social, del trabajo que se viene realizando, de la situación del lugar. Es decir, el taller se adapta al contexto social y propone dejar sembrada la articulación entre los diferentes actores sociales intervinientes en el territorio.

Si pensamos que la identidad es un territorio a construir día a día, en el cual se condensan el pasado, el presente y el futuro, ¿qué textualidades creen habilita el arte/la obra a la hora de llevar adelante esa construcción? ¿Qué papel juega la imagen?

El arte como transformador social es en sí mismo una herramienta para la expresión y creación de nuevos mundos posibles. A partir de los relatos se construyen textualidades que son materia de la construcción de las obras colectivas. Es así que, se arma un correlato entre el relato colectivo, las imágenes y la obra. Es de interés de este proyecto, abrir espacios para pensar y problematizar los contextos sociales que en la región Latinoamericana llevan a las migraciones.

Entendemos que su trabajo, de alguna manera, surge como respuesta a este contexto ¿Cómo se originó el proyecto?

“Fronteras Migrantes®” es un Proyecto impulsado y desarrollado por la Lic. Mer-

cedes Fidanza y la Lic. Paula Arellano. La propuesta se basa en un taller Artístico-social que aborda la problemática de las migraciones y los múltiples modos de construir y transitar el territorio a través del Arte, la Salud y la Educación. <http://fronterasmigrantes.wordpress.com/> FB : Fronteras Migrantes.

El proyecto surge de la necesidad de pensar cómo son hoy las migraciones. Poder visibilizar los modos de habitar los territorios y pensar “con” y “entre” personas que hayan vivido experiencias migratorias.

Todo comenzó en el año 2010, a partir de la experiencia de trabajo colectivo realizado como integrantes de Hijas e Hijos del Exilio. La práctica colectiva es pensada como la base para el dispositivo de taller artístico. Posibilitar la reflexión sobre los diversos modos de transitar y construir territorios tiene una profunda raigambre con los correlatos de la historia, memoria e identidad cultural de los pueblos. Esta es la razón por la cual trabajamos en forma transdisciplinar a fin de ampliar miradas sobre lo que se va produciendo en cada taller.

¿Qué significa el tiempo para ustedes? ¿Qué tienen planeado a futuro?

Consideramos al tiempo como una construcción social y epocal. Vivimos en una sociedad donde la percepción del tiempo es acelerada y fugaz. Nuestro dispositivo plantea un lapso de tiempo diferenciado de los tiempos rápidos que la sociedad contemporánea exige. Es en este sentido, nos tomamos el tiempo necesario para la preparación de cada taller. Hemos tenido, a veces, más de dos años de preparación territorial para poder llevar adelante un taller considerando todas las articulaciones que hacen al proyecto: instituciones, organizaciones, agentes culturales, colaboradores.

Todos estos años de trabajo en diferentes contextos nos han permitido profundizar en la reflexión sobre los dispositivos, las prácticas artísticas y sus diferentes formatos de abordaje según cada comunidad.

En el futuro próximo esperamos continuar dando los talleres de “Fronteras Migrantes” en el conurbano, las provincias del país, volver a reencontrarnos con las y los colaboradores internacionales activando el dispositivo en Brasil y México. También es nuestro deseo poder reunir todo el material y la producción artística de los talleres realizados en una actividad multidisciplinaria donde lograr publicar, difundir y trabajar con otros colectivos bajo el lema “Migrar no es un delito, Migrar es un Derecho”.



FERROWHITE MUSEO TALLER

¿Cómo son los lazos que se forman en el grupo de trabajo? ¿Cómo se crean las condiciones necesarias para la construcción que tratan de llevar adelante?

Armar este museo taller supone el intento pertinaz por conjugar en un hacer compartido el plural irreductible de nuestras formas de vida. Ferrowhite se define como un museo que además de exhibir objetos los produce. Y no de cualquier manera. Ferrowhite produce implicando en esa producción a un pescador con un arquitecto, a una licenciada en historia con un buzo, a un municipal con una costurera. Personas que llevamos adelante en este lugar actividades que derivan pero al mismo tiempo están más allá, o más acá, tanto de las habilidades pulidas a lo largo de nuestra vida laboral, como de las rutinas que la industria del consumo programa para nuestros ratos libres.

¿Hará falta decir que, en vista de nuestra variada condición de clase, género, edad, nivel de ingreso o educación, y en virtud de nuestra pertenencia o no a los estamentos municipales –o del lugar que cada uno ocupa dentro de ellos-, los miembros de este “colectivo” casi nunca estamos de acuerdo; que la discusión, más allá de las buenas intenciones, nunca es de igual a igual; que incluso la posibilidad misma de que la discusión suceda no es algo que podamos dar por descontado?

Quizás en cada cosa que genera este museo taller pone a prueba relaciones. Una amalgama inestable entre palabras, imágenes, cuerpos y cosas que busca configurar, aún de manera modesta, nuevas formas de entender y practicar la vida en común a partir de revisar las jerarquías consagradas a la hora de contar el pasado, de analizar la coyuntura o de imaginar el porvenir.

Si pensamos que la identidad es un territorio a construir día a día, en el cual se condensan el pasado, el presente y el futuro, ¿qué textualidades creen habilita el arte/la obra a la hora de llevar adelante esa construcción? ¿Qué papel juega la imagen?

Ubicado en Ingeniero White, puerto de la ciudad de Bahía Blanca, histórico enclave agroexportador y uno de los polos petroquímicos más importantes de Argentina, Ferrowhite es un museo de frontera. Una posta en la encrucijada entre población local, poder político y capital trasnacional. Una trinchera, y a la vez una aduana, para los símbolos identitarios de una comunidad cada vez menos evidente: un museo de los ferroviarios en un país en el que agonizan los trenes, un museo de los trabajadores en un puerto “próspero” con cada vez menos laborantes, un museo de los vecinos en un lugar en el que fomentistas y cooperadores pactan con funcionarios de relaciones públicas de empresas globalizadas el sentido y los límites de la palabra “comunidad”.

En tal contexto, Ferrowhite no es un “museo de arte”, pero tal vez sí un museo que, de a ratos, se piensa como una obra, a condición de desmontar la ficción de autonomía que la noción de obra suele llevar implícita, y de reconocer, al mismo tiempo, las oportunidades que esa ficción de autonomía habilita para quienes quisiéramos no subordinar del todo nuestra vida a la razón instrumental y la lógica del lucro. O eso se nos ocurre, a pesar de que lo que nos sale es algo mucho más modesto y confuso.

Entendemos que su trabajo, de alguna manera, surge como respuesta a este contexto ¿Cómo se originó el proyecto?

Ferrowhite abrió sus puertas el 6 de noviembre de 2004, luego de dos años dedicados a la recuperación del Taller de Mantenimiento de la ex usina General San Martín. La intención inicial fue recuperar uno de sus sectores como espacio de conservación del Museo del Puerto de Ingeniero White. Pero en simultáneo, surgió la idea de alojar allí, además, una colección de objetos del ferrocarril y el puerto que un grupo de ferroviarios supo “secuestrar” y poner bajo el resguardo de la municipalidad de Bahía Blanca, luego de que los ferrocarriles argentinos fueran reducidos y pasados también a manos de concesionarios privados. De ese modo nació Ferrowhite como un museo autónomo.

Martillos, tornos y tenazas; llaves, sierras y bigornias; roscas, bielas y pistones... No se imaginan lo que pesaban esas herramientas cuando hubo que hacerse cargo de su traslado. Al aceptarlas, estábamos asumiendo como propia la demanda no sólo del grupo de ferroviarios que las había “salvado”, sino de un sector mucho más amplio de la sociedad, de reconstruir una historia compleja que corría el riesgo de desaparecer junto con ellas. Puede que por eso pesaran tanto. Ahora bien, el equipo del museo hubiera sido incapaz de empezar a dar cuenta de esa historia en soledad. Necesitaba para ello de la colaboración efectiva de todxs aquellxs que de un modo u otro formaron y forman parte de la vida del ferrocarril, de los elevadores de granos y de las usinas de este puerto. Es eso lo que nos ha llevado a golpear la puerta de nuestrxs vecinxs, pero al mismo tiempo lo que ha hecho que algunos de esxs vecinxs terminaran considerando al museo como su propia casa. Comenzamos haciendo entrevistas bajo los protocolos de la “historia oral” y terminamos comprometidos con nuestros entrevistados en la producción de muestras, visitas educativas, obras de teatro documental, artefactos extraordinarios y fiestas que no sólo dan cuenta del pasado de una comunidad sino que, de algún modo, intentan incidir sobre su presente.

¿Qué significa el tiempo para ustedes? ¿Qué tienen planeado a futuro?

Es costumbre concebir al museo como aquel espacio “en el que todos los tiempos se acumulan fuera del tiempo”. Acá nos gusta imaginar, en cambio, que en su demora laboriosa, este museo puede llegar a ser útil para ensanchar nuestra experiencia del tiempo vivido, para hacer de esa experiencia algo distinto al puro apuro que solemos confundir con el presente o asumir, resignados, como la insuperable condición de nuestra época.

Sostener Ferrowhite implica una apuesta urgente por el largo plazo. Ponerle una ficha al porvenir en la ruleta de una época urgida por el rinde inmediato. Quien sabe si, en contra de nuestra propia tendencia a llenar de eventos el calendario, de lo que se trata en este lugar es de organizar esa paciencia, y a través de ella, otras maneras de experimentar el tiempo, de asociar la larga duración con el instante intenso, los témpanos del archivo con el crisol de la fiesta. Una actividad sostenida en favor de prolongar no alguna clase de certidumbre respecto de nuestra identidad, destino y eficacia como institución, sino la propia posibilidad de este devenir incierto.

¿Cómo será Ferrowhite de acá en más? La verdad es que no sabríamos decirles. Porque lo que sí sabemos es que la identidad de una comunidad no está dada de antemano ni su destino puede darse por descontado. Quizás lo que nos mueva a seguir trabajando no sea el lugar que este museo ocupa, ni los objetos que guarda, ni las historias que cuenta, ni siquiera la gente que lo frecuenta, sino la posibilidad, nunca segura, de conectar todos estos elementos de manera imprevista.

SISMO

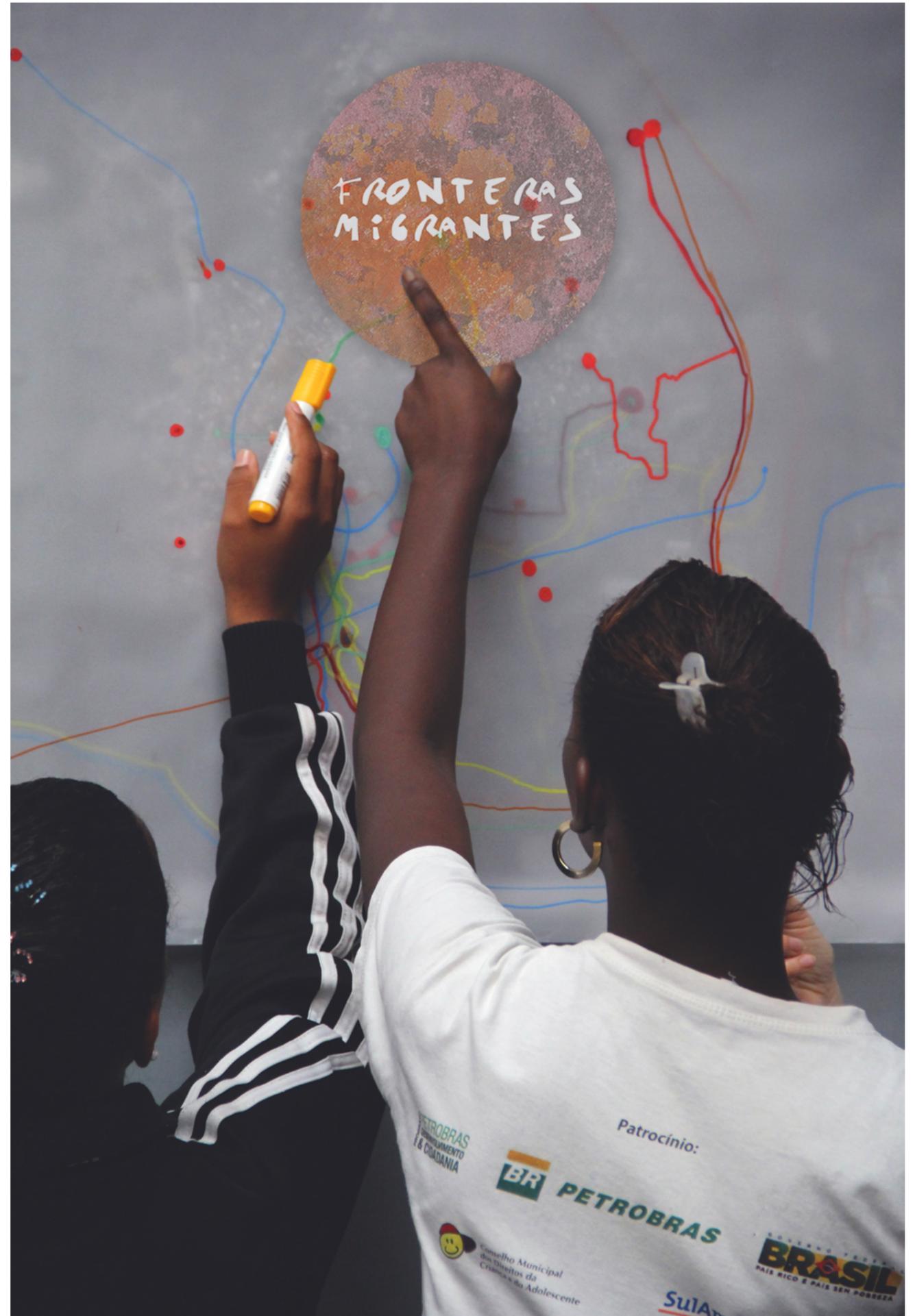


<https://www.youtube.com/watch?v=II-tvMWjMOU&feature=youtu.be>











LOCALIZACIONES DE PROYECTOS



<https://drive.google.com/open?id=1bsLvHnFnbFZmW4R72sbyjZF9laYQvHSI&usp=sharing>



Compilación

Verónica Kaplansky y Luz Marchio

Gestión

Mercedes Cordova y Silvia Sorgoni

Textos

Eduardo Molinari y Herminda Lahitte

Diseño gráfico

Carla Grunauer

Registro Audiovisual y fotográfico

Conurbana Usina Audiovisual

Banda sonora

“Huanaco”. Agustín Rivaldo - Barrio Lindo





M. T. de Alvear 1560, Recoleta.
Ciudad Autónoma de Buenos Aires, C1060AAD
Tel: +54 11 3220-8442/43
coordinacion@fundacionlebensohn.org.ar
www.fundacionlebensohn.org.ar
fb/ flebensohn
instagram / fundacionlebensohn
twitter / FLebensohn

Fundación Lebensohn
Sismo : arte en contexto ; compilado por Verónica Kaplansky ; Luz Marchio coordinación general de Mercedes Cordova ;
Silvia Sorgoni ; fotografías de Julieta
Alsina Costa Mendoza ; Julia López Mollari ; prólogo de Eduardo Molinari; Herminda Lahitte. - 1a ed. - Ciudad Autónoma
de Buenos aires : Fundación Lebensohn, 2019.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
Traducción de: Leticia Silva.
ISBN 978-987-47241-0-6

1. Arte Contemporáneo. 2. Contexto Social. 3. Investigación Cultural. I. Kaplansky, Verónica , comp. II. Marchio, Luz, comp.
III. Cordova, Mercedes, coord. IV. Sorgoni Silvia, coord. V. Alsina Costa Mendoza, Julieta , fot. VI. López Mollari, Julia, fot.
VII. Molinari, Eduardo, prolog. VIII. Lahitte, Herminda, prolog. IX. Silva, Leticia, trad. CDD 707

S

I

O

S

M