

DESBORDES Y CONVERGENCIAS: LA DIMENSIÓN DE LO PÚBLICO EN EL ACTIVISMO ARTÍSTICO ACTUAL EN LA ARGENTINA

Magdalena I. Pérez Balbi
Universidad Nacional de La Plata (Argentina)

Delineando el terreno

La categoría de *activismo artístico*, esbozada por el dadaísmo alemán a principios de siglo XX, es recuperada para definir “producciones y acciones, muchas veces colectivas, que abrevan en recursos artísticos con la voluntad de tomar posición e incidir de alguna forma en el territorio de lo político” (Longoni, 2009). De la original síntesis entre arte y praxis vital anhelada por los vanguardistas en los albores del siglo XX (Bürger, 1975), la articulación entre prácticas estéticas y praxis social hacia fines del siglo XX ha derivado en una subjetivación colectiva emancipatoria a través de la politización de lenguajes donde el arte y la obra ya no son un fin, sino un espacio de *prácticas colaborativas* (Expósito, 2009, 2010), *intervenciones tácticas* en el espacio público e institucional (Holmes, 2005), creación de imágenes disruptivas y disidentes y potenciación de nuevas formas de sociabilidad.

Asimismo, se entiende que el activismo artístico tiene antecedentes en el desarrollo de tendencias críticas dentro del “mundo del arte” en la escena internacional (Felshin, 2001; Buchloh, 2004). El conceptualismo y la crítica institucional en los sesenta y setenta, junto con el posmodernismo crítico de los ochenta (en especial el arte feminista y de minorías, que luego se potencia con la crisis del SIDA). Estos legados artísticos confluirán con el activismo desarrollado desde los sesenta y reformulado (en sus prácticas y en su mirada regional y global a la vez) con el nuevo ciclo de movimientos desde los noventa, tomando como hitos los movimientos antiglobalización y el EZLN (Ejército Zapatista de Liberación Nacional).

Sin embargo, entendemos que, para una mejor comprensión del activismo artístico (sea en la Argentina o a nivel global), no alcanza con rastrear antecedentes del campo artístico y del campo de lo político sino, precisamente, concebir arte y política como *divisiones de lo sensible*, (y no como esferas autónomas). Más allá de la dimensión estética de lo político y la dimensión política de lo estético, las prácticas artísticas (y, fundamentalmente, las imágenes) fortalecen un orden hegemónico o lo impugnan con imágenes disidentes, superando la (falsa) oposición entre arte político-social y arte apolítico (1).

¿Y a que nos referimos con activismo artístico en la Argentina?

En la genealogía de un activismo artístico en nuestro país se reconoce como antecedente fundamental a *Tucumán Arde* en 1968. La experiencia colectiva, la contrainformación e investigación y su realización por fuera del campo artístico son algunos de los puentes que se han trazado entre *Tucumán Arde* y las experiencias contemporáneas (2).

El *Siluetazo* (del 21 y 22 de septiembre de 1983) es otra de las producciones colectivas, efímeras, realizadas en el espacio público, interpelando al transeúnte y constituyéndolo como productor, reconocida como referencia fundamental del arte activista en la Argentina. En esa

misma década, surgen colectivos –escasamente relevados– como Gas-Tar y CAPataco (colectivo de arte participativo tarifa común) que continúan este lineamiento de *performances* e intervenciones urbanas y que en los noventa se verá representado con el GAC (Grupo de Arte Callejero) y Etcétera..., directamente relacionados con los escraches y las marchas de HIJOS y Madres de Plaza de Mayo.

En torno a la crisis del 2001, surgen en nuestro país diversos colectivos y artistas que trabajan (en) el desbordamiento de la práctica estética y política, actualizando el debate sobre la articulación entre ambas, respecto de las vanguardias históricas y neovanguardias de los sesenta-setenta (Longoni, 2007; Giunta, 2009; Vázquez, 2011). Luego de la proliferación de colectivos y prácticas de arte activista de los primeros años poscrisis, encontramos escenarios que proponen otras articulaciones entre las producciones estéticas y las organizaciones sociales, a la vez que las nuevas tecnologías y la aparición de las redes sociales toman un rol preponderante no solo en la difusión y archivo de producciones, sino en la generación de producciones ad hoc.

Sin embargo, estas genealogías adolecen de falta de pluralidad regional o local. Si bien sirven para destacar las producciones (y acontecimientos) fundamentales, dejan fuera otros antecedentes de menor difusión, que pudieran ser relevantes para revisar las influencias en distintos colectivos y productores. Si consideramos que, para el activismo artístico, la re-territorialización es un factor fundamental en las condiciones de producción, el delineamiento de genealogías “locales” o particulares aparece como una materia pendiente.

En este ensayo, centramos nuestro interés en revisar, a partir de tres producciones, cómo opera el activismo artístico en relación con lo público. Para ello nos distanciamos de la concepción tradicional de la esfera pública, como ámbito armónico de sociabilidad y discusión de lo colectivo, en el que nociones como “comunidad” y “bien común” encubren una concepción homogénea y cerrada de la sociedad (Monsivais, 2009). Entendemos la esfera pública como un entramado de discursos y un terreno de disputas simbólicas. Por su parte, en las sociedades contemporáneas, esta esfera pública ha sido ampliada a través de las TIC (en especial de la web) configurando un espacio con lenguajes y disputas simbólicas específicas.

No es nuestra intención realizar un desarrollo meramente teórico, por lo que abordaremos estas discusiones a partir de tres casos (tres proyectos específicos de distintos colectivos y artistas de la Argentina) desarrollados en los últimos cinco años: *Sincita*, de Fabricio Caiazza (alias Faca); los talleres de *Mapeo Colectivo*, de Iconoclasistas y *Buscando a López*, de LULI. Rastreadremos la dimensión de lo público en dos aspectos:

1- Las estrategias de intervención en el espacio público (y su simultánea construcción simbólica).

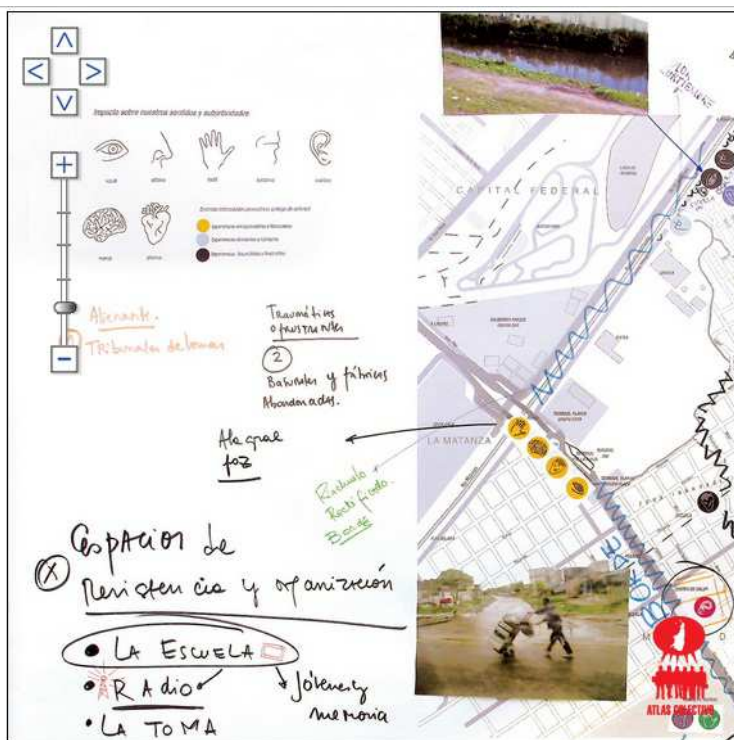
2- La web: el dispositivo y la ampliación de la esfera pública.

1- La intervención en el espacio público: intervención y construcción simbólica

Iconoclasistas se define como un “laboratorio de comunicación y recursos contrahegemónicos de libre circulación”, pero también como un “espacio de experimentación,

recursos libres y talleres de creación colectiva” (3). Concibiendo la producción visual como práctica política, ponen a disposición (mediante licencia CC) recursos visuales contrahegemónicos: afiches, volantes, íconos, *stickers* y demás formatos de rápida circulación y reproducción, con imágenes que tergiversan sentidos masivamente aceptados e institucionalizados.

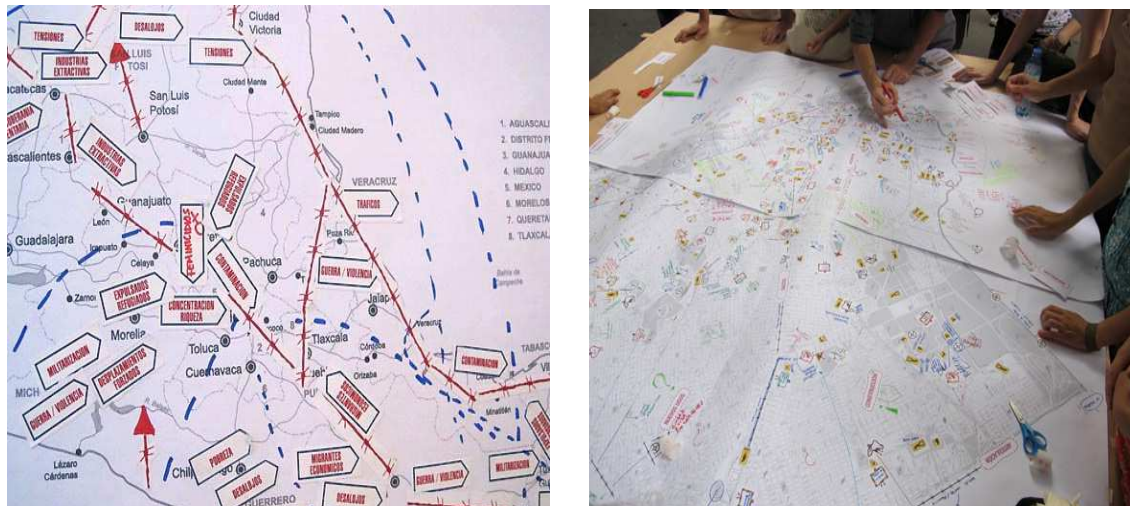
Desde 2008 han llevado a la práctica los *talleres de Mapeo Colectivo* (4): una estrategia lúdica de diagramación de mapas que (re)definen territorios, que registran otras dinámicas de ocupación y uso del espacio y, por sobre todo, que funcionan como herramienta de encuentro y potenciadora de prácticas alternativas. Generar el mapa colectivo implica discutir, poner en común y consensuar. Por eso el dispositivo es el taller (y no la encuesta o el relevamiento para la posterior realización del esquema) (5). La complejidad de la ocupación, el uso y las apropiaciones del territorio desborda el lenguaje cartográfico tradicional, por lo que Iconoclasistas incorpora los *dispositivos múltiples* (DM), nuevo íconos y grafías que permitan señalar recorridos, interrelaciones y subvertir usos tipificados de las imágenes.



Una de las últimas reflexiones sobre mapeo colectivo publicadas en su página web se titula: “El mapa no es el territorio” (6). La imagen no es el territorio, el espacio habitado, porque no da cuenta de las subjetividades ni de los tránsitos, de las apropiaciones y de los usos de ese espacio, pero sí parte de un ordenamiento hegemónico y una distribución normativa de dicho espacio. El mapa no es el territorio, pero los talleres de mapeo colectivo intentan

“profundizar miradas críticas y potenciar subjetividades alertas y emancipatorias” (7), generándose de manera grupal y multidireccional, con dispositivos múltiples que permitan visualizar, a través de íconos, las trayectorias, las conexiones, los procesos y las cargas simbólicas en los fragmentos de ese espacio.

Los mapas colectivos solapan a una *trama hegemónica* original (se parte de mapas de catastro provistos por organismos oficiales) distintas concepciones y –sobre todo– usos del territorio. Como un palimpsesto, sobre las líneas punteadas y los espacios en blanco (que nunca son neutros ni inocentes) se superponen los recorridos, huellas y grietas *reales* de ese espacio vivenciado.



Martín-Barbero (2009) destaca que, en la sociedad de la información, el espacio urbano (como modo de inserción en lo global, no como oposición a lo rural) ha dejado de ser espacio de encuentro para transformarse en *espacio de circulación*: de mercancías, flujo económico y conexión a través de redes de información. La ciudad es la vivencia que sus habitantes tienen de ella, ya que “la figura de la ciudad tiene menos que ver con los modelos expertos del edificar que con el mosaico artesanal del habitar” (Martín-Barbero, 2009:65). Esta lectura en clave De Certau está en sintonía con la frase retomada por Iconoclasistas (“el mapa no es el territorio”), sin desconocer que las tramas de poder estructuran las relaciones cotidianas y en contra de las cuales se proponen estos mapeos (como visualización de alternativas y como potenciación de prácticas contrahegemónicas). Términos como *fisuras*, *trayectorias* y *tácticas* son los que utiliza el autor para explicar la experiencia vivencial de las ciudades contemporáneas.

La experiencia de las ciudades contemporáneas estaría marcada por tres procesos fundamentales: la des-espacialización, el descentramiento y la desurbanización.

La desespacialización implica la transformación de los lugares en canales y flujos, generando una desvalorización del *cuerpo-espacio* en función de la circulación comercial y monetaria. Sin embargo, a pesar de la *precarización de la existencia* (8) todavía pueden encontrarse espacios (y circuitos) des-alienantes. Como conclusión de uno de los talleres, Iconoclasistas explica:

Poco a poco diversas zonas de la ciudad empezaron a ser conectadas mediante palabras y acciones. Así se fue configurando un esquema que evidenciaba recorridos, prácticas, irrupciones trazadas desde la imaginación crítica. Fue la puesta en escena de un delirio insumiso activado en la alteración de los paisajes urbanos, a través de nuevas formas de traslado y apropiación, y con el horizonte de instituir nuevas ciudades donde el encuentro y la construcción solidaria sean un bien común y abundante (9).

Esta percepción podría oponerse al segundo proceso enunciado por Martín-Barbero: el descentramiento, que concibe la ausencia del centro como pérdida de núcleos de encuentro en pos de una “ciudad configurada a partir de circuitos conectados en redes cuya topología

supone la equivalencia de todos los lugares” (Martín-Barbero, 2009:67), siendo la única centralidad posible una subterránea, resultante de la multiplicación de los dispositivos de enlace de poder. A partir de ello nos preguntamos: las redes, intercambios y circuitos denotados en los sucesivos ejemplos de mapeo colectivo ¿no darían cuenta de una reconstitución de otros centros o de los (posibles) *puntos de fuga* de lo hegemónico?

Por último, la des-urbanización refiere a “la reducción progresiva de la ciudad que es realmente usada por los ciudadanos”, a la expansión y fragmentación que conducirían a un desuso. Nuevamente, una ciudad de circulación y de espacios públicos, significativos en un pasado no muy lejano y hoy anónimos (por procesos de gentrificación, de explotación comercial, de prohibición de usos no reglados, etc.). Esa ciudad “estallada y descentrada” genera (entre otros fenómenos) una “expansión estructural del anonimato”. Los mapas colectivos de Iconoclasistas revierten –a nuestro entender– este anonimato, ya que configuran espacios a partir de la identificación con movimientos y organizaciones sociales y culturales, problemáticas socio-ambientales o actividades nucleadoras de subjetividades.

En el caso de *Sincita*, podríamos decir que la intervención en el espacio público implica una mimetización con los discursos visuales (10) propios de ciertos circuitos urbanos. *Sincita* es un proyecto de traslación de frases breves tomadas de la web al espacio público urbano, realizado entre 2007 y 2011 en distintas ciudades (en la Argentina y el exterior). Al hacer “migrar” estos enunciados de dispositivo y soporte, Caiazza también rediseña la visualidad del texto, acercándose a una cartelería y gráfica popular y anónima (con cierto estilo *vintage*), que simultáneamente lo aleja del aspecto tipográfico de la web, sobre todo de los formatos de blogs y redes sociales (en los que el texto aparece de la misma manera que en los procesadores de texto y no concebido en su carácter de forma visual). El registro de la intervención vuelve, como imagen, al dispositivo *original*: la web.



Esta traslación también implica una modificación espacio-temporal: de lo efímero, superpoblado y breve de los tweets y comentarios en redes sociales, a lo permanente en el espacio urbano (aunque también en corto o mediano plazo, dependiendo de los materiales y soportes). Esta transpolación de espacios es también una modificación de tiempos, de producción y de percepción.

Las modificaciones en el formato, el soporte y la descontextualización de los mensajes, llevan a un cambio de universos: del universo digital al universo urbano cotidiano que –como mencionamos anteriormente– no son independientes sino esferas en convergencia.

Como mencionábamos en la introducción, para el activismo artístico (o cualquier práctica de activismo cultural) el anclaje en un espacio concreto, el situarse en una coyuntura específica, es uno de sus pilares de producción. A partir de esto surge otra pregunta sobre la relación con el espacio público: ¿El origen o lugar de trabajos de estos artistas o colectivos puede ser un factor de relevancia para su interpretación y análisis? No. Y sí.

En *Sincita*, podríamos decir que la ciudad actúa como *concepto-marco*. Iniciado en Barcelona en 2007, se expande a otras ciudades (de la Argentina y del exterior). Si bien se adecuan las citas al idioma oficial, nunca se busca la intervención en los monumentos ni *puntos panorámicos* de cada urbe (11). La ciudad aparece entonces como entorno, como configuradora de experiencias e intercambios, pero sin localismos.

Diferente es el caso de LULI, de La Plata, ya que la importancia del reclamo por la segunda desaparición de López tiene mayor relevancia en esta ciudad que en otros lugares. *Buscando a López* parte de una lectura contextual del problema de la imagen (y de la representación), más allá de que el dispositivo en el que se trabaje sea des-localizado.

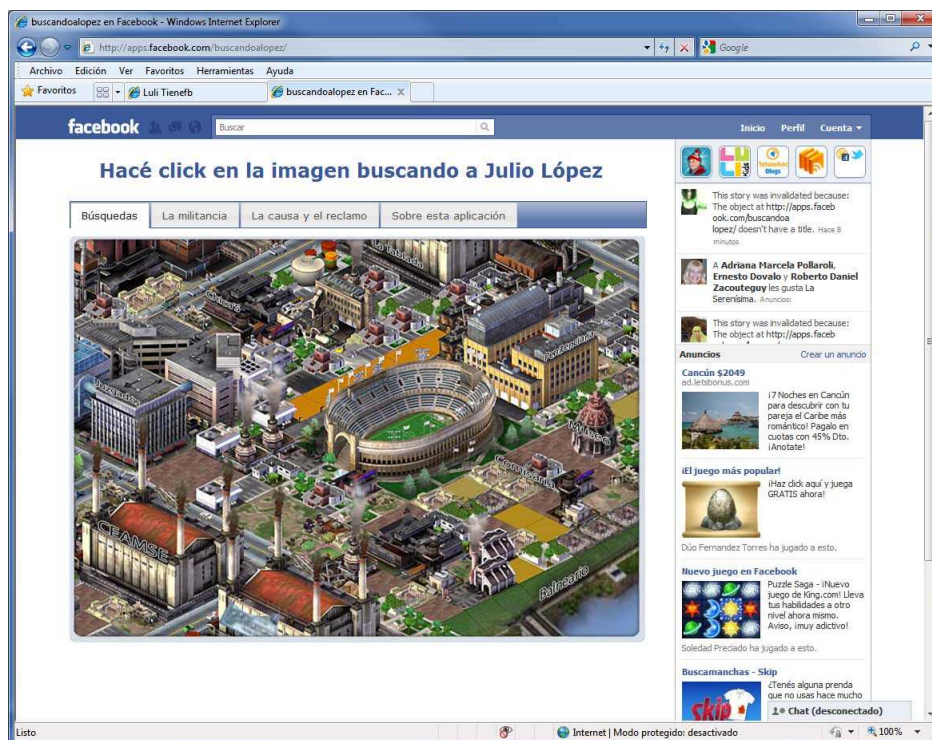
Buscando a López es un juego web interactivo desarrollado como aplicación de Facebook. Este juego tuvo 3 ediciones entre 2010 y 2011 (12) y figura como producto de la marca “LULI Kids”, deriva lúdico-infantil del colectivo LULI (13). El juego toma como disparador a Wally, el personaje infantil que había que encontrar entre las muchedumbres de las páginas de sus libros, identificándolo por sus atributos: el gorro rojo, los anteojos y la remera rayada. En lugar de buscar a Wally, los usuarios deben buscar a Jorge Julio López.

Si bien reflexionamos sobre esta producción en particular (14) la experiencia de LULI se enmarca en un proceso más amplio, en el que distintos colectivos y organizaciones de DD. HH. confluyen en un trabajo colaborativo (y discutido en asamblea multisectorial) con artistas y colectivos (15).



Buscando a López se desprende de un repertorio de acciones y de imágenes realizadas para las movilizaciones y actividades relacionadas con la segunda desaparición de J. J. López, en las que prevalece la ausencia del autor y la réplica de herramientas y de dispositivos. La primera edición del juego se “lanza” a los cuatro años de la segunda desaparición de López. En ese plazo la repetición del *López-ícono* (16) resulta en la saturación y en la anulación del mensaje mencionadas por LULI. La búsqueda de visibilidad del reclamo y la potencia de la

imagen como presencia (explotada principalmente en las movilizaciones del 18 de septiembre) también ha derivado en una incorporación del *López-ícono* a una *iconosfera urbana*, al menos a nivel local. Ha dejado de ser una imagen del disenso para formar parte del paisaje urbano.



En el caso del *Mapeo Colectivo*, lo “local” de la producción final (el mapa o atlas colectivo final) proviene de la conjunción entre el taller o la herramienta sociabilizada y el lugar de utilización. Iconoclasistas hace hincapié en la articulación con organizaciones y movimientos sociales de la mayor cantidad de regiones posibles, en nuestro país como en el exterior. De la misma manera, el mapeo puede ser sobre el espacio urbano y/o rural, local o regional, e incluso nacional, a partir de la sumatoria y recopilación de distintos mapas (17).

En el caso de *Buscando a López*, la reflexión sobre el espacio público se ensambla con la pregunta por los dispositivos de construcción de lo real, que desarrollamos a continuación.

2- La web: el dispositivo y la ampliación de la esfera pública

Internet no cambió nuestra manera de ver
y entender el mundo.

Internet ES nuestra manera de ver
y entender el mundo, nuestro modo de consumir y relacionarnos,
aún con los sitios de descarga cancelados,
aún con las computadoras apagadas.

Fabrizio Caiazza, *Tuitear en futuro*, 2012.

Para aplicar el concepto de dispositivo en relación con el estatuto de la imagen y la representación visual solemos recurrir a la definición (ya canónica) de Jacques Aumont:

Los medios y técnicas de producción de las imágenes, su modo de circulación y, eventualmente, de reproducción, los lugares en los que ellas son accesibles, los soportes que sirven para difundirlas. [...] El conjunto de estos datos, materiales y organizacionales, es lo que entendemos por dispositivo (Aumont, 1992: 143).

Por lo tanto, cada dispositivo implica una dimensión espacial, temporal e ideológica. Pero esta definición, puede completarse (fundamentalmente, para pensar los nuevos dispositivos comunicacionales) con los lineamientos de Gilles Deleuze (1989), a partir del concepto elaborado por Michel Foucault en la década de los setenta. Deleuze entiende el dispositivo como una “máquina para hacer ver y hacer hablar”, una red, un conjunto multilineal relacionado con regímenes históricos de enunciación y visibilidad (porque rige la distribución de lo enunciable o no enunciable, lo visible y lo invisible). Pensar el dispositivo en estos términos, implica reconocerlo como plataforma de construcción de lo real y no solo como espacio de representación.

Retomemos la conceptualización de Chantal Mouffe (2006) sobre los *espacios públicos* (18). A su entender, estos son siempre plurales y la confrontación agonista se produce en una multiplicidad de *superficies discursivas*. Ni espacio homogéneo, ni espacio del consenso y de la armonía (nostálgicamente) perdida por rupturas desestabilizadoras. Desde esta perspectiva, las producciones elegidas funcionan como ejemplos de distintas reflexiones sobre la web y su incidencia en la construcción de lo público.

Con *Buscando a López*, LULI propone un interesante reenvío entre la web y la calle. En primer lugar, las presentaciones de la primera y la última edición del juego se acompañaron de una *gigantografía* con, podríamos decir, una lógica publicitaria: la imagen de portada del juego y el protocolo http para ingresar (19).

Pero además, en la última edición (septiembre 2011), incorporan el uso de Twitter, para replicar comentarios que vecinos y transeúntes realizaban al ver el mural en producción, por lo que las repercusiones del espectador casual, interpelado por la imagen, se difunden antes que la producción en sí, ya que el juego se publica en la red junto con registros de la gigantografía terminada. Esta tercera edición también tuvo una inserción diferente en el espacio público. Además de la gigantografía antes mencionada, se presentó como *stand* de LULI Kids en la 7.^{ma} FLIA en La Plata (20), con exhibidores para la edición de libros para colorear (21) y mesas y banquetas con *notebooks* conectadas a Internet para jugar con *Buscando a López*. Este espacio se replicó (el mobiliario era desmontable y portátil, realizado en cartón reciclado) en la Plaza San Martín el 18 del mismo mes, donde finaliza la movilización anual en reclamo de esclarecimiento del caso.

El colectivo ha llevado una reflexión permanente sobre los dispositivos en los que trabaja y desde ellos. La intervención en el dispositivo se realiza desde el análisis de la posibilidad de modificación y transformación de plantillas, lenguajes y aplicativos sobre los que se puede

operar. Pensar la web como dispositivo para transformar (y no solo como espacio de formato fijo o, en todo caso, definido por otros) implica, según nuestra interpretación, entenderla como plataforma históricamente desarrollada, con sus cánones de producción, de uso y de recepción (o lectura) y por lo tanto, buscar estrategias de uso diversas (e incluso *disidentes*). El juego de López es un ejemplo de ello.

Una de las principales críticas recibidas fue la de “banalizar la lucha”, por utilizar la red social como espacio de protesta política. La respuesta de grupo (22) se fundamentaba en la búsqueda de otros recursos (en este caso, el juego interactivo) en los que la temática fuera inesperada para el usuario, y en el potencial de difusión que la red social tenía. Asimismo, se destacaba el sentido común de cuáles son los contenidos, mensajes y formatos supuestos que se adjudican a cada dispositivo.



Sincita también reflexiona sobre la apropiación de la web y las redes sociales en las prácticas cotidianas y, específicamente, como estas se han visto modificadas por los usos de la web (“¿Youtube estandariza la experiencia?”, “¿Volverán a reproducirse los esquemas sociales del mundo real en la web social?”, etc.). Las preguntas y las afirmaciones (“Yo lo tengo y lo voy a subir”, “Me harté de los blogs que siguen tendencias”, “El CD ha muerto”) intervienen la calle como grandes enunciados taxativos, tajantes, que refieren doblemente a un lenguaje de las



redes sociales y los blogs y a problemas o transformaciones de la vida cotidiana. Rodeados por un halo enigmático, producto de la falta de referencia al enunciador y al contexto.

Sincita proviene (o deviene) de otros proyectos colectivos previos como *Compartiendo Capital* y *Pinche Empalme Justo*, que tienen como eje el *copyleft* y la libre circulación de contenidos (y la socialización de herramientas para reproducirlos). La toma de posición sobre estos tópicos, las relaciones de poder y propiedad en la web es otro de los aspectos a discutir y problemáticos del dispositivo web, que no abordaremos en este trabajo, pero que atraviesa las producciones citadas (23).

En el caso de *Iconoclastas* la web es el instrumento de circulación de las producciones (de la reproducción de los mapeos en el soporte original o la síntesis de varias experiencias en una nueva cartografía crítica), pero, cabe aclarar, no funciona solo como medio de difusión, sino como reservorio de recursos gráficos reutilizables y continuación del objetivo de los talleres de mapeo colectivo:

Afianzar la red social y afectiva de trabajo con compañeros/as, impulsar una dinámica de trabajo que va creciendo y profundizándose a medida que deriva y muta de acuerdo con las circunstancias, poner a disposición una herramienta de fácil apropiación y reproducción, un dispositivo agilizador de encuentros y, cuando el viento sopla con ganas de revolear todo lo que está a su alrededor, un artilugio que empuja la organización de prácticas emancipatorias y colectivas (24).

Cierre

Las imágenes, los signos y los enunciados no representan nada,
sino que crean mundos posibles.

Lazzarato (2003)

Desde *la calle* (paradigma del espacio público de la modernidad) a la web (como ampliación o nuevo ámbito de lo público en la contemporaneidad), el activismo artístico aparece como una estrategia estética de acción política o (dicho de otra manera) como la estrategia política de las producciones artísticas.

Si la historicidad de los dispositivos se relaciona con regímenes históricos de visibilidad (y entendemos estos no como *ventana al mundo*, sino como construcción de lo real) el activismo artístico contemporáneo debería reflexionar (y lo hace) sobre los lenguajes, relaciones de poder y disputas simbólicas que se desarrollan en los nuevos dispositivos, distintas pero complementarias de aquellas que confrontan en otros espacios, como parte de las *superficies discursivas* de lo público.

En estos tres casos analizados, podemos observar producciones marcadas, atravesadas por estas discusiones, en las que la ampliación de la esfera pública implica (¿obliga?) a desbordar los límites de los dispositivos, las demarcaciones tradicionales de lo artístico para transitar espacios de confluencia con la cultura visual contemporánea, a través de una mirada y producción crítica.

Notas

- 1- Desarrollado por Mouffe como por Rancière. A los fines de este ensayo, y de como los propios productores definen los casos que analizamos, hablaremos de *producciones artísticas/ estéticas*, en lugar de *arte público* o *arte crítico*, para distanciarnos de la concepción del arte como campo o esfera autónoma. Sin embargo, consideramos que, en los autores citados, esos términos funcionan como equivalentes del tipo de prácticas aquí analizadas
- 2- Sobre las continuidades y diferencias entre Tucumán Arde y el activismo artístico de las últimas décadas en la Argentina, véase Longoni (2005) y Holmes (2005).
- 3- Ambas definiciones fueron tomadas de su página web: <http://iconoclasistas.com.ar/>.
- 4- Sobre la preferencia de este término por sobre “participativo”, “social”, “crítica” o “contracartografía”, ver: <http://iconoclasistas.com.ar/2011/05/19/reflexiones-cartograficas-ii/>.
- 5- Un “Mapa del mapeo”, con la totalidad de talleres, mesas de mapeo y cartografías críticas, puede verse aquí: <http://iconoclasistas.com.ar/mapa-del-mapeo-colectivo/>.
- 6- “El mapa no es el territorio”, publicado el 4 de abril de 2012. Disponible en <http://iconoclasistas.com.ar/2012/04/04/el-mapa-no-es-el-territorio/> [Consulta: 9 de abril 2012].
- 7- *Ibidem*.
- 8- Iconoclasistas: “El mapa no es el territorio”. Sobre visualización de la precarización de la experiencia, recomendamos ver el desarrollo y conclusiones del Taller con DM realizados en el Museo El Eco, México DF, febrero 2012: <http://iconoclasistas.com.ar/2012/02/28/taller-con-dispositivos-multiples-museo-el-eco-mexico-df/>.
- 9- “Mapeo de percepciones y experiencias urbanas”, en <http://iconoclasistas.com.ar/2011/12/05/ejercicio-ludico-mapeo-de-sentidos-percepciones-y-experiencias-urbanas/> (destacado en el original).
- 10- Sobre las fuentes de inspiración para el formato visual de las citas, ver menú “Inspiración” en la página web del proyecto: http://sincita.com.ar/?page_id=312.
- 11- Al menos en el registro fotográfico de las acciones y en las imágenes que componen el libro que compila la experiencia (Caiazza, 2012).
- 12- Para ingresar: <http://apps.facebook.com/buscandoalopez/> (se debe tener cuenta de usuario en Facebook para poder jugar). Las tres ediciones se mantienen, hasta la fecha, activas en la red social.
- 13- Otros *productos* LULI Kids, en <http://lulitieneblog.wordpress.com/category/lulikids/>.
- 14- La variedad de las acciones e intervenciones ha sido ampliamente documentada y analizada tanto por Longoni (2009), Champes (2009) y fragmentariamente por Pérez Baldi (2010).
- 15- Sobre otras producciones de LULI, ver López (2011) y Pérez Baldi (2011).
- 16- Con esta expresión nos referimos al conjunto de imágenes que se repiten en movilizaciones, afiches, volantes y pines, transformadas por la técnica o el soporte, que terminan produciendo una identificación entre el reclamo y esas imágenes. El ejemplo paradigmático sería la imagen del Che (a partir de la foto de Korda). En este caso, son dos fotografías de J. J. López: una caminando con el brazo en alto (la que está sintetizada en el *figurón* antes mencionado) y otra en su rol de testigo en el juicio que condenó a Etchecolatz.
- 17- Por ejemplo, los mapas sistematizados de la Argentina (<http://iconoclasistas.com.ar/2011/04/09/mapas-sistematizados-de-la-argentina/>), del que surgen “El corazón del agronegocio sojero” y “Megaminería: El grito de la tierra” (o “Latinoamérica colectiva” (<http://iconoclasistas.com.ar/2011/04/14/mapa-colectivo-de-america-latina/>)).
- 18- La autora propone hablar de agonismo (espacio públicos agonistas) para comprender el horizonte de las democracias contemporáneas. Para no extendernos en esta caracterización, véase Mouffe (2006).
- 19- El emplazamiento de la gigantografía también era estratégico. Se realizó en un muro (de un organismo público) en diag. 73 entre 63 y 4, superpuesto a “Mucha tropa riendo en la calle”, del mismo colectivo, mural sobre responsabilidad directa de la policía en las desapariciones de López y Miguel Bru.
- 20- FLIA es Feria del Libro Independiente y Autogestiva. En La Plata se realiza desde septiembre de 2009.
- 21- “Colorea tu ciudad”, primera y segunda edición. También producto de LULI Kids.
- 22- “¿Es esto una banalización? Buscando a Julio López”. Disponible en <http://lulitieneblog.wordpress.com/2010/09/20/lulikids-%C2%BFes-esto-una-banalizacion-buscando-a-julio-lopez/>.

23- Respecto de otras producciones de LULI, esbozamos algunos interrogantes en Pérez Baldi (2011) a partir del cierre de varios de sus sitios web por el propietario del servidor.

24- Iconoclastas, "Mapa del mapeo". Disponible en: <http://iconoclastas.com.ar/mapa-del-mapeo-colectivo/>. El resaltado es nuestro.

Bibliografía

Aumont, J. (1992). *La imagen*, Barcelona: Paidós.

Buchloh, B. (2004). *Formalismo e historicidad. Modelos y métodos en el arte del siglo XX*. Madrid: Akal.

Bürger, P. (1975). *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.

Brea, J. L. (2004). *El tercer umbral. Estatuto de las prácticas artísticas en la era del capitalismo cultural*, Murcia: CENDEAC

Caiazza, F. (2012) *Tuitear en futuro*, edición del autor (en línea) http://issuu.com/faca/docs/tuitear_sincita?mode=window&backgroundColor=%23222222 [Consulta: 20 de marzo de 2012].

Chempes (2009). "El recurso a la cultura en las marchas por Julio López en la ciudad de La Plata. Período 2006 – 2008" (en línea) http://argentina.indymedia.org/images/24mesesDeMarchasPorLopez_chempes.pdf [Consulta: 10 de agosto de 2010].

Deleuze, G. (1989). ¿Qué es un dispositivo?, en AA. VV.: *Michel Foucault, filósofo* (pp. 155-163) Barcelona: Gedisa.

Deutsche, R. (2008): "Agorafobia", Barcelona: MACBA. Colección Quaderns portàtils.

Expósito, M. (2009). "Lecciones de historia. El arte, entre la experimentación institucional y las políticas de movimiento" (en línea) http://marceloexposito.net/pdf/exposito_sitac.pdf [Consulta: 3 de septiembre de 2011].

— (2010). "Los nuevos Productivismos", en AA. VV. (2010) *Los nuevos productivismos*. Barcelona, MACBA/ UAB- Universitat Autònoma de Barcelona.

Felshin, N. (2001). "¿Pero esto es arte? El espíritu del arte como activismo", en Blanco, P., Carrillo, J. el ál. (2001). *Modos de Hacer. Arte crítico, esfera pública y acción directa*. Salamanca: Universidad de Salamanca.

Giunta, A. (2009): *Poscrisis. Arte argentino después de 2001*. Buenos Aires: Siglo XXI (Col. Arte y pensamiento).

Holmes, B. (2005). "Un sentido como el de Tucumán Arde lo encontramos hoy en el zapatismo". Entrevista colectiva a Brian Holmes. *Revista Ramona* 55. Buenos Aires, octubre de 2005, pp. 7-22

Lazzarato, M. (2003). "Lucha, acontecimiento, media" (Traducción de Marcelo Expósito) (en línea) <http://eipcp.net/transversal/1003/lazzarato/es> [Consulta: 23 de abril de 2012].

Longoni, A. (2005). "¿Tucumán sigue ardiendo?". *Brumaria* 5, *Prácticas artísticas, estéticas y políticas. Arte: la imaginación política radical*, Madrid: Asociación cultural Brumaria, verano 2005, pp. 227-244.

— (2007). "Encrucijadas del arte activista en la Argentina". *Ramona* 74. Buenos Aires, septiembre 2007, pp. 31-43.

- (2009). “Activismo artístico en la última década en Argentina: algunas acciones en torno a la segunda desaparición de Jorge Julio López”. *Revista Errata*, Año 1, N.º 0, Bogotá, 2009, pp. 16-35.
- López, M. (2011). “Estrategias de intervención en la ciudad y en la web. Espacio público y acción política” (en línea) *Revista Question* 30 <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/949> [Consulta: 20 de mayo de 2012].
- Martín-Barbero, Jesús (2009). La nueva experiencia urbana. Trayectos y desconciertos, *Ciudad Viva* N.º 1, Junta de Andalucía, enero de 2009 (en línea) http://www.laciudadviva.org/export/sites/laciudadviva/recursos/documentos/Familias_de_documentos/Revistas_La_Ciudad_Viva/Revista-La_Ciudad_Viva-numero_1-Enero_2009/Articulos/La_ciudad_como_crisol_social/Jesus_Martin_Barbero-La_nueva_experiencia_urbana_trayectos_y_desconciertos-2009.pdf// [Consulta: 26 de marzo de 2012].
- Monsivais, A (2009). “Esfera pública”, en Szurmuk M. y McKee Irwin R. (coord.). *Diccionario de estudios culturales latinoamericanos*, México: Siglo XXI, pp. 97-101.
- Mouffe, Chantal (2006). “Prácticas artísticas y política democrática en una era pospolítica” en *Prácticas artísticas y democracia agonística*, Barcelona: MACBA-Servei de Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.
- Pérez Baldi, M. I. (2010), “Activar el espacio público, visibilizar el silencio: sobre algunas acciones callejeras en La Plata (2006-2010)”, en AA. VV. (2010), *Primeras Jornadas Nacionales Historia, Arte y Política*, Tandil, FA- UNICEN.
- (2011), “Yendo de la calle al museo... y volviendo por la web: sobre Calle Tomada y la intervención de LULI”, en VV. AA. (2011), *Actas de las VIII Jornadas de Investigación en Arte en Argentina* (IHAAA- FBA-UNLP), La Plata, UNLP.
- Ranciére, Jacques, (2002), *La división de lo sensible. Estética y Política*, Salamanca: Centro de Arte de Salamanca.
- Vázquez, Cecilia (2011), *Prácticas artísticas de protesta y política en la Ciudad de Buenos Aires (2003-2007)*. Tesis de Doctorado para la obtención del título de Doctor en Ciencias Sociales, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

Páginas de referencia

Fabricio Caiazza: www.fabriciocaiazza.com.ar/

Iconoclasistas: <http://iconoclasistas.com.ar/>

LULI: <http://www.lulitieneblog.wordpress/>

Sincita: <http://sincita.com.ar/>

Listado de imágenes

- 1- Iconoclasistas: Mapeo colectivo en Villa Fiorito. Captura de pantalla: <http://iconoclasistas.com.ar/2012/03/13/mapeo-de-experiencias-y-sentidos-villa-fiorito/>.

- 2- Iconoclasistas: Taller de mapeo colectivo en el Museo El Eco, México DF. Disponible en: <http://iconoclasistas.com.ar/2012/02/28/taller-con-dispositivos-multiples-museo-el-eco-mexico-df/>.
- 3- Iconoclasistas: Mapeo callejero de percepciones y experiencias urbanas. Disponible en: <http://iconoclasistas.com.ar/2011/12/05/ejercicio-ludico-mapeo-de-sentidos-percepciones-y-experiencias-urbanas/>.
- 4- Sincita: Registro de intervención. Buenos Aires, agosto de 2008. Disponible en: <http://sincita.com.ar/>.
- 5- Sincita: Registro de intervención. Buenos Aires, septiembre de 2008. Disponible en: <http://sincita.com.ar/>.
- 6- Imagen de portada de *Buscando a López 1.0*. Disponible en: <http://lulitieneblog.wordpress.com/>.
- 7- Imagen de *Buscando a López 3.0*. Disponible en: <http://lulitieneblog.wordpress.com/>.
- 8- Imagen de *Buscando a López 1.0*. Disponible en: <http://lulitieneblog.wordpress.com/>.
- 9- Sincita: Registro de intervención. Buenos Aires, agosto de 2008. Disponible en: <http://sincita.com.ar/>.