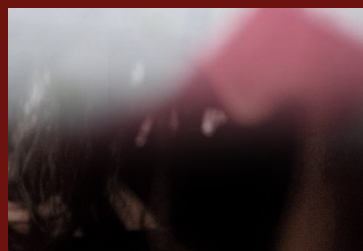




Imaginar desde lo conurbano

Investigación y acción en territorios creativos



Comps.

Laura Itchart | Paloma Catalá del Río



OBRAS
COLECTIVAS
SOBRE RESULTADOS/
AVANCES DE
INVESTIGACIÓN

**Imaginar desde
lo conurbano**

**Investigación y acción
en territorios creativos**

Imaginar desde lo conurbano

**Investigación y acción
en territorios creativos**

Comps.

Laura Itchart y Paloma Catalá del Río

Autoras y autores

Paloma Catalá del Río

M. Victoria Gagliardi

Laura Itchart

Franco Jaubet

Ana Laura Levoratti

Miguel Molina y Vedia

Leandro Rodríguez



 EDITORIAL | UNAJ

Imaginar desde lo conurbano : investigación y acción en territorios creativos / Laura Itchart ... [et al.] ; Compilación de Laura Itchart ; Paloma Catalá del Río. - 1a ed. - Florencio Varela : Universidad Nacional Arturo Jauretche, 2025.
Libro digital, PDF - (Obras colectivas sobre resultados / avances de investigación ; 22)

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-631-91277-8-2

1. Arte. 2. Arte Contemporáneo. 3. Arte Regional. I. Itchart, Laura II. Itchart, Laura, comp. III. Catalá del Río, Paloma, comp.
CDD 707

Secretaría de
Investigación y
Vinculación Tecnológica

Dirección de
Gestión de la
Investigación

Universidad Nacional
ARTURO JAURETCHE

Rector: Dr. Arnaldo Medina

Vicerrector: Ing. Miguel Binstock

Secretaría de Investigación y Vinculación Tecnológica: Dr. Patricio Narodowski

Dirección de Gestión de la Investigación: Mg. Dolores Chiappe

1ª edición, octubre de 2025

© 2025, UNAJ

Av. Calchaquí 6200 (CP1888)

Florencio Varela Buenos Aires, Argentina

Tel: +54 11 4275-6100

editorial@unaj.edu.ar

www.editorial.unaj.edu.ar

Este libro fue seleccionado, con referato externo, en la Convocatoria de Obras Colectivas 2023, realizada por la UNAJ.

Queda hecho el depósito que marca la Ley 11.723



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-NoComercial-SinDerivadas 2.5 Argentina (CC BY-NC-ND 2.5 AR)
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/2.5/ar/>

Agradecimientos	9
Presentación	11
Imaginaciones geográficas para reconfigurar la ciudad futura	
Laura Itchart.....	27
Qué dicen lxs artistas: experiencias y desafíos en las prácticas artísticas del Conurbano Sur	
M. Victoria Gagliardi y Ana Laura Levoratti.....	49
Entre las instituciones del arte y las experiencias populares de lo estético y lo expresivo. De Varela a Recoleta la distancia no se mide sólo en kilómetros	
Miguel Molina y Vedia.....	85
La producción de futuro en las prácticas artísticas conurbanas	
Paloma Catalá del Río.....	113
Representaciones de lo común	
Leandro Rodriguez.....	133
La imagen justa de César González	
Franco Jaubet	151
Epílogo	
Laura Itchart y Paloma Catalá del Río.....	179
Bibliografía	183
Autoras y autores	193

Agradecimientos

A las y los estudiantes de Prácticas Culturales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche

A estudiantes, docentes y autoridades de la Escuela de Arte República de Italia de Florencio Varela y de la Escuela Municipal de Bellas Artes Carlos Morel de Quilmes.

A la comunidad de artistas del eje Calchaquí del conurbano bonaerense.

A la Educación y a la Universidad públicas.

Presentación

Laura Itchart y Paloma Catalá del Río

Desde que comenzamos nuestras clases de Prácticas Culturales¹ en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) hace ya más de una década, propusimos a nuestras/os estudiantes una primera actividad para introducir la cuestión de la cultura como una práctica territorializada que llevaba por título “Ud. está aquí, la cultura también” y llevaba por consigna identificar, describir y ubicar los espacios donde se practica la cultura. La propuesta consistía en que cada estudiante representara en un mapa de su barrio esos lugares para investigar luego qué actividades se realizaban, quiénes las llevaban adelante, cuál era la historia de ese espacio, etc. Corría el año 2012 y no estaba generalizado el uso de tecnologías de geolocalización como en la actualidad, ni cada estudiante disponía de un dispositivo móvil con conectividad a Internet². Los trabajos prácticos se entregaban en papel y la mayoría eran escritos a mano, y en pocos casos eran impresos. Los

¹ Prácticas Culturales es una materia del Instituto de Estudios Iniciales, que forma parte del plan de estudios de todas las carreras de la UNAJ en el primer año de cursada.

² Hoy enfrentamos otro problema: los dispositivos empiezan a resultar tempranamente obsoletos y la conexión a Internet se vuelve impagable en el contexto de ajuste, por lo que los estudiantes necesitan conectarse desde las redes de wi-fi de la Universidad.

mapas que requería la consigna eran dibujados con lápiz mediante representaciones esquemáticas del territorio circundante.

En estas entregas observamos que, en la mayoría de los casos, quienes vivían en los centros de las ciudades de Florencio Varela, Quilmes y Berazategui ubicaban numerosos espacios culturales legitimados, oficiales y, por tanto, reconocidos, pero quienes habitaban en barrios distantes de los centros urbanos no reconocían práctica alguna. Eran numerosas las representaciones de "barrios vacíos" en los que, en una primera mirada, nada parecía suceder. Para poder responder a la consigna, era necesario cambiar de escala para incluir a los centros concentrados (lo que empujaba el propio espacio habitado) o bien había que encontrar nuevas prácticas, reconocerlas, nombrarlas y geolocalizarlas. Esta actividad, en el marco de la planificación cuatrimestral, era el disparador para comenzar a problematizar en el aula los conceptos de cultura, culturas y prácticas culturales y la relación problemática centro/periferia (Donati, Itchart, 2012).

Como dijimos, la respuesta era predecible: aparecía una conglomeración de espacios culturales reconocidos en los centros y una dispersión hacia la nada en la periferia de las ciudades como Florencio Varela, Quilmes, Berazategui y algunos de sus barrios. ¿Qué estaba sucediendo donde parecía no pasar nada? ¿Cómo traer al centro lo subalternizado?

A su vez, también desde los comienzos, desde la materia, definimos como estrategia pedagógica la realización de una "clase paseo" en la que todas las comisiones masivamente visitamos museos de arte o espacios vinculados a las artes escénicas,

principalmente los de las dos capitales que nos rodean: Buenos Aires y La Plata. En el último tiempo incorporamos museos de Quilmes y Berazategui.

Desde hace más de diez años, contingentes enormes de estudiantes con sus docentes visitan el Museo Nacional de Bellas Artes, el Teatro Argentino de La Plata, el Museo de Arte y Memoria de la CPM, el Museo Moderno de CABA, el Centro de Arte Contemporáneo PROA, el Museo de Arte Latinoamericano, el Museo Benito Quinquela Martín, el Museo Roverano y el Complejo Cultural Rigolleau, entre otros.

En esa experiencia, la propuesta es reconocer cuáles son los códigos en las instituciones del arte y reflexionar acerca de las posibilidades del arte para construir mundos. Proponemos una lectura que analice la relación Poder / Instituciones y también realizar un análisis acerca del discurso que produce y comunica el museo.

Este cruce nos permite también reflexionar sobre el vacío que aparece en el trayecto entre nuestras experiencias del arte y los constructos hegemónicos emplazados en los centros civiles del territorio. Para ello, un grupo heterogéneo de docentes nos convocamos a reflexionar a partir de estas experiencias que compartimos, y fuimos construyendo proyectos alrededor de las preguntas que nos disparaban esas experiencias.

Las convocatorias de UNAJ INVESTIGA y UNAJ VINCULA abrieron un horizonte de posibilidades de trabajo conjunto para trabajar sobre el problema del arte y el conurbano, sobre lo

hegemónico y lo subalterno, sobre el centro y la periferia. Nos propusimos el objetivo de reconstruir las operaciones subalternas, tanto materiales como simbólicas. Para ello, fue necesario analizar y problematizar la experiencia cultural situada a partir de indagar la imaginación de lo común y la producción de futuro en el conurbano sur.

Conformado el equipo de docentes, Nodocentes y estudiantes, comenzamos a trabajar en articulación con la Escuela de Arte República de Italia (EARI) de Florencio Varela y actualmente sumamos a la Escuela Municipal de Bellas Artes Carlos Morel (EMBA) de Quilmes como parte del equipo de investigación.

A partir de los talleres de mapeo realizados, han surgido propuestas para investigar de forma coordinada acerca de los problemas que identificamos como comunes: observamos una zona de encuentro o cruce de expectativas entre ambas instituciones educativas que generan espacios de reciprocidad. Estas acciones sitúan a la UNAJ como un espacio de referencia y a las EARI/EMBA como instituciones formadoras de artistas locales.

Como primer paso realizamos una serie de talleres de mapeo colectivo y entrevistas audiovisuales donde analizamos cómo las formaciones espaciales funcionan como modelos estructurales a partir de los cuales la narración se va armando. Los diferentes mapeos, las nominaciones, los itinerarios y los anclajes familiares, lingüísticos, escolares y de diversiones dan pie a constelaciones textuales y permiten una lectura topográfica, a la vez que revelan prácticas significativas y relaciones de poder preponderante.

Para ello incorporamos además una indagación en las trayectorias individuales ejemplares, a partir de la reconocida y creciente relevancia del concepto de identidad para pensar la cultura (Grimson, 2011; Hall, 1987), y las diferentes perspectivas de las ciencias sociales que recuperan la indagación biográfica, tales como las trayectorias de vida, los relatos de vida, las narrativas del yo y la historia oral (Meccia, 2019).

La articulación entre cartografías y método biográfico está inspirada en las formulaciones clásicas de De Certeau (2000), que caracterizó a las formas y discursos del habitar como prácticas de producción del espacio, que mediante relatos y recorridos ponen en cuestión la cuadrícula objetiva y objetivante del mapa.

El trabajo de mapeo antes y después de la irrupción de la pandemia de coronavirus Covid-19 nos ha demostrado que se han modificado de forma acelerada las formas de transitar el territorio y las categorías que nombran las prácticas culturales. A las preguntas sobre las formas de nombrar la experiencia conurbana se suma ahora una capa de virtualidad que desterritorializa ese habitar. A su vez, esta virtualidad se produce desde una forma particular de estar en las redes, dando lugar a la creación de nuevos territorios.

La presente obra, fruto de un esfuerzo de investigación grupal, se propone problematizar el vínculo entre la imaginación de lo común y la producción de futuro a partir del análisis de las prácticas culturales desde la post pandemia de Covid-19 en el conurbano sur. Estos dos conceptos, la imaginación de lo común y la producción de futuro, constituyen los nodos centrales de

nuestra indagación. Entendemos que la capacidad de un colectivo para representarse y construir su porvenir, así como para concebir modos de vida compartidos, es fundamental para comprender las dinámicas sociales contemporáneas. El territorio y el espacio, lejos de ser meros telones de fondo, actúan como las coordenadas ineludibles donde estas imaginaciones y producciones se materializan y se disputan, permeadas por relaciones de poder, conflictos y negociaciones.

En este sentido, la aproximación a la ciudad y lo imaginario, presente en el primer capítulo, no debe leerse como un desvío temático, sino como una conceptualización fundamental de la dimensión vivida del espacio y el territorio. La ciudad, como configuración espacial paradigmática, es un crisol donde lo físico se imbrica con lo simbólico, y donde los imaginarios urbanos no solo reflejan la realidad, sino que también la construyen activamente. Estos imaginarios son, en esencia, las representaciones colectivas que dotan de sentido al territorio y orientan las prácticas de sus habitantes.

Analizar y construir nuevas reflexiones acerca de este cruce es por demás oportuno para repensar la articulación centro/periferia en el campo vasto de una democratización incompleta como la que plantean las plataformas digitales.

Para nuestra investigación colectiva, la elección de estos conceptos como pilares teóricos no es casual. Entendemos que las diversas problemáticas abordadas en los capítulos, aunque aparentemente disímiles, encuentran un punto de convergencia en la forma en que se materializan y se disputan en el territorio.

Ya sea en el análisis de las experiencias culturales de la prepandemia, las prácticas culturales durante la pandemia o las referencias artísticas de jóvenes en el conurbano sur, subyace la idea de que estas dinámicas se despliegan sobre un entramado espacial preexistente, al mismo tiempo que lo transforman y lo reconfiguran.

Los territorios urbanos son espacios que contienen múltiples historias que se narran en diferentes dimensiones. Recuperar las experiencias urbanas implica empoderar al territorio como una plataforma narrativa (Irigaray, 2016) y a las y los ciudadanos como artífices de su propio relato. En este contexto, la posibilidad de recuperar y documentar la experiencia permite reconocer mecanismos de geo-referencialidad y posicionamiento en relación al espacio y los sujetos que habitan en él.

La rica tradición de la teoría social ha dedicado extensos debates a la dilucidación del espacio, trascendiendo su definición euclidiana para reconocerlo como un producto y productor de la vida social. Autores como Henri Lefebvre, con su conceptualización del espacio social (Lefebvre, 1974), nos invitan a pensar más allá de lo meramente físico. Para Lefebvre, el espacio es una triada dialéctica de lo concebido (planificación, ideas), lo percibido (prácticas cotidianas) y lo vivido (experiencias y representaciones). Esta visión multidimensional se vuelve fundamental para entender tanto el espacio físico tradicional como el espacio virtual y las estrategias de apropiación y transformación, transforman y dotan de sentido a los lugares, construyendo así sus realidades.

La producción del espacio (Lefebvre, 1974) a través de prácticas culturales y artísticas es un campo fértil para observar la imaginación de lo común y la producción de futuro. Las intervenciones sobre el territorio no son meros actos técnicos, sino procesos políticos y sociales que reconfiguran las relaciones de poder y las formas de vida. La comprensión de cómo se planifica, se construye y se experimenta la ciudad es crucial para entender las dinámicas territoriales y cómo se gestan las resistencias y las alternativas desde los propios espacios vividos (Jacobs, 2011; Kern, 2020), lo que nos permite fortalecer la circulación de la producción de artistas del conurbano en redes y espacios virtuales para reconocer qué nos dicen del territorio y cuáles son las imaginaciones de futuro en sus obras.

La presente publicación reflexiona sobre estos problemas e incluye una mirada sobre el rol de la Universidad frente a ellos. Escribimos desde disciplinas diferentes, con trayectorias académicas y artísticas distintas. La diversidad del equipo y la multiplicidad de enfoques enriquecieron los debates para construir un problema en común con matices y focos amplios. A su vez, los artículos compilados dan cuenta del enorme desafío que nos convoca: articular las funciones sustantivas de la universidad, docencia, investigación y vinculación, buscando fortalecer nuestro rol como docentes integrales.

Este libro compila artículos diversos. Todos han sido enriquecidos por el debate compartido en torno a lecturas y preocupaciones comunes. La organización de los mismos tiene como hilo argumental el tiempo que atravesó nuestra investigación, que

incluye el tiempo incierto de la pandemia y su antes y después; luego hicimos foco en los problemas específicos que miramos: la ciudad, las prácticas artísticas y la pandemia, la teoría estética y las prácticas educativas, el futuro, la potencia del espacio y los imaginarios periféricos. Esta enumeración está inscripta en la especial perspectiva que otorga la categoría de *lo conurbano*.

Así, abre la lectura de este libro el artículo *Imaginaciones geográficas para reconfigurar la ciudad futura* en el que Laura Itchart plantea que el espacio urbano contiene y articula múltiples historias; la ciudad soporta y produce la experiencia colectiva. Afirma que la ciudad conurbana, en su gesto inacabado, habilita las condiciones para recuperar la relación entre el arte, la ciudad y lo político en tanto una imaginación abierta al futuro. En este artículo, se busca reconstruir las configuraciones de sentido sobre lo urbano a partir de las derivas creativas y los mapeos realizados en el marco del proyecto en el período anterior a la pandemia de COVID-19. Este registro, que revela la experiencia cultural justo antes del Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO), permite explorar y realizar una aproximación crítica a *la ciudad conurbana*, analizar las aristas, los pliegues y las luces, describir cómo estaba siendo imaginada, es decir, representada por sus habitantes y en esa reflexión reconstruir las imaginaciones de lo común como claves para pensar el futuro.

A partir de allí, y dando cuenta del lento retorno a los espacios que logramos después de la pandemia, retomamos con la escucha a quienes producen conocimiento a través de las prácticas artísticas territoriales. En el artículo de M. Victoria Gagliardi y Ana Laura

Levoratti, *Qué dicen lxs artistas: experiencias y desafíos en las prácticas artísticas del Conurbano Sur*, se recuperan las conversaciones con las y los estudiantes de las escuelas de arte de Florencio Varela y Quilmes en las que relataron sus vivencias durante la pandemia y en los meses posteriores para reflexionar acerca de cómo perciben el arte y su rol como artistas, qué redes se articulan para la colaboración y cocreación, qué circuitos frecuentan y cómo nombrarlos. Allí entonces se profundiza sobre la identificación con una comunidad creativa y los desafíos que comporta para las, los y les artistas del conurbano.

Miguel Molina y Vedia incorpora aportes de la tradición antropológica para desbordar algunas categorías habituales en el análisis sociológico de la cultura. En su artículo *Entre las instituciones del arte y las experiencias populares de lo estético y lo expresivo*, tanto los talleres de mapeo como las visitas a museos en el marco de la materia Prácticas Culturales devienen en espacio etnográfico. El contacto de los jóvenes del conurbano sur con lo artístico resulta caracterizado por la tensión entre las limitaciones que las instituciones educativas y culturales imponen, incluso a su propio pesar, y las múltiples experiencias populares de lo estético y lo expresivo.

Navegando hacia los límites de lo pensable, Paloma Catalá del Río, en su artículo *La producción de futuro en las prácticas artísticas conurbanas*, afirma que hay un desafío en construir las categorías para leer futuros posibles por fuera de lo hegemónico en las producciones artísticas reconocidas por las y los artistas locales y por estudiantes de arte del conurbano sur. Afirma que el problema se centra en saber leer ese texto en las prácticas materiales y

simbólicas, teniendo en cuenta que el futuro es una categoría que no tiene una evocación unívoca. Propone superar la idea del devenir como única clave para pensar el futuro, para construir la noción de futuros (en plural) que puedan ser producidos en el presente. Las prácticas artísticas que se organizan en el conurbano son el espacio material indicado para leer esa acción creadora de lo que vendrá, porque las imaginaciones comunes prefiguran futuros próximos.

Leandro Rodríguez presenta un ensayo fotográfico que propone un recorrido por las experiencias de mapeo y conversaciones de los proyectos de investigación y vinculación, aportando a la materialidad en la que se inscriben las prácticas. En *Representaciones de lo común*, el tiempo, el espacio, los cuerpos puestos en imágenes ofrecen una referencia para comprender la forma en la que los discursos encarnan.

Finalmente, y como parte de esas líneas de trabajo que han salido hacia adelante como hilos que hilvanan familias, Franco Jaubet propone revisar y reflexionar sobre las producciones artísticas que buscan construir una imagen de y desde el conurbano como espacio social periférico a la centralidad de las representaciones mediáticas. *La imagen justa de César González*, analiza la poética cinematográfica que propone un joven que atravesó la violencia, la delincuencia, la adicción, la privación de la libertad y la formación artística e intelectual. Y plantea que el cine y las obras audiovisuales de César González no se articulan en base a la denuncia y la exposición de problemáticas sociales, sino que se proponen como relatos que, a la vez que contienen la exposición

de una realidad, se permiten ser un imaginario de futuro que reconstruye también un horizonte para su territorio.

Lo que pensamos dialoga con discusiones que se están dando en otras latitudes y muy especialmente en Latinoamérica. Que nuestra universidad pueda tener un material que se sume a las bibliotecas brasileras, colombianas o mexicanas es un enorme desafío.

En un escenario post pandémico, con una acelerada virtualización, con sujetos atomizados y minados por discursos distópicos, la experiencia y las prácticas culturales de estudiantes de escuelas de arte y de artistas de Quilmes y Florencio Varela nos han habilitado una brecha para indagar colectivamente sobre la imaginación de lo común y la producción de futuro, entendidas como construcciones sociales dinámicas y campos de disputa, intrínsecamente ligadas al espacio y el territorio.

Al profundizar en estas categorías teóricas, no solo ofrecemos un sustento conceptual sólido para la diversidad de nuestros análisis, sino que también invitamos al lector a reflexionar sobre la centralidad del espacio en la configuración de la experiencia humana y las relaciones de poder, buscando construir futuros posibles (Catalá del Río en este mismo volumen; Gatto, 2018, 2022) y reflexionando sobre los alcances de la democratización en el contexto de las plataformas digitales (Van Dijck, 2016).

Proponemos lecturas para el futuro conurbano, más allá de los imaginarios hegemónicos que borran la esperanza y desactivan la acción común. Esto nos permitirá finalmente aportar a la

construcción de una memoria oral, visual y colectiva de las imaginaciones de futuro en un espacio colaborativo en el conurbano sur.



Imaginaciones geográficas para reconfigurar la ciudad futura

Laura Itchart

¿Qué es el conurbano? ¿Quién lo nombra? ¿Dónde está el arte en la periferia? ¿Quiénes producen y habitan en ese paisaje en tensión? ¿*Lo conurbano* produce sentido y prácticas o eso se articula en torno a *lo local* y en ello redefine las fronteras? ¿Cuál es la potencia de la experiencia urbana del conurbano para la producción de una comunidad? ¿El futuro ya llegó?

Las preguntas en torno a la relación entre cultura y territorio son la argamasa de las reflexiones acerca de los imaginarios de futuro a las que nos ha obligado la experiencia de la pandemia. Quienes veníamos pensando desde las ciencias sociales y el arte el problema de la producción de lo común, nos enfrentamos al desafío de volver a mirar nuestros apuntes y bitácoras buscando pistas para reconocer una trayectoria posible frente a lo imprevisto que desató ese "hecho social total" (Ramonet, 2020) que nos dejó en silencio y sin ciudad.

En este laberinto de preguntas y respuestas en proceso, proponemos una serie de reflexiones para pensar al conurbano como un espacio vital desde las reflexiones y materiales que

produjimos en el marco de los proyectos de investigación y de vinculación realizados junto a un grupo de colegas docentes en el marco de las convocatorias de la Universidad Nacional Arturo Jauretche¹. Estos materiales permiten recuperar la relación entre el arte, la ciudad y lo político en tanto una imaginación abierta. En este capítulo analizaremos los intercambios, derivas exploratorias y mapeos realizados por estudiantes de la Escuela de Arte República de Italia y artistas del Conurbano sur en el marco de Talleres de Mapeo Colectivo realizados semanas antes de que se decretara el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) a causa de la pandemia de Covid 19. Revisar aquellas experiencias nos permite producir una aproximación crítica al imaginario de aquella “ciudad conurbana”. Analizaremos cómo se describe, se ancla, se imagina el territorio, cómo es representado por sus habitantes, tomando como punto de partida la experiencia artística y en esa reflexión reconstruiremos las imaginaciones de lo común como claves para pensar el futuro.

Lo urbano / Lo conurbano

Entendemos a la ciudad como el dispositivo intrínseco a la posibilidad de construir lo común; el espacio urbano contiene y articula múltiples historias, es soporte y productor de la

¹ UNAJ Investiga 2017, Cartografías colectivas. Materiales, prácticas y discursos para pensar los procesos culturales en el conurbano sur; UNAJ Vincula 2019, Colectivo Cultura. Red y Mapa cultural en el Conurbano Sur; UNAJ Vincula 2020, Cartografías culturales y nuevos territorios. Reconfiguraciones del espacio común en Conurbano Sur durante la postpandemia COVID-19; UNAJ Investiga 2021 Cartografías colectivas. Los procesos culturales y el espacio común desde la experiencia de la pandemia de COVID-19 en el conurbano sur.

experiencia colectiva. La ciudad conurbana es una experiencia posible de lo urbano, que ha sido recortada como fondo de diferentes escenas, casi siempre policiales o dantescas, en las redes sociales o en los medios de comunicación tradicionales.

De manera muy resumida, podemos decir que la ciudad es un entramado socioespacial en donde se cruza lo urbano y lo social (Lefebvre, 1974). El espacio público es la realización material y simbólica del cruce entre la forma y la política, y el Estado ha tenido un lugar central en su producción (Gorelik, 1999). Los habitantes producen nuevas cartografías a partir de su experiencia de la ciudad (de Certeau, 2000; Reguillo Cruz, 1996; González, 1994; Duhau y Giglia, 2008), lo que nos permite pensar que el espacio público es también espacio de encuentro y de producción de una trama colectiva.

La cultura se verifica en los imaginarios, pero también en la materialidad de las relaciones sociales, en las prácticas y en los artefactos que una sociedad particular desarrolla en un tiempo. Con sus reglas y marcas, la ciudad produce identidad; ofrece un lenguaje que se encarna en sujetos e instituciones. Cerca del 60% de las personas en el mundo viven en entornos urbanos. La ciudad es hoy parte constitutiva de nuestros imaginarios sociales. La ciudad es entonces un artefacto cultural en el que se juegan las relaciones de poder y la definición de lo común a nivel local, pero como parte de una red global. La ciudad tiene un alto potencial de información y comunicación y en ello la ciudad toda puede considerarse espacio público (Carrión, 2019) y a su vez,

centralmente, puede definirse como el artefacto de habitar colectivo (Broncano, 2020).

Entendemos entonces que los procesos urbanos contemporáneos pueden ser leídos como una urdimbre de discursos y prácticas simbólicas que conforman textos (Sandoval Espinoza, 2003) y en tanto producciones discursivas, se pueden leer, analizar, interpretar, criticar (Remedi, 1995).

La ciudad conurbana se produce en la voluntad de imaginar un futuro. Con las vías de ferrocarril como ramificaciones entusiastas, el conurbano fue antes, primero, una clave para el desarrollo. Cierta expectativa de ciudad jardín, de ascenso social y progreso; la migración intercalada en una cuadrícula cada vez más industrial. Con los años, esas penínsulas fueron creciendo hasta enmarañarse en un tejido irregular y masivo que, también por su gesto popular y hambriento de oportunidades, terminó marcándose como la causa de todos los males. (Segura, 2015)

Estos territorios, que fueron centrales en el marco del proyecto industrialista del país en las décadas entre 1940 y 1960, se fueron transformando en enormes cementerios de fábricas en los 90' y, con ello, abandonando su centralidad económica. Ese declive fue inversamente proporcional a su crecimiento como actor central de la vida política, pero desde una valoración negativa. La mirada estatal sobre esos espacios se volcó en diferentes instrumentos tardíos de planificación urbana. El conurbano se constituyó como una frontera conflictiva (Jacobs, 2011).

(¿Qué imaginarios fueron los que nombraron al conurbano de Buenos Aires?) (¿Qué experiencias vitales produjo ese conurbano?)

La irrupción de la pandemia, con la potencia de lo inesperado, suspendió las condiciones que Simmel había pensado como constitutivas de la ciudad (velocidad, multitud, heterogeneidad, distancia) y ofreció una oportunidad y un desafío para pensar con Carrión (2021) cuál es la relación que constituye la ciudad.

En los primeros meses de la pandemia de COVID-19, la inminencia de la tragedia signó la mirada vuelta hacia el conurbano e hizo temer lo peor. Al menos así se repitió con insistencia y morbo desde las pantallas de los televisores, en los portales de noticias y redes sociales: una vez que el virus entrara en ese territorio, sería imparable y se produciría una escena inimaginable en la que sólo habría devastación y muerte...

Y se cristalizó entonces lo que ya era parte de las páginas policiales de los diarios: el conurbano como escenario de lo que no se puede imaginar. Y en esa falta de imaginación, entonces, el conurbano como el espacio que no tiene futuro...

El ASPO redefinió prácticas y espacios e impactó concretamente en ciertas categorías, afectando nuestras sensibilidades, y la consecuente percepción y el uso del espacio común. En particular, nuestras indagaciones acerca de las prácticas del habitar (de Certeau, 2000) se encontraron con un nuevo estado de cosas y, en un proceso que se nombra como temporal pero que tiende a

constituir otra "realidad", obliga a registrar los cambios para asistir a lo que persiste y a lo que muta.

Cartografías, prácticas y representaciones como piezas de un rompecabezas en el que la relación entre ellas posee más valor que cada una por sí misma.

Habiendo atravesado el silencio y reconociendo de a poco las mutaciones que nos atraviesan a partir de esa experiencia, la posibilidad de volver a leer a mirar a analizar el trabajo de campo que realizamos en el "instante antes" es una oportunidad para encontrar continuidades y rupturas que nos permitirán animar algunas reflexiones.

Las cosas pasan en otros lados

centralidad en el centro
 extranjería en localidades cercanas
 no visitan otros municipios
 juventud local
 Varela, una periferia de la periferia
 Centralidad en Berazategui y en Solano
 Identidades localistas
 territorio acotado/ desimaginación de la inmensidad

Anotaciones al margen en un cuaderno. Bitácora de investigación.

Fueron dos los talleres de mapeo colectivo que realizamos en 2019 con estudiantes y docentes de la Escuela de Arte República de Italia (EARI). Siguiendo la estrategia planteada por el colectivo Iconoclasistas (Iconoclasistas, 2013), propusimos a referentes y autoridades de la Escuela un encuentro para intercambiar inquietudes y establecer una actividad que permitiera trabajar

problemas que aparecían como comunes. Así, con el compromiso de la comunidad educativa, planificamos la actividad. Tiempo para presentarnos, tiempo para trabajar, tiempo para la puesta en común. Desplegamos mapas enormes de Florencio Varela, copias del catastro municipal, en las aulas que habita la propuesta de la EARI: una propia y otra prestada en una escuela primaria. Ambas con las marcas de la persistencia del uso y del tiempo.

Estudiantes, profesoras y profesores de la Escuela con cierto recelo. Nuestro equipo, arrojado a construir confianza y cercanía para que el taller fluyera. También, quizá, con las expectativas puestas en un camino que fue encontrando atajos y circunvalaciones.

En grupos, reconstruimos la territorialidad de los espacios vinculados a la cultura que reconocimos rápidamente y asociamos a la experiencia áulica que desde 2011 veníamos trabajando en Prácticas Culturales a partir de una actividad en la que las y los estudiantes marcaban en un mapa de su barrio espacios vinculados con la cultura a la que llamamos "Usted está aquí, la cultura también" Recortamos la experiencia en sus matices del hacer, el ser espectador y el saber de oídas.

Compartimos los resultados y conversamos sobre la concentración de espacios culturales en el centro urbano y los vacíos extranjeros de las periferias rurales, espacios que duplican su lejanía al medirse en clave de vecindades y en los que la distancia simbólica construye un territorio foráneo. También reconocimos la enorme presencia de lo no representado en el mapa: los municipios vecinos y la ciudad capital como lugares

núcleos a los que dirigirse para encontrar "algo más", los lugares de reconocimiento social fronteras afuera.

Algunos espacios como sociedades de fomento o iglesias aportan sus instalaciones para que se desarrollen actividades de formación diversa, heterogénea, de pasatiempo y no profesional. Puntos en el mapa atiborrados que necesitaron flechitas hacia los márgenes para contar lo que allí sucede. En derredor, cuadras y cuadras de silencio.

En la puesta en común, cuando insistimos en la pregunta acerca de dónde está la cultura en el territorio, aparecieron lugares que no habían sido marcados. Salas de ensayo, paredones pintados con murales, bares e incipientes centros culturales. Lugares más reconocidos y menos. Y entonces registramos cierta dificultad para señalarlos en el mapa. Compartían calles, posibles cruces, distancias de un punto a otro, pero ninguno pudo construir la certeza de una ubicación para marcar. Saben ir, pero la cartografía se hace opaca para referirse a la vida cotidiana.

En ese lejano 2019 la tecnología no tenía centralidad. Alguien nombró el Google Maps como estrategia para orientarse. Otra refirió a Facebook como el lugar en el que compartir agendas de actividades. Nada muy firme entonces.

Mucho más fuerte aparecieron las referencias espaciales compartidas por los habitantes del territorio: el paredón de las monjas, el Bicho canasto, el Ombú, el fondo de Varela. La imaginación geográfica produjo familiaridades y reconocimientos entre quienes hasta ese momento sólo eran compañeros de curso.

En varios casos se atropellaron las voces para contar un lugar; casi siempre lugares del centro, centrales y centralizados.

A medida que pasaba el tiempo de encuentro, los sitios que se marcaban se iban alejando de la experiencia común y se armaban encuentros de tribus. Las marcas se alejaban a los barrios, a recuerdos de sitios que ya no están, a experiencias más íntimas.

En la puesta en común pudimos reconocer la distancia entre las experiencias culturales de quienes producen y muestran sus obras y quienes aún no tienen expectativa en mostrar su trabajo. Para los primeros, el circuito cultural centralizado en cinco espacios en los alrededores de la plaza principal de Florencio Varela, Plaza de los Enamorados, es "muy chico". Aunque se puede reconocer una comunidad, referencias cruzadas y colaboraciones en un circuito under, se insiste en la idea de que "en Varela no se puede tocar" y en que "para tener éxito hay que salir". Palabras que dibujan trayectorias móviles o en diáspora en búsqueda del horizonte: salir, frontera, límite, avenida, Calchaquí, autopista, asfaltos. Para los estudiantes artistas, la posibilidad de mostrar, tocar, encontrarse con el público es el desafío central y no encuentran con claridad en el territorio espacios que sean accesibles para quienes están empezando.

Sin embargo, para aquellos que asisten a la EARI con el fin de ser profesores de arte, por el contrario, el espacio local es el más deseado para ejercer su trabajo como docentes.

También encontramos referencias muy fuertes a reconocer como espacios culturales a centros de enseñanza de disciplinas artísticas

para niñeces, bibliotecas, clubes. Se vincula al arte y la cultura con actividades extraescolares de hijas e hijos e incluso como lugares de trabajo para las y los futuros docentes, pero no como espacio de producción o exposición...

Los mapas enormes de Florencio Varela con marcas superpuestas en contados lugares y un territorio vastísimo sin ninguna marca. Esa inmensidad rural, esa inmensidad sin ninguna intervención, produjo sorpresa, como si quienes habitan el territorio tomaran en esa actividad conciencia de la inmensidad de su geografía posible. Florencio Varela fue en esa conversación un municipio rural, más parecido al interior de la provincia de Buenos Aires, que ese arquetipo mediático del conurbano profundo.

Varela como una extrañeza de la periferia, con Berazategui, Avellaneda o Solano como referencias ineludibles.

Dejamos aquí un nudo problemático de estos encuentros: lo local tuvo más carga identitaria que lo conurbano; lo conurbano, como un nombre dado desde fuera. La maraña de lo urbano, indistinguible desde una mirada cenital. La experiencia como código común que produce espacio y comunidad.

En busca del espacio público

Hay pocos
Es rural pero en crecimiento
La UNAJ es el Gran Rex
Circuitos
incosteable es la legalidad
No se muestra en cualquier lado
Producción de públicos y escenarios
El espacio público como lugar para la expresión
Nadie vive de esto.
Valorización de lo local

Papeles recordatorios. Bitácora de investigación

A principios de diciembre de 2019, con la inminencia del fin del año, nos encontramos con un grupo de artistas de diferentes disciplinas en una de las aulas-taller del Instituto de Ingeniería y Agronomía de la Universidad Nacional Arturo Jauretche para realizar un taller de mapeo. Un aula grande, soleada, con mobiliario para trabajar de a muchos.

Seis artistas aceptaron la invitación a conversar sobre sus prácticas y experiencias en un minuto en el que nada imaginábamos de lo que vendría. El registro sonoro de ese encuentro permite entrar en una normalidad que unos meses después sería trastocada de raíz.

Cristian Sosa es músico y profesor de La Chilinga; Laura Aluan Conselo, ilustradora y creadora de Charco Editora; Emiliana Sebastiao, coordinadora de la cuerda de Varela de La Chilinga y profesora de Caja de Resonancia; Aldana Carmona, integrante de La Chilinga; Pablo Quipildor, tatuador, dibujante y Franco Sepa,

muralista compartieron una conversación que dibujó una deriva cartografiada sobre los problemas, pero también sobre las oportunidades y desafíos de habitar la cultura en el conurbano sur.

Puestos a comenzar, lo primero que se escucha como respuesta a la pregunta acerca de los lugares en los que se practica la cultura en este territorio, suena firme y clara la sentencia "son pocos". Y a partir de allí se generan, con enorme generosidad, intercambios potentes y un trabajo sobre los mapas muy atento a la conversación.

Verificamos que la articulación entre cartografías y método biográfico, inspirada en las formulaciones clásicas de De Certeau (2000), que caracterizó a las formas y discursos del habitar como prácticas de producción del espacio, que mediante relatos y recorridos ponen en cuestión la cuadrícula objetiva y objetivante del mapa, es una estrategia muy productiva para trabajar este tipo de preguntas.

Todas marcaron su casa en el mapa, sus lugares de trabajo y los lugares en los que se expresan. Abrieron la cartografía a una dimensión diferente a la de la experiencia individual: una representación de un colectivo invisible o difuso pero con preocupaciones comunes. Citaban a otros artistas, *performances*, tensiones y logros, buenas experiencias y no tan buenas y de cada anécdota recogían el lugar en el que había sucedido.

Claro que, en esta oportunidad, al igual que en el caso de las y los estudiantes de la EARI, también hubo una rápida superposición de lugares en el centro de Florencio Varela, pero los lugares

marcados tuvieron mucha más relación con la actividad artística de los presentes que con actividades de recreación o familiares. Salas de ensayo, bares en los que se toca, lugares para ferias, bares para colgar obra, fueron desplegándose en el territorio como mojonos, piedritas que guían a los amigos en un territorio trabado.

Marcaron en el mapa el universo de murales y graffitis que señalan el espacio público no como un gesto decorativo sino con una pretensión de decir mientras se circula. Franco pinta murales con restos de pintura que encuentra en la calle, restos que le regalan, desechos. La basura de la ciudad provee. Franco pinta el recorrido de su colectivo. Pinta para él, pero también para los suyos que usan esa misma línea.

Las paredes de la ciudad se disputan y se ganan. Porque para decir es necesario un muro.

"Las pinturas son caras... pero lo incosteable es la legalidad", afirma Cristian que dice que su casa es sala de ensayo y espacio de encuentro. Hacer música en Varela tiene algunos bemoles. Las pocas salas de ensayo que hay son caras. Un espacio que se usa para tocar es la peatonal, pero allí hay que negociar con los dueños de los comercios. Sólo algunos tiran un cable. Y las charlas con la policía son frecuentes.

Aparece en la charla el Estado municipal como organismo que posee autoridad sobre el territorio. Hacen referencia a una ordenanza "que funciona desde la dictadura" que prohíbe hacer espectáculos en los barrios del centro de la ciudad. Afirman que el

espacio público es regulado por una norma de la última dictadura cívico-militar, pero no recuerdan su número ni pretenden modificarla.

El Estado municipal regula y habilita en la medida de sus propios objetivos de desarrollo de la mancha urbana y como parte de una política pública de impulso a determinados sectores de la ciudad. Recuerdan algunas oportunidades en las que les han habilitado eventos en lugares de la periferia. Y aparece el problema central de la movilidad urbana: no hay cómo llegar si no vas en auto. Para públicos jóvenes, un escollo muchas veces difícil de saldar.

Los permisos municipales no se marcan en el mapa, pero son clave para pensar la regulación del uso de la ciudad y del espacio público en particular.

Las sociedades de fomento barriales son escenarios muy requeridos para realizar actividades, ya que son los espacios más económicos. Bares, casas abiertas, espacios de organizaciones sociales o de la Iglesia son los puntos en los que se desarrolla la actividad cultural y gracias a ellas en los barrios se fortalecen estrategias de intercambio y reconocimiento, al menos en lo inmediato. Lugares legalizados y puertas a las que se accede con contraseña. Para habitar la cultura, muchas veces se hace necesario compartir la comunidad para acceder a la clave de acceso.

La casa de Laura fue una experiencia innovadora, que enriqueció la escena local: una casa abierta en la que se abría un escenario para que se armara ronda allí. Una especie de centro cultural sin

serlo. Mientras funcionaba, las y los artistas encontraron un lugar en el que hacer comunidad. No lo marcan en el mapa. Lo charlan, lo recuerdan, pero ya no está.

Y vuelven a los temas de este diciembre tórrido. El problema de muchas actividades culturales es que cuando se logran organizar y hacer, el problema de la difusión cobra una relevancia muy importante. ¿Cómo se entera el público? Por amistad, por cartelitos cerca de las escuelas, por el boca en boca. Esto representa personas circulando, gente encontrándose, y la necesidad de carteleras colectivas o de espacios que funcionen como tal. El espacio público no sólo para practicar la cultura sino para comunicarla.

En la charla con las y los artistas, también se reconoce la diferencia entre el uso de la ciudad para las actividades musicales, para las visuales y el oficio editorial.

Mientras que para unas la infraestructura y tecnologías son centrales para que se pueda desarrollar la actividad, en otras lo que se requiere son espacios en los que la obra se encuentre con el público, sea en ferias, paredes públicas o privadas, instituciones.

Y en el anecdotario aparece la Feria del Libro en la que las editoriales más grandes y educativas tienen una predominancia importante sobre las editoriales locales; el auditorio de la Universidad como un foco de interés para las y los músicos debido a la deficiencia estructural de los lugares habilitados para tocar, "¡el auditorio de la UNAJ es el gran Rex!". Y dicen Gran Rex, y nos reímos, porque sabemos de ese lugar, de los espectáculos que allí

se presentan. Reconocemos imaginariamente la expectativa puesta en la sala local.

Cada lenguaje artístico reconoce sus particularidades en cuanto a la forma de habitar el espacio urbano. Las y los artistas que participaron del taller apostaban a fortalecer el circuito local y a precisar recorridos con nodos de producción y exhibición. Pero fundamentalmente, fueron y volvieron una y otra vez sobre la necesidad de construir un espacio público local accesible y apropiable desde donde construir una comunidad de la que ser parte.

Todas y todos allí sabemos que tocar en las afueras es tocar cerca de alguien.

La comunidad que hay donde se acaba el mapa

Conectar la periferia con su centro
 La experiencia artística como oportunidad en lugares en los que "no hay nada"
 Urgencia por un Estado que reconozca
 Lo local como resistencia
 Infraestructura universitaria
 Construcción de canales de difusión en la ciudad de los 15 minutos
 Revalorización del espacio público (murales)
 Arte callejero para democratizar
 Tocar en las afueras

Visto desde la experiencia que unos meses después frenará el mundo, el trabajo de mapeo desarrollado en 2019 nos queda como vestigio de lo que organizaba la experiencia y se deseaba para el porvenir en la ciudad conurbana.

El espacio urbano es soporte y productor de la experiencia colectiva; es un artefacto que nos habilita comunidad en medio de procesos sociales alienantes.

Leslie Kern (2020), en su libro *Ciudad Feminista*, refiriéndose a la experiencia urbana de las mujeres, dice que la ciudad no es solo el desorden, lo impredecible y el peligro, sino que es a su vez la energía, la espontaneidad y la posibilidad de acceder a una comunidad que amplía los horizontes de lo posible.

Las ciudades conurbanas se encuentran en la tensión de construir una experiencia social que reconfigure el sentido de futuro que les imprimen desde los discursos hegemónicos. A partir de recuperar las tácticas y estrategias de estudiantes y artistas en las anteriormente descritas actividades, tenemos algunos trazos para explorar y realizar una aproximación crítica a la "ciudad conurbana", analizar las aristas, los pliegues y las luces. Podemos reconstruir los imaginarios que acompañan el cruce entre arte, cultura y territorio, las representaciones y su materialidad, para reconstruir las imaginaciones de lo común como claves para pensar el futuro.

Como plantea Ramiro Segura (2019), "contra la imagen habitual del caos y la imprevisibilidad urbana, intentamos mostrar que en las ciudades latinoamericanas existen órdenes socio-espaciales que distribuyen desigual y diferencialmente actores, acciones y actividades. Estos órdenes urbanos, mezclas de coacción y consenso, de reglas explícitas y acuerdos implícitos, "regulan la vida en la ciudad". No se trata de procesos de la naturaleza sino de

luchas y negociaciones que marcan también la experiencia cultural de la periferia como lo hacen en las ciudades centrales.

En las actividades con estudiantes y con artistas se afianzó la idea de la oportunidad que aporta la experiencia artística como estrategia para revalorizar los territorios en los que a simple vista "no hay nada". Fomentar y democratizar el uso del espacio público incluso desde los ámbitos educativos era en ese lejano 2019 un acuerdo expansivo hacia el futuro.

Mientras que para las y los estudiantes de la EARI imaginar un futuro como artistas en muchos casos se hacía difícil, para las y los artistas que entrevistamos el problema no era imaginarse artistas, sino que la comunidad y el Estado local los reconociera como tales.

El problema de la relación centro/periferia y la construcción de otras centralidades fue uno de los focos de la conversación con las y los artistas. Y el análisis de la relación entre la cultura y el territorio no tuvo tanta relevancia entre los estudiantes como para los artistas. "Si sos de acá, tan bueno no debés ser" parece una afirmación posible en un contexto en el que se valora más lo que viene de afuera que lo propio, tal como pregonaba Arturo Jauretche hace más de sesenta años. Contra eso batallan aun cuando el mercado va en otra dirección. Las redes sociales y las tecnologías alcanzaban para saber quién está cerca a partir de las etiquetas de localización.

Como si fuera un punto en un holograma² (Lindón, 2007), el análisis de la experiencia de mapeos previa a la pandemia nos permite encontrar continuidades y rupturas en las estrategias de construcción de lo común.

Lindón sostiene que los imaginarios se configuran en contextos determinados, en el marco de procesos históricos específicos y se inscriben en determinadas experiencias (2007). Segura y Pinedo (2022) proponen la categoría de "imaginación geográfica" para indagar sobre la producción de la ciudad. Afirman que la imaginación geográfica en el hacer cotidiano y atendiendo a escalas y lugares diversos ayuda a comprender los modos en que las personas se involucran en la producción de los entornos en los que habitan.

El mapa elaborado por las y los artistas da cuenta de una deriva compartida, con nudos de intercambios pasados y presentes que se reconstruyen en lo que la memoria común propone... El relato acerca de la experiencia de La casa de Laura —centro cultural con temporalidad difusa— y lo que fue posible construir allí da cuenta de la potencia del espacio para proponer la acción.

² La metáfora de los hologramas socio espaciales es parte de la propuesta metodológica que vienen trabajando desde la geografía social. Alicia Lindón recrea esa idea afirmando que "un holograma espacial sería un escenario situado en un lugar concreto y en un tiempo igualmente demarcado, con la peculiaridad de que en él están presentes otros lugares que actúan como constituyentes de ese lugar. Esos otros lugares traen consigo otros momentos o fragmentos temporales, otras prácticas y actores diferentes, aunque también pueden ser semejantes a las que se están realizando en ese escenario." (Lindón, 2007)

A su vez, toda la experiencia de las Orquestas escuela anclada en instituciones educativas de distintos niveles revela la capilaridad de la experiencia artística como estrategia para reapropiarse de lo público y construir otras formas de habitarlo, de abrir un futuro en el que el arte es una opción.

En el caso de nuestra investigación y atendiendo a la idea que sobrevoló acerca del valor de lo local como frontera, pero también como puente, vale insistir en el valor recuperado en las conversaciones acerca de los lugares para encontrarse, los lugares para expresarse, los micrófonos abiertos, las zapadas, la escuela como espacio de propuesta y el municipio no sólo como regulador sino como facilitador.

En aquel momento en el que el futuro estaba por venir, la imagen catastral era ajena. Los lugares tenían nombre de pila. Había una familiaridad que permitía la deriva y el código común para encontrarse. El cartel de difusión pegado en una cartelera, en un árbol, en la pared de los lugares en los que circula la gente: el centro, la peatonal, los centros barriales. Había una intención de comunicar en el espacio común, valorando la proximidad a pesar de la tensión que expulsa hacia otras centralidades.

A modo de punto y aparte

Estas reflexiones y problematizaciones serán puestas en perspectiva a partir de la pandemia y las diferentes experiencias que se produjeron, la expansión de las redes sociales, el crecimiento de un territorio virtual para los intercambios de

producciones artísticas y la contradictoria deslocalización que se produjo mientras estábamos inmóviles en nuestras casas.

Los tiempos largos de la experiencia común nos dan la oportunidad de volver a mirar. La experiencia urbana y artística no fue la misma después del ASPO. Rastrear la modificación de los imaginarios sobre lo común y entender cómo se conjugan los territorios virtuales y materiales es un desafío en un tiempo en el que la aceleración de las cosas de la vida parece querer hacernos creer que nada cambió.

A su vez, la práctica artística desde el conurbano pretendía la construcción de una escena local que se pusiera en relación con los otros centros desde una identidad singular.

La ciudad conurbana se proyectaba desde su centralidad, desde su propia gramática, desde su memoria común. Crecía la conversación cuando se podía invocar un recuerdo, situarlo desde las referencias vitales, hilvanar familiaridades desde el guiño de la memoria compartida.

Es posible que la irrupción de la pandemia haya producido un hiato en esa costura de referencias y códigos comunes. Lo que seguro queda es el santo y seña de lo local para emparentarse y sentirse parte de una comunidad.

Qué dicen lxs artistas: experiencias y desafíos en las prácticas artísticas del Conurbano Sur

M. Victoria Gagliardi y Ana Laura Levoratti

¿Cómo pensar los territorios artísticos en escenarios post pandémicos? En el año 2022, nos encontrábamos en un contexto particular para la escena artística independiente del Conurbano Sur. Las restricciones a la movilidad de las personas habían sido suspendidas, dando paso a la reactivación de las actividades culturales. Tanto las escuelas de educación obligatoria como las de educación artística habían vuelto a la presencialidad. Todo indicaba una transición hacia lo que podríamos denominar como una "nueva normalidad": retorno a los escenarios, reencuentro y restablecimiento de la presencia física en espacios que previamente habían sido virtualizados, suspendidos o transformados durante el período de aislamiento social preventivo y obligatorio (ASPO) decretado por el gobierno nacional durante 2020 y parte de 2021.

Sin embargo, ¿en qué consistió esta "nueva normalidad"? ¿Qué implicó volver? ¿Se podía retornar a la tarea como si nada hubiera

pasado? Con estas interrogantes nos acercamos a la Escuela de Arte República de Italia (EARI) y a la Escuela Municipal de Bellas Artes "Carlos Morel" de Quilmes (EMBA). Realizamos talleres de mapeo cultural y entrevistas a artistas, docentes y estudiantes de estas instituciones, indagando sobre cómo habían enfrentado sus prácticas tanto durante como después de la pandemia. Con la intención de capturar el espíritu de la época, nos acercamos para comprender cómo la experiencia pandémica había impactado en los artistas independientes y aficionados de Florencio Varela y Quilmes, a quienes entrevistamos.

Estos testimonios conforman un mosaico que nos ayuda a entender cómo el Aislamiento Social Preventivo y Obligatorio (ASPO) actuó como un punto de inflexión en la producción artística local, reconfigurando tanto las prácticas como los circuitos locales que sirvieron como lugares de intercambio cultural.

Sobre las formas de estudio durante la pandemia

Las personas entrevistadas con las que conversamos son, principalmente, artistas, pero también estudiantes. En este sentido, la experiencia educativa supone una reflexión sobre el campo artístico que no necesariamente se inicia con la trayectoria escolar: muchas y muchos estudiantes de las escuelas de arte de la región llegan a éstas con experiencias previas, o incluso con motivaciones vinculadas a estudiar un profesorado que les permita eventualmente acceder a una mejor salida laboral.

La educación artística se propone como un lugar de reflexión en el cual se producen intercambios significativos entre pares y docentes, generando redes de colaboración, aprendizaje y formación. Sin embargo, durante el período de ASPO dichos diálogos se vieron mediatizados, por primera vez, por interfaces digitales que transformaron la experiencia de estudio. Reinventar la enseñanza artística sin presencia física supuso un enorme desafío para las instituciones de la región. En algunos casos, esta experiencia fue ponderada como positiva o incluso calificada como "una oportunidad". Sin embargo, también generó situaciones amargas, que se refieren a lo perdido y a la dificultad de recrear la profundidad educativa que significa la experiencia educativa para las y los estudiantes desde la virtualidad.

Durante nuestras conversaciones, les preguntamos a estudiantes de escuelas de arte acerca de su experiencia durante la pandemia y la transición a la educación virtual en ambas escuelas de arte. La mayoría de los entrevistados expresaron que encontraron más dificultades al cursar de manera virtual.

"Sé que les costó a algunos profesores y a nosotros también porque no estábamos acostumbrados. Nos extrañábamos todos por no cursar presencial. Las cursadas presenciales tienen otro *feedback*", comentó Sharon Agüero, estudiante de música en la EARI. La presencia de los cuerpos, el ensayo. Dichas investigaciones han puesto de relieve los desafíos surgidos durante la pandemia en cuanto a la adaptación a la virtualidad, especialmente en lo que respecta a la carencia de formación pedagógica en competencias digitales por parte de los docentes

acostumbrados a la enseñanza presencial (Domínguez-Lloria, 2021).

En las entrevistas realizadas a estudiantes y docentes de la EMBA las miradas son similares. Vicky, estudiante de FOBA en la EMBA, nos cuenta: "Siento que, aunque hubo muchas experiencias que se perdieron, también surgieron muchas nuevas formas de adaptar técnicas que antes solo se podían hacer, ya sea en el aula de taller o pagando un espacio aparte, como alquilando una prensa particular o un horno para el cocido de la cerámica". Adaptar estas materias tan dependientes del espacio presencial también dio nuevas formas de trabajar los materiales de manera más independiente.

La imposibilidad de poner una pieza en el horno para continuar su proceso de esmaltado o la dificultad para estampar un aguatainta en una prensa, sumada a la búsqueda de recursos caseros para adaptar las técnicas, fueron grandes desafíos a superar durante el período de pandemia. También se observaron complejidades a la hora de conseguir materiales ante la imposibilidad de viajar y, una vez permitidos los traslados con permisos, Vicky destaca lo costoso que eran los envíos. Frente a estas dificultades surgió la creatividad y la inventiva, y muchas personas comenzaron a probar e investigar alternativas para sustituir aquello que no podían conseguir.

Sobre los modos de replicar sociedades, Vicky afirma: "Creo que el no poder compartir espacios presenciales de intercambio con mis compañeros fue lo más duro de la pandemia. Si bien siento que hubo experiencias que se pudieron adaptar, particularmente

al experimentar la cursada presencial, me doy cuenta de la facilidad con la que uno puede generar vínculos y espacios de intercambio en comparación con la cursada virtual".

Estar del otro lado

¿Cómo percibieron las docentes esta rotunda e imprevista transformación en las condiciones de estudio y trabajo? Al respecto, Nancy, docente y artista visual egresada de la EMBA, destaca: "muchos de les artistas que fuimos estudiantes en la Escuela Municipal de Bellas Artes ejercíamos en ese momento además como docentes. Eso nos llevó además a iniciar un acondicionamiento de las estrategias para poder desarrollar las distintas materias que nos encontrábamos dando". Del mismo modo, Carina, docente de Cerámica de la EMBA, recuerda los cambios en la preparación de la clase y la readaptación de la dinámica propuesta: "Invertimos el tiempo que no asistíamos a la escuela en armar videos para el classroom de cada materia, además de seleccionar material teórico".

Muchas y muchos docentes se volcaron a la producción de materiales educativos digitales con la finalidad de orientar el aprendizaje de sus estudiantes, pero a la vez de suplir alguna parte de la presencia corporal. Con la intención de enseñar técnicas, tiempos de trabajo y orientar ejercicios, en muchos casos estos materiales tomaron la forma de registros fotográficos o inclusive videos. La producción audiovisual, luego compartida con estudiantes, colegas y hasta con el público en general, se volvió una herramienta para la explicación de los temas tanto teóricos como prácticos.

Nancy amplía sobre este tema: "Tomo lo positivo de comunicarse, conocerse de forma rápida a través de las redes sociales que nos acercan a espacios y/o artistas, pero siempre con el fin de que el encuentro de la obra con el otro se manifieste (en mi caso la gráfica), ya que somos y nos atraviesan las mismas temáticas que desarrollamos. Vincularse en el territorio es fundamental para seguir expandiendo redes culturales y sostener lo colectivo".

En algunos casos, la ilustración permitía acercar distancias, produciendo nuevas formas de estar ahí. En otros casos, la producción audiovisual habilitó un aprendizaje asincrónico, cuya reproducción podía ser pausada y repetida las veces que fuera necesario. El audiovisual, además, fue utilizado como estrategia para la observación y registro del trabajo de los estudiantes. En este sentido, es posible recuperar iniciativas que buscan replicar momentos de la clase presencial como la explicación y ejemplificación, la práctica y la evaluación.

En este sentido, según los testimonios relevados, se valoró positivamente la producción de videos como estrategia didáctica incluso en términos de inclusión: frente a la dificultad de sostener la conectividad en las clases sincrónicas, el video pareció funcionar de una manera más accesible al poder ser retomado en distintos momentos del día y la semana.

Es importante destacar la preocupación por la inclusión educativa en el marco de las clases virtuales. Según nuestros registros, la virtualización involucra desafíos particulares: la necesidad de contar con elementos técnicos, que en la presencialidad resultan accesorios, pero desde la virtualidad plena podrían reproducir las

desigualdades y la exclusión educativa. Se trata de dispositivos digitales que deben contar con conectividad, batería, micrófonos, memoria, entre otras condiciones. Son elementos físicos, que generan brechas al introducirse a los escenarios educativos, ya que no estudia de igual modo quien cuenta con una computadora que quien lo hace desde un celular (Gagliardi, 2023, p. 38).

En relación a las posibilidades de intercambio que pudieron establecer docentes con sus estudiantes, Nancy nos comenta que "según las experiencias que cada uno desarrollaba en su actividad, estaban muy ligadas a no cortar el contacto con el otro, la virtualidad fue el medio que nos permitió en gran parte continuar con ciertos aprendizajes, pero sabíamos que no todos tenían acceso".

Existe un compromiso docente en el acto educativo. Supone un acuerdo donde se juega la emocionalidad y la amorosidad. En las clases de taller que tuvieron lugar durante la virtualización compulsiva, la falta de experiencia docente en lo digital generó un enorme desafío que en la mayoría de los casos fue acompañado por inventiva y creatividad. Nancy menciona la dificultad de guiar en la práctica de una técnica durante clases en las cuales no se podía tomar contacto con el material y las indicaciones propias de un proceso de trabajo se encontraban mediatizadas o eran realizadas como devoluciones en diferido. La dificultad de compartir espacios, procesos y aquello que no queda registrado por cámaras de video o micrófonos que realizan el registro también hizo percibir en los docentes la inevitable sensación de pérdida.

"Las clases virtuales nos limitaron en el poder hacer en la práctica. Todos los talleres contaron con dificultades, pero puntualmente las clases de grabado y cerámica debieron encontrar nuevas alternativas tanto para explicar los procesos como en las técnicas a trabajar", menciona Nancy. Las formas habituales ya no eran posibles, lo cual afectó el diseño educativo y la dinámica de la clase. De repente, cada docente debía preguntarse nuevamente, casi desde cero: ¿cómo mostrar los pasos a seguir?, ¿cómo orientar en la utilización de una herramienta o en la maleabilidad de un material?, ¿cómo indicar las correcciones en las individualidades del trabajo de cada estudiante?

El rediseño se llevó a cabo, sin embargo, respetando los principios pedagógicos que orientaban la acción educativa vinculadas al trabajo colectivo: cada participante debía registrar, de algún modo, sus acciones y su participación.

Virtualidades y mixturas: la comunidad educativa y las formaciones en línea

Por otra parte, se observó en las entrevistas el reconocimiento de una amplia variedad de espacios destinados al intercambio y difusión de conocimientos, en los cuales participan activamente los estudiantes de arte de la región. En este contexto, los medios digitales y las plataformas de *streaming* desempeñan un papel fundamental en el consumo de contenidos audiovisuales y virtuales.

En cuanto al acceso a oportunidades de formación, Sharon, estudiante de EARI, destaca cómo ha aprovechado las ventajas que

brinda la virtualidad: "Con la música sigo creciendo. Aproveché para hacer masterclass con profesores de música que no conocía y a los que pude acceder por medio de las redes sociales".

La proliferación de contenidos audiovisuales y cursos en línea ha experimentado un crecimiento exponencial en los últimos años. Incluso en la actualidad, personas sin estudios formales se aventuran a ofrecer cursos y capacitaciones en línea, compartiendo así su experiencia en diversos campos. Si bien esta oferta formativa parece una novedad, en realidad, en el ámbito local, los talleres de arte dirigidos por profesionales y artesanos locales ya coexistían con la enseñanza académica promovida por las escuelas de arte de la región.

Lo verdaderamente innovador radica en la virtualización de estas oportunidades, lo que las convierte en emergentes y abundantes. Ahora, los estudiantes no solo pueden acceder a la enseñanza de referentes locales, sino que también tienen la posibilidad de participar en capacitaciones provenientes de cualquier parte del mundo. Ante este panorama, surgen interrogantes: ¿cómo acceden los estudiantes a estos contenidos y cursos? ¿Cómo se relacionan estos aprendizajes con los adquiridos en las escuelas de arte locales? ¿Qué herramientas se les ofrecen a los participantes para aprovechar al máximo estas oportunidades de aprendizaje?

Hacerse presentes, en pandemia

Como se mencionó anteriormente, muchas de las personas que estudian en la EARI y EMBA son, además, artistas que producen sus propias presentaciones y exhibiciones. En algunos casos, estas

actividades performáticas se producen en el seno de sus espacios de referencia y pertenencia como escuelas, centros culturales, etc. Sharon, por ejemplo, canta en una banda perteneciente a la iglesia evangélica. Nos contó que durante el ASPO sus presentaciones se vieron reducidas. En el templo proyectaban sus canciones y lo hacían a distancia: "costó un poco tocar durante la pandemia. Somos muchos, somos 25 personas de diferentes edades, tanto adolescentes como gente mayor. Nos conectábamos virtualmente y a los jóvenes les resultó más fácil hacerlo que a la gente de mayor edad. (...) Para cantar nos conectábamos y luego hacíamos encajar esos videos en tiempo, pero llevaba mucho trabajo".

Sin duda, las condiciones materiales del período suponen una transformación radical en las formas de relación y producción artística. Sin embargo, nuestra entrevistada introduce aquí una cuestión fundamental: la brecha tecnológica. La falta de participación fluida entre los miembros del grupo musical, sumadas a la no presencialidad, percibidas como una dificultad, redundan en mecanismos de exclusión que se produjeron en el ámbito social y cultural, donde algunas personas quedaron afuera mientras que otras permanecieron adentro.

En estos casos, la modalidad de presentación se vio adaptada por las circunstancias de la pandemia de Covid-19, pero las y los participantes lograron sortear este obstáculo para continuar con su música. Sharon describe que durante la primera etapa de aislamiento total "grabábamos cada uno en nuestras casas, separados; alguien se encargaba de editar los videos y pasábamos esos videos en las reuniones virtuales. (...) Se arrancaba sobre una

base. Primero por ejemplo los teclados, después la guitarra, después el cajón o la batería, después la voz. Después de la pandemia ya no lo hicimos; ya preferimos encontrarnos en grupo presencialmente".

Esta caracterización es compartida por otros entrevistados, que refieren que la dinámica de producción musical fue cambiando de acuerdo a la apertura de los protocolos y la evolución de la situación sanitaria: "Después del encierro, aproximadamente 7 meses, nos volvimos a encontrar. Nos juntábamos a grabar 5 músicos, grabábamos, y después eso se proyectaba en las reuniones porque todavía no podíamos hacer encuentros con mucha gente". Conforme se habilitaba la reunión de pequeños grupos de personas, las y los artistas comenzaron a poder trabajar en grupos, producir música e incluso realizar pequeñas presentaciones. Estas instancias fueron percibidas positivamente como una recuperación luego de la pérdida que supuso el ASPO; sin embargo, no necesariamente se refieren al reestablecimiento del estado anterior.

Como aspecto particular, no todos los ensayos y las presentaciones se hicieron de modo abierto. Aún existían restricciones a la circulación, por lo que varias personas entrevistadas admitieron haber roto la cuarentena para tocar música. Sharon, por ejemplo, comenta: "Estas grabaciones eran acústicas porque el sonido y la cantidad de personas podían generar que los vecinos denuncien porque todavía no estaba permitido que se reunieran varias personas".

Surge una tendencia común entre otros entrevistados: numerosas prácticas artísticas, que tuvieron que adaptarse al entorno virtual durante la pandemia, han logrado recuperar su presencialidad gracias a la flexibilización de los protocolos implementados a partir del año 2021.

No obstante, con el regreso a las actividades presenciales, se han observado transformaciones en los métodos de expresión artística en la región. Un ejemplo claro es el caso de Sharon, quien señaló que las reuniones de la iglesia donde toca con su banda aún se transmiten en vivo. Esta situación plantea un aspecto intrigante que merece ser explorado con mayor profundidad: ¿cómo se están configurando prácticas híbridas en los territorios del Conurbano Sur?

Con el objetivo de amplificar la difusión de actividades y expresiones artísticas, se han llevado a cabo transmisiones y coberturas que posteriormente se comparten en Internet y medios digitales. Estos espacios de intercambio presuponen la existencia de audiencias que no necesariamente se encuentran en el mismo lugar físico, aunque también podrían coincidir en él. Resulta relevante explorar los comportamientos de los espectadores para comprender cómo construyen su sentido de pertenencia a una comunidad.

¿Quiénes son las personas que consumen estas transmisiones?
 ¿Son seguidores entusiastas, simpatizantes ocasionales o tal vez otros artistas? ¿Se trata de individuos ubicados en distintas ubicaciones geográficas o que comparten el mismo espacio físico?
 ¿Por qué optan por participar de manera virtual en lugar de asistir

físicamente, teniendo la posibilidad de hacerlo? Estas interrogantes podrían servir como base para nuevas investigaciones que exploren los diversos tipos de consumos artísticos en territorios que se habitan entre las presencialidades y las virtualidades.

Aquí estamos. Y aquí también.

En tanto a las artes visuales, las situaciones que se narran son similares a las experiencias del ámbito musical. Se percibe entre las personas entrevistadas una referencia escalonada que permite distinguir etapas en la producción artística local. La primera de ellas, de carácter exclusivamente virtual, refiere a la primera etapa del ASPO. Sin embargo, conforme comenzaron a relajarse los protocolos, la posibilidad de gestar encuentros en pequeñas burbujas habilitó nuevas prácticas. Finalmente, la última etapa implica la del encuentro masivo, que comenzó a gestarse varios meses luego de iniciados los protocolos.

Nancy nos cuenta: "Hicimos muchos encuentros por zoom ante el aislamiento y la imposibilidad de estar en la calle, pegatinando, interviniendo y visualizando temas que nos atravesaban como parte de la misma sociedad. Y así fue que surgieron canales alternativos".

Como miembros del colectivo Gráficas Conurbanas, impulsaron el proyecto "Puerta a Puerta", una iniciativa en la cual se adaptaron producciones gráficas de formato callejero a pequeñas reproducciones en forma de postal distribuidas a domicilio o descargables en formato digital. Otra experiencia similar fue

"Expande la Casa", que reunía a un grupo de artistas bajo la consigna de crear y proyectar a futuro. "Era la forma de acompañarnos", afirma.

Encontramos en los relatos de artistas visuales la necesidad de realizar encuentros para intercambiar ideas, técnicas, propuestas, materiales y pensar formas de difusión para sus producciones. Los encuentros se dan a menudo, algunos de ellos con el objetivo de pensar obras colectivas y en otros casos en producciones individuales. Fueron moneda corriente las reuniones por zoom, meet, los vivos de *Instagram* o *jam* de dibujo/pintura. Los encuentros virtuales en los primeros meses de la pandemia eran casi cotidianos, programados en algunos casos entre artistas, trabajadores del arte, por centros culturales y festivales online organizados por los municipios.

¿Cómo impactó esta experiencia en las y los artistas locales?

Los testimonios recopilados revelan una sensación de ambivalencia en relación con la experiencia pandémica en el ámbito artístico. Aunque por un lado se expresan las dificultades y las pérdidas sufridas, también emergen aspectos positivos de la vivencia. Sharon ofrece su perspectiva sobre esta percepción: "No era lo mismo, pero creo que aprendimos un montón y nos demandó muchísimo el poder estar más atentos a lo que estábamos haciendo. Nos llevó a ser más exigentes con lo que estábamos haciendo y para crecer. Cuando nos reencontramos y volvimos a cantar en grupo, escuchábamos todo de una manera increíble". Sin embargo, admite que la experiencia afectó negativamente su desempeño: "Para los músicos no fue lo mismo

después de la pandemia. A mí me costaba mucho entonar o cantar algunas canciones porque perdí la elasticidad en las cuerdas vocales al no estar todo el tiempo cantando. Costó un poco y aún sigue costando. Muchas personas que cantan tuvieron que rehabilitar su voz o ajustar muchas cosas".

El esfuerzo entendido como un sacrificio necesario pareciera justificar las dificultades e incluso las consecuencias negativas en la calidad de las presentaciones. Sin embargo, el proceso se pondera como positivo en tanto experiencia y las cuestiones negativas se presentan como obstáculos a sortear, que eventualmente son superados con constancia y disciplina.

Nancy también abona a esta teoría. Asegura que "los vínculos se fortalecieron, y se crearon nuevos espacios que van mutando según las diferentes realidades de cada uno les artistas, pero claramente lo colectivo se instaló como una necesidad y una forma de que el arte sea una herramienta de conexión".

En general, las y los artistas valoran la vuelta a la presencialidad como algo positivo, aunque mencionan un sentimiento de extrañeza en la vuelta al ruedo. Estas prácticas, que implican habitar el territorio y recorrerlo físicamente, se vivieron como una vuelta a una normalidad que no réplica del todo la experiencia pre pandémica. La vuelta a los espacios presenciales, el encuentro de los cuerpos, la práctica colectiva supuso una especie de rehabilitación. Volver a conectar, a sentir, a sensibilizarse con el encuentro. Perder los miedos, habitar el presente.

En algunos casos, las y los artistas entrevistados reconocen que ya no se encuentran con otrxs como antes. Sharon comenta al respecto: "Me costó un tiempo volver a acostumbrarme al afuera. Ahora suelo salir, pero no tanto como antes. No tengo la misma actividad que tenía antes. Perdí rutinas que llevaba antes; me costó volver a recuperar la misma energía que tenía antes".

El deterioro en las rutinas que se describen influye en la salud mental de las personas. Con relación a esto, estudios realizados desde el campo de la psicología con estudiantes de estudios superiores refieren un aumento de síntomas de depresión, estrés y ansiedad que impacta significativamente más sobre las estudiantes mujeres (Huisa Veria, 2023). Las consecuencias sociales, económicas y culturales de la pandemia son un aspecto amplio a investigar y suponen una reflexión profunda y situada.

La pandemia como oportunidad para retomar los estudios

La mayoría de las personas entrevistadas tienen entre 20 y 25 años, y suelen llegar a las escuelas de arte de la región con alguna o escasa experiencia artística. Muchas de ellas realizan trayectorias académicas intermitentes, cursan algunas materias dentro de la currícula y a veces acompañan esta experiencia formativa con cursos en los que participan por su cuenta. Como se mencionó, estos cursos pueden ser tanto talleres barriales como clases de otros artistas reconocidos con quienes eligen formarse en técnicas o temáticas específicas. Otros, como Pedro Passalacqua, cantante de reggae, punk y ska y estudiante de la EARI, comenzaron como amateurs y luego se incorporaron a la educación artística: "Ya de chico quise estudiar pero no se dio. Con la pandemia me puse a

estudiar. Hacíamos clases virtuales; estudié un tiempo y después seguí en presencial en la EARI. Me gusta escribir canciones y quiero aprender a interpretarlas un poco mejor. Tengo mi banda, canto, pero de una forma no profesional".

La educación artística aparece, en este caso, como una formación específica que permite mejorar una destreza, una habilidad, pero también que busca desarrollar una sensibilidad. Esta incorporación formativa da cuenta de una expectativa que se replica entre estudiantes de carreras artísticas: la de alcanzar cierto grado de profesionalización y conocimiento de un campo que luego les permita aplicar esta experiencia en prácticas concretas.

Como se mencionó anteriormente, algunos artistas como Pedro no interrumpieron sus ensayos a pesar del ASPO: "Con el tema de la música nunca paré. Ensayábamos con los chicos una vez por semana. Nos frenó el aislamiento un par de meses, pero después seguimos tocando. Cuando nos reencontramos fue mejor porque hacía mucho que no tocábamos. Juntarse y tocar, estar ahí de vuelta, fue mejor.

El reencuentro presencial se vive como un espacio de placer y goce que contrasta con la frustración y el parate, al que refieren varios entrevistados con relación a la experiencia pandémica. Una oportunidad, como la que aprovechó Pedro al retomar sus estudios gracias al contexto del ASPO y las restricciones. Un lugar que habitar desde la pura potencia, desde el impulso de crear algo nuevo, que le abrió a la posibilidad de transformarse a sí mismo.

Pedro cuenta: "Cuando vino la pandemia, justo nos habían salido un par de fechas para tocar por todos lados, pero después se frenó una banda todo. El primer recital después de la pandemia estuvo muy bueno. No tocamos apenas terminó el aislamiento a fines de 2020, sino un poco después".

De este modo y en coincidencia con otros testimonios, la actividad artística independiente parece haber sufrido un gran cimbronazo luego de la pandemia: volver a tocar, volver a presentarse, parece ser algo que no ocurrió inmediatamente después de suspendidas las restricciones a la circulación. El entramado cultural se reactivó de forma más lenta que otras actividades. Sin embargo, logró recomponerse y alojar en escenarios postpandémicos a músicos que volvieron transformados, sensibilizados, casi en rehabilitación social.

A pesar de referir a la experiencia musical sentimientos y vivencias muy positivas, Pedro también coincide en que su participación en eventos colectivos que le permiten vincularse con otros disminuyó después de la pandemia: "ahora hace una banda que no estoy yendo a fechas ni nada de eso. Con esta banda que empezamos a tocar, tenemos una fecha recién en diciembre. No estuve saliendo mucho. Antes, durante la pandemia, tenía unas ganas de salir y después fue como 'ah, ya se puede' y no es que tenía la emoción de salir a full".

El testimonio de Pedro refleja coincidencias con los datos obtenidos en la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2023 publicada por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA). Según estos resultados, mientras un 20.7% de los

bonaerenses suele asistir a recitales, un 29.7% indica que antes lo hacía, pero ya no lo hace. Entre las razones más comunes para esta disminución se encuentran la falta de tiempo (14.8%), la escasez económica (14.3%) y la ausencia de compañía para asistir (5.3%).

Además, la encuesta revela dos datos relevantes para este análisis: en primer lugar, entre aquellos que asisten a recitales, el consumo de artistas nacionales es notablemente bajo, representando apenas el 0.7 % del total. Sin embargo, este porcentaje es más destacado entre las personas de nivel socioeconómico bajo, alcanzando un 1.2 % frente al 0.3 % de los estratos más altos. Por otro lado, el promedio de asistencia a recitales es modesto, situándose en tan solo 3.9 recitales por año. Es interesante notar que son los sectores socioeconómicos medios (3.8) y medio-bajos (5.8%) los que registran una mayor asistencia.

Estas cifras se verifican en el testimonio de Pedro y otros entrevistados, y dan cuenta de una situación compleja en el sector de la industria musical en vivo. La drástica disminución en la asistencia muestra una transformación negativa en el consumo de recitales, aunque no necesariamente atribuible a la pandemia.

En la Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2023, publicada por el Sistema de Información Cultural de la Argentina (SINCA), en las muestras de visitas a Museos el porcentaje se acrecentó de un 13 % en 2017 a un 20 % en 2022. Es probable que la posibilidad de asistir a esos espacios manteniendo ciertos cuidados, como la distancia y la cantidad de personas por sala, permitió que se sintieran más seguros en realizar ese tipo de salidas culturales. Muchas actividades realizadas por colectivos y artistas locales se

realizaron al aire libre, en plazas o espacios que contaban con patios para la circulación de los visitantes.

En la zona de Quilmes se realizaron múltiples convocatorias para participar en encuentros participativos. El ejemplo de Fernando Pollito con su proyecto la "Xilocleta", taller abierto de grabado, intercambio gráfico, estampa en vivo y exposición de artistas en la plaza San Martín de Quilmes. Otro ejemplo es el colectivo "Hevra", del cual es parte Nancy Miranda, quienes con otros colectivos de artistas como "Vivas nos queremos" y "Grabado Andante" invitaron a una pegatina colectiva en el marco del Ni una menos, actividad que realizaron en las plazas de Quilmes y de San Francisco Solano en febrero de 2021. Estos son algunos de los tantos ejemplos que podemos encontrar para dar cuenta de la necesidad de encuentro de los artistas como de exponer y de producir colectivamente.

Algo cambió en la escena

Javier Ioannuci es un baterista experimentado que tiene 30 años de experiencia, hasta que se decidió a estudiar en la EARI. Es el más grande de su clase y promedia los 40 años. "Vengo tocando en bandas y durante la pandemia extrañé mucho ir a tocar en sala de ensayo", dice.

Para él, a diferencia de otros compañeros de su clase, la pandemia cortó con toda su actividad artística. Décadas de música, frenadas en seco: "Durante 2020 me alejé del instrumento; no toqué. Cuando volví fue con muchos miedos porque somos 5 personas

que nos juntábamos en una sala, viajábamos en colectivo... me daba miedo contagiarme".

¿Cómo podemos reinterpretar los métodos de producción musical en un contexto que ha experimentado una transformación completa? Las vivencias personales se unen en testimonios que podrían resonar en diferentes áreas geográficas: el cuidado de la salud, la preservación y la postergación del disfrute y del arte como parte de la práctica cultural. Javier expresa su preocupación por el bienestar de sus seres queridos y familiares, especialmente aquellos de edad avanzada que se encontraban a su cuidado.

No obstante, la detención completa de actividades demanda una reintegración gradual: al retomar la práctica, surgen nuevos desafíos relacionados con la "nueva normalidad", a los que se suman dificultades económicas. Javier relata que el regreso a los ensayos, que tuvo lugar al año siguiente, estuvo marcado por conflictos: "las salas de ensayo estaban cerradas; cuando se abrieron en 2021 fue con muchos protocolos; dejaban de a una banda por día y era muy costoso".

En este sentido, vemos que, en términos individuales, las condiciones de posibilidad de las y los artistas independientes se vieron afectadas. Si bien esto sucedió a lo largo de todo el país, también existieron acciones de resistencia que implicaron un mayor nivel de organización colectiva, como las que refiere en su artículo Valeria Saponara Spinetta (2022), quien recupera la acción de músicos de Avellaneda para propiciar condiciones y protocolos que les permitieran volver a sus actividades a partir de fomentos estatales, flexibilidades en las regulaciones y otras

condiciones que buscaron fomentar las políticas culturales de la región del Conurbano Sur.

Sin embargo, Javier pudo volver a tocar en 2022. Recuerda la experiencia como un alivio, al que vincula con el placer y la alegría: "Al retomar el ensayo parecía que no había pasado el tiempo. Estuvo bueno reencontrarse y ver que seguía el fuego prendido".

Existe una correlación en los testimonios relevados que sugiere un registro particular antes y después de la pandemia como momentos en los cuales se produce arte. El durante, sin embargo, emerge tumultuoso, conflictivo, casi olvidable. Sin embargo, no es clara la frontera entre el lapso que duró la pandemia y su etapa posterior: pareciera tratarse más bien de una suma de acciones paulatinas y progresivas en las cuales en primer lugar se incorporaron prácticas artísticas mediante el uso de determinados protocolos y luego, a medida que la situación sanitaria se fue normalizando, se establecieron "vueltas a la (nueva) normalidad" que, en algún momento difuso, parece haberse consolidado.

Javier describe la experiencia de volver a ensayar con protocolos y lo compara con su experiencia anterior: "Al principio tocábamos con barbijo, antes tomábamos todos del mismo vaso de fernet. Ahora más o menos, muy de a poco, algunas cosas quedaron". Actualmente toca en una banda de covers de rock nacional junto a dos varones y dos mujeres. "Después de la pandemia volví a tocar en vivo. No estoy tocando batería en vivo; fue cajón peruano, pero volví a tocar seguido. Y fue una experiencia nueva porque no lo había implementado. De hacer *shows* eléctricos, distorsionados,

volví a tocar con otra gente acústico, más bares, más tranquilo", afirma.

Para Javier, al igual que para muchos otros, los años 2020 y 2021 marcaron un punto de inflexión en su relación con la música. La experiencia de la pandemia y la repentina interrupción de actividades transformaron su percepción del arte, e incluso influyeron en la manera en que concibe los espectáculos musicales a los que asiste. Dice: "Para mí la pandemia influyó en todo. Porque la gente no está todavía para un *show* masivo. Al menos lo que yo percibí. Fui a ver bandas, fui a ver El Choque Urbano y Barón Rojo al teatro Vórterix y vi a la gente todavía cuidándose bastante. Ya no están con barbijo, pero igual se cuidan".

Según su descripción, la experiencia de crear y consumir música se vio afectada. Describe escenarios con mayor distanciamiento social y un consumo más pasivo en el cual el público no participa del espectáculo. Describe a la escena actual como un contexto donde cada vez hay más artistas que se dedican a "hacer música más acústica, sentarse en una mesa y estar todos más separados". "Fui a ver una banda de heavy metal en un lugar en que ni te imaginas que podía haber mesas con sillas. Hace 5 años te decía que era imposible porque se vivía de otra manera el *show*. Y ahora la gente lo mira sentado. Yo creo que va a seguir así, ojalá que sí; está más bueno. Todos tenemos una cierta edad en que ya lo necesitamos. (risas)

Javier refiere también a cómo se transformó el circuito artístico del Conurbano Sur en el que participaban artistas independientes. "Me parece que es una situación que atraviesa toda la escena. Hay

muchos lugares que cerraron. Había un lugar que estaba en Banfield que era para zapar. Te anotabas los temas y cada músico tocaba lo suyo. Nos juntábamos, lo armábamos y tocábamos. En la pandemia, el dueño tuvo que cerrar el negocio porque no se pudo sostener. Y así un par de locales también.

A pesar de la crisis, Javier está conforme con el cambio en su carrera musical y la vuelta a los *shows* acústicos: "Me gusta más la escena así, más tranquilo. Toqué en una galería de arte, en una exposición de cuadros. Antes era impensado. El estudiar también me abrió un poquito la cabeza. Ver otras cosas me fue acomodando para ese lado".

Las redes como un lugar que habitamos

Jana Pino es pianista y da clases a chicos de su barrio. Toca canciones de otros artistas y principalmente música clásica. Se acercó a estudiar música en la EARI durante la pandemia en 2020. En nuestra conversación con ella, mencionó el rol de las redes sociales en la difusión de su trabajo y su arte: "Mis grabaciones las subo a *Instagram*, quiero implementar subirlas a *YouTube*, pero quiero tener algunas cosas más. Tengo poquitos seguidores en las redes, principalmente mis amigos o gente que ve mis *reels* y lo comparte, entonces me comenta gente que no conozco".

La participación de los argentinos en las prácticas digitales es notable. Según la Encuesta Nacional de Consumos Culturales (ENCC) del SINCA en 2023, aproximadamente el 80% de la población utiliza internet, dedicando en promedio alrededor de 3 horas y media al día a esta actividad en la Provincia de Buenos

Aires. Dentro de este grupo, más del 34% consume contenidos audiovisuales diariamente a través de *YouTube*, mientras que un 25% utiliza *Instagram* a diario.

YouTube se ha convertido desde 2005 en la principal difusora de contenidos audiovisuales del mundo, permitiendo que tanto sujetos desconocidos como referentes culturales encuentren un lugar donde compartir y comercializar su contenido. Muchas y muchos artistas utilizan esta y otras redes sociales para exhibir su obra tanto a nivel local como global, llegando tanto a sus pares y vecinos como a audiencias de todo el mundo.

Hay un lugar en la virtualidad, un espacio de encuentro entre sujetos anónimos y consumos fugaces. Los *reels* a los que se refiere Jana son micro contenidos audiovisuales que son consumidos con voracidad por usuarios que a veces puntúan o califican estas producciones y muchas veces no.

No es necesario seguir a un usuario o suscribirse a él para alcanzar su contenido. En todas las formas de consumo que establecen las redes sociales, existe una lógica de consumo orientada a la ponderación positiva de la cantidad de reproducciones que tenga un contenido, a la vez que la calidad y cantidad de interacciones (poner me gusta, compartir, comentar). Además, los *reels* pueden ser utilizados como base para ser replicados en otros contenidos, produciendo un remix que utiliza una pieza o un aspecto de ella (por ejemplo el audio) para la producción de otra. ¿Habrán sido remixadas las canciones de Jana en contenidos de otros autores? ¿Qué tipo de reconocimiento o rédito puede tener una artista independiente a través de estos medios? ¿Cómo impacta esto en

su popularidad como artista? ¿Qué criterios artísticos se seleccionan para participar en estas redes sociales?

Sin dudas, la voluntad de participar y formar parte de una conversación digital seduce a la ciudadanía frente a la ilusión de una participación democrática en la cual cualquier sujeto es capaz de emerger en igualdad de condiciones. Sin embargo, estudios como los de José Van Dijck (2018) nos permiten reflexionar acerca del rol que las inteligencias artificiales y los algoritmos tienen en la conformación de la escena cultural global. ¿Qué oportunidad real de emerger existe en un ambiente tan saturado? ¿Qué estéticas son privilegiadas por la inteligencia artificial y cuáles no?

Las y los músicos están participando en espacios digitales desde inicios del siglo XXI, con el advenimiento de la *web 2.0* y la posibilidad de registrar y subir contenido a las primeras plataformas digitales de alcance global, entre las cuales se privilegió *MySpace* como principal exponente en la primera década de los 2000. Durante 20 años, una experiencia adquirida en función de la participación y la conformación de redes de artistas que podían tejerse en la virtualidad pero que se consolidaba en la presencialidad fue configurando espacios de intercambio, formas de comunicar y mostrar la música y a los músicos. En general, estas estéticas incluían también alguna forma de producción audiovisual, promoción comercial y también, por supuesto, difusión de obras completas y *remixes*.

En este sentido, la participación artística durante la pandemia supuso también una serie de transformaciones en los territorios,

que principalmente se orientaron hacia la virtualización. Las y los artistas por lo general ya contaban, como Jana, con un espacio donde publicar sus obras y avances, e incluso las utilizaban con lógicas comerciales para la promoción y difusión de su arte. Sin embargo, por primera vez, las y los artistas debieron suspender toda instancia presencial y reconfigurar su presencia desde la virtualidad.

El espacio de la *performance* artística se vio alterado y resignificado a través de transmisiones en vivo que reconstruyeron recitales virtuales desde plataformas como *Instagram* o *YouTube*. Muchas y muchos artistas consagrados realizaron transmisiones con obras completas o en proceso durante los meses de ASPO. Sin embargo, y reconociendo que el éxito en estos contextos continúa siendo reconocido a partir de la cantidad de visualizaciones e interacciones, es importante preguntarse si en algún caso pudieron romper con las desigualdades existentes. La puesta en escena en vivo de músicos consagrados a través de plataformas logró reunir a una docena de miles de personas, pero no funcionó del mismo modo para las y los artistas emergentes o autogestionados. ¿Qué los mueve a participar, a pesar de que rara vez logren monetizar el contenido que publican? Siguiendo a Van Dijck (2018), las nuevas economías privilegian el reconocimiento de pares como moneda de cambio. Existe, por lo tanto, un reconocimiento positivo en la exposición, la valoración y la reacción de una comunidad frente al contenido generado.

El espíritu colaborativo que nos lleva a compartir es, según Henry Jenkins (2008), un rasgo constitutivo de las culturas digitales. Sin

embargo, esta característica que nos une en la participación y construye comunidades no privilegia la principal forma de reconocimiento económico de las y los autores: la explotación económica de sus derechos de autor. Para Jana, la música está relacionada con la alegría y el goce: "A mí la música me ayudó un montón en la pandemia y comparto mis videos porque quiero compartir lo que me transmite a mí".

Jana también compara la experiencia de la producción artística pre pandémica con la vivida durante el ASPO. "Durante la pandemia extrañé el ruido, estar con gente, compartir, ir a recitales. Con la virtualidad lo tenés en tu casa con un parlante, pero no tenés la adrenalina ni el ruido de compartir la música con amigos". En este sentido, la virtualización de la escena artística y, en este caso, musical, es percibida como una práctica que supone una pérdida: la del encuentro. No logra recrear de igual modo la situación que supone el encuentro presencial.

En busca de inspiración

Thiago Tejada, el más joven de la clase FOBA en la EARI, tiene 15 años. Se destaca su experiencia porque su interés por la música estuvo mediado por las redes sociales. "Nadie de mi familia hace nada vinculado con la música. Yo llegué acá por un video que me salió en recomendados de *YouTube*. Yo seguía a un *Youtuber* que está relacionado con la música y subió un video explicando cómo usar el *Fruity Loops*, una aplicación para hacer música. Yo lo vi porque veía videos de él. El chabón explicó cómo usarla y contó que era fácil hacer los instrumentales, y yo dije, bueno, esto es fácil. Me descargué la *Demo* y empecé a probar. Imité más o menos

lo que escuchaba y hacía él y después me fui informando más y vi más videos. No hice ningún curso, solamente Internet. De ahí saqué los conocimientos. Cuando ya la tenía re clara con eso, quise empezar a tocar un instrumento y ahí fue cuando encontré una guitarra en mi casa y empecé con la música teóricamente hablando".

El caso de Thiago bien podría ser el de muchas y muchos jóvenes de su generación: según la ENCC (SINCA, 2023), el 7.9% de los consumos de prácticas digitales son ver tutoriales de música, teatro o libros.

El acercamiento al arte a través de modelos a seguir se enriquece aún más con un ingrediente adicional: el consumo de tutoriales para la producción musical mediante computadoras. En los últimos años, con el auge del Trap y el Hip-Hop en el conurbano (Biaggini, 2020), muchos jóvenes han incursionado en la música antes que en la práctica de instrumentos. Ya sea a través del rap o la creación y composición musical mediante diversos programas y aplicaciones, esta experiencia difiere radicalmente de la vivida por generaciones anteriores, como la de Javier, con quien Thiago comparte clase.

El uso de la computadora como primer elemento para producir música también nos permite reflexionar acerca del acceso a las tecnologías digitales y particularmente a los dispositivos disponibles. Thiago comenta: "antes trabajaba en una computadora que tenía mi hermano y él la empezó a usar para trabajar y estudiar. Entonces me compré una para mí y ahí fue lo mejor porque al tener tu propia computadora en tu habitación

podés usarla a la hora que vos quieras. Antes por ahí se me ocurría una idea y yo no podía ir a joderlo a mi hermano y decirle “dejame usar la compu”, entonces en la madrugada se me ocurría una idea y ahí la plasmaba en la compu o por ahí la anotaba y ya a la mañana siguiente me ponía a trabajar”.

En cuanto a la razón para estudiar música más allá de *YouTube*, Thiago valora la contribución que la EARI ha tenido en su desarrollo como músico y artista en formación: “Yo escuchaba y por ahí tocaba notas, pero no encajaban en orden, o por ahí tocaba un acorde y después otro, pero no encajaba por las escalas y yo tenía que entender eso. Aunque no quería aprender teoría musical, tuve que hacerlo porque de eso se forma la música”.

Con respecto a la posibilidad de mostrar su arte, Thiago refiere que comparte sus producciones a través de otras plataformas como *Spotify*: “soy muy orgulloso, entonces si hay una canción que no está perfecta no la subo porque soy muy crítico conmigo mismo”. La hiperexposición, la potencial viralización de contenidos, puede convertirse también en un temor o algo a evitar. ¿A qué se enfrenta un artista al mostrar su contenido? Si bien el reconocimiento puede ser alentador, existen otras prácticas propias de las culturas digitales y que se expresan en términos de *cyberbullying* o los discursos de odio. La exigencia, entendida en términos individuales, se percibe también a partir de la reacción que otras personas y usuarios tienen con relación al contenido.

Por último, pareciera que, así como las interacciones con las obras quedan registradas en cantidad de reproducciones, interacciones,

alcance global, entre otras estadísticas, también existe un hiper registro del proceso, que es entendido como un valor. Ya sea que se trate de contenido fotográfico, audiovisual, sonoro o incluso de proyecto, pareciera que en algunos casos la producción artística digitalizada se guarda en un archivo casi sagrado. Por ejemplo, Thiago menciona: “Tengo todo guardado en archivos.mp3 o en el archivo del proyecto. Viejísimos, tengo desde 2019 hasta lo que hice la semana pasada”.

Algo que me gusta hacer

El testimonio de Thiago incorpora además una línea nueva para el análisis: la de los estudiantes secundarios, que vieron virtualizadas sus cursadas durante 2020 y parte de 2021. “Lo que más extrañaba durante la pandemia eran mis amigos. No es lo mismo hablar por *WhatsApp* que en persona. Extrañaba también el colegio, porque ahí estaban mi grupo de amigos, mi círculo social, con los que yo hablaba todos los días. Es más linda la conexión que se tiene persona a persona que lo virtual”, afirma.

¿En qué invertían su tiempo jóvenes como él, que no asistían a la escuela pero se encontraban conectados para participar a distancia? Efectivamente, para él, sus hobbies también se virtualizaron en la producción musical: “Durante la pandemia en 2020 tuvimos que usar mucho classroom en el colegio, entonces para mí fue lo mejor porque hacía la tarea, la entregaba y después ya tenía todo el tiempo libre. En cambio, si hubiera tenido que estar presencial en la escuela, por ahí son 6 horas que perdés y que podés estar haciendo algo”. Existe un sentido significativo en esta expresión: hacer “algo” no es necesariamente tener el tiempo

ocupado; es poder volcar las energías en una actividad que produzca un goce, un disfrute, un escape.

La experiencia de comenzar solo a estudiar y producir su música parece haber marcado sus inicios como artista. Thiago prefiere no producir junto a otros: "Si tenés una banda tenés que pensar en la opinión de todos, pero si tenés algo solo podés hacer lo que vos quieras. Si de repente querés cambiar completamente un género en una canción, podés".

Con respecto al consumo de música en formatos virtuales, Thiago también coincide con los demás entrevistados: "A todos mis amigos les gusta el arte en general. Casi todos mis amigos escuchamos la misma música; entonces vamos a recitales juntos. Durante la pandemia había *shows*, pero eran por *streaming*. No era lo mismo para nada. Es como un *show* exclusivo. No los veía porque para mí era tirar plata. Lo que a mí me gusta de ir a los *shows* es que estás con un montón de gente que sabés que escucha la misma música que vos, y en el caso de los *shows* de rock, por ejemplo, van a saltar. Es para divertirse".

El devenir de la pandemia tuvo diferentes momentos con respecto a la producción y consumo artístico. Nancy, artista y docente de la EMBA, asegura: "... Muchos hacedores de arte continuamos formando parte de distintos colectivos que nacieron en circunstancias de aislamiento. Los talleres improvisados en un espacio de la casa quedaron como fijos, adaptándose y aprovechando la nueva realidad virtual para visibilizar la obra, sus procesos o la agenda que hoy en día llevamos a cabo".

En una primera etapa, se multiplicaron acciones y producciones de acceso gratuito y existió una enorme necesidad de permanecer en contacto. Sin embargo, con el paso del tiempo los artistas se encontraron ante la necesidad de sostenerse económicamente y los *shows* transmitidos en vivo (*streaming*) comenzaron a tener un costo. Del mismo modo, se activaron las compras virtuales de obras. Finalmente, las y los artistas comenzaron a organizarse para costear las compras de insumos. Sobre este proceso, Carina nos cuenta: "La situación en pandemia hizo que los artistas locales nos conectemos para resolver compras de insumos y generar actividades que (ante la incertidumbre de cuándo terminaría) nos preparaban para la salida nuevamente".

Lo que la pandemia nos dejó

En este capítulo buscamos recuperar algunas de las preguntas que atravesaron nuestro proceso de investigación signado por la pandemia y la post pandemia, a partir de volver a las preguntas: ¿en qué consistió esta "nueva normalidad"?, ¿qué implicó volver?, ¿se podía retornar a la tarea como si nada hubiera pasado?

En general, todas las personas entrevistadas dan cuenta de un cambio en el que identifican prácticas artísticas resignificadas a la luz de la postpandemia. Algunas de estas menciones indican cambios en las formas de relación entre artistas y colectivos, nuevas formas de organización y una mayor presencia de la virtualidad con respecto a momentos previos a 2020.

Al comienzo de estas líneas nos preguntamos cómo pensar las experiencias artísticas en los territorios culturales en los

escenarios post pandémicos, con las expectativas centradas en escudriñar las permanencias y las interrupciones del mundo pre pandémico. Acorde a los testimonios de las y los artistas, en el tiempo del aislamiento, pudieron generar una diversidad de estrategias que les permitieron preservar los lazos de solidaridad con sus comunidades de pertenencia y continuar con la actividad creativa. Varias de las estrategias que durante la ASPO encontraron en las redes sociales el medio de su concreción tienen continuidad; es así que en la actualidad las redes funcionan como el medio de mayor difusión de exposiciones, talleres, charlas y muestras. También el mercado de los bienes artísticos, que, por imperio de la necesidad, se vehiculizó en las redes, hoy se generaliza y se potencia en el amplio campo del espacio virtual.

Las redes sociales funcionan como un espacio de construcción de la identidad artística. Se configuran perfiles y audiencias que funcionan como comunidades, e incluso favorecen la dispersión de contenidos y obras en el ciberespacio. En este sentido, no necesariamente se perciben como algo negativo, pero las y los entrevistados diferencian claramente las prácticas mediadas por las tecnologías presenciales con relación al encuentro físico. Independientemente de la posibilidad de registrar, transmitir, alojar y distribuir en línea diferentes contenidos y obras, existe una revalorización del encuentro y de la presencia física en los espacios, principalmente con relación a los espacios de formación. Las y los estudiantes y docentes comparten su trabajo cotidiano en las aulas.

Las distintas entrevistas realizadas dan cuenta de un uso de la presencia online más bien pensada como espacio de difusión para compartir exposiciones, convocatorias, charlas y talleres, tanto de espacios privados como públicos. Sin embargo, luego de la pandemia existe una tendencia a registrar los procesos de trabajo a través de las redes sociales, a la vez que funciona como un canal directo para la comercialización de sus obras, actividad que comienza a desarrollarse durante el ASPO, con dificultades, para hoy en día instalarse como una herramienta corriente.

Nos encontramos frente a una mirada común entre estudiantes, artistas y docentes, los cuales valoran los canales que se activaron durante la pandemia, los espacios que se abrieron, pero también perciben un sentimiento de pérdida y reconfiguración de la escena artística. Existe una especie de nostalgia compartida por lo que fue la experiencia pre pandémica, a veces percibida como una instancia en la que no se nombran conflictos previos. En este sentido, surge la necesidad de repensar las relaciones entre actores del territorio dando cuenta de un nuevo resurgimiento.

Entre las instituciones del arte y las experiencias populares de lo estético y lo expresivo. De Varela a Recoleta la distancia no se mide *sólo* en kilómetros

Miguel Molina y Vedia

Con un recorrido que ya excede el medio siglo, los estudios sociológicos acerca del arte han fundado una tradición intelectual cuya influencia crítica y saldo investigativo difícilmente podrían ser minimizadas. Tanto en la línea desarrollada por Pierre Bourdieu (2002; 2012), como en los estudios culturales de la escuela de Birmingham (Williams, 2010), sus trabajos iniciales y sus numerosos continuadores a lo largo del planeta permitieron desnaturalizar las concepciones espiritualistas del arte (tanto en su fase aristocrática como en la burguesa) y en cambio exponer los modos en que sus instituciones expresaban, regulaban, reproducían y profundizaban las desigualdades de clase, más allá del propio campo artístico. Este procedimiento crítico pudo ser luego replicado para identificar en las tradiciones estéticas hegemónicas sesgos colonialistas y patriarcales, entre otros.

Tal fue la magnitud del giro, que en un campo del pensamiento como la filosofía del arte, tradicionalmente propenso a esencializar la tradición occidental en torno a la espiritualización

de la estética y las ideologías del genio creador, las influencias de la investigación sociológica descrita en el párrafo anterior, fueran aludidas explícitamente o no, se adivinaron en argumentaciones ahora clásicas como las de Arthur Danto (2013) acerca del “mundo del arte” o la teoría institucional del arte de George Dickie (2005), hasta llegar a balances finiseculares como el de John Carey (2007) en “¿Para qué sirven las artes?”, contundentemente escéptico acerca de cualquier propuesta de delimitación que excediera la descripción de los acuerdos contingentes y precarios de cada época determinada.

Semejante reconfiguración de las conversaciones expertas no podía no repercutir en las prácticas de producción artística propiamente dichas, que ya venían siendo un espacio en cambio permanente (si se permite el par contradictorio, que expresa una parte de los dilemas a desanudar) por lo menos desde el surgimiento del modernismo a fines del siglo XIX, y con plena fuerza disruptiva con la aparición de las vanguardias. Sin embargo, la confluencia entre la sociología del arte y las vanguardias no resultó del todo armoniosa: si ambas coincidían en el cuestionamiento a las instituciones hegemónicas; para las ciencias sociales críticas las diatribas de los díscolos dadaístas, surrealistas o sus sucesores, resultaban sospechosas de encubrir la milenaria lucha por el prestigio, el ascenso y la legitimación dentro del campo cultural, aunque sus proclamas discursivas esgrimieran la amenaza de disolución del arte como esfera autónoma. Aún las posturas más benévolas hacia el aporte histórico del vanguardismo, como la teorización clásica de Peter Bürger (2000), la circunscribían a un capítulo ya concluido y

atribuían un carácter puramente vicario a las innovaciones posteriores a la segunda guerra. Tanto en esta perspectiva como en las aludidas previamente, la vanguardia habría decantado en un nicho más del mercado, orientado a una búsqueda de la innovación carente de riesgos, sabedora de que sus profanaciones serían saludadas como viejas nuevas sacralidades.

Más acá de estas polémicas, que no son el objeto a tratar en este texto pero que sí lo condicionan, resulta a la vez intrigante y prometedor indagar en las conexiones de aquellas con las prácticas culturales subalternas. En el mismo largo trecho histórico en el que el arte y las reflexiones sobre el arte atravesaron las agitadas contradicciones de la modernidad, diferentes manifestaciones de lo popular, cuando no de lo marginal o lo contrahegemónico, desplegaron sus propias tácticas, oscilando según el caso entre la asimilación aspiracional, la incorporación a la cultura de masas, la resistencia confrontativa y la afirmación identitaria.

Las implicancias teóricas de esta inquietud podrían ser suficientes para justificar su abordaje; pero su relevancia resulta mucho más acuciante para quienes, como los autores de esta compilación colectiva —incluido el que habitado por esa pluralidad escribe estas líneas— trabajamos cuestiones ligadas a la teoría estética o la práctica artística en instituciones educativas transitadas mayoritariamente por estudiantes pertenecientes a los sectores populares. El propio Bourdieu (1988) se refirió a las encrucijadas que enfrentaban los estudiantes de origen obrero, tironeados entre la fidelidad a sus valores de clase y el éxito que prodigaba la asunción de los códigos culturales legítimos. Pero esta rama de la

sociología francesa, que con tanta precisión identificara este problema, pareciera menos eficaz para indicar qué debemos hacer con sus incómodos hallazgos. Por plantearlo de manera directa: ¿qué enfoque de la producción y la institucionalidad artística debemos proponer a los estudiantes de universidades periféricas (tanto en términos geográficos, como de clase)? ¿Qué elegimos (intentar) compartir de todo lo que el arte ha sido, es o podría ser? ¿Se puede transmitir un legado del que se desconfa? Una vez que Bourdieu (o Raymond Williams, Danto o tantos otros) nos impiden ser ingenuos respecto de abordajes espiritualistas y esencialistas, se corre el riesgo de acometer una empresa destinada a una intrascendente medianía. Si cantar loas a los productos elevados de genios casi sobrehumanos parece condenado a suscitar una sensación de ajenidad a los no iniciados, la reducción del arte a una sucesión de escenas institucionales caracterizadas por la mezquindad y arbitrariedad de los detentores del poder simbólico podría resultar incluso menos atrayente, cuando no prescindible.

Para efectuar esta indagación recortamos dos escenarios pedagógicos, con diferencias y similitudes: un profesorado terciario de artes visuales y una materia sobre cultura destinada a los ingresantes de todas las carreras en una universidad nacional. Ambas instituciones tienen sus sedes en el partido de Florencio Varela, en el segundo cordón del conurbano bonaerense y sus estudiantes comparten un perfil sociocultural, ejemplificado en el hecho consabido pero no por eso menos importante de que en su enorme mayoría son la primera generación de sus familias en cursar estudios superiores. (Nombrar esta particularidad, ¿la

conjura o la esencializa? Nuevamente, no es el tema de este escrito, pero en un modo que esperamos que lo que sigue esclarezca, sí es el tema de este escrito).

Buscamos un punto de vista que nos permita trabajar con nuestros supuestos, pero también relativizarlos, que pueda obtener fragmentos significativos de prácticas y experiencias que son a la vez individuales y colectivas, que ande y desande las tensiones entre el arte como institución hegemónica y las vivencias populares de lo estético y lo expresivo. El enfoque etnográfico, que más que una metodología es una estrategia existencial de construcción de conocimiento reflexivo, resulta consistente con estas preocupaciones, pero ciertas limitaciones de la tradición antropológica realmente existente, obligan a dar algunos rodeos y efectuar algunas precisiones para llegar al objetivo anhelado. Ocurre que en la bibliografía más reputada del campo encontramos la persistencia sintomática de una delimitación decimonónica entre los espacios de la sociología y la antropología que en áreas de estudio alejadas del arte están prácticamente caducas. Tal observación podría parecer desatinada si inventariásemos las copiosas publicaciones que dicen enmarcarse en la antropología del arte. Sin embargo, un recorrido por sus referencias regias revela que en los estudios sobre metrópolis occidentales identifican al arte con sus regladas manifestaciones institucionales, mientras que un acercamiento holístico que mediante las herramientas de la etnografía pudiera dar cuenta de las dimensiones estéticas y expresivas de toda existencia humana termina circunscripta a la descripción de las ontologías no occidentales. En su célebre libro *Nunca fuimos modernos*, Bruno

Latour (2007) reflexionaba acerca de las estrategias de purificación con las que la modernidad se constituyó como tal, trazando fronteras supuestamente infranqueables entre distintas esferas de valor (de las cuales el arte sería una), mientras caricaturizaba al mundo no moderno como el reino de la indistinción cultural, en el que arte, religión, política y ciencia coexistían en un todo orgánico que les restringía su desarrollo autónomo.

Esta observación crítica no implica, desde luego, que las corrientes aludidas de la sociología de la cultura ignorasen las dimensiones intersubjetivas que se despliegan en los encuentros entre artistas, obras y espectadores. De hecho, podría argüirse convincentemente que Bourdieu piensa a las prácticas como área fundamental de las relaciones sociales, mientras que los estudios culturales británicos hallan en la experiencia una categoría ineludible para explicar tanto la eficacia reproductiva de la hegemonía como las diversas formas de resistencia alternativa. Hasta en la obra señera del estadounidense Howard Becker (2008), acaso uno de quienes más esfuerzos realizó por aplicar los aportes de la etnometodología en la actividad sociológica, y por añadidura también escribió sobre arte, puede reconocerse un interés por reponer el aspecto vivencial de las relaciones sociales. Sin embargo, como ocurría con sus pares europeos, esta sutileza analítica terminaba por lo general circunscripta a la descripción del arte como institución, como mercado o como actividad profesional: sucede acaso que las mismísimas virtudes de estas teorías para encajar magistralmente las percepciones individuales en las narrativas institucionales y sus contextos históricos y

económicos, resultan un obstáculo para recuperar prácticas y experiencias más difusas y difíciles de catalogar en una operacionalización conceptual, que expresan alteridades aún no hegemónicas pero tampoco contrahegemónicas, que se conectan con las instituciones del arte con un dejo de extrañeza (y en varios casos de los que investigamos, de manera involuntaria) que sin embargo no permite aventurar la deriva posterior de ese encuentro.

Una teoría propiamente antropológica del arte debería, pues, no ser subsidiaria del enfoque institucional de la sociología, ni de los devaneos filosóficos de la teoría estética, ni la delimitación exótica de la subalternidad a sus expresiones más radicalmente otras en los mundos no occidentales; a la vez que debería considerarlas a todas, como así también a las diversas maneras en que los salvajes metropolitanos (Guber, 2004) viven vidas ligadas a lo estético y lo expresivo, entrando y saliendo de las instituciones, ignorando a algunas para ser atrapados por otras. Aunque de manera poco coordinada y sin llegar a constituir una subdisciplina reconocida y delimitada, algunos antropólogos han reconocido esa vacancia y emprendido investigaciones para subsanarla. Hay dos que resultan de especial interés para el presente trabajo: el británico (ya fallecido) Alfred Gell y el estadounidense Richard L. Anderson. En ambos casos, ¿curiosa coincidencia? comenzaron sus investigaciones cumpliendo con el tradicional ritual etnográfico del trabajo de campo en áreas exóticas, pero juiciosamente pudieron trasladar sus preocupaciones a un terreno reflexivo más global, que contemplara la diversidad cultural de lo

estético a lo largo de los períodos históricos, las zonas geográficas y los modos de producción más variados.

Nos interesa más bien describir los procedimientos intelectuales de cada uno de ellos en sus investigaciones, más que adoptar sin filtros sus definiciones conceptuales, acaso discutibles (máxime teniendo en cuenta que ambos autores las reconocen como herramientas en construcción para producir conocimiento, es decir como provisorias). Más allá de lo mucho que se pueda polemizar con varias de sus afirmaciones o de las objeciones que podríamos aportar desde nuestra perspectiva situada latinoamericana, hallamos tanto en Gell como en Anderson el esfuerzo por anudar la teoría y la experiencia de una manera que exceda las limitaciones de las teorías institucionales del arte, afán en el que nos reconocemos y al que consideramos estar prolongando, tanto en lo que nos inspiramos de sus obras como en aquellos aspectos que preferimos dejar de lado.

La propuesta de Gell en *Arte y agencia* (2016) consiste en considerar las relaciones entre las obras, los productores y los receptores como un entrecruzamiento complejo de acciones y pasiones, de ahí la centralidad del concepto de agencia. Pero lo llamativo es que según el acercamiento que propone el autor inglés, la agencia puede estar en los objetos inanimados, es decir en lo que en Occidente llamamos "obras de arte" y no necesariamente en las personas o los colectivos humanos. Tal operación no es del todo novedosa en la literatura antropológica, acostumbrada a incorporar las experiencias animistas y fetichistas de las distintas culturas que estudia, pero ofrece un camino menos

explorado en las reflexiones sobre el arte, sugerente para describir el poder movilizador de las obras sin por eso validar acríticamente las categorías hegemónicas que promueven las instituciones. Otras categorías conceptuales que emplea Gell provienen de la semiótica, pero su enfoque pragmático, inspirado explícitamente en el de Charles Sanders Peirce, implica que su análisis nunca se reduce a una mera circulación de símbolos, sino que aborda las tramas de sentido en el marco de relaciones sociales y prácticas de producción. Los objetos de arte son "índices" a partir de los cuáles es posible "abducir" la agencia del propio objeto, o bien la del artista, el destinatario o los prototipos (es decir, los referentes, reales o imaginados a los que representa el objeto artístico). La abducción, otra categoría tomada de Peirce (1978), refiere a aquellas formas del razonamiento que aplican conjeturas que son imperfectas desde el punto de vista de la lógica pero que nos permiten formular hipótesis y realizar inferencias. Según Gell, ésta sería la operación privilegiada en las prácticas artísticas más variadas, y a partir de ese esquema analítico puede describir maneras culturalmente muy diversas de atribuir la agencia (y la pasividad) entre índices, artistas, prototipos y destinatarios, tanto en el marco de la institución artística contemporánea, como en los rituales ancestrales de pueblos de cualquier era y cualquier lugar.

Justo es advertir que, a diferencia de nuestra presente propuesta, Gell toma con pinzas el concepto de estética, al que considera más connotado y restringido a la concepción occidental que el de arte, al que supone más universal. Si bien el supuesto dilema, en última instancia, parece ser más terminológico que esencial, resulta pertinente una aclaración. Gell parece circunscribir la estética a su

desarrollo como disciplina filosófica a partir de Kant y Schiller, (que es desde luego muy limitada para comprender la diversidad cultural global) en lugar de remitirse a la dimensión de la *aesthesis*, palabra griega que significa sensación o sensibilidad y que por ende nos remite a una facultad humana que podemos reconocer en las latitudes y los momentos históricos más diversos.

En Richard L. Anderson, el otro autor que destacamos como propulsor de una antropología del arte fiel al enfoque etnográfico, encontramos una concepción de estética que no sólo resulta más cercana a la nuestra, sino que comparte el objetivo de registrar experiencias que la teoría institucional del arte no permitiría abordar. En *Las hermanas de Calíope* (1990), Anderson realiza una búsqueda transcultural y transhistórica de “síntomas estéticos” (que podríamos cotejar con lo que Gell llama índices). Más allá de las instituciones y procesos hegemónicos nativos con los que cada sociedad encuadra diferencialmente estas series de eventos, Anderson sostiene que es posible establecer una identidad entre todas las “prácticas y objetos que conmueven la sensibilidad humana mediante códigos y habilidades culturalmente significativos”. Pero es en su obra inmediatamente posterior *American Muse. Anthropological Excursions into Art and Aesthetics* (1999) que Anderson despliega plenamente las potencialidades de su enfoque en la sociedad actual (en su caso, la estadounidense). Para ello es necesario complementar la categoría de estética con la de expresión, para incluir no solamente las maneras en que la sensibilidad es afectada, sino también las prácticas activas de producción simbólica, que ya es imposible circunscribir a la genialidad extrahumana de unos pocos creadores

elegidos. La etnografía multilocal de Anderson no omite el interés por las manifestaciones de los artistas profesionales, pero extiende su ojo analítico hacia terrenos tan variados como las fiestas de casamiento, la música pop o los talleres mecánicos. No se trata, cabe aclararlo, de combatir el legitimismo elitista con una reivindicación de lo popular que vería al arte en tantos lugares que lo transformaría en una categoría fútil. Por más diversos que sean sus espacios etnográficos, Anderson traza una delimitación basada en el reconocimiento de formas populares del virtuosismo, aplicado a la producción de objetos que circulan públicamente y orientados primordialmente a producir efectos sensoriales.

Los talleres de mapeo colectivo que nuestro grupo de investigación realizó en la Escuela de Arte República de Italia (EARI), situada en Florencia Varela, constituyeron un acercamiento a las prácticas y representaciones de un grupo significativo de jóvenes que entran en relación desde un lugar subalterno con las problemáticas institucionales y conceptuales desarrolladas hasta aquí. Otros capítulos del presente volumen ahondan en los modos múltiples en los cuales los imaginarios de lo posible para los habitantes del conurbano se ven condicionados por una territorialidad periférica que percibe a los espacios legítimos tan alejados geográfica como simbólicamente.

Una autocrítica antropológicamente informada de este acercamiento al campo implica reflexionar sobre desencuentros y malentendidos que, sin embargo, proponemos transformar en datos etnográficos. La confrontación de nuestras expectativas previas con las afirmaciones y demarcaciones que los estudiantes

de la escuela hicieron a partir de la propuesta de mapeo, revelaron un desfasaje sintomático y significativo. A pesar de que quienes diseñamos e implementamos el taller somos docentes de una universidad en la misma zona y tratamos cotidianamente con ingresantes a los estudios superiores con un perfil sociocultural similar a los de la EARI, la especialidad particular del profesorado movilizó en nuestro equipo una serie de representaciones, más supuestas que explicitadas, en las cuáles proyectábamos el encuentro con sujetos individual y colectivamente posicionados con el campo del arte, siquiera desde un lugar subalterno.

En nuestros imaginarios previos anidaba la presunción de que la elección de carreras ligadas a las artes visuales recortaría una identidad particular, una afinidad por lo estético, y un involucramiento, siquiera distante, con un conjunto de conversaciones contemporáneas sobre la cuestión. Aunque no ignorábamos las limitaciones y restricciones que imponen las condiciones sociales y geográficas de la vida conurbana, estimábamos que entre las inclinaciones personales que habían motivado la inscripción en las carreras y la formación específica que estaban recibiendo en las aulas, esas contrariedades serían reconocidas e incluso desafiadas. Por cierto, los planes de estudios de los que se dictan en la escuela incluyen tanto materias en las que se instruyen en las técnicas de producción de obras plásticas, como otras en las que se abordan cuestiones teóricas e históricas ligadas al arte y la cultura. Sin embargo, en los diálogos (y también en los silencios) que registramos durante nuestras experiencias de campo, notamos que la apropiación de ese bagaje disciplinar era más bien escasa. Al preguntar sobre inspiraciones artísticas del

pasado o del presente, las respuestas eran titubeantes, cuando las había. Al indagar sobre las expectativas de inserción de la propia producción en el circuito artístico, la condición periférica sí era reconocida, pero al mismo tiempo naturalizada como un estado de situación que los excluía de poder intervenir al respecto.

Cabe aclarar que la recopilación de estas afirmaciones al pasar durante los talleres no implica otorgarles un valor de verdad lapidario: que no hayan verbalizado sus aspiraciones ni sus referentes no quiere decir que no los tengan, sino que establecimos una conversación que no dio lugar a que pudieran identificarlos o quisieran mencionarlos. En ese mismo sentido, resultó llamativa la renuencia inicial de los estudiantes a incluir en su demarcación del espacio cultural a las prácticas culturales más cotidianas de su entorno. A pesar de que creíamos que nuestra propuesta habilitaba muy claramente a pensar en un campo estético amplio e inclusivo, que desbordaba las limitaciones de las instituciones metropolitanas legítimas, para dar lugar a experiencias expresivas y estéticas muy variadas ligadas al artesanado, la cultura popular y el arte callejero, es decir, una perspectiva similar a la que reconocimos en los textos de Richard L. Anderson. Sin embargo, las menciones espontáneas a este tipo de manifestaciones resultaron escasas; y cuándo las hubo, fueron objetos de discusiones que fueron sintomáticamente sustraídas de nuestra observación. Los susurros al oído, la deriva grupal hacia lugares apartados del salón, dieron cuenta de una procesión interna que en muchos casos no llegaba a verbalizarse. "¿Eso te parece que pongamos? ¡No!", acompañado de una sonrisa nerviosa, alcanzamos a oír, en relación a alguna actividad que no

tuvo la suerte de ser eternizada en los mapas. Fue sólo mediante la intervención de algunos docentes de la escuela que acompañaron la realización del taller, que algunas llegaron a registrarse. Esa palabra autorizada funcionó como un dispositivo habilitante y permitió recuperar tramas muy dinámicas de la cultura subalterna en espacios más que periféricos (lo consignamos así porque se desarrollaban en lugares muy alejados de la escuela y del centro de Varela, es decir, eran una suerte de periferia de la periferia). Sin embargo, sigue resultando significativo que sólo a través de la mediación de sus profesores, los estudiantes de arte se sintieron en condiciones de consignar en el mapa aquellas prácticas ligadas a su cotidianeidad y sus espacios vecinales de referencia. Las sociedades de fomento, espacios de usos múltiples, en los cuáles el arte plástico convive con otras expresiones culturales menos legitimadas, reflejan en esa misma versatilidad la necesidad de responder simultáneamente a demandas de ocio, cuidado infantil y ayuda comunitaria, que acaso desdibujen su categorización inmediata como espacio cultural. Sus imaginarios conceptualizaban al arte como algo que ocurría tan en otros lugares, que parecía una irreverencia localizarlo en sus recorridos diarios, en la cercanía de sus hogares.

Acaso el supuesto (desatinado) que más explica el desencuentro entre nuestras expectativas y lo que nos devolvieron nuestros informantes consistía en presuponer que los inscriptos en un profesorado de artes imaginarían trayectorias vitales que los llevaran a devenir artistas, aún contemplando un sentido amplio del término. Sin embargo, a través del trabajo de campo comprobamos que la salida laboral como futuros docentes en

escuelas secundarias era el horizonte que prevalecía abrumadoramente sobre otras posibilidades. Si bien no desconocíamos que la incumbencia de los títulos otorgados indicaba a ese camino como el más viable, no logramos despojarnos de nuestras representaciones previas acerca de las vocaciones y un carácter diferencial del arte. Por expresarlo de manera más directa: suponíamos que anotarse para ser profesor de artes plásticas era un indicador de un compromiso vital más específico que para desempeñarse como tal en matemática o educación física.

Nuevamente, no afirmamos que esas identidades y disposiciones diferenciales no existiesen, sino que nos costó establecer una conversación para que afloraran, y si bien lo logramos (en parte) gracias al apoyo e intervención de algunos de los docentes de la EARI, ese recurso nos dejó con la sensación de que las representaciones más espontáneas habían sido de alguna manera distorsionadas. Es cierto que la expectativa de acceder a una subjetividad nativa pura e incontaminada, como si los investigadores fuésemos "moscas en la pared", ha sido descartada hace décadas como una utopía antropológica (Hammersley y Atkinson, 1994), pero de todos modos, la percepción ostensible de que nuestro registro etnográfico fue limitado por resistencias y reticencias de todo tipo, arroja la conclusión de que la relación de estos grupos de estudiantes del conurbano con los espacios institucionales metropolitanos, no se puede simplificar en una disputa desigual entre el centro y la periferia por la legitimidad estética, sino que se manifiesta como una sensación de ajenidad. Y la socialización disciplinar en los saberes del arte no atenúa ese

distanciamiento, como —¿ingenuamente?— suponíamos, sino que pareciera resaltarla.

La situación pedagógica en relación con el arte que se plantea en el marco de la materia Prácticas Culturales en la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) pareciera en principio bien diferente a la que se desarrolla en la EARI. Se trata de una asignatura perteneciente al Ciclo Inicial de esa institución, lo cual significa que debe ser aprobada por los ingresantes a todas las carreras, que no se caracterizan por tener conexiones demasiado evidentes con las preocupaciones estéticas y expresivas. Las cursadas se organizan en los institutos de Ciencias de la Salud; Ingeniería y Agronomía; y Ciencias Sociales y Administración. No hace falta abundar en detalles para deducir que no es propiamente un profesorado de Artes. Sin embargo, como adelantamos en apartados anteriores, los estudiantes tienen experiencias, percepciones y expectativas territoriales y de clase muy similares a las de quienes cursan en la EARI, pudiendo incluso ser estudiantes de ambas instituciones.

La propuesta de Prácticas Culturales implica un recorrido acerca de la cultura, el poder y la identidad, que apuesta por una apropiación que conecte las referencias conceptuales con los saberes y las experiencias previas de los estudiantes. En ese sentido, la reflexión sobre el arte es uno de los ejes que abordamos en la materia, y como parte de ese trayecto organizamos cada cuatrimestre una visita a algún museo de arte. Teniendo en cuenta que uno de los objetivos centrales de la cursada implica la desnaturalización de las representaciones hegemónicas y una

reflexión sobre los modos en que los sectores dominantes delimitan las formas legítimas para garantizar su supremacía, las implicancias de incursionar colectivamente en los lugares sagrados del arte “culto” no están exentas de peligros y contradicciones. ¿Cuestionamos críticamente las construcciones tradicionales del arte y la cultura como sistemas de clase para luego reforzarlas oblicuamente al promover una experiencia que de algún modo devuelve a su pedestal al mundo de las obras magnas, los genios creadores y los sesudos especialistas? No está de más indicar que el desplazamiento geográfico desde la universidad hacia las capitales del país o la provincia, poco habitual en la cotidianidad de muchos de los estudiantes, tiene algo de experiencia liminal, de ritual de pasaje (Turner, 1980). La propia experiencia del viaje dota de una significatividad intensa a la jornada de visita, independientemente de los propios fantasmas y expectativas acerca de la institución artística en sí.

Podemos alegar ante tales objeciones que nuestra excursión a los espacios legítimos del arte no se efectúa de manera descontextualizada, sino que se realiza en el analítico previamente aludido, con consignas de trabajo que alientan una mirada crítica sobre las representaciones hegemónicas, sobre todo cuando son articuladoras de desigualdades y exclusiones. Sin embargo, ante esta postura podría esgrimirse un reparo opuesto: ¿no estaremos limitando la posibilidad de un encuentro desprejuiciado con el arte al subrayar constantemente sus tramas contingentes, cuando no opresivas?

Más allá de las distintas estrategias pedagógicas que implementamos para atravesar estos atolladeros, cuyo examen excede los propósitos de este escrito, lo que resulta pertinente para establecer diferencias y paralelismos tanto con las problemáticas planteadas en la introducción, como con las dinámicas observadas en nuestros talleres en la EARI, es poner el foco en lo que los estudiantes de la UNAJ experimentan, interpretan y producen a partir de la propuesta de la materia. Casi sin programarlo, el espacio de aula, pero sobre todo el trayecto liminal del aula a la sala de museo, se fue constituyendo como un espacio etnográfico que permitió desplegar de manera situada algunas de las inquietudes que venimos desarrollando.

Tanto en las conversaciones y lecturas que establecemos en clases previas a la visita como en las que surgen durante la misma actividad, las sensaciones de ajenidad, desinterés o inadecuación que suelen adivinarse tanto en lo dicho como en lo callado pueden ser contrarrestadas con la habilitación de los sentidos estéticos y expresivos que, como insiste Richard L. Anderson, todas las comunidades humanas somos capaces de desplegar. Por cierto, más allá de nuestras pasiones contrahegemónicas, en muchos casos esas vías de acceso experiencial al arte no encarnan una pureza popular, contracultural o subalterna, sino que se hallan en el consumo y apropiación de los medios masivos de comunicación o los nuevos formatos viralizados a través de las redes sociales. Un capítulo de Los Simpson en el cual el personaje principal se transforma de manera azarosa en un artista profesional revela que los estudiantes poseían un saber sobre las polémicas del arte contemporáneo de vanguardia, aunque nunca lo habían

tematizado conscientemente. Lo interesante del ejemplo es que, de acuerdo a los avatares variables a lo largo de años de dictado de Prácticas Culturales, algunos cuatrimestres ese episodio fue ofrecido como material de cátedra, pero muchas otras no. Sin embargo, el resultado no fue muy diferente, ya que cada vez que no fue incluido, algún estudiante lo trajo a colación durante las clases y sus compañeros demostraron no solamente que conocían al producto televisivo, sino que podían efectuar un análisis que conectara las peripecias de la ficción con las problemáticas ligadas al arte trabajadas en la materia. Y, también es preciso subrayarlo, no es algo que suceda de manera tan espontánea a lo largo de las cursadas.

Otras experiencias y representaciones acerca del mundo del arte resultan menos extendidas, pero les llegan a través de noticias en los medios informativos, algún difuso aprendizaje escolar acerca de maestros de la pintura y, cada vez más, a través de sueltos viralizados mediante las redes sociales. No siempre son tan favorables para motivar una experiencia satisfactoria en el museo: las admoniciones moralistas acerca de obras vanguardistas que serían meras estafas, desnaturalizan a la institución artística, pero en un sentido que promueve más el cinismo que la crítica contracultural. No resulta tan lapidario el efecto que suscitan las novedades acerca de piezas célebres subastadas en sumas millonarias: si por un lado parecieran reforzar la vigencia actual del arte, por el otro acentúan el hecho mercantil y espectacular, para colmo en una escala que resulta descomunal para la atribulada vida económica de las mayorías.

Pero más allá de cualquier preparación previa, durante la presencia concreta en el museo se pone en juego algo del orden de lo inestable, de lo imprevisible. El cara a cara (o cuerpo a cuerpo) con la institución moviliza inseguridades pero también rebeldías, apatía pero también curiosidad. La presencia recurrente y algo amenazante del personal de seguridad aparece como una preocupación habitual, que condiciona la posibilidad para sentirse a gusto y apropiarse del espacio. Cabe mencionar que las observaciones acerca del recelo de los vigiladores del Museo Nacional de Bellas Artes (en el que hemos realizado la mayoría de las salidas) exceden la experiencia particular de los estudiantes de la UNAJ, hasta el punto de que el propio director del museo tuvo que responder a las quejas y manifestar su preocupación en algunas entrevistas periodísticas (Batalla, 2023).

Esa visibilidad ostensible de trabajadores no especializados del mundo del arte como son los guardias contrasta con la ausencia ominosa de sus miembros más prestigiosos. Artistas, críticos, curadores se adivinan en la información dispuesta en paredes, paneles y placas indicadoras, pero no resultan inmediatamente visibles porque no están allí. Las consignas que proponemos para encarar la actividad alientan que esa trama productiva pueda ser inteligida. Como se advierte en un material de cátedra, "esto que vamos a conocer pudo no haber estado aquí, que es la expresión de una época, de una serie de intereses, pero también es la posibilidad de inaugurar nuevos mundos, de mirar con otros ojos". No es muy diferente de la aseveración del ya aludido Alfred Gell para abordar la conexión entre los índices-obras y las relaciones sociales que involucran su producción y circulación:

"Todo artefacto es una ecuación que provoca una abducción de su origen en el mundo. Cualquier objeto que uno se encuentre en la realidad nos invita a preguntarnos, '¿y cómo ha llegado esto hasta aquí?'

Más difícil es garantizar que los estudiantes encuentren en sus competencias previas las herramientas y sobre todo la desenvoltura para responder a esa pregunta. Entre la omnipresencia de los vigiladores y la evanescencia de los curadores, un espacio intermedio lo ocupa la figura del guía u orientador de sala, al que a veces se le confiere el poder de elucidar los conjuros que transformaron a los objetos en obras elegidas. Sin embargo, las estrategias y los objetivos comunicacionales que implementan estos empleados del museo, no siempre coinciden con los que nos planteamos los docentes de Prácticas Culturales. Delegar las interpretaciones, las explicaciones y las contextualizaciones en las palabras articuladas de una figura especializada podría obturar la posibilidad de confrontarse con el silencio y las materialidades desde predisposiciones más autónomas. Sin embargo, ¿no contiene la aseveración anterior una idealización romántica del contacto directo con la obra? ¿No invisibiliza la desigual distribución del capital cultural, que condiciona la capacidad de "sentirse en casa" durante la apreciación (supuestamente) espontánea de los cuadros y esculturas? No estamos en condiciones de ofrecer respuestas tajantes. A lo largo de diferentes cuatrimestres hemos alternado recorridos con y sin guías por las exposiciones, con resultados muy diversos.

Otras veces, nuestro rol docente nos llevó a fungir como guías improvisados, mientras simultánea e inconscientemente registrábamos todo con ojo etnográfico. Esta triple tarea puede parecer gravosa, pero en su intersección con la curiosidad estudiantil ofrece los ejemplos acaso más estimulantes para identificar apropiaciones subalternas de lo legitimado institucionalmente.

Al interrogante planteado (y no respondido) en el párrafo anterior, aporta un matiz adicional un caso en el que una estudiante me pidió permiso (ubicándome a mí en el rol del que debía otorgarlo) para quedarse mirando durante varios minutos una pintura que había deslumbrado su atención, en lugar de continuar el recorrido por otras salas. Lo peculiar es que se trataba de una obra cuya importancia suele remitirse al conjunto de citas eruditas que moviliza, La lección de anatomía, de Carlos Alonso. El acrílico del artista argentino recrea simultáneamente el cuadro homónimo de Rembrandt y las fotografías del cuerpo sin vida del Che Guevara. Sin embargo, a través del diálogo subsiguiente con la estudiante pude deducir que desconocía ambas referencias, y me debatí internamente sobre si era provechoso explicitárselas. Quedaba claro que la reposición históricamente informada tanto del contexto artístico como político no era la única manera, ni siquiera la mejor, de dejarse poseer por las tecnologías del encantamiento (el concepto es de Gell) que un índice es capaz de movilizar. Acaso no sea un dato despreciable que mi interlocutora cursaba una carrera de Ciencias de la Salud y ya se desempeñaba laboralmente en el área. ¿Habría allí una lección de anatomía que

ella podía apreciar con una perspectiva inaccesible para los curadores que establecen lo legítimo?

Los comentarios emocionados ante el encuentro de firmas célebres, como Van Gogh o Picasso, reconocidas como prestigiosas hasta por quienes poco se interesan por la pintura, movilizan reflexiones ambiguas. Por un lado, puede argumentarse que en ese asombro se fortalece la legitimidad del mercado capitalista del arte, porque más allá del juicio estético personal, quiénes contemplan esos objetos reconocen que son valiosos y en cierto modo se inclinan ante un aura, que ya no es la del aquí y ahora concreto de la obra original, sobre el que teorizara Walter Benjamin (2003), sino la de los bienes suntuarios de lujo. Pero al mismo tiempo, esos maestros universalmente reconocidos movilizan sentimientos de adecuación, el terreno del arte de pronto se vuelve más transitable y menos ajeno. Además, la sensación de sorpresa al toparse con esos autores prestigiosos, nos permitió hilar otra serie de conversaciones relevantes: a pesar de la distancia simbólica y real desde la periferia del conurbano sur al centro en Recoleta, en su construcción imaginaria del mundo del arte, los estudiantes ubicaban al Museo Nacional como una periferia respecto de otros centros de poder global, localizados en Europa y Estados Unidos. No entraba dentro de sus previsiones que un museo público de nuestro país, por más reputado que fuese, pudiera albergar producciones de los pintores mundialmente más afamados y que las exhibiese para que ellos pudieran verlas. Hasta llegaron a preguntar algunas veces, ante el *Moulin de la Gallette* de Van Gogh: "Es una copia, ¿no?" o "¿Es falso, profe?".

Emociones muy distintas, pero igualmente interesantes, se activan cuando el disfrute estético se moviliza a partir del hallazgo de motivos y temáticas plebeyas, como alguna bandera futbolera, una festividad popular o incluso algún símbolo religioso. También estimula la percepción activa y la conexión con la propuesta de la materia, el reconocimiento de objetos de un origen presumiblemente ajeno al mundo del arte, pero que encuentran su lugar en el museo, como ocurre con la exhibición de tapices, mobiliario, vajillas, amuletos y herramientas, con el agregado de que los hay tanto provenientes de las aristocracias europeas, como de los pueblos originarios de América Latina. No hay tal vez para nuestros estudiantes modo más elocuente de experimentar la ubicuidad de las prácticas estéticas y expresivas, más allá de las delimitaciones institucionales occidentales.

En el capítulo inaugural de *Volverse público*, el crítico Boris Groys (2014) analiza las transformaciones en las prácticas artísticas en lo que va siglo XXI y reconoce el pasaje de una primacía de la estética hacia la condición presente, que se caracteriza por el predominio de lo poético, no en el sentido del encadenamiento de versos, sino de la dimensión activa y productiva a la que refiere el término griego *poieisis* o su traducción latina *techné*. En la escena contemporánea, la capacidad de crear y distribuir imágenes se ha extendido hasta el punto de que la distinción entre productores y consumidores debe pensarse más en clave de continuidad y de reversibilidad, que de cesura insalvable. Aún sin compartir con el teórico alemán el propósito ensayístico de formular diagnósticos globales de la cultura, la mirada etnográfica de Anderson también apuntaba a

identificar la correlación y articulación de lo estético y lo expresivo (análoga a lo que Groys llama poético) en las experiencias artísticas cotidianas de las personas, independientemente de si se pensaban a sí mismas o eran vistas por los demás como profesionales del mundo del arte.

Por lo tanto, resulta improbable en este contexto histórico cultural que los estudiantes de la EARI no sean productores de materiales estéticos y expresivos. En todo caso, fue el marco institucional (y bajo esta denominación incluimos no sólo a la propia escuela de arte, sino al dispositivo que se estableció a partir de nuestra propuesta de taller) el que condicionó respuestas en las que los proyectos poéticos personales no afloraran, o solo lo hicieran mediados por la autorización de sus docentes. Debe considerarse además que el enfoque territorial de la consigna puede haber motivado la omisión de decenas de prácticas que se motorizan a través de las redes virtuales y que por ende no tenían un lugar asignable en el mapa. El trabajo de M. Victoria Gagliardi y Ana Laura Levoratti incluido en este mismo volumen indaga en la proliferación de redes de producción artística, que se multiplicaron a partir del aislamiento durante la pandemia de Covid, pero que implican tendencias culturales más profundas, que están reconfigurando dramáticamente las percepciones del espacio y la misma territorialidad de la cultura.

Hayan sido mencionadas tímidamente u omitidas en las respuestas a nuestra propuesta de mapeo, un cúmulo de prácticas expresivas pudieron observarse en las paredes de la escuela, en la presentación personal de los estudiantes (moda, peinados,

accesorios), como así también en los objetos significativos que portan (decoración de mochilas, carpetas y otros elementos de trabajo). El movimiento hip hop, incluido el rap freestyle; la música tropical en sus distintas manifestaciones; el cómic, tanto en la tradición estadounidense como en las cada vez más influyentes modalidades japonesas del manga y el animé; el artesanado en todas sus variantes; las culturas del tatuaje, los piercings y otras demarcaciones simbólicas de la piel; el arte callejero y los graffittis. Formas variadas de expresión mediante las cuales jóvenes conurbanos construyen identidades populares en diálogo complejo con las estéticas mediáticas y virales. ¿Se puede presumir que en el involucramiento en alguna o algunas de esos universos simbólicos puede responderse el enigma de la vocación -por débil que fuera- que los llevó a inscribirse en el profesorado? Incluso en el caso de la probable respuesta positiva resta dirimir cuál es la frontera que sigue apartando a esas inclinaciones personales de la propuesta institucional, aún después de décadas en las cuáles la influencia intensa de la sociología del arte mentada al comienzo de este texto debería impedir estos efectos de (¿auto?) exclusión de las artes populares.

Por cierto, si con los estudiantes de la UNAJ no existe esa intriga vocacional en relación al arte, ya que proyectan carreras alejadas de su influjo, sus producciones a lo largo de la cursada de Prácticas Culturales, como así también las mismas formas de decoración personal que notamos en sus pares de la EARI, subrayan que los mundos estéticos y expresivos tampoco les resultan ajenos. Más allá de las impresiones compiladas a partir de nuestras salidas al museo, en otras actividades realizadas a lo largo de cada

cuatrimestre se ponen de manifiesto las numerosas acciones mediante las cuáles los símbolos visuales, escritos y sonoros son empleados para darle sentido a la propia experiencia y ponerla en común con los demás. Diversas consignas proponen a los estudiantes indagar sobre el concepto de identidad, relacionando las elaboraciones de la teoría social con sus propias vivencias personales y colectivas. En la reminiscencia acerca del propio recorrido biográfico, es recurrente la referencia a actividades ligadas a la música, la danza o las artes visuales, y el recuento aumenta si afinamos la mirada hacia prácticas estéticas y expresivas en la línea propuesta por Anderson y retomada por nosotros aquí: las encontramos entrelazadas en las esferas de lo religioso, lo culinario, lo tecnológico y lo deportivo (con un lugar destacado para las artes marciales), sin olvidar a la familia como espacio inaugural de cada espacio biográfico.

Las políticas de interpretación del arte que estamos tematizando presuponen la dimensión colectiva de la cultura, más aún cuando se trata de transformarla en un sentido democrático y popular. Pero, al mismo tiempo, abrevan en los maravillosos imponderables con los cuáles cada subjetividad dialoga con lo comunitario, del que se nutre y al que nutre. Las conexiones entre lo instaurado y lo subalterno oscilan entre el conflicto y el diálogo, sin omitir los nuevos condicionamientos que introduce la reconfiguración de la vida y la tecnología en la pospandemia, tematizados en otras secciones de este libro. Tanto investigando como enseñando, buscamos equilibrios dificultosos pero necesarios no sólo para describir esas elusivas realidades sino para

encontrar maneras renovadas de comprender(nos), intervenir(nos) y -por qué no- emancipar(nos).

La producción de futuro en las prácticas artísticas conurbanas

Mg. Paloma Catalá del Río

El presente capítulo analiza algunas de las experiencias de mapeos culturales y talleres de cartografía colectiva con las comunidades educativas de las Escuelas de Arte República de Arte (EARI) de Florencio Varela y la Escuela Municipal de Bellas Artes Carlos Morel (EMBA) de Quilmes, en el marco de proyectos de investigación y vinculación de la UNAJ, para plantear estrategias de identificación de imaginaciones de futuro, a partir del análisis de las representaciones de las prácticas artísticas y su relación con espacios culturales.

¿Qué imágenes de futuro (visuales, sonoras, espaciales) se producen y circulan en las instituciones de formación artística? Nuestros trabajos de investigación y vinculación territorial situados centran su mirada en las prácticas artístico-culturales, los procesos de producción, los circuitos de circulación, la relación entre artistas, estudiantes de arte y espacios culturales. Estos proyectos se proponen indagar acerca de las potenciales capas de posibilidades inmanentes en el presente (Berardi, 2019). De esta manera, el futuro es una categoría que no tiene una evocación unívoca. Para superar la idea del devenir o porvenir,

introduciremos la noción de futurabilidad (Gatto, 2022). De este modo, serán las imaginaciones/representaciones de lo común el espacio donde leer otros futuros conurbanos más allá de los distópicos imaginarios hegemónicos.

Experiencias de mapeo de las prácticas culturales y las cartografías colectivas.

Los interrogantes actuales sobre la producción de futuro en las prácticas artísticas del conurbano sur devienen de un proceso de trabajo que se inicia con las prácticas docentes en la materia Prácticas Culturales desde el año 2011, y han ido tomando diversas formas a través de varios proyectos y conformaciones de equipos de trabajo. El desarrollo de estos proyectos se vio atravesado por la pandemia por Covid-19 y el aislamiento, su consecuente aceleración en la implementación de los cambios tecnológicos para la virtualización de múltiples actividades culturales y educativas, en un contexto de desigualdad creciente en el acceso a los bienes materiales y simbólicos.

Resultado de investigaciones anteriores en las que se habían relevado imaginarios sobre los espacios culturales para estudiantes de la UNAJ¹, las representaciones analizadas ya daban cuenta de que existía cierta dificultad para reconocer y valorizar los propios espacios barriales en relación a otros espacios culturales marcados por el consumo masivo. En torno a ese no-

¹ “Consumos culturales en el Conurbano Sur: incidencia de las universidades del Conurbano en los imaginarios culturales, el caso de los estudiantes de la UNAJ en Florencio Varela”, Directora: Laura Itchart, UNAJ investiga 2012.

reconocimiento de las prácticas y los espacios, a esa representación de los "barrios vacíos"², formulamos una serie de preguntas y delimitamos problemas en proyectos de investigación y vinculación que se fueron desarrollando con continuidad de manera articulada desde el año 2017 a la actualidad en convocatorias de UNAJ Investiga y UNAJ Vincula.

Con la intención de impulsar una mirada compleja sobre los procesos sociales y la necesidad de involucrar de manera activa a la universidad en las diferentes problemáticas sociales, comenzamos a trabajar de forma conjunta con la EARI y EMBA. En este encuentro se evidencia la necesidad de hacer porosas las fronteras entre los diferentes saberes que circulan en la comunidad y poner en diálogo franco a nuestras bibliotecas académicas con las experiencias cotidianas. Asumir el desafío de problematizar las categorías de análisis de los procesos culturales a partir de las prácticas de habitar la cultura en el conurbano sur obliga a observar con atención una realidad que cambia. Es entonces que las categorías analizadas y creadas actúan con los "nudos" animados de correspondencias, de remisiones, de acciones recíprocas (Nancy, 2013).

Uno de los objetivos fue investigar y reconstruir el mapa de las prácticas culturales significativas para la construcción del sentido político de "lo conurbano", aprendiendo que la experiencia de la periferia se articula mucho más con la perspectiva de diferentes centralidades que con la idea de "lo que rodea". La metodología

² Ver cap. Itchart, L. "Imaginaciones geográficas para reconfigurar la ciudad futura".

que elegimos fue la del mapeo colectivo, una práctica que al operar sobre un soporte gráfico y visual permite visibilizar las problemáticas del territorio, identificar actores y sobre todo reflexionar sobre relaciones y tensiones de los elementos entre sí.

En una primera etapa de talleres iniciamos el proceso de relevar, recopilar, organizar, sistematizar las prácticas culturales en el territorio al que pertenece nuestra universidad y así comenzar el camino para la visibilización de la actividad artístico-cultural de actores sociales del territorio y su relación en los centros y espacios legitimados por las gestiones oficiales de la cultura.

Para identificar y pensar problemas comunes pusimos sobre la mesa grandes planos catastrales de la ciudad de Florencio Varela en blanco, pero a sabiendas de que un mapa, en tanto representación ideológica, nunca está verdaderamente en blanco sino cargado del “discurso de los medios masivos de comunicación, y toda otra intervención que modele la opinión pública y refuerce las creencias naturalizadas y los mandatos sociales” (Iconoclasistas, 2013). Trabajamos sobre la delimitación de este problema a partir de indagar tanto las prácticas culturales artísticas como la producción y circulación de artefactos culturales en el territorio.

En base a los primeros avances del proyecto, propusimos una serie de categorías de análisis para geolocalizar en el mapa los espacios, las prácticas y las personas según el lugar que cada quien ocupaba frente a ellas. Esta práctica supuso diálogo, debate, y estableció narrativas para determinados espacios que fueron construidos de forma colectiva y registrados en formato audiovisual a través de

entrevistas en video. Fuimos modificando las categorías, tanto en lo nominal como en la iconografía, durante el transcurso de los talleres, ya que observamos la relevancia de prácticas que no habíamos catalogado con anticipación.

Modos de nombrar lo no dicho

En las nuevas categorías que fuimos introduciendo, comenzaron a surgir preguntas en los límites porosos, liminares de lo disciplinar: ¿las personas que realizan tatuajes son grabadores y/o dibujantes, ambas cosas o ilustramos un nuevo ícono para identificar en las referencias al tattoo? ¿El rap y el trap serán señalizados junto a los Freestyler? ¿Cómo ubicar todo lo que sucede en el espacio público que no está nominado aún como un descampado devenido en cancha de fútbol ocasional? ¿Y el paredón donde se encuentran y desencuentran las huellas de identidad grafitera con las pintadas políticas? Estas marcas geográficas cargan espacios, relaciones, expectativas y si bien presentan cierta opacidad y una temporalidad difusa, comienzan a definir un vínculo con los cánones culturales, profundamente marcados por la desigualdad y las posiciones subalternas. El mapeo resultó, tal como lo habíamos previsto, una herramienta colaborativa y participativa enfocada en el reconocimiento de los actores sociales de la comunidad y en la construcción del conocimiento colectivo producto de las relaciones que se visualizan durante el proceso de trabajo.

Los mapas resultantes establecieron el espacio de despliegue de los poderes concentrados, pero también las dimensiones emancipatorias que habilitan las experiencias populares de

reapropiación en la acción de nominar lo que aún no estaba mencionado. Existe una densidad cultural muchas veces invisibilizada y dispersa que se desarrolla atomizada, pero si sólo es analizada en términos de eventos culturales. Los diferentes mapeos, las nominaciones, los itinerarios y los anclajes-familiares, lingüísticos, escolares, diversiones-dan pie a constelaciones textuales y permiten una lectura topográfica a la vez que revelan prácticas significativas y relaciones de poder preponderantes.

A las categorías propuestas, sumamos las nuevas nominaciones y agregamos una nueva capa cuando cruzamos por colores la experiencia personal con cada una de ellas: si conocían esos espacios y personas, si participaban o habían participado, o si solo tenían alguna referencia. De esta manera, fuimos tejiendo una cartografía que busca reconocer las experiencias pero también las imaginaciones en torno a las prácticas y los espacios de las artes. Para pensar los itinerarios posibles en el futuro cercano, tanto en el trajín de la ciudad como en otros espacios virtuales que se encuentran en plena expansión, se impuso la reflexión sobre el concepto de cercanía y territorio. Una vez geolocalizado el espacio donde se realizan las prácticas, ¿cómo poner en relación los espacios y actores entre sí?

Nuestro plan de trabajo proponía recorrer en grupos los trayectos entre los puntos del mapeo, documentar y registrar los viajes. Pero estas primeras experiencias fueron interrumpidas por la irrupción de la pandemia por COVID-19 y los mapeos realizados quedaron como una foto del estado de situación de ese grupo en un contexto determinado en un territorio dinámico y en

permanente cambio. Las transformaciones producidas por el aislamiento dieron cuenta de que "las fronteras, tanto las reales como las simbólicas, son continuamente alteradas y desbordadas por el accionar de cuerpos y subjetividades" (Iconoclastas, 2013) y fue entonces necesario volver a mapear para superponer nuevas capas al mapa anterior a partir del rastreo de la actividad virtual y remota de la pandemia.

Fue así que avanzamos en una segunda etapa de talleres post-pandemia. Nos enfrentamos a un nuevo escenario de lo común y lo público instaurado con aceleración en ese tiempo, que ha resignificado la idea de territorialidad y redefinido el alcance de los vínculos entre universidad, territorio y cultura. Nuestro objetivo de visibilizar y fortalecer una red de actores y actrices culturales en nuestros territorios se sostiene en la certeza de que tramar nuevas relaciones es más que encontrarse: es volver a nombrar quiénes somos, dónde estamos y qué podemos hacer en común, pero también es construir en común las categorías con que nos pensamos.

Este reencuentro propuso otra dinámica; recorrimos el espacio circundante a la EARI a modo de deriva, pero bajo una consigna: agudizar los sentidos, mirar, escuchar, registrar marcas culturales que cotidianamente resultan invisibles en un camino ya conocido en su viaje cotidiano a la cursada. El relato de lo observado nos impuso el desafío de asumir que no éramos los mismos y que a pesar de la inercia no podíamos retomar en el punto en que habíamos dejado los mapeos como si nada hubiese sucedido. Conversamos sobre las propias prácticas durante el aislamiento y

reconocimos algunas marcas que la pandemia nos dejó para proponemos repensar las imaginaciones conurbánicas desde las prácticas artístico-culturales digitales y volver a preguntarnos ¿Cómo se habita el espacio entre espacios oficiales de la cultura (casas de la cultura, museos municipales, talleres de vinculación cultural de la universidad, etc) y los eventos esporádicos, autogestivos, ocasionales? ¿Cómo conviven las prácticas comunitarias (ferias, carnavales, etc) con las prácticas artísticas? ¿Cómo visualizar esa superposición entre lo territorial y lo virtual y las nuevas prácticas que de ellos devienen? ¿Hay imágenes de futuro que nos guíen en la búsqueda de respuestas a estas preguntas?

Es en el cruce entre el arte, la ciudad y lo virtual en donde aparecen marcas identitarias, imaginarios y materialidades de lo común que nos proponen un atlas con el que guiarnos. Estas marcas tienen su correlato en productos de la industria cultural hegemónica que se contrastan con contenidos elaborados desde los márgenes y ofrecidos en redes alternativas de comunicación.

Expectativas de futuro y el derecho a la imaginación

El desafío a los relatos dominantes que impuso la experiencia de mapeo colectivo nos confrontó con la subjetividad de los procesos territoriales, las representaciones simbólicas y los imaginarios sobre los mismos, y la permanente mutabilidad a la que están expuestos" (Ares, Risler; 2013). Este proceso abrió nuevos interrogantes acerca de las expectativas de futuro en estudiantes de arte. ¿Qué futuros imaginan para sus prácticas en este territorio? Para dar respuesta, no basta con preguntar qué se

espera del porvenir (un "por-venir" que estaría ahí hasta nuestra previsible llegada) o ¿cómo se imaginan una vez que hayan terminado de cursar sus carreras y se gradúen? Estas preguntas modelarían una forma de respuesta condicionada. Si el futuro es uno solo y está preconfigurado, solo queda encajar en un monofuturo para coincidir, en el mejor de los casos, con las expectativas ajenas, externas y preestablecidas por las instituciones.

En el marco de la aceleración post-pandémica, Ezequiel Gatto (2018) se pregunta ¿cómo salir del ahogo simultáneo de la hiperestimulación y la impotencia? y propone que "tal vez se trate de alterar las gramáticas de la imaginación, ese aspecto decisivo de la inteligencia estratégica. Comprender la relación íntima, orgánica, de retroalimentación entre pensamiento, acción y devenir". De este modo, propone un esquema en el que es posible que las imágenes y la imaginación se hilvanen en imágenes de porvenir, más como un pasaje que como un punto de llegada o destino final. Esta idea de imágenes/pasaje o imágenes/sonda que propicien el análisis de los posibles quizás sean las que pluralicen las predicciones y amplíen los horizontes de posibilidad.

Ahora bien, en el marco del escenario post pandémico, con la acelerada virtualización a la que se ha hecho mención, nos proponemos trabajar en la observación de la producción artística contemporánea en tiempos en que, como afirma Groys (2014), hay más personas interesadas en producir imágenes que en mirarlas. Ya no podemos hablar de espectadores como sujetos/as de la actitud estética. Desde mediados del siglo XX, la división

entre artistas y espectadores empezó a cambiar y sigue haciéndolo de forma vertiginosa, tal como dieron cuenta les estudiantes en las entrevistas que realizamos al relatar sus consumos culturales en redes sociales durante la pandemia.

Para pensar este problema, nos interesan los modos de producción de las imágenes, pero también su puesta en circulación y sobre todo las formas en que esas imágenes pueden ser recuperadas, y también cómo la relación entre sí de esas imágenes constituye un imaginario colectivo de futuro. Entendemos imaginarios como "redes o tramas de significados específicos, reconocidas socialmente, que le otorgan cualidades a la ciudad y sus lugares. Por ser tramas de significados, no pueden ser reducidos al significado que se le otorga a un elemento u objeto. Indudablemente, los imaginarios no se configuran fuera de los contextos y procesos históricos, sino dentro de ellos. Por eso tampoco son inmutables" (Lindón, 2007).

Las imaginaciones comunes prefiguran futuros próximos. Es decir, las claves del futuro son producidas por los discursos y las prácticas que impregnan las imaginaciones y por tanto las instituciones, proyectos, deseos, estéticas, etc. El problema se centra en saber leer ese texto en las prácticas materiales y simbólicas, teniendo en cuenta que el futuro es una categoría que no tiene una evocación unívoca. Para superar la idea del devenir, porvenir o solo un "presente más adelante", Gatto (2022) introduce la noción de futuridad como un modo de conjugar, por un lado, la futurización como un acto de proyección y, por otro, la futurabilidad como una capa de posibilidades (Berardi, 2019).

Entonces, una de esas claves puede estar en lecturas de nuestro presente para revelar las inmanencias del futuro que están aquí para ser activadas o ignoradas. Será entonces mucho más relevante la puesta en relación de esas lecturas (tal como lo hicimos a través de los mapeos sobre los relatos orales, gestos, narrativas, fotos, ilustraciones, graffitis, etc). Para ellos necesitamos conocer y comprender el intersticio, la distancia entre un espacio y otro, el viaje entre puntos geográficos y los modos y temporalidades del tránsito, tanto entre personas como entre espacios e instituciones de la cultura en el territorio conurbánico.

Frente a la estrategia de superponer las experiencias de mapeos sumando la capa de experiencias de la cultura digital, la nueva pregunta que surge es ¿cómo los datos que se obtienen de la información que brindamos a través de las redes sociales, además de ser insumos para la imaginación de futuro, intervienen en las formas de la imaginación? En este sentido, Gatto (2022) se pregunta: "Si la imaginación y la técnica se coproducen, ¿qué es una imagen de futuro en condiciones de aceleración tecnológica, digitalización y máquinas complejas? (...) Es una asistencia en la que se diluye la frontera entre ofrecer ayuda e imponerla". En ese ecosistema tecnológico emerge una imaginación en estado constante de retroalimentación digital. Estamos entonces en un "estado de afectación recíproca constante", afirma Gatto. En este sentido, si es a través de la imaginación como podemos ensayar las posibilidades y virtualidades, entonces el estatuto que tenga lo posible es decisivo para la imaginación. ¿Qué horizonte de posibilidad traza una imagen de futuro?

Las posiciones tanto tecnofílicas como tecnofóbicas no proponen, en definitiva, futurizaciones posibles; ante esto Gatto (2018) abre la posibilidad de una tercera opción que denomina posutópica que permite reflexionar sobre los modos específicos en que las tecnologías producen mundo, y a su vez identificar potencias y límites, pero también sus letalidades. Lo describe como una serie de "experiencias que asumen el carácter relacional, interminable, la permanente redefinición de objetivos, la detección de potencialidades. Principios orientadores y no destinos. Experiencias que no apuntan a llegar al futuro, a un Futuro imaginado, como a propiciar un devenir más justo. Un devenir que no tiene punto de llegada pero tiene necesidad de justicia", es decir, propone una reconfiguración de la imaginación política.

Lo popular en la cultura digital o la museificación de internet

De la mano de pensar la politicidad de las imágenes, es relevante resaltar que al visualizar las representaciones cartografiadas en los talleres es evidente que la desigualdad en el acceso a los bienes culturales ocupa un lugar central en torno a las preguntas sobre las prácticas artísticas. En los encuentros realizados en la postpandemia, observamos una nueva capa de problemas en relación no solo con las imágenes producidas por artistas sino en su puesta en circulación en Internet.

En este sentido, Groys (2024) refiere que "la historia del museo es la historia de la lucha contra la selectividad y por la inclusividad. Hoy en día, para muchos esta lucha parece haber llegado a su punto final y haber perdido su relevancia. La razón

de esta evolución es la aparición de Internet. Internet no tiene curadores. Todo el mundo puede producir textos e imágenes en Internet y hacerlos accesibles a todo el mundo. De hecho, Internet hace que la producción y distribución de arte sean relativamente baratas y accesibles a todo el mundo". Algo de esto había surgido en los relatos acerca del uso de *YouTube* para la ejecución de música en vivo y su distribución, la proliferación de eventos artísticos en redes sociales, los recorridos por exposiciones y museos virtuales. Pero luego se pregunta "¿Podemos decir que, tras liberarse de la censura del sistema museístico, todas las imágenes flotan ahora libremente, igualmente accesibles para todo el mundo?".

Si realizamos búsquedas, comprobamos que no "todo está ahí" a nuestro alcance, entonces ¿quién decide en Internet que se muestra y que no? ¿por qué no toda la información (en formato de imagen, texto o sonido) puede ser fácilmente recuperada? Quizá haya otras imágenes que permanezcan ocultas para nosotros, dice Groys. Sobre eso que se oculta, vuelve nuestro trabajo, como en sus inicios lo hacíamos sobre los barrios que, en una primera mirada, se nos mostraban vacíos.

Reconocimiento del espacio común

En una tercera experiencia de mapeo colectivo, adoptamos otra forma: la de mapeo mural con un puesto de mapeo al paso en el hall de entrada a la EMBA Carlos Morel durante la semana de las artes. La iconografía fue la misma que en mapeos anteriores, pero esta vez sobre un mapa catastral de la ciudad de Quilmes. El dato inesperado fue que la mayoría de los participantes que se

acercaron al mapa y se vieron interpelados por la invitación eran de Florencio Varela y estudiaban en Quilmes. Comenzamos a pensar estrategias para identificar cruces, solapamientos, superposiciones e intersecciones que delimiten un espacio común, a partir de las prácticas, pero también a partir de espacios y ofertas formativas y de producción de eventos artístico-culturales. Este es el punto de partida de la nueva etapa de vinculación territorial del proyecto: ¿Cómo poner en contacto instituciones de la cultura con organizaciones territoriales autogestivas? ¿Cómo visibilizar y dar a conocer prácticas artístico-culturales comunes? ¿Es posible configurar un corredor cultural del sur del conurbano?

Estrategias: del mapa al atlas para trazar constelaciones

Los mapas representados capturaron instantáneas de determinados grupos situados en instituciones de la cultura local en momentos anteriores y posteriores a la pandemia. Frente a las nuevas preguntas que surgieron de la superposición de unos y otros mapas de juego entre los espacios conocidos, los referidos y los virtuales, se nos presenta la necesidad de encontrar un modo de representación para todo lo que desborda, excede y se resignifica según la puesta en relación entre sí. Así se inicia el devenir del mapa en un atlas, siguiendo la línea trazada por Aby Warburg y su Atlas Mnemosyne³. Su atlas consistió en una serie inacabada de paneles móviles de imágenes montadas sobre

fondos negros y luego fotografiadas, en la que se mostraban las relaciones que Warburg observaba entre las imágenes, las migraciones de formas, motivos y gestos que atravesaban fronteras políticas y disciplinares desde la Antigüedad hasta el momento de su montaje. Instauró así un dispositivo nuevo de colección y exhibición basado en la noción de "pensar en imágenes", contra todo ordenamiento racional.

Este artefacto es recuperado en la exposición "Atlas: llevar un mundo a cuestas" realizada en el Museo Reina Sofía de Madrid por Didi-Huberman (2011). En el texto curatorial propone reconfigurar el orden de las cosas, pero también de los lugares y del tiempo, y afirma que "hacer un atlas es reconfigurar el espacio, redistribuirlo, desorientarlo, en suma: dislocarlo allí donde pensábamos que era continuo, reunirlo allí donde suponíamos que había fronteras". Graciela Speranza (2008) cuestiona el corpus de la exposición y abre una serie de preguntas acerca de las fronteras, para afirmar que un atlas también puede ser portátil, ya que "es en la movilidad real o imaginaria, en el viaje o el paseo urbano, en las migraciones voluntarias e involuntarias y en las prácticas y lenguajes de fronteras lábiles, donde el arte y la literatura del continente parecen haber encontrado formas errantes -y ya no temas ni meras ideas o relatos- con las que traducir la experiencia de un mundo conectado por el flujo cada vez más nutrido en el siglo XXI de las redes globales". De este modo, introduce el problema al que es sometido el arte latinoamericano, que, en la exigencia de sobreactuar su identidad local y descreído de la pureza de los medios convencionales, "encontró formas a la vez poéticas y

³ Según Speranza (2008) fue uno de los artefactos más extraños de la historia del arte, con el que el historiador alemán intentó documentar visualmente todo el imaginario de Occidente.

críticas de desdibujar las fronteras geopolíticas y los límites conocidos de los medios y lenguajes".

Entonces la nueva pregunta es: ¿podrá ser el Atlas del Corredor Cultural del Conurbano Sur el artefacto que permita la visualización de las prácticas artísticas situadas? ¿Puede configurarse como un nuevo museo conurbánico que hable de futuros comunes a través de sus imágenes?

Lo común como potencia para la producción de futuros

La construcción de un Atlas se nos presenta como estrategia posible para propiciar la producción de imágenes/sonda que propone Gatto, para leer en ellas el tránsito más que el destino final de futuros inmanentes. En ese sentido, cabe citar que en el arte "la invención de modos temporales alternativos cuenta con una clara dirección política: mediante la imaginación, las obras barajan porvenires potenciales o fundan pasados o presentes que pudieron haber ocurrido o estar ocurriendo en escenas paralelas: temporalidades abiertas a un acontecimiento esperado, ignorado o temido; incierto siempre en su cumplimiento" (Escobar, 2019). Esta dimensión aleatoria pone en juego que "algo se encuentra cercano a sobrevenir, pero no se sabe si se cumplirá o no, y si se cumpliera cuándo sería". No se sabe siquiera qué es, pero está allí rondando, echando sombras o abriendo horizontes invisibles (...) El arte no puede representar una realidad alternativa ni convocar un porvenir mejor, pero puede imaginar una y otro". Esta afirmación de Escobar habla de la potencia, en tanto posibilidad, de las imaginaciones en las prácticas artísticas y su función, ya que "el arte alimenta reservas de significación, formas que

podrán permanecer en estado latente hasta que encuentren su sazón en momentos favorables". Es entonces sobre estas reservas que nos proponemos profundizar el análisis de las prácticas artístico-culturales, a través de modos dinámicos de visualización, que puedan cobrar autonomía, ser actualizables, y sobre todo que sobrevivan a este proyecto y se multipliquen en nuevas e inesperadas significaciones capaces de reivindicar el derecho a imaginar futuros.

Las imágenes que aquí se presentan reconstruyen las escenas y el clima de los proyectos de investigación y vinculación que transitamos entre 2017 y 2023.

A partir de estos recortes significativos de los encuentros de mapeos y de las reuniones de trabajo del equipo de investigación y vinculación de la UNAJ antes y después de la pandemia de COVID-19, pretendemos rescatar un matiz que aportó también a las condiciones de producción de nuestras reflexiones.

Leandro Rodríguez, docente y comunicador audiovisual, registró de manera sensible y significativa los rostros, los cuerpos, los espacios áulicos, las calles que circundan y las marcas que definen el territorio conurbano sobre el que indagamos.

Representaciones de lo común

Leandro Rodríguez



REPRESENTACIONES DE LO COMÚN

POR LEANDRO RODRIGUEZ

MEMORIA FOTOGRÁFICA DE LA EXPERIENCIA DE MAPEOS CULTURALES Y DE LOS TALLERES DE CARTOGRAFÍA COLECTIVA CON LAS COMUNIDADES EDUCATIVAS DE LA ESCUELA DE ARTE "REPÚBLICA DE ITALIA" DE FLORENCIO VARELA Y LA ESCUELA MUNICIPAL DE BELLAS ARTES "CARLOS MOREL" DE QUILMES.

Mapeos culturales y taller de cartografía colectiva con la comunidad educativa de la Escuelas de Arte "República de Italia" (EARI) de Florencio Varela



En una primera etapa y en el marco de la investigación “Sentidos y experiencias de la ciudad. Prácticas del habitar y construcción de identidades en el conurbano sur”, el equipo de docentes y estudiantes investigadores discuten sobre cómo organizar una primera experiencia con talleres de mapeo colectivo. Esto permitió relevar y geolocalizar resultados a propósito de cómo se configuran los imaginarios sobre aquellas prácticas, sujetos y espacios barriales en relación a la cultura.



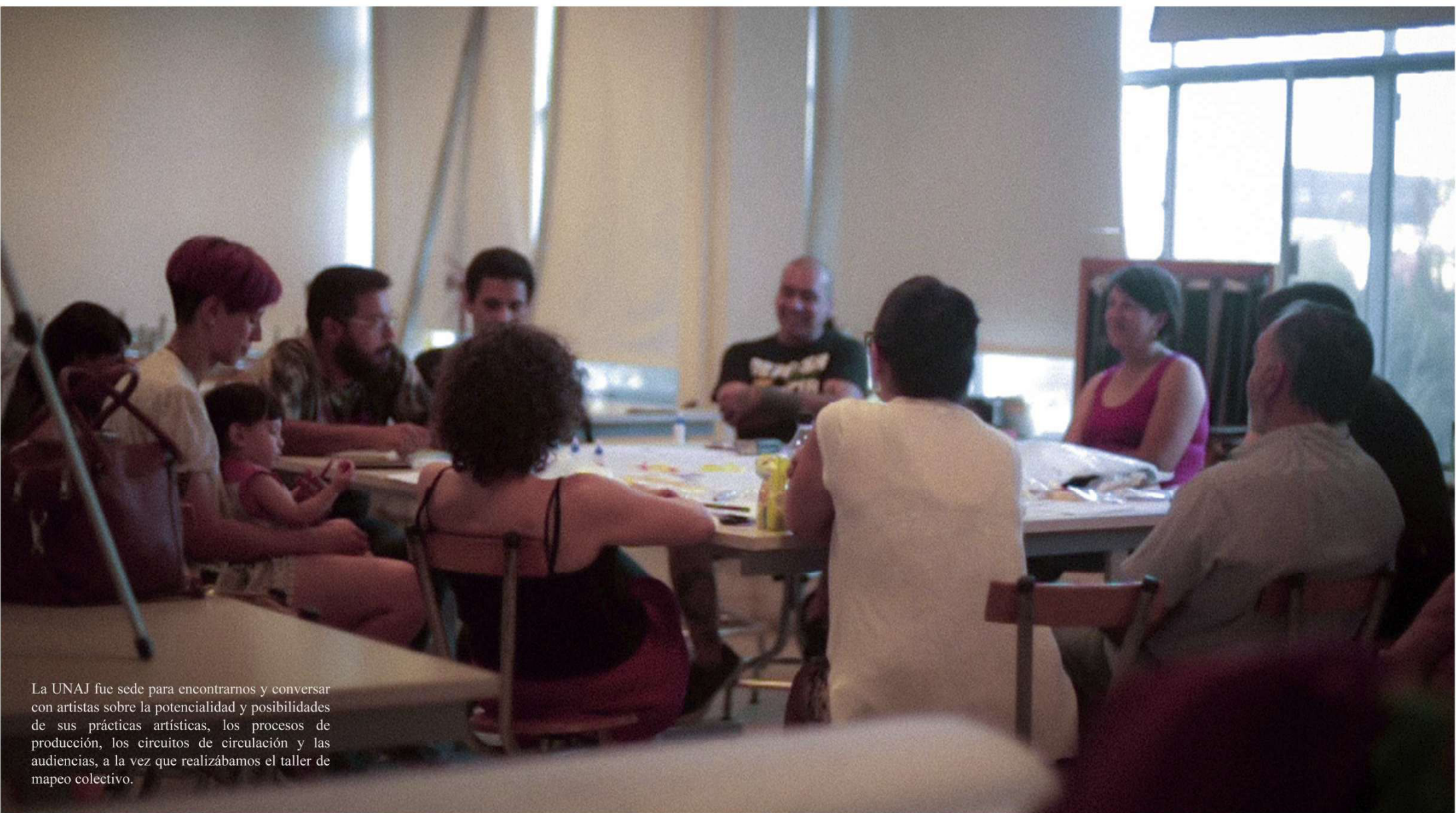


A partir de mapas en blanco de la ciudad de Florencio Varela, problematizamos respecto a aquellas prácticas, espacios y sujetos, que los estudiantes de la Escuelas de Arte “República de Italia” podían delimitar como propios de la producción y circulación de la cultura en el territorio.

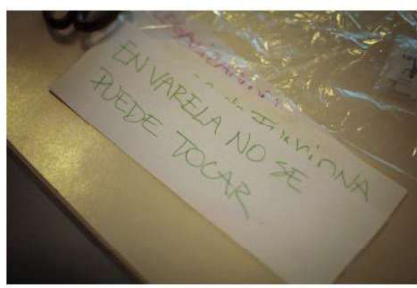
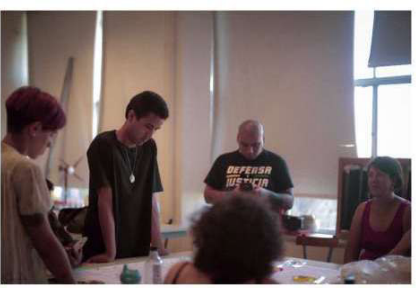




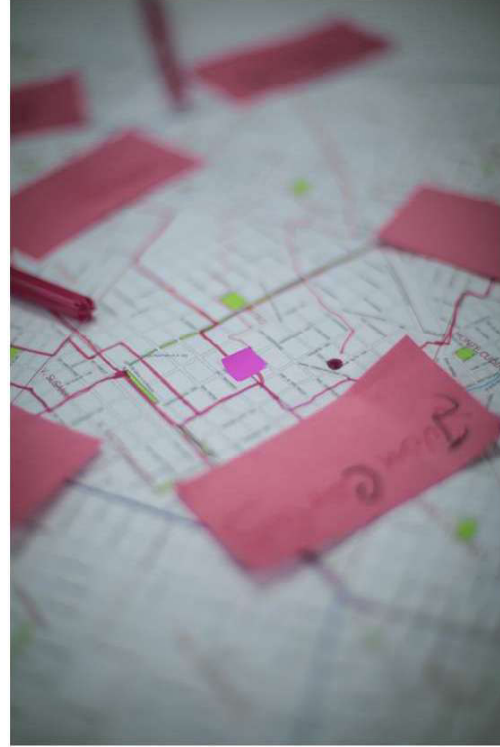
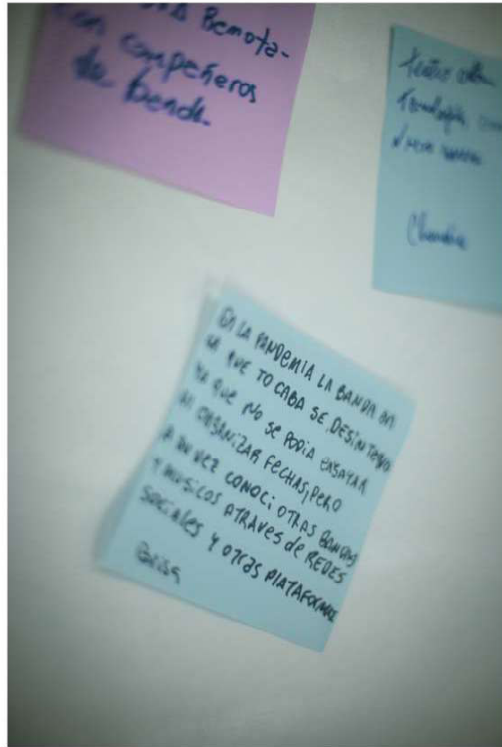
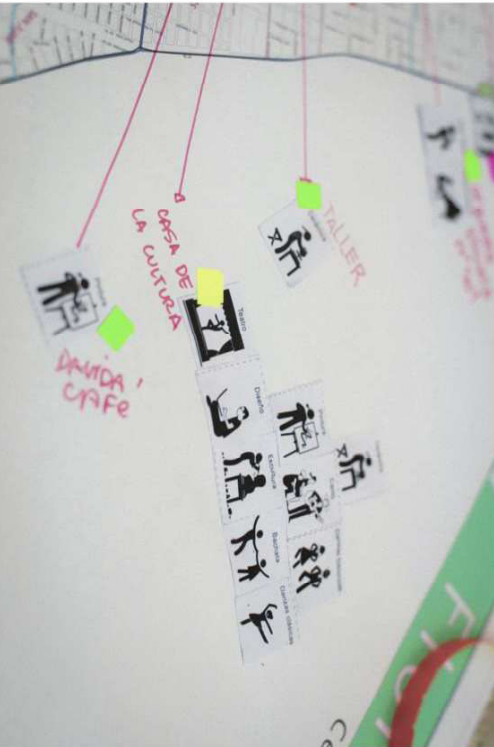
Los talleres de mapeos colectivos nos acercaron a una narrativa con marcas geográficas específicas, tensiones y horizontes, en donde la relación con las prácticas culturales quedaron representadas en la traza desigual entre lo subalterno y lo hegemónico. Durante el proceso de trabajo se generaron intercambios que facilitaron el reconocimiento de los actores, espacios y prácticas de la comunidad.



La UNAJ fue sede para encontrarnos y conversar con artistas sobre la potencialidad y posibilidades de sus prácticas artísticas, los procesos de producción, los circuitos de circulación y las audiencias, a la vez que realizábamos el taller de mapeo colectivo.



El mapeo es una herramienta que permite visibilizar y problematizar el territorio, identificar actores y establecer relaciones. El recorrido hasta aquí nos ha permitido sistematizar las prácticas culturales circundantes a la UNAJ, hacia la visibilización de la actividad artística en su órbita.





Notas y epígrafes a las imágenes, por página, del capítulo

Memoria fotográfica de la experiencia de mapeos culturales y de los talleres de cartografía colectiva con las comunidades educativas de la Escuela de Arte "República de Italia" de Florencio Varela y la Escuela Municipal de Bellas Artes "Carlos Morel" de Quilmes realizada por Leandro Rodríguez.

A partir de mapas en blanco de la ciudad de Florencio Varela, problematizamos respecto a aquellas prácticas, espacios y sujetos, que los estudiantes de la Escuela de Arte "República de Italia" podían delimitar como propios de la producción y circulación de la cultura en el territorio.

Los talleres de mapeos colectivos nos acercaron a una narrativa con marcas geográficas específicas, tensiones y horizontes, en donde la relación con las prácticas culturales quedó representada en la traza desigual entre lo subalterno y lo hegemónico. Durante el proceso de trabajo se generaron intercambios que facilitaron el reconocimiento de los actores, espacios y prácticas de la comunidad.

La UNAJ fue sede para encontrarnos y conversar con artistas sobre la potencialidad y posibilidades de sus prácticas artísticas, los procesos de producción, los circuitos de circulación y las audiencias, a la vez que realizábamos el taller de mapeo colectivo.

El mapeo es una herramienta que permite visibilizar y problematizar el territorio, identificar actores y establecer relaciones. El recorrido hasta aquí nos ha permitido sistematizar

las prácticas culturales circundantes a la UNAJ, hacia la visibilización de la actividad artística en su órbita".

En la Escuela de Arte, con las implicancias de lo conurbano, se entraman historias. Como también pasa con la ciudad, contiene y produce una experiencia común que es diversa, compleja e incluso contradictoria. En ella se producen las condiciones para reconstruir la relación en la que el arte se inscribe a lo político, generando potencias para discutir los términos de nuestro proyecto futuro. Sus configuraciones, que le dan sentido a lo urbano, parten de procesos creativos y prácticas artísticas que buscamos reconstruir a partir de una serie de talleres de mapeos y cartografías colectivas.

El registro de las, los y les participantes de una imagen tomada con sus teléfonos de al menos un espacio ligado al exterior de la escuela de arte sirvió como disparador para completar desde sus relatos una narrativa común del territorio. Nuevamente, pudimos verificar cómo la puesta en relación, que facilitó recuperar y documentar la experiencia en órbita de las prácticas artísticas, potencia aún más los mecanismos de geo-referencialidad y posicionamiento en relación a los espacios y a los sujetos.

La imagen justa de César González

Franco Jaubet

En el marco del proyecto de investigación, que aborda el reconocimiento de prácticas y perspectivas culturales en estudiantes de arte de Florencio Varela y Quilmes y artistas varelenses, se propone considerar al cineasta y escritor Cesar González como un artista emergente de lo que se conoce como el conurbano de la ciudad de Buenos Aires y, más aún, siendo su origen la Villa Carlos Gardel en el partido de Morón. La obra de González ha logrado hacerse un lugar en los medios de comunicación y espacios artísticos, produciendo un movimiento que nos interesa particularmente como grupo de investigación. ¿Cómo llevar al centro lo subalternizado? Las operaciones de construcción imaginaria de lo común y la producción de futuro tienen en el arte una posibilidad de transmisión y de ponerse en cuestión a través de nuevas formas y discursos en ese habitar que caracteriza al conurbano, espacio que se produce en la experiencia situada desde prácticas y relatos que tienen a lo que consideramos como el centro como un articulador principal en materia económica, política y mediática. Es desde esa perspectiva que consideramos al lenguaje y la poética de este autor como la

materialización de un marco de comprensión original producido desde ese espacio.

Su travesía de acciones públicas que podemos describir biográficamente, que van desde el robo y su paso por un instituto de menores, la producción literaria, intelectual y cinematográfica, hasta sus participaciones en el espacio de las redes sociales, lo ubican hoy como un actor de la cultura y una voz de referencia en defensa de los derechos y la representación de humildes, marginados, estigmatizados de un sistema económico, cultural y político que podemos sintetizar en el proceso del neoliberalismo iniciado a partir de la última dictadura militar en nuestro país, pero que también ubicamos como problema cultural en nuestra historia desde los inicios de la conformación de nuestro Estado-nación.

La disputa por ese sentido ocupa el centro del problema en la configuración de la imagen cinematográfica que el director fue construyendo. La búsqueda y la exploración estética se dirigen en su obra hacia una justa representación del mundo y la realidad que a muchos jóvenes les toca vivir producto de esas desigualdades materiales y simbólicas. Sus distintas poéticas, principalmente cinematográficas, pero en las que se integran también la escritura crítica y la literatura, están conformando una presencia autoral en nuestra cultura que, lejos de crear una autonomía artística, conforma un cada vez más sólido vínculo estético y político.

Este artículo busca problematizar sobre la conformación de la imagen cinematográfica del director y la configuración política de su poética visual, para comprender el modo en que construye una

realidad desde un punto de vista involucrado y comprometido en ese mismo escenario que constituye el conurbano, como territorio de cruces de clases, territorios y discursos, pero que en González se percibe desde el lugar de las villas y sus actores y actrices sociales.

Se propone el análisis de *Reloj/Soledad* del año 2020, una de sus últimas producciones, con la propuesta de reconocer cómo se compone el lenguaje cinematográfico y a la vez encontrar el vínculo político referido en sus producciones literarias y sus ensayos, como los reunidos en *El fetichismo de la marginalidad* (González, 2021) y su más reciente libro *El niño resentido* (González, 2023), como también en su biografía y declaraciones públicas. Entendiendo al cine como hecho social que pone en crisis la mirada y los sentidos hegemónicos, las preguntas que nos guiarán en torno a la politicidad que subyace en el cine de González como contrahegemonía y lucha por los sentidos de una clase en desigualdad de condiciones representacionales en el debate público.

Lo vital y lo político

En sus declaraciones y entrevistas, el realizador ha reconocido que el cine y la poesía fueron su llave para dejar de una vez por todas el mundo delictivo que lo había llevado a una condena y una estadía en un reformatorio, el mismo en el que encontró el camino hacia su pasión. El taller que impartía un mago en la unidad del juzgado de menores en la que se encontraba le abrió las puertas hacia el trabajo con las imágenes y las palabras.

Esta historia, relatada en *El Niño Resentido*, nos permite hacer algunos vínculos posibles para dimensionar tanto el reconocimiento público como el carácter de su obra en el marco de la historia de nuestro cine. Estableceremos tres relaciones para fundamentar la importancia de su obra e historia de vida y de cómo cobra relevancia en el marco de la cultura contemporánea.

La primera ligada al reconocimiento en el marco de un proyecto político en el período reciente de nuestra historia. Nos estamos refiriendo a los años de los gobiernos de Néstor y Cristina Kirchner, caracterizados por la participación del Estado en políticas públicas educativas y sociales destinadas a lo que podemos sintetizar en la recomposición de la perspectiva del "sujeto de derechos", desestimada por el modelo económico y político imperante en la década anterior. La segunda referencia es la de una coincidencia en las historias de vida con uno de los artistas y cineastas más importantes de nuestra historia que es Leonardo Favio, que pasó también parte de su infancia en un "reformatorio", situación que llevó luego al cine en *Crónica de un niño solo* (1965), su primer largometraje. Y finalmente, la relación que nos llevará luego al análisis del film: el punto de vista que surge desde esa recomposición del lazo social por la cual el realizador emerge como un actor político en la lucha por el sentido y la construcción de la marginalidad como problema ético.

Lo conocimos primero con el pseudónimo Camilo Blajaquis, que remite al revolucionario cubano Camilo Cienfuegos, y el apellido de uno de los militantes asesinados que describe Rodolfo Walsh en *¿Quién mató a Rosendo?* (1969). Llamó la atención de un

público que veía en él los resultados y tal vez el horizonte de las políticas públicas de un Estado participativo de la vida social. En el año 2010, fue entrevistado en el programa de televisión que conducía Victor Hugo Morales, *Bajada de línea*, donde le dedicaron un informe especial y años después una entrevista con Ana Cacopardo en *Historias de vida III* (2012) de Canal Encuentro. Nunca fue un militante partidario, pero sí ingresaba desde su obra y biografía a la vida pública y al debate por el sentido de la construcción social y la realidad, palabra que intrínsecamente incluye la forma de observarla, y que se sumó desde el inicio como problema a resolver de manera poética para González.

En el final del programa de Canal Encuentro, al momento de los títulos de cierre, González le habla de reojo a una cámara que lo sigue desde atrás mientras camina entre los monoblock de su barrio y nos relata algo que el micrófono integrado de la cámara no llega a captar con nitidez:

"Viste, ahí un señor gritó 'digan la verdad', porque estamos muy acostumbrados a que la cámara siempre venga con la intención de mostrar 'Oh así viven en Bagdad. Así viven los terroristas, 'los monstruos de la sociedad'. Y no es así; este barrio tiene historia y hay pibes que roban, pero porque hay una realidad social que los obliga a robar. Siempre vienen y nos dicen 'No, queremos mostrar otra realidad' y después ves cuando sale el informe y es siempre lo mismo".

Cesar González nació en el año 1989, hijo de una madre adolescente, y se crió en la Villa Carlos Gardel, ubicada en la zona oeste del conurbano bonaerense. Los relatos de su último libro *El*

niño resentido (2023) nos sumergen en fragmentos de su memoria y son una evidencia de las consecuencias de la pobreza estructural que no tiene como resultado sólo el hambre y la falta de servicios como padecer físico, sino la producción de seres heridos y marcados intensamente para el resto de sus vidas.

González es un emergente de aquella crisis, pero también de la reconstrucción luego del estallido de 2001, que en parte todavía sigue estando en proceso de debate y conflicto de intereses que se dirimen en el terreno político, en donde no duda en posicionarse. Durante el 2021, además dirigió, junto al periodista especializado en economía Alejandro Bercovich, el documental *Diciembre* sobre los acontecimientos del 19 y 20 de diciembre de 2001 y la memoria de sus actores políticos y sociales. En el año 2023, en los meses de campaña electoral por la presidencia, que culminó con la victoria de Javier Milei, produjo junto a la radio Futurock el documental *Al borde*, con el objetivo de retratar el clima electoral y generar debate y discusión. El documental claramente toma partido a favor del frente electoral Unión por la Patria.

Comprendemos en esta referencia a su historia de vida y a la producción cinematográfica y literaria, en relación a ella y al estado del campo político en el que surge, años de fuerte discusión y pugna por un modelo económico emancipador que incluso llegó al debate por una ley de medios más democrática y en contra de los monopolios mediáticos e informativos, como un dato no menor a la posibilidad y a la ubicación de su obra en dicho debate.

Esa infancia atravesada por las condiciones económicas precarias y su paso por un instituto de menores, y su posterior acercamiento

al arte y la política, nos lleva a pensar en la figura de Leonardo Favio, que es para la cinematografía argentina el autor que supo conjugar dos resultados no siempre logrados en las producciones de carácter popular, masivo y a la vez crítico. Por un lado, es considerado por parte de la crítica como uno de los más importantes. Por ejemplo, varios de sus films ocupan los primeros lugares en las encuestas que se preguntan ¿Cuál es el mejor film del cine nacional? Una de las últimas realizadas en conjunto por las revistas Taipei, La vida útil y La tierra quema, y que recupera el formato por la realizada en el año 2000 por el Museo del cine, destaca entre sus conclusiones preliminares:

Como en la edición del 2000, Leonardo Favio cuenta con dos películas entre las diez más votadas, pero *Este es el romance del Aniceto y la Francisca* (presente también en 1984) cedió su lugar a *El dependiente*, nueva favorita entre los films del director. Además, con ocho películas, Favio es el director con mayor presencia entre las cien más mencionadas (en el 2000, ese lugar le correspondía, con siete películas, a Leopoldo Torre Nilsson, seguido de Lucas Demare y Favio, ambos con seis). *Crónica de un niño solo* es la única coincidencia entre las diez más elegidas de la edición del 2000 y la actual (Taipei Revista, Noviembre 2022).

Pero también, siguiendo con los datos, su cine fue popular y a la vez masivo. Retrató a lo largo de sus nueve largometrajes a personajes, algunos reconocidos de nuestra historia, que se enfrentaron y padecieron la realidad de su tiempo histórico. Metáforas de buena parte del pueblo argentino, que tuvo en *Juan*

Moreira (1973) la obra que convocó a más espectadores a las salas, batiendo un récord que mantuvo por décadas.

Con las arbitrariedades necesarias, podemos establecer algunos vínculos que se presentan en las biografías de González y de Favio. Realizadores de distintos tiempos, que responden a diferentes demandas y diferencias. Uno se ha movido dentro del star system y la industria, el otro presenta una obra periférica, incluso a los circuitos del cine independiente. Pero esta comparación nos sirve como aporte para pensar el origen de una perspectiva política del cine, que es quizás la mayor coincidencia entre ambos y la utilidad del mismo. Trayectorias con finalidades diferentes: uno quería conmover al pueblo, narrando historias en las cuales se ubican sus pasiones, sus frustraciones y sus opresiones. El otro quiere ir contra ciertos cánones de la representación, en busca de una imagen que afecte e incluso se comunique en otra forma que la del lenguaje popular.

Pero en el origen no sólo está el hecho de que ambos pasaron por un lugar de encierro: Favio a los siete años y Cesar González en la adolescencia. Se puede relacionar el nacimiento, prácticamente sin padre, en un hogar con carencias de todo tipo (aunque territorios y estructuras sociales bien diferentes), con la creencia religiosa obligada en ambos, en un principio, pero también se hace importante reconocer el vínculo cultural de ambos con los medios masivos. Si en Favio fue principalmente el radioteatro y observar a su madre practicar los guiones, en González la figura de su madre, la videocasetera y la TV por cable forman parte de lo que desde los Estudios Culturales podemos reconocer como la acción

en las estructuras del sentir o la relación de cómo las resistencias producen salidas en el marco hegemónico. Tras realizar peligrosas y astutas maniobras para colgarse del cable, llevando un tramo de cincuenta metros desde un poste de distribución hasta la pequeña construcción en la que vivía con su familia en la Carlos Gardel, la habitación se convertía por momentos en una sala cinematográfica:

Mamá ponía una película tras otra, iba haciendo una lista de las próximas que debíamos ver y la dejaba pegada en la puerta de la heladera...Veíamos películas casi todos los días y a veces más de una. En su mayoría, cine estadounidense, aunque me encontraba algunas rarezas en las madrugadas de la TV pública o I-SAT. Luego debatíamos. Con mi mamá y mi tía repasábamos las escenas favoritas, polemizábamos sobre el trabajo actoral, nos enamorábamos de algún personaje o nos quejábamos si la trama era previsible. (González, 2023).

Esta escena que relata el propio González viene a reivindicar una forma de comprender la cultura y a enfrentarse también a la mirada que se tiene de lo que sucede en las villas comúnmente. La imagen predilecta de los medios masivos sobre ese espacio es otra, deshumanizando en la delincuencia y el narcotráfico a sus habitantes, que, si bien pueden estar atravesados por esas prácticas, como en el mismo relato, también González describe a su madre fraccionando cocaína en un monoblock, es una construcción que, como toda estigmatización, es incompleta de la vida que efectivamente sucede.

Por qué razón entonces se construye ese modelo y se representa o se utiliza, tanto en las ficciones como en los medios informativos, a lo delictivo como el rasgo fundamental de la Villa. Y si en todo caso es uno de los problemas principales que hay que solucionar, ¿por qué sirve mejor seguir reseñando sólo ese aspecto? Sobre esta última pregunta y la última relación que propusimos en este apartado, es decir, la construcción de la marginalidad como problema ético, el autor argumenta en su artículo inicial de El fetichismo de la marginalidad:

A esta altura, nuestra relación con las imágenes es casi biológica. Crecimos tomando las imágenes por la realidad misma. Por lo tanto, sabemos de la capacidad de las imágenes para generar creencias. Nadie puede alegar inocencia para justificar su sesgo ideológico a la hora de representar en imágenes... Cuando un barrio popular o una cárcel aparecen en la pantalla, no lo hacen con la máscara de un supuesto realismo, sino que estas locaciones parecieran condenadas a ser representadas a través de lo bizarro y lo circense... La ironía de esta crueldad está en que las personas oriundas de la pobreza terminan queriéndose parecer a estos modelos de personalidad monocorde con que constantemente se las presenta en películas y series.

César González y la crítica de la cultura

Pensar en la figura de este autor requiere de un acercamiento desde la complejidad y la integración de saberes debido a que su vida y su obra, las condiciones culturales, económicas y sociales, su discurso político y sus formas de expresión, están entrelazadas y resuenan sin distinción tanto en el afuera como en el interior de su obra.

Considerando a la crítica, como género de la escritura y forma de conocimiento, que pone en crisis la naturalización del mundo y la cultura, en tanto superación del análisis y la descripción, nos aproximamos a este autor que desafía el canon visual sobre la marginalidad. Pensar junto a esta mirada y ampliar el horizonte, las obras de arte y la realidad como expresiones conjuntas de la cultura. Asumir los estímulos del lenguaje y la memoria. Justamente es allí, en la propia sensibilidad, en donde se ubica la cultura en toda su dinámica. Es decir, entre las condiciones reales y materiales que se nos aparecen como significativas y los marcos de comprensión con que contamos. (Hall, 1983). La crítica como una creación discursiva que busca una forma de observar, de establecer relaciones, de vincular perspectivas teóricas y políticas y de valorizar las experiencias frente a las obras, para encontrar la posibilidad de conocimientos, preguntas y líneas a seguir para pensar el debate actual de la representación en un tiempo donde la imagen ocupa un lugar central en las relaciones sociales.

Esta aproximación integral al problema de la imagen cinematográfica, considerada como una emergencia social, teniendo en cuenta la particularidad de un autor como César González, requiere de una metodología crítica en constante articulación de variables y búsquedas teóricas que logren dimensionar tanto el objeto de estudio como las preguntas propuestas para conocerlo. Se trata de varias instancias funcionando en simultáneo en el análisis del film, en todas sus posibles dimensiones materiales en las que se puede abordar el lenguaje. Consideramos como disparador el esbozo analítico complejo que plantean Jaques Aumont y Michel Marie (1988):

Consideraremos el film como una obra artística autónoma, susceptible de engendrar un texto (análisis textual) que ancla sus significaciones sobre estructuras narrativas (análisis narratológico), sobre aspectos visuales y sonoros (análisis icónico), y produce un efecto particular sobre el espectador (análisis psicoanalítico). Esta obra debe ser igualmente observada en el seno de la historia de las formas, los estilos y su evolución (Aumont y Marie, 1988, p. 8).

Como proponen las últimas líneas de la cita, funcionando como condición inseparable e intrínseca en las formas del análisis fílmico, es propicia la relación a algunos antecedentes previos en materia cinematográfica, sobre todo en el ámbito nacional y regional, que se condicen con la perspectiva política de su cine.

La hipótesis gira en torno a la pregunta por el vínculo estético-político, es decir, observar las obras como acciones sensibles frente al mundo, poniendo o no en crisis la mirada en referencia a las estructuras hegemónicas y los sentidos sociales de nuestro tiempo. Tanto la literatura como el cine de González se posicionan frente a la realidad con dos objetivos. Para hacer una denuncia de las condiciones en que los sectores más vulnerables son obligados a vivir y a sobrevivir, pero a la vez, para construir una forma de hacer visible el modo en que se crean esas condiciones de resistencia.

En la historia de la cinematografía nacional y latinoamericana podemos ubicar un momento en el cual este problema se transformó en una acción colectiva de cineastas, documentalistas y realizadores por encontrar el modo de acción política.

Encontramos esa síntesis en la búsqueda de una poética en el cine que nace con la posguerra y que en Argentina y Latinoamérica se expresó en el Nuevo Cine Argentino de los sesenta o en el Cinema Novo brasileño. Comprendemos que es ese un momento crítico de la cultura a nivel global, donde en los nuevos cines se expresaban en favor de un compromiso con lo real desde lineamientos estéticos que se vinculaban con los de transformación y política. Si bien hay un carácter documental presente en esos cines, también fue ese el punto de partida para relacionarse a otros procesos artísticos y expresivos, como las vanguardias y modernismos, que permitieron diferentes modos de concebir la tarea del cineasta, como así lo planteaba Glauber Rocha en el manifiesto de 1965 acerca del Cinema Novo:

Donde haya un cineasta de cualquier edad, de cualquier procedencia, pronto a poner su cine y su profesión al servicio de las causas importantes de su tiempo, ahí habrá un germen del Cinema Novo. La definición es ésta, y por esta definición, el Cinema Novo se margina de la industria, porque el compromiso del Cine Industrial es con la mentira y con la explotación. La integración económica e industrial del Cinema Novo depende de la libertad de América Latina. Para esta libertad, el Cinema Novo se empeña en su propio nombre, de sus más próximos y diversos integrantes, de los más burros a los más talentosos, de los más débiles a los más fuertes. Es una cuestión de moral que se reflejará en los filmes, en el tiempo de filmar un hombre o una casa, en el detalle que observa, en la filosofía: no es un filme, sino un conjunto de filmes en evolución el que le dará al público, por fin, la conciencia de su propia existencia (Rocha, 1965).

Pero también desde la construcción imaginaria, como lo propuso luego en la *Estética del sueño* en 1975, para referirse a la revolución como el más alto grado de misticismo frente al racionalismo opresivo, que no entiende a la pobreza (material y espiritual) y la reprime:

El sueño es el único derecho que no se puede prohibir. La *Estética del hambre* era la medida de mi comprensión racional de la pobreza en 1965. Hoy me niego a hablar de cualquier estética. La plena vivencia no puede sujetarse a conceptos filosóficos. El arte revolucionario debe ser una magia capaz de embrujar al hombre a tal punto que él no soporte más vivir en esta realidad absurda. Borges, superando esta realidad, escribió las más liberadoras irrealidades de nuestro tiempo. Su estética es la del sueño. Para mí, es una iluminación espiritual que contribuye a dilatar mi sensibilidad afroindia en la dirección de los mitos originales de mi raza. Esta raza, pobre y aparentemente sin destino, elabora en la mística su momento de libertad (Rocha, 1975).

Pensamos entonces en la poética cinematográfica en esos dos sentidos que propone Glauber Rocha y que consideramos que habitan en el cine de César González. Porque en sus obras hay un lugar por el cual lo documental y la ficción no pueden discernirse del todo y se conjugan como parte de un mismo material, que podría llevar el nombre de realismo. André Bazin construyó una obra crítica sobre el cine y su ontología como mecanismo que revela el carácter de lo real. La imagen cinematográfica puede ser recortada, utilizada con fines dramáticos, montada en una estructura narrativa clásica, o también considerando tal vez su

mayor valor, confiando en todo lo que puede dimensionar a lo presentado su representación en la pantalla. "La imagen no cuenta en principio por lo que añade a la realidad sino por lo que revela de ella" (Bazin, 1958, [2015] p. 82).

La materia prima del cine no es la realidad misma, sino los trazos que deja en el celuloide, y el arte cinematográfico es lo que los realizadores hacen con esos trazos de realidad (Bazin, 1958, [2015] p. 96).

En una entrevista acerca de *Lluvia de Jaulas* (2018), con el crítico Roger Koza, González respondía y defendía al realismo frente al desprestigio del término entre la crítica que ve una autonomía del cine desmaterializada del mundo:

Nada hay más onírico que la realidad. El realismo es un concepto que reivindicó y en el cual me gusta pensar, ya que todos lo desprecian. Por lo tanto, algo debe haber allí para pensar. Cuando ciertos conceptos tienen tanto grado de consenso (en este caso, el consenso de usar el término realismo como defecto in situ de un film), la ideología grita. Realismo es una mala palabra para cierta crítica, y a mí me gustan las malas palabras. Se sabe que Bresson y Tarkovski se consideraban autores realistas y lo decían sin ironía. Estoy al tanto de que hay un título de una película perdida de Raúl Ruiz que están intentando restaurar, "El realismo socialista como una de las bellas artes"; puede haber quizás cierto cinismo ahí, y no sé si Ruiz le puso así con la misma idea con que lo pienso yo. Pero a mí ese título me sirve para entender lo que quiero decir.

Sobre estas consideraciones, se presenta entonces un diálogo entre una hermenéutica abierta y una poética cinematográfica que nos presenta *Reloj/Soledad*, que retome en las instancias de análisis diferentes aportes que puedan fundamentar la articulación del cine como lenguaje en relación con el entramado cultural y social.

Reloj/soledad. Conflicto y existencia en una historia del conurbano.

La hasta el momento prolífica filmografía de Cesar González se compone de nueve largometrajes y ocho cortometrajes, de los cuales algunos de ellos se los puede catalogar como documentales o ficciones: *Diagnóstico Esperanza* (2013), *Atenas* (2017) y *Lluvia de jaulas* (2018). En todos ellos hay una apuesta por construir una imagen real y justa desde la mirada de alguien que habita en esos márgenes de las ciudades, en esos centros del despojo del sistema, en esas síntesis de la pobreza estructural de nuestro país que son las "villas". En *Lluvia de jaulas* (2020), la cámara y el relato forman parte de un ensayo en el cual un joven adolescente recorre los pasillos de una villa y llega hasta el microcentro porteño. Como dice el crítico Roger Koza, González se asemeja a la idea de lo plebeyo:

Lluvia de jaulas es un desafío. No hay un relato lineal, sí una atmósfera y una intensidad audiovisual casi hipnótica que propone una idea de mundo. Los paseos del protagonista por el Obelisco, la calle Florida y la City porteña, en contraste con la vida cotidiana en la villa en la que vive, señalan una correlación intrínseca entre la riqueza de una sociedad y la pobreza que es su excedente. Pero eso no es todo, porque hay en este film instantes de hermosura

rara vez capturados por una cámara cinematográfica: el cielo, la lluvia, el barro y las flores contemplados a través de la mirada de los plebeyos. (Koza, 2020)

Reloj, soledad parece apostar a ese mismo sentido del que se compone su filmografía, pero apostando a otras estructuras narrativas. La forma de su argumento responde a un recorrido clásico en el que un personaje principal se enfrenta a disyuntivas a partir de una situación apremiante. Se apoya dramáticamente en el modo más directo de dar razones al público de seguir el desarrollo a una historia narrada: el conflicto. Pero a la vez, este recurso cobra relevancia política cuando el mismo es utilizado entre las fuerzas que estructuran y configuran la vida de una clase, de un género o de una subcultura que nace a partir de una desigualdad. Desde allí se desprende una primera característica que podemos abordar a lo largo de la descripción del recorrido narrativo. Reconoceremos a continuación de manera articulada tres elementos que componen la trama de su poética: la estructura narrativa, los recursos sonoros que pronuncian los ambientes y crean a los diferentes espacios como partícipes de la propia condición social de los personajes y el encuentro de los recursos documentales de la cámara y el plano con la marginalidad.

La actriz Nadine Cifre es la protagonista y la figura central de todo el film, de quien nunca descubriremos su nombre porque nunca llega a ser nombrada. Quien figura también en otros roles como coguionista, coeditora y coproductora. Una joven que irá construyendo y afirmando su soledad a lo largo de esta historia. Tiene rasgos de una hegemonía contemporánea en la apariencia

física: es de tez blanca, delgada y tiene los cabellos teñidos de celeste. Lo interesante en la primera secuencia en la que se nos presenta el personaje es que no necesitamos que se vuelva a repetir para saber que ella está cumpliendo una rutina diaria. La chica se despierta con la alarma del celular, con gestos de cansancio y fastidio, se lava los dientes, limpia el inodoro con un balde, se prende un cigarrillo, toma unos mates, se termina de vestir, se pone el barbijo (la película fue rodada durante el segundo año de pandemia) y sale a tomar un colectivo que la lleva al trabajo en Capital Federal en una fábrica de cajas y packaging donde se desempeña como operaria de limpieza, siguiendo estrictos protocolos de seguridad e higiene.

En el transcurso de estas primeras escenas conocemos a otros personajes, como su compañera de trabajo, también una joven como ella, con la que se dividen los sectores a limpiar, y al jefe o el gerente de la fábrica, interpretado por el actor Ricardo Castro, quien le demuestra con la mirada y gestos una atracción y un deseo expuesto desde su lugar de poder. Continuamos viendo los caminos de la protagonista, del trabajo a su casa y viceversa, pasando por diferentes lugares, como un bar en donde una gran cantidad de jóvenes se divierte, mientras ella atraviesa indiferente entre las mesas ubicadas en la vereda, madres con hijas en la calle, almacenes, que nos señalan la soledad de la protagonista a la que sólo parece quedarle tiempo para llegar a su casa, dormir e irse al día siguiente a trabajar nuevamente.

Durante uno de los turnos, intuimos que durante un fin de semana, en donde hay pocos operarios y las compañeras trabajan

en horarios diferentes, la protagonista ingresa al despacho del gerente y encuentra un reloj de marca olvidado sobre el escritorio. Este acto determinará el resto del relato y es el que le otorga un dramatismo singular en el cual se funden los dilemas éticos y morales, con la supervivencia propia, el temor de las consecuencias, para que la trama se desarrolle hasta el final en un clima opresivo y atemorizante. Mentirá ante su jefe y ante su amiga que ha sido echada sin mediar más prueba que su turno en la limpieza. Luego empeñará el reloj para darle parte de ese dinero como compensación del despido y confesarle que fue ella quien cometió el robo. Es a partir de ahí que comienza el derrotero de la protagonista, que es perseguida y amenazada por familiares de su excompañera para que "arregle las cosas". Pero eso haría que ella misma pierda su trabajo. Una serie de secuencias marcarán el dramatismo y el intento de resolución de ese conflicto: una noche tomando vino en la puerta de un kiosco, el intento de convencer a una nueva empleada a que deje el trabajo, como posible estrategia para intentar que se lo devuelvan a la anterior, el escape ante el hermano de la víctima que la sigue en moto y la amenaza final de tomarle la casa si no hace lo que le piden. En la secuencia final, la protagonista vuelve a un hogar que habitó en otro tiempo junto a una especie de madre/amiga (no queda claro el vínculo) que la resguarda, pero que finalmente, después de una intensa discusión donde le ordena contar toda la verdad y solucionar su drama, se va y ese es el último plano que vemos, quedando abierto el desenlace al sin fin de consecuencias que podrían imaginarse en esa historia.

En esta narración podemos reconocer que si bien se sostiene sobre algunas premisas clásicas: la presentación de un personaje

principal, que tiene como principales características subjetivas la de estar sola, más allá de su compañera de trabajo, un grupo de conocidos que encuentra en la noche, o del personaje final de su madre, no la encontramos acompañada, más bien es solitaria y esa condición se agudiza más cuando en ningún momento de la película encontramos que tenga una meta o un objetivo. Más bien sobrevive y trata de mantener su trabajo como un objeto preciado; a pesar de las consecuencias que le puede traer no confesar el robo, las prefiere en lugar de verse despedida. "¿Qué lindo tener un trabajo en blanco, no?" ¿Sabés lo que cuesta eso?, le dice el hermano de su amiga cuando la amenaza desde la moto.

Otra característica que se hace evidente en la narración es la dificultad para encontrar el móvil de todo el proceso que va desde el robo hasta el final, en el cual se mezclan las razones y las contradicciones con las condiciones sociales de existencia. No hay una necesidad clara en el robo, tan solo la oportunidad en el marco de un modo de vida precario. Nos quedan también algunas preguntas. Si ya no puede reparar la devolución del trabajo de su amiga ¿conviene que diga la verdad y la echen a ella? El riesgo de esas decisiones y dilemas internos no pueden ser presentados como meras opciones, sino que se logran comprender si se observa la totalidad del film y de su poética, que generan un clima alienante y opresivo.

Se nos muestran estas situaciones cotidianas de una joven trabajadora que vive en un departamento pequeño, un monoambiente ubicado en un barrio popular, que luego veremos que linda con villas y barrios de emergencia. Es a partir de una

relación real de los elementos técnicos expresivos con el ambiente recreado que se logra poner en tensión la presencia de un mundo material propio de los espacios populares. En esta breve presentación de la rutina, hay una impresión sonora intensamente diversa, de voces, ruidos, gritos, movimientos propios del barrio, que vienen del fuera de campo a través de la pequeña ventana del baño de la protagonista.

El sonido rítmico de la fábrica, de los diferentes sectores, prensas, carriles y segmentos de la producción de las cajas, son puestos en primer plano en varias ocasiones en las cuales la trama nos lleva al empleo de la protagonista, si bien ella no es operaria en la producción. Como si esa estructura de fabricación, donde el capital se hace evidente junto con su forma de producción en serie, tuviera algo que ver con lo que sucede afuera, en las clases que aspiran a participar siendo asalariados registrados. La fábrica aparece como un lugar aislado del entorno y el sonido quirúrgico, repetitivo y constante que la compone, se asemeja en parte a la rutina y a la necesidad de estructurar los horarios y las formas de sus empleados. El mismo lugar que entre sus modos de disciplinamiento tiene al castigo y a la expulsión sin mediar ni una sola posibilidad a la retractación o a la defensa.

El sonido con el que Cesar González ambienta las escenas y las transiciones se asemeja a esa industria y a ese estado de ánimo en el cual una trabajadora no obtiene una realización personal en el mundo del trabajo y en las consecuencias que genera ese mundo. El sonido le suma acordes electrónicos de la banda Mueran Humanos y otros colaboradores musicales. La máquina, desde

luego, ya no promete unirse al humano en perfecta simbiosis, como ocurría en *El hombre de la cámara*, pero la alienación tampoco es del orden chaplinesco en *Tiempos Modernos*: la muchacha está detrás/debajo de la línea de montaje, barriendo los pisos luego de que la faena ha tenido lugar, ordenando despachos. Pero "está en blanco", como destaca su compañera de trabajo en más de una ocasión.

Como propusimos pensar, la imagen documental es otra de las formas que se hace evidente en la singularidad de esta poética que busca comprender y darle una entidad justa a la condición de las clases populares, subalternas y marginales que viven en espacios desregulados de las ciudades del conurbano.

En sus "Escritos sobre cine II", Gilles Deleuze (2005) se preguntó si el cine puede brindarnos con sus diferentes imágenes, una forma pura de la percepción del tiempo y el movimiento. Como invención moderna, en tanto artefacto capaz de capturar el movimiento de cualquiera y no sólo aquellos privilegiados, como lo hacía el arte pictórico a partir de su técnica y de las condiciones ideológicas de su campo. Podemos comprender que una cámara de registro de imágenes-movimiento produce un desborde de la capacidad sensorio-motriz, de las figuras, de los espacios, como los que transita el cine de González. En lugar de prolongar su percepción en una acción, lo real y su movimiento se encuentran inmersos en la situación, y frente a este rebasamiento, el cine produce una acción perceptiva sobre la totalidad de lo real. Que, si bien puede cortarse, señalarse o imprimirse otros sentidos producto de efectos de edición, lo real se expresa en última

instancia. Este resultado será llamado por Deleuze como la imagen-tiempo, una imagen perceptiva sin la necesidad de proyectar operaciones sobre la acción. Desde esa capacidad, una imagen óptica y sonora pura es una contemplación capaz de captar lo absoluto, es decir, la identidad entre lo interior y lo exterior, "lo mental y lo físico, de lo real y lo imaginario, del sujeto y el objeto, del mundo y el yo" (Deleuze, 2005, p. 30). En *Reloj Soledad*, este tipo de imágenes componen lo que podríamos llamar una politicidad porque guardan en sí una proyección intrínseca del autor con su mundo real, al que intenta exponer y debatir sobre una forma ética para su representación.

Las situaciones mínimas y cotidianas se presentan ante la cámara que no sólo transita los movimientos de los personajes principales, en un seguimiento de sus acciones, sino que introducen, por momentos a manera de clips, imágenes captadas sin que sean previamente diseñadas. Estas revelan la posibilidad de comprender los sentimientos, acciones dramáticas y estados emocionales de la protagonista en una constante evidencia de las condiciones materiales de existencia y de las imágenes que forman parte de su vida.

Si bien podemos encontrar ese tipo de registro en todo el film y mencionar el modo en que la cámara se ubica en los espacios cerrados, el del departamento de la protagonista, el de la casa de su madre/amiga, el de la fábrica, como una especie de sujeto más de la acción que interviene desde su punto de vista en constante movimiento y esperando a que las secuencias dramáticas se produzcan en su totalidad, hay en el trayecto hacia esos lugares y

esos momentos de dramatismo, un espacio-tiempo que interviene decididamente en la poética.

En el recorrido en colectivo al trabajo que se nos muestra en la primera secuencia, observamos la presencia cotidiana de la mirada insistente, de los movimientos y acercamientos de un hombre hacia ella, quizás en el mismo sentido de la actitud del gerente de la fábrica hacia ella, que también la acosará, e incluso podemos intuir que no le cae la culpa del robo, quizás por el interés de este. Esa secuencia del colectivo se produce en las condiciones reales de ese mismo viaje. No hay en apariencia una modificación del escenario, más que algunas indicaciones a los actores, ni tampoco el aumento de esas maniobras seductoras. Simplemente se muestra como una actitud. La cámara no se posa en los ojos del hombre que la acosa, ni exagera los gestos.

Los trayectos forman parte en todo el filme para la exposición, no de características a manera de clasificaciones, sino de situaciones que forman parte de la cotidianidad. Los movimientos del barrio al atardecer, cuando las familias van a hacer sus compras diarias, los perros que la persiguen, hasta de la observación de prácticas culturales o de subculturas que se producen en ese marco. Vemos previamente a que le lleguen las amenazas a la protagonista a la "hinchada" del club Arsenal de Sarandí, de donde surgirá el verdugo que le exigirá remediar lo producido por el robo, cantando en una esquina, tomando cervezas y acelerando sus motos. Desde esa construcción documental de estas situaciones y trayectos, vemos que no hay arquetipos ni estereotipos, excepto en algunas formas de actuación, como el relojero o el jefe de la

fábrica, que son personajes interpretados justamente por actores profesionales y que ocupan un peso que determina más la estructura narrativa que la de una representación social.

El estilo documental no funciona como un recurso de impresión de verdad, sino como un elemento estético que permite reconocer que existe un complejo interior y exterior que produce esas acciones. Pero no como una conclusión de la personalidad, sino como una verdadera memoria. Lo que distingue a *Reloj*, soledad y la convierte en una película singular para el cine contemporáneo nacional, son los detalles y las pequeñas observaciones que no se encontrarán en otras expresiones más clásicas o que buscan la reafirmación de los códigos de la marginalidad y la delincuencia contruidos desde las posiciones imperantes que ven allí el peligro de sus propias posesiones materiales y simbólicas: las vías del tren, las zanjas, los pequeños santuarios, los carros a caballo, la música de los Redondos sonando en un bar y esas situaciones de machismo que forman parte de la cotidianidad de una joven que se tiente, que miente, que traiciona, que intenta reconstruirse, pero que está sola. Como los personajes de Favio y Piolín, como el final de *Gatica*, como el Aniceto.

A modo de conclusión

Podemos encontrar en *Reloj Soledad* una articulación entre el punto de vista de César González y una estructura clásica y a la vez popular de narración. Si bien el ensayo ha formado parte de su obra, en este film esas formas de la construcción de la marginalidad en debate con los sentidos comunes se encuentran reconocidas, en tanto que su poética se expresa en la totalidad de la construcción

narrativa y estética. La aparición en cada escena y momento del film de elementos que dotan a cada situación de una naturalizada conflictividad social se desnaturaliza en la poética del film a partir de recursos de extrañamiento en la percepción de lo real.

En esta narración podemos reconocer que si bien se sostiene sobre algunas premisas clásicas: la presentación de un personaje principal, que tiene como principales características subjetivas la de estar sola, más allá de su compañera de trabajo, un grupo de conocidos que encuentra en la noche, o del personaje final de su madre, no la encontramos acompañada, más bien es solitaria y esa condición se agudiza más cuando en ningún momento de la película encontramos que tenga una meta o un objetivo. Más bien sobrevive y trata de mantener su trabajo como un objeto preciado; a pesar de las consecuencias que le puede traer no confesar el robo, las prefiere en lugar de verse despedida. "¿Qué lindo tener un trabajo en blanco, no?" ¿Sabés lo que cuesta eso?, le dice el hermano de su amiga cuando la amenaza desde la moto.

Otra característica que se hace evidente en la narración, es la dificultad para encontrar el móvil de todo el proceso que va desde el robo hasta el final, en el cual se mezclan las razones y las contradicciones con las condiciones sociales de existencia. No hay una necesidad clara en el robo, tan solo la oportunidad en el marco de un modo de vida precario. Nos quedan también algunas preguntas. Si ya no puede reparar la devolución del trabajo de su amiga ¿conviene que diga la verdad y la echen a ella? El riesgo de esas decisiones y dilemas internos no pueden ser presentados como meras opciones, sino que se logran comprender si se observa

la totalidad del film y de su poética, que generan un clima alienante y opresivo.

El conurbano se presenta así como un espacio en el cual el conflicto con el centro se constituye con el trabajo como factor principal del conflicto. El recorrido de la protagonista desde Villa Domínico hasta la capital, se transforma en un pasaje desde lo popular, lo apropiado, lo resignificado, hasta el orden de trabajo y proceso de manufacturación que representa una fábrica en donde también se hace evidente un orden y un control. Observamos en el recorrido su camino hasta el trabajo, las pintadas en las paredes, las paradas de colectivos, jóvenes cantando canciones en bares y una diversidad de espacios que van desde las villas, las esquinas con grupos de subculturas como motoqueros e hinchadas de fútbol, hasta su llegada al trabajo, en donde el uniforme, el traje de aislamiento y la división de tareas plantean otro modo de producción. Desde ese centro es donde surge ese dilema moral de la protagonista. Es la empresa, ubicada en la Capital Federal, como centro desde el cual históricamente se produjo el conurbano y su complejidad territorial y riqueza cultural, el centro desde donde parece articularse el problema. Allí están quienes tienen el poder, quienes dan el trabajo en blanco y quienes imponen el castigo.

Es en ese carácter por expresar una totalidad de las condiciones de una vida, desde el ambiente, los sonidos, las imágenes que nutren a diario la mirada de la protagonista, en donde el film encuentra su mayor potencia narrativa y que González los expone decididamente como factores que influyen de manera indeterminada, como lo son los argumentos que esgrime al final

en la discusión con su madre: ambiguos, pero recordándonos que esas decisiones o dilemas internos no son parte de una personalidad, sino de un ambiente social que presenta violencias, desigualdades y tensiones.

Como autor cinematográfico e intelectual de su tiempo, su identidad como artista deviene conscientemente de ese cruce entre las condiciones reales de existencia, las que le tocó vivir, y la construcción de sus marcos de comprensión, que en este caso forman parte de un debate político por la construcción de la realidad.

Epílogo

Laura Itchart y Paloma Catalá del Rio

Este libro recoge diversos artículos elaborados por investigadores e investigadoras que compartimos proyectos, materia, debates en una universidad conurbana. Los capítulos de este libro, como un caleidoscopio, muestran facetas de un objeto en común.

La producción de conocimiento en la universidad argentina requiere de la construcción de estrategias que reconozcan la fragmentación y que se esfuercen en la reconfiguración de argumentos comunes. Trabajar con campos en movimiento, entre tensiones institucionales, presupuestarias y vitales complejiza la tarea pero también ayuda a reconocer complejidades y mirar los procesos, que en nuestras disciplinas es un movimiento esencial para entender los problemas de los que andamos hechos.

Durante los largos años de trabajo conjunto hemos ido modificando nuestras miradas, nuestros espacios, nuestras preguntas y problemas pero hemos mantenido la voluntad de pensar y construir conocimiento en común.

El enorme ejercicio que fue escribir este libro nos permitió celebrar la certeza de que el camino fue el correcto y que hemos podido producir un universo extenso y entrelazado. Nuestras miradas son diversas y se han enriquecido con formaciones académicas que abarcan desde la antropología hasta el arte pasando por las tecnologías y los problemas urbanos, cruzándonos con la comunicación y el cine.

Pensábamos lo conurbano, el arte y el futuro cuando, de improviso, el mundo entró en suspensión profunda a causa de una pandemia que no estaba en los cálculos de nadie.

Y entonces, lo que fue, lo que teníamos recopilado, lo que estábamos pensando se redimensionó y obligó a abrir la caja y buscar fuera de campo, buscar en la dimensión virtual, mirar otras experiencias, aceptar otros lenguajes.

La irrupción de la pandemia es un hecho clave para leer las páginas que preceden y la inestabilidad del tiempo post el desafío para pensar el futuro.

Si en el tiempo anterior a la pandemia, las y los artistas conurbanos entablaban un santo y seña en la referencia común que marca el espacio, en los recuerdos compartidos, en los imaginarios familiares fue porque se reconocían como habitantes de un territorio, en donde lo local, con su propio código, se imponía a los discursos del centro y de lo hegemónico. Las referencias a la experiencia común en lugares secretos eran la marca de lo habitado.

Esa era la premisa para pensar el arte en el conurbano: como algo grupal, pero sobre todo algo de trinchera. La resistencia y un dejo de clandestinidad sostenido en el gesto efímero para el uso del espacio urbano.

La mirada crítica sobre la ciudad conurbana, esa que los medios tradicionales suelen confinar a escenas dantescas o policiales, se ha transformado en una lectura atenta de sus aristas, pliegues y luces. Hemos desentrañado cómo las imaginaciones geográficas de sus habitantes, surgidas incluso en el silencio del ASPO, reconfiguran el sentido de la colectividad y anticipan nuevas formas de comunidad. La pandemia, lejos de ser un mero hiato, actuó como un catalizador, obligándonos a repensar las fronteras entre lo físico y lo virtual, y a reconocer la potencia del espacio en la era de la conectividad.

La experiencia de este libro nos invitó a repensar la relación entre el arte, la ciudad y lo político, para considerar a las imaginaciones comunes como motores de transformación cultural aun cuando la experiencia tradicional se puso en cuestión.

Exaltadas luego de la experiencia de la pandemia, las redes sociales funcionan como un escenario deslocalizado de construcción de la identidad artística y a la par, se enriquecen siendo vehículo para compartir fechas de encuentros, convocatorias, charlas y talleres, tanto de espacios privados como públicos.

Las redes instituyen un escenario para otras corporalidades y vínculos. Definidas por los intereses del mercado, es necesario

repensar la experiencia y su potencia para juventudes que construyen su mundo indisociado de ellas.

Los testimonios de estudiantes y artistas, así como el análisis de fenómenos como el cine de César González, nos han permitido comprender la complejidad de la producción cultural en la periferia. Hemos constatado cómo la aparente "ausencia" de espacios culturales reconocidos se transmuta en una red densa y vibrante de prácticas autogestivas, de murales que hablan y de canciones que se comparten. Este volumen da cuenta de las tensiones inherentes a la relación centro/periferia, pero, más importante aún, celebra las formas en que lo local tiene la potencia de erigirse como resistencia y como semillero de nuevas estéticas y narrativas.

La reflexión sobre la futurabilidad y el derecho a la imaginación ha sido un hilo conductor constante. Entender el futuro no como un destino preescrito, sino como una capa de posibilidades que se activan desde el presente, nos impulsa a seguir explorando cómo las imágenes/sonda que emanan de las prácticas artísticas conurbanas desafían los relatos distópicos. La apuesta por construir un "Atlas del Corredor Cultural del Conurbano Sur" no es solo un gesto cartográfico, sino una declaración de principios: la búsqueda de una memoria oral, visual y colectiva que reivindique el potencial emancipador de lo común

Bibliografía

Aguilar, G. (2005). *Otros mundos: Un ensayo sobre el Nuevo Cine Argentino*. Santiago Arcos.

Amado, A. (2009). *La imagen justa (cine argentino y política - 1998-2007)*. Colihue.

Anderson, R. L. (1990). *Calliope's Sisters: A Comparative Study of Philosophies of Art*. Pearson-Prentice Hall.

Anderson, R. L. (1999). *American Muse: Anthropological Excursions into Art and Aesthetics*. Pearson.

Aumont, J. (1985). *La estética del cine*. Paidós.

Batalla, J. (2023, 29 de septiembre). "Ahora puedo pensar proyectos más ambiciosos". Entrevista a Andrés Duprat. *Infobae*.

Bazin, A. (2015). *¿Qué es el cine?* Rialp. (Obra original publicada en 1958).

Becker, H. S. (2008). *Los mundos del arte: Sociología del trabajo artístico*. Unqui.

Benjamin, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Itaca.

Berardi, B. (2019). *Futurabilidad: La era de la impotencia y el horizonte de la posibilidad*. Caja Negra.

Bourdieu, P. (1988). Los usos del 'pueblo'. En *Cosas dichas*. Gedisa.

Bourdieu, P. (2002). *La distinción: Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.

Bourdieu, P., & Darbel. (2012). *El amor al arte: Los museos de arte y su público*. Prometeo.

Broncano, F. (2020). *La ciudad como artefacto*. Recuperado de El laberinto de la identidad: La ciudad como artefacto.

Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Península.

Carey, J. (2007). *¿Para qué sirven las artes?* Debate.

Carrión, F. (2019). El espacio público es una relación, no un espacio. En F. Carrión & M. Dammert Guardia (Eds.), *Derecho a la ciudad: Una evocación de las transformaciones urbanas en América Latina* (1a ed.). CLACSO, Flacso - Ecuador, IFEA.

Carrión, F. (2021). La ciudad del vecindario es doméstica. En F. Carrión & P. Cepeda (Eds.), *Quito: la ciudad que se disuelve-Covid 19*. FLACSO Ecuador.

Casetti, F. (1992). *Cómo analizar un film*. Paidós.

Danto, A. C. (2013). *Qué es el arte*. Paidós.

De Certeau, M. (2000). *La invención de lo cotidiano I*. ITESO.

Dickie, G. (2005). *El círculo del arte: Una teoría del arte*. Paidós.

Didi-Huberman, G. (2010). *Atlas: llevar el mundo a cuestras*. Museo Reina Sofía y TF Editores.

Doberti, R., & Giordano, L. (2014). *Presencias y modalidades: Regulaciones del habitar*. Recuperado de <http://teoriadelhabitar.blogspot.com.ar/>

Domínguez-Lloria, S., & Juste, M. R. P. (2021). La competencia digital en el profesorado de música durante la pandemia derivada de la Covid-19. *Revista Electrónica de LEEME*, 47, 80. <https://doi.org/10.7203/leeme.47.20515>

Duhau, E., & Giglia, Á. (2008). *Las reglas del desorden: Habitar la metrópoli*. UAM-Editorial Siglo XXI.

Eagleton, T. (2011). *La estética como ideología*. Trotta.

Escobar, T. (2021). *Aura latente: estética/ética/política/técnica*. Tinta Limón.

Escobar, T. (2021). *Contestaciones: arte y política en América Latina: Textos reunidos de Ticio Escobar: 1982-2021*. CLACSO.

Gagliardi, M. V. (2023, 5 de octubre). *Explorar lo sonoro: Alfabetizaciones transmedia en la Universidad Nacional Arturo Jauretche*. <http://hdl.handle.net/2133/26424>

Gagliardi, V. (2020). Desafíos educativos en tiempos de pandemia. *Question/Cuestión*, 1(mayo), e312. <https://doi.org/10.24215/16696581e312>

Gatto, E. (2018). *Futuridades: Ensayos sobre política posutópica*. Casagrande Editorial.

Gatto, E. (2022). Del Futuro y lo Estratégico. Una Exploración de la Imaginación Maquinica, el Diseño y la Improvisación. *Estudos em Comunicação*, 27(1), e45012. <https://doi.org/10.5433/2176-6665.2022v27n1e45012>

Gell, A. (2016). *Arte y agencia: Una teoría antropológica*. SB.

González, C. (2021). *El fetichismo de la marginalidad*. Sudestada.

González, C. (2023). *El niño resentido*. Reservoir Books.

González, J. (1994). *Más (+) cultura(s): Ensayos sobre realidades plurales*. CNCA.

González, J. (1995). Coordenadas del imaginario: Protocolo para el uso de las cartografías culturales. *Estudios sobre las Culturas Contemporáneas*, 2(2).

González, J. (1998). La voluntad de tejer: análisis cultural, frentes culturales y redes de futuro. *Razón y Palabra*, 3(10).

Gorelik, A. (1999). *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Universidad Nacional de Quilmes.

Grasso, M. (2018). Educación por el Arte y Formación Docente: tensionar el mandato fundacional disciplinador para transformar

la escuela. *Educación Artística/Educación Artística*, 9, 81. <https://doi.org/10.7203/eari.9.12248>

Groys, B. (2018). *Volverse público: Las transformaciones del arte en el ágora contemporánea*. Caja Negra.

Guber, R. (2004). *El salvaje metropolitano: Reconstrucción del conocimiento social en el trabajo de campo*. Paidós.

Hall, S. (2017). *Estudios culturales 1983: Una historia teórica*. Paidós.

Hammersley, M., & Atkinson, P. (1994). *Etnografía: Métodos de investigación*. Paidós.

Huisa Veria, E., Marquina Luján, R. J., Gómez, I., & Castillo Rojas, S. V. (2023). Salud mental de los universitarios durante el confinamiento sanitario por Covid-19.

Iconoclasistas & Tinta Limón. (2013). *Once tesis para cartógrafos ocasionales*. www.iconoclasistas.net

Irigaray, F. (2016). Documental Transmedia: narrativas espaciales y relatos expandidos. En F. Irigaray & D. Renó (Comps.), *Transmediaciones: Creatividad, innovación y estrategias en nuevas narrativas* (pp. 38-53). Crujía.

Jacobs, J. (2011). *Muerte y vida de las grandes ciudades*. Capitán Swing.

Jenkins, H. (2008). *Convergence Culture: La cultura de la convergencia de los medios de comunicación*. Paidós.

Kern, L. (2020). *Ciudad Feminista: La lucha por el espacio en un mundo diseñado por hombres*. Ediciones Godot.

Koza, R. (2020, 19 de junio). *Un plebeyo con una cámara*. Con los ojos abiertos. <https://www.conlosojosabiertos.com/un-plebeyo-con-una-camara-una-conversacion-con-cesar-gonzalez-sobre-lluvia-de-jaulas/>

Latour, B. (2007). *Nunca fuimos modernos: Ensayo de antropología simétrica*. Siglo XXI.

Lefebvre, H. (1974). *La producción del espacio*. Capitán Swing.

Lindón, A. (2007). Los imaginarios urbanos y el constructivismo geográfico: los hologramas espaciales. *Revista EURE - Revista de Estudios Urbano Regionales*, 33(99). <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/1358>

Nancy, J. L. (2013). *La ciudad a lo lejos*. Manantial.

Peirce, C. S. (1978). *Lecciones sobre el pragmatismo*. Aguilar.

Peña, F. M. (2003). *Generaciones 60/90 Cine Independiente*. Fundación Eduardo F. Costantini (MALBA).

Ramonet, I. (2020). *La pandemia y el sistema mundo*. Le Monde Diplomatique.

Rancière, J. (2011). *El destino de las imágenes*. Prometeo Libros.

Reguillo Cruz, R. (1996). *La construcción simbólica de la ciudad: Soledad, desastre y comunicación*. ITESO.

Remedi, G. (1995). *Representaciones de la ciudad: Apuntes para una crítica cultural*. <http://www.henciclopedia.org.uy/autores/Remedi/Ciudad1.htm>

Rinesi, E. (2016). *Decorados: Apuntes para una historia social del cine argentino*. Caterva.

Risler, J., & Ares, P. (2013). *Manual de mapeo colectivo: Recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. Tinta Limón.

Rocha, G. (1993, junio-julio). La estética del hambre. *Revista La Caja*, (4). (Original publicado en 1965).

Rocha, G. (1993, junio-julio). La estética del sueño. *Revista La Caja*, (4). (Original publicado en 1975).

Sandoval Espinoza, A. (2003). *Imaginarios y representaciones urbanas: Aproximaciones latinoamericanas a la cuestión de la ciudad*. (Trabajo presentado para el Diplomado en Estética y Pensamiento Contemporáneo, mención Ciudad y Experiencia Moderna, Universidad Diego Portales).

Saponara Spinetta, V. L. (2022). Disputas político-culturales en tiempos de pandemia: el caso de colectivos de músicos/as autogestionados/as en un municipio del conurbano bonaerense. *Argumentos*, 26, 452-478.

Segura, R. (2015). La imaginación geográfica sobre el conurbano: Prensa, imágenes y territorio. En G. Kessler (Dir.), *El Gran Buenos Aires*. Unipe: Edhasa.

Segura, R. (2019). *Convivialidad en ciudades latinoamericanas: Un ensayo bibliográfico desde la antropología* (Mecila Working Paper Series, No. 11). The Maria Sibylla Merian International Centre for Advanced Studies in the Humanities and Social Sciences Conviviality-Inequality in Latin America.

Segura, R., & Pinedo, J. (2022). Espacialidad, temporalidad, situacionalidad: Tres preguntas sobre la experiencia de la pandemia en/desde la ciudad de La Plata. *Cuestiones de Sociología*, 26, e130. <https://doi.org/10.24215/23468904e130>

SINCA. (2023). *Encuesta Nacional de Consumos Culturales 2013-2023*. Ministerio de Cultura, Presidencia de la Nación.

Speranza, G. (2012). *Atlas portátil de América Latina: Arte y ficciones errantes*. Anagrama.

Stam, R. (1999). *Nuevos conceptos de la teoría del cine: Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Paidós Ibérica.

Taipei Revista. (2022, 11 de noviembre). *Encuesta de cine argentino: las 100 mejores películas*. <https://taipeirevista.com/index.php/2022/11/11/encuesta-de-cine-argentino-las-100-mejores-peliculas>

Tarkovski, A. (1996). *Esculpir en el tiempo*. Rialp.

Turner, V. W. (1980). *La selva de los símbolos: Aspectos del ritual ndembu*. Siglo XXI.

Vallina, C., [et al.]. (2016). *El periodismo y la crítica en la cultura*. Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Periodismo y Comunicación Social. Ediciones de Periodismo y Comunicación.

Van Dijck, J. (2016). *La cultura de la conectividad: Una historia crítica de las redes sociales*. Siglo XXI. (Obra original publicada en 2013).

Williams, R. (2010). *Marxismo y literatura*. Las Cuarenta.

Entrevistas

Altamiranda, C. (2024, 15 de abril). *Entrevista [Grabación]*. Entrevista realizada por A. L. Levoratti en Quilmes, provincia de Buenos Aires.

Miranda, N. (2024, 16 de abril). *Entrevista [Grabación]*. Entrevista realizada por A. L. Levoratti en Quilmes, provincia de Buenos Aires.

Dupont, V. (2024, 17 de abril). *Entrevista [Grabación]*. Entrevista realizada por A. L. Levoratti en Quilmes, provincia de Buenos Aires.

Agüero, S., Ioannucci, J., Passalacqua, P., Pino, J., & Tejada, T. (2022, 26 de noviembre). *Entrevistas [Grabación]*. Entrevistas realizadas por V. Gagliardi en Florencio Varela, provincia de Buenos Aires.

Filmografía

Favio, L. (1965) *Crónica de un niño solo* Argentina Sono Film.

González, C. (2020). *Lluvia de jaulas*. Cine El Calefón.

González, C. (2021). *Reloj/soledad*. Cine El Calefón.

Sitios Web

Koza, R. (19 de junio de 2020) Un plebeyo con una cámara. Con los ojos abiertos. <https://www.conlosojosabiertos.com/un-plebeyo-con-una-camara-una-conversacion-con-cesar-gonzalez-sobre-lluvia-de-jaulas/>

Taipei Revista. (11 de noviembre 2022). Encuesta de cine argentino: las 100 mejores películas. <https://taipeirevista.com/index.php/2022/11/11/encuesta-de-cine-argentino-las-100-mejores-peliculas>

Autoras y autores

Paloma Catalá del Río nació en 1972, en Florencio Varela, provincia de Buenos Aires, Argentina. Es artista visual, docente y madre de dos hijas. Estudió grabado en la Escuela Nacional de Bellas Artes Prilidiano Pueyrredón (Actualmente UNA). Es magister en Tecnología y Estética de las Artes Electrónicas de la Universidad de Tres de Febrero y actualmente es doctoranda en Artes y Tecnoestéticas (UNTREF) donde investiga acerca de imaginarios de futuro en producciones de arte y tecnología. Fue docente en escuelas primarias, secundarias y en la carrera de Artes de la UMSA. Actualmente se desempeña como docente, extensionista e investigadora en la materia Prácticas Culturales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche (UNAJ) y como docente de posgrado en la MAE-UNTREF.

Franco Jaubet. Docente de Prácticas Culturales del Instituto de Estudios Iniciales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche y de las cátedras de Análisis y Crítica de Medios y Culturas Digitales II de la Facultad de Periodismo y Comunicación Social de la Universidad Nacional de La Plata. Licenciado en Comunicación Social con Orientación en Periodismo y Doctor en Comunicación por la (FPyCS UNLP), Guionista de Radio y Televisión (ISER). Participa como investigador de proyectos vinculados al Cine Argentino, medios y crítica cultural. Es además músico y compositor en el grupo “Hojas por el barrio”.

María Victoria Gagliardi. Magíster en Comunicación Digital Interactiva (UNR). Licenciada y Profesora en Comunicación Social (UNLP). Es docente de grado en las materias Prácticas Culturales (Universidad Nacional Arturo Jauretche) y Teoría de la Educación (Facultad de Psicología de la Universidad Nacional de La Plata) y en posgrado en Materiales Educativos Transmedia y Comunicación Digital II (CDI-UNR). Es investigadora y extensionista en temas vinculados a las culturas digitales, educomunicación, artes y tecnologías. Ha coordinado producciones interactivas y transmedia en Sororas, Archivo Rosa, 70/Octubres y otros.

Laura Itchart nació en Bahía Blanca en 1975. Licenciada en Comunicación Social por la FPyCS de la UNLP, realizó estudios no formales de dramaturgia y realización audiovisual. Actualmente cursa el Doctorado en Estudios Urbanos en la UNGS preocupada por la construcción del espacio común. En la UNAJ, es docente, investigadora y extensionista; coordina la materia Prácticas Culturales del IEI desde 2011 y dicta el Seminario Comunicación, cultura y procesos políticos territoriales en la Diplomatura Superior en Hábitat. Docente titular de Medios y poder en América Latina en la FPyCS. Se desempeñó profesionalmente en organismos públicos y organizaciones de la sociedad civil vinculadas a la temática de derechos humanos. Madre de dos. Collagista entusiasta.

Ana Laura Levoratti. Profesora en Artes Plásticas con orientación en Escenografía, egresada de la facultad de Bellas Artes de la Universidad Nacional de La Plata. Actualmente cursa

la maestría en Comunicación Digital Audiovisual en la UNQ. Realizó la especialización en educación y TIC del Ministerio de Educación. Es docente de nivel secundario desde 2007 y desde 2015 se desempeña como docente de la materia Prácticas Culturales en el Instituto de Estudios Iniciales en UNAJ. Co dirige proyectos de vinculación y participa en proyectos de investigación en la Universidad Nacional Arturo Jauretche. Se desempeñó como asistente de arte en productoras como “Landia”, “Tango” Y “Rizoma films”.

Miguel Molina y Vedia es licenciado en Ciencias de la Comunicación de la Universidad de Buenos Aires. Docente de Prácticas Culturales del IEI/UNAJ. Fue Becario de Doctorado del CONICET. Cursa el Doctorado en Antropología Social en IDAES/UNSAM.- También es docente en Principales Corrientes del Pensamiento Contemporáneo en la carrera de Comunicación de la UBA y en otras instituciones de educación superior.

Leandro Rodríguez es Licenciado en Comunicación Audiovisual y militante de la educación pública. Doctorando en Estudios del Conurbano (UNAJ). Se desempeña como profesor en Prácticas Culturales del Ciclo Inicial y en las materias Fotografía Audiovisual 1 y Realización 4 de la carrera de Artes Audiovisuales en la Facultad de Artes de la UNLP. Es profesor titular de la materia Producción de Estrategias de Comunicación-Educación en la Facultad de Trabajo Social (UNLP). Forma parte activa de la escena audiovisual independiente como realizador y gestor cultural. Ha participado del Festival Internacional de Cine de Mar del Plata y del de La Habana. Entre sus obras se destaca el proyecto

colectivo y colaborativo de serie web: "Tandem Tripero" y los documentales "Bosque Profundo" (Galliani, 2017) y "Todxs Somos López" (Tabarrozzi, Alessandro, 2018).

Este libro es resultado del trabajo en el aula, de las reflexiones plasmadas en proyectos de investigación y de los intercambios producidos con la comunidad a partir de acciones de vinculación territorial. Ese proceso complejo y extenso es el que encontrarán en estas páginas.

Desde 2011, la materia Prácticas Culturales de la Universidad Nacional Arturo Jauretche ha desafiado a sus estudiantes a redescubrir y situar la cultura en sus territorios. Así, se desarrollaron proyectos de investigación y vinculación que, retomando los resultados de esas actividades, indagaron sobre las dinámicas entre centro y periferia, sobre las consecuencias de la pandemia en las prácticas artístico-culturales. Contribuyendo a una narrativa colectiva, diversos autores exploran cómo las experiencias culturales en el conurbano sur pueden empoderar a sus habitantes y redefinir el futuro.

Las iniciativas conjuntas entre la UNAJ y las escuelas de arte locales han generado un espacio de diálogo que trasciende las limitaciones institucionales, permitiendo visibilizar historias y prácticas a menudo relegadas. En un contexto de creciente virtualización, este volumen invita a repensar la relación entre el arte, la ciudad y lo político, para considerar a las imaginaciones comunes como motores de transformación cultural.

A medida que navegamos por los desafíos actuales, esta obra es un llamado a reconocer y celebrar las historias que forjan nuestro presente y futuro, para visibilizar nuevas posibilidades de resistencia y creación en un conurbano en constante reconfiguración.



Secretaría de

**Investigación y
Vinculación Tecnológica**

Dirección de

**Gestión de la
Investigación**

